

David Golder de Julien Duvivier

Une adaptation fidèle de *David Golder* d'Irène Némirovsky

Paul Renard

DANS **ROMAN 20-50 2012/2 n° 54**, PAGES 43 À 56

ÉDITIONS **SOCIÉTÉ ROMAN 20-50**

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481761

DOI 10.3917/r2050.054.0043

Date de mise en ligne : 12/01/2016

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2012-2-page-43?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

David Golder de Julien Duvivier

Une adaptation fidèle de *David Golder* d'Irène Némirovsky

Dès ses débuts, le cinéma emprunta beaucoup de ses sujets à des romans classiques ou contemporains¹. Pour ne prendre qu'un exemple de réalisateur du cinéma muet, Albert Capellani adapta *Notre-Dame de Paris* (1912), *Les Misérables* (1913) et *Germinal* (1913). On ne s'offusqua pas de cette pratique jusqu'à l'apparition de la Nouvelle Vague, quand François Truffaut, dans son article « Une certaine tendance du cinéma français »², attaqua violemment les scénaristes Aurenche et Bost, spécialistes des adaptations de romans. Mais André Bazin, pourtant mentor de Truffaut, défendit ce qu'il appelait le cinéma « impur », autrement dit les adaptations de romans ou pièces de théâtre, à condition que les metteurs en scène trouvent des équivalences cinématographiques au langage littéraire³.

Pour sa défense de l'adaptation, Bazin s'appuyait sur Bresson et Malraux ; il aurait pu aussi prendre comme exemple Julien Duvivier, qui transposa à l'écran en 1931 *David Golder*, le roman d'Irène Némirovsky qui venait de paraître.

1. — Voir Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Bréal, 2004, notamment p. 97-122 (« Roman et cinéma. Chapitre 1. Des points de rencontre »).

2. — François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, janv.. 1954.

3. — André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », in Georges-Michel Bovay et alii, *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, Lausanne, Guilde du Livre, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1958, p. 81-106.

Deux nouveaux départs

Le film de Duvivier et le roman de Némirovsky représentent des tournants dans la carrière des deux artistes.

Julien Duvivier : du muet au parlant

Duvivier n'est pas un débutant quand il tourne *David Golder*⁴. Depuis *Haceldama* en 1919, il a, en effet, déjà réalisé vingt-et-un films muets, de genres très différents : récits sulpiciens, adaptations de pièces de théâtre comiques ou dramatiques, de romans anciens ou récemment parus. Il est alors plus un professionnel qu'un auteur, si ce n'est qu'il filme en 1925 *Poil de carotte*, dont il fera une nouvelle version en 1932 et où se manifeste le pessimisme qui sera l'image de marque de ses plus grandes œuvres⁵.

Lorsque *David Golder*, premier film parlant de Duvivier, sort le 6 mars 1931 à l'Élysée Gaumont, nouvelle salle des Champs-Élysées, le cinéma français en est à ses balbutiements dans l'utilisation du son. D'importants réalisateurs tels Abel Gance dans *La Fin du monde* (janvier 1931) et Marcel L'Herbier dans *Le Mystère de la chambre jaune* (février 1931) s'y sont essayés, mais sans maîtriser totalement la technique de l'enregistrement des bruits et de la parole. La plupart des autres metteurs en scène se contentent de rivaliser avec le théâtre et le music-hall. Rares sont les films d'inspiration personnelle, si ce n'est *Sous les toits de Paris* de René Clair (mai 1930), mais les dialogues y sont rares. Rares également sont les adaptations littéraires de bonne tenue, sauf *Conte cruel* (mai 1930), d'après Villiers de L'Isle-Adam, de Gaston Modot, par ailleurs acteur. Duvivier, comme beaucoup de réalisateurs du muet, a d'abord été réticent devant le cinéma parlant : « Je suis de ceux qui, au début des *talkies*, en ont pensé et dit du mal. Je me rappelle que je suis allé à Londres exprès pour voir les premiers *parlants* américains : j'ai vu *Alibi* (de Roland West), je m'y suis ennuyé, j'en ai vu d'autres... », écrit-il en 1931, mais il ajoute : « Puis, peu à peu, je me suis acclimaté ». En 1957 il précisera : « J'aime le théâtre par-dessus tout, et lorsque le cinéma est devenu parlant, il a ajouté le texte à l'image, à ce moment-là je me suis senti à l'aise »⁶.

4. — Pour la carrière de Duvivier, voir Éric Bonnefille, *Julien Duvivier : le mal aimant du cinéma français*, t. 1 (1896-1940) et 2 (1940-1967), L'Harmattan, 2002, et Hubert Niogret, *Julien Duvivier : 50 ans de cinéma*, Bazaar & Co, « Movie bazaar », 2010. Gregory Ratoff, émigré russe comme Némirovsky, signera en 1950 à Hollywood une autre adaptation de *David Golder* sous le titre de *My Daughter Joy*, avec Edward G. Robinson dans le rôle du banquier.

5. — Un exemple de ce pessimisme parmi les projets non aboutis de Duvivier : en 1934 il voulait adapter *Voyage au bout de la nuit* de Céline, qu'il rencontra.

6. — Ces deux citations, la première empruntée à *Pour vous* (12 févr. 1931) et la seconde à une émission de radio de René Jeanne et Charles Ford (à partir du 15 avril 1957), sont reproduites par Hubert Niogret dans « Les premiers sons de Julien Duvivier », *Positif*, n°520, juin 2004, p. 87

Irène Némirovsky : de l'anonymat à la gloire

Si Duvivier était déjà réputé quand il réalisa *David Golder*, Némirovsky obtint la célébrité grâce à son roman.

Elle est en effet une auteure quasi inconnue quand elle publie *David Golder* en 1929. En 1921, elle a publié dans *Fantasio*, bihebdomadaire léger et coquin, une nouvelle frivole, « Nonoche chez l'extra-lucide », signée du nom de Popsy ; en 1924 le quotidien *Le Matin* contenait un court récit, sous le vrai nom de l'auteure : *La Niania* ; dans *Les Œuvres libres*, recueil littéraire mensuel spécialisé dans les inédits, elle a fait paraître successivement un roman, *Le Malentendu* (1926), une autre nouvelle, plus ambitieuse, *L'Enfant génial* (1927), et enfin, sous le pseudonyme de Pierre Nerey, deux autres récits, *L'Ennemie* (1928) et *Le Bal* (1929). En somme, rien qui pût la faire connaître et encore moins reconnaître, étant donné la piètre réputation de ces périodiques, où elle avait de surcroît écrit sous des pseudonymes.

Publiant *David Golder* chez Grasset, Némirovsky change de statut. Grasset édite, en effet, de grands romanciers comme Malraux, Mauriac, Proust, Radiguet. Il est, de plus, adepte du marketing avant la lettre. Il utilise ces pratiques publicitaires pour lancer *David Golder*, insistant sur le jeune âge de la romancière (vingt-sept ans), sur ses origines russes, sur la réception anonyme du manuscrit, Némirovsky l'ayant envoyé par la poste et ayant dû être recherchée pour identification. Le roman obtient immédiatement d'excellentes recensions dans de nombreux journaux, qui comparent l'auteure à Balzac, Zola ou Tolstoï ; d'autres articles, plus réticents devant la noirceur et une certaine vulgarité du livre, contribuent néanmoins à son succès par le parfum de scandale qui l'entoure aussitôt⁷. Le public suit d'autant plus la critique que Némirovsky a l'honneur d'être interviewée le 30 janvier 1930 pour *Les Nouvelles littéraires* par Frédéric Lefèvre, dans sa célèbre rubrique « Une heure avec... », en général consacrée à des auteurs reconnus.

La rencontre du cinéaste et de la romancière

C'est dans ces circonstances où l'un passait du muet au parlant, et l'autre de l'anonymat à la gloire, que se croisèrent les chemins de Duvivier et de Némirovsky. On ne sait pas exactement qui eut l'idée de porter *David Golder* à l'écran. Le réalisateur en attribue, en 1933, la paternité à son producteur, Vaudal, alors qu'en 1957 il s'en dira responsable : « J'ai rattrapé un matin dans le bureau de Vaudal, en tenant à la main le livre [...], que je venais de lire et qui m'avait absolument enthousiasmé et bouleversé »⁸. Quoi qu'il en soit, Duvivier et Vaudal rencontrent la

7. — Un certain nombre de critiques du film sont recensées dans *Julien Duvivier : le mal aimant du cinéma français, op. cit.*, t. 1, p. 102-105.

8. — *Ibid.*, p. 96-97.

romancière ; celle-ci accepte leur proposition d'adaptation, avec une certaine réserve toutefois, puisqu'elle « dit oui comme elle aurait dit non »⁹, se montrant surtout exigeante sur la fidélité du futur film au roman, ce que promet le réalisateur : « – Mais non, madame, tous les metteurs en scène ne “tripatouillent” pas forcément leur sujet, et je respecterai celui-là »¹⁰. « Au cours du printemps [1930], accompagné de Vandal, Duvivier » rend visite à l'auteure « pour la rassurer sur ses intentions »¹¹. Ensuite Némirovsky a été « invitée à visionner quelques scènes » au moment du montage et « on murmure » même « qu'elle a prêté main forte à la confection des dialogues »¹².

Entrèrent ainsi en contact un cinéaste qui aimait la littérature et une romancière qui aimait le cinéma. Duvivier semble, en effet, être un grand lecteur, puisqu'il écrit lui-même (parfois avec un collaborateur) les scénarios de ses films, la plupart du temps tirés de romans : *Les Roquevillard* (1921) d'après Henry Bordeaux, *L'Abbé Constantin* (1925) d'après Ludovic Halévy, *Poil de carotte* (1925) d'après Jules Renard, *L'Homme à l'Hispano* (1926) d'après Pierre Frondaie, *Le Tourbillon de Paris* (1928) d'après *La Sarrazine* de Germaine Acremant, *Au Bonheur des dames* (1929) d'après Zola. Quant à Némirovsky, elle connaît les milieux du cinéma par son beau-frère, Samuel Epstein, dont la compagnie Les Films de l'Albatros produit des films de René Clair, Jacques Feyder, Marcel L'Herbier, Jean Renoir. De plus, non contente de fréquenter les salles obscures, elle accueille favorablement, en 1930, l'idée selon laquelle « le cinéma ait eu ou puisse avoir une influence sur le roman »¹³. Le cinéaste et la romancière n'étaient pas seulement unis par une culture commune, mais aussi par leurs intérêts. Le premier, voulant frapper un grand coup dans le cinéma parlant des débuts, pensait disposer, avec le roman à succès de Némirovsky, d'un matériau adéquat : il avait, en effet, « la conviction que cela fer[ait] un beau film, avec de la substance et des idées »¹⁴ ; la seconde, mariée depuis 1925 et mère depuis peu, désirait rencontrer le succès, qui lui permettrait de vivre comme elle avait vécu jeune fille, c'est-à-dire dans le luxe rendu possible par les activités financières de son père.

9. — Julien Duvivier, *L'Intransigeant*, 18 févr. 1933.

10. — J.-P. C., « Julien Duvivier va tourner *David Golder* d'après le roman d'Irène Némirovsky. Entretien avec le réalisateur de *Maman Colibri* », *Comœdia*, 23 mai 1930.

11. — Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, Grasset / Denoël, 2007, p. 196.

12. — *Ibid.*, p. 201.

13. — Réponse à l'enquête de R. Groos, « Estimez-vous que le cinéma ait eu ou puisse avoir une influence sur le roman ? et laquelle ? », *L'Ordre*, 18 oct. 1930. Cf. Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, *op. cit.*, p. 196.

14. — « Julien Duvivier va tourner *David Golder*... », *op. cit.*

« *Cela se terminera sur l'écran comme sur le papier [...] »*

Némirovsky pouvait croire Duvivier quand il disait vouloir être fidèle à son roman, car le réalisateur mit les moyens techniques du cinéma au service de la littérature.

Scénario et dialogues

À l'exception de Loewe, employé de Golder, Duvivier montre à l'écran tous les personnages du livre, à vrai dire peu nombreux, et il conserve leurs patronymes et/ou leurs prénoms, dont Havké, que Golder jette à la figure de son épouse pour lui rappeler qu'elle se prénomme ainsi (et non Gloria) quand elle n'était qu'une petite juive pauvre. Pour construire son scénario, Duvivier a la tâche facilitée par la structure du roman, fait de grands blocs narratifs, qu'il retient et dont il respecte l'ordre, qui mène d'une mort à une autre, du suicide de Marcus, que Golder ne veut pas renflouer, bien qu'il soit son associé en affaires, à la disparition, programmée, du personnage éponyme, atteint d'une angine de poitrine. Entre ces deux décès, figurent la dispute entre l'homme d'affaires et Gloria, qui lui annonce que Joyce, qu'il aime tant, est la fille de Hoyos ; la ruine de Golder, qui, de plus, refuse le moindre sou à sa femme ; l'annonce par Joyce qu'elle n'épousera pas Alec, jeune homme que pourtant elle aime, mais Fischl, vieillard libidineux, car elle a besoin d'argent ; le voyage de Golder en Union Soviétique, où il traite avec les communistes, dans l'intérêt de sa fille. Dans un cas, l'ordre des séquences du roman n'est pas respecté : alors que chez Némirovsky le juif Soifer n'apparaît que vers la fin, il est présent à l'écran dès le début, pendant la rencontre qui sera fatale à Marcus ; par ses conversations avec son complice Golder, il joue le rôle d'un confident de tragédie, qui contribue à éclairer, dans l'équivalent d'une exposition théâtrale, les spectateurs sur la situation initiale des personnages.

Le roman ne se prêtait pas seulement à l'adaptation filmique par sa structure en séquences, mais aussi par l'abondance des dialogues, matière idéale pour un cinéma parlant à ses débuts et pour un cinéaste qui avait d'abord travaillé au théâtre comme collaborateur d'Antoine. Duvivier reprend souvent les mots prononcés par les personnages de Némirovsky. Dans le film comme dans le roman, lorsque Golder retrouve Gloria à Biarritz, après le suicide de Marcus, celle-ci lui demande sans ménagement : « – Comment vont les affaires ? » et il répond : « Comme ça... » (p. 445)¹⁵ ; l'épouse condamne les dépenses de Joyce : « Ta Joyce,

15. — Les chiffres entre parenthèses après les citations renvoient à *David Golder*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 2011. Le film est disponible en DVD dans la collection « Les Films du Collectionneur », L.G.C., Éditions et Productions, 2007. Ne disposant pas du script et des dialogues du film, nous les avons retranscrits d'après ce DVD.

d'abord !... Ah ! celle-là !... L'argent lui brûle les doigts... » (p. 446) et ne ressent aucune pitié devant le suicide de Marcus, s'écriant : « Quelle lâcheté, tu ne trouves pas ? » (p. 447) ; Golder fait remarquer que la femme de Marcus avait, après la mort de ce dernier, « des perles grosses comme des noix » (p. 447). De même, lors de la dispute entre les époux, Duvivier reprend les mots insultants que la romancière fait prononcer à Gloria, qui rappelle le passé peu glorieux de Golder, « petit Juif, qui vendait des chiffons et de la ferraille » (p. 492).

Distribution

Le choix d'Harry Baur pour incarner Golder est un coup de génie¹⁶. D'ailleurs, ce rôle représente aussi un nouveau départ pour l'acteur car, après avoir joué dans de nombreux films muets dans les années 1910, il s'était consacré surtout au théâtre dans la décennie suivante. Par sa puissante stature, il correspond au protagoniste du roman, « énorme, les membres gras et mous, les yeux couleur d'eau, vifs et pâles ; [...] le visage ravagé, dur, comme pétri par une rude et lourde main » (p. 413). Baur rend à merveille le caractère changeant de Golder, qui passe de la brutalité, envers son épouse et envers ses partenaires en affaires, à la tendresse pour Joyce et à la peur de la mort qui le guette. Duvivier, en attribuant ce rôle, eut le nez fin : il fut suivi, en effet, par de nombreux réalisateurs qui firent de Baur un Russe (Porphyre dans *Crime et châtiment* de Pierre Chenal, 1935 ; Raspoutine dans *La Tragédie impériale* de Marcel L'Herbier, 1938), un Juif (*Volpone* de Maurice Tourneur, 1940), un homme d'affaires (*Rothschild [sic]* de Marco de Gastyne, 1933 ; *Les Nuits moscovites* de Alexis Granowsky, 1934) ou un mari cocu et un père tendre (*Mollenard* de Robert Siodmak, 1938)¹⁷.

Pour le reste de la distribution, on ne s'intéressera ici qu'à Jacques Grétillet et à Jackie Monnier. Le premier, jouant Marcus, ne correspond pas à la description que fait de lui Némirovsky : alors qu'elle le présente comme efféminé, avec ses « longs doigts maigres, blancs, chargés de lourdes bagues » et « ses ongles peints » (p. 409), Duvivier fait du personnage, par sa vigueur, un double de Golder : l'acteur Grétillet, en effet, « [p]ourvu d'un muflé léonin [...] l'œil petit et rusé, l'encolure forte, le plastron avantageux », a un « physique » qui le « destine à personnifier des tribuns, des brasseurs d'affaires [...] »¹⁸. Quant à Jackie Monnier, elle fut souvent critiquée pour son interprétation de Joyce. À la

16. — Voir Hervé Le Boterf, *Harry Baur*, Pygmalion/Gérard Watelet, 1995. Il faut se méfier de ce livre qui confond plusieurs fois Robert Aron et Raymond Aron, et qui attache de l'importance à l'horoscope de l'acteur.

17. — Il est intéressant de savoir que Duvivier avait envisagé de réaliser lui aussi *Mollenard*.

18. — Olivier Barrot, Raymond Chirat, *Noir & Blanc. 250 acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Flammarion, 2000, p. 284.

sortie du film, Jean Robin lui accorda « l'élégance » mais préféra se taire sur « le talent », tandis que François Vinneuil (*alias* Rebatet) la trouva « particulièrement exaspérante dans un emploi pourtant bien facile », ne lui reconnaissant de surcroît « pas le moindre charme physique »¹⁹. Si l'actrice est de fait exaspérante par ses moues, ses pleurs, ses caprices, sa diction affectée, ses anglicismes, son snobisme, elle correspond tout à fait par toutes ces caractéristiques au personnage du roman.

Décor

Duvivier et Lazare Meerson, son décorateur, déjà célèbre pour ses collaborations avec René Clair et Jacques Feyder, eurent plus de liberté pour représenter les lieux, car Némirovsky n'en fait jamais de longues descriptions. Utilisant les studios d'Épinay, ils respectent néanmoins l'esprit des endroits évoqués par la romancière : la vaste et luxueuse propriété des Golder à Biarritz ; leur appartement parisien, d'abord richement décoré puis, au moment de la ruine, vidé de la plupart de ses meubles et objets d'art ; le rafioteur sur lequel meurt Golder à son retour de Russie.

Dans la séquence où le protagoniste négocie à Moscou avec les Soviétiques, Meerson se montre plus indépendant par rapport au roman. D'origine russe et ayant fait des études d'architecture, il monte un décor influencé par les constructivistes tels Moïsseï et les frères Vesnine : dans la salle de réunion et derrière l'immense baie vitrée par laquelle on voit un paysage industriel, les formes géométriques et les arêtes vives dominent. Meerson reste, néanmoins, dans ce modernisme, fidèle à la romancière : la négociation qui se déroule dans ce décor froid est, en effet, inhumaine.

Musique

Le cinéma sonore utilise de deux manières la musique : soit elle fait partie de la diégèse, étant audible par les personnages, soit elle souligne *off* l'ambiance de certaines séquences. Walter Goehr, élève de Schönberg, signe la partition, mais elle est rare. On entend, lors de la fête à Biarritz, des morceaux de jazz, qui correspondent à une société qui se veut moderne et américanisée, et, au début de la visite de Joyce à son père, un air de bastringue, qui fournit un contrepoint, ironique et tragique à la fois, au désespoir de la jeune fille promise à Fischl. La musique d'accompagnement ne se fait entendre que dans le générique, Duvivier lui préférant les dialogues et voulant donner une certaine sécheresse à son film.

Dans la dernière séquence, celle de la mort de Golder sur le bateau, la musique, au contraire, abonde. Alternent, en effet, deux airs entonnés

19. — Jean Robin et François Vinneuil sont cités par Éric Bonnefille, in *Julien Duvivier : le mal aimant du cinéma français, op. cit.*, t. 1, p. 105.

par un groupe de passagers vêtus de noir, dont le chant hébreu de la mort, *El melech rachamin*²⁰, et une valse lente, qui rappelle avec mélancolie la jeunesse orientale de Golder, le tout ponctué par le son de la sirène du rafiote, qui ressemble à un glas. Cette symphonie, qui frise la cacophonie, commente sur le mode tragique la mort absurde et solitaire d'un père qui s'est sacrifié en vain.

Réalisation

Les techniques de l'image sont également au service de la plume de la romancière. L'éclairage oppose les scènes lumineuses situées à la campagne et au bord de la mer, au Pays Basque, et le brouillard qui envahit le bateau où agonise Golder²¹. Duvivier, en professionnel aguerrri, utilise la caméra de manière très mobile et variée : gros plans sur le banquier, progressivement atteint par la maladie et par le désespoir, sur les visages de Gloria et de Joyce, véritablement couronnées par d'immenses cols de fourrure ; travellings suivant, au casino, la note du repas, que les parasites de Golder refusent jusqu'à ce qu'il la règle, ou accompagnant l'homme d'affaires lorsque, dans sa dure négociation avec les Soviétiques, il menace de s'en aller puis revient. Pour signifier la solitude de Marcus, Duvivier compose un plan lointain : par une porte ouverte à droite de l'écran, on voit Golder et Soifer attablés tranquillement ; au centre, un tableau de maître, qui représente un aristocrate du XVIII^e siècle, révèle la richesse du propriétaire ; par une porte ouverte à gauche, Marcus sort, défait.

Le montage renforce le cadrage et les mouvements de caméra, que ce soit à l'intérieur d'une séquence ou d'une séquence à l'autre. Dans la scène finale, l'alternance entre les passagers qui chantent et l'agonie de Golder renforce la présence de la mort. Les gros plans successifs, cités plus haut, sur les visages de Gloria et de Joyce, les assimilent l'une à l'autre, même si elles se détestent, comme deux femmes qui ne pensent qu'à leur toilette et au luxe. Enfin Duvivier utilise la surimpression dans le générique, pour souligner l'ambiguïté du protagoniste : sur fond de moyens de transport modernes (train, bateau, avion) et de scènes de la Bourse, deux anonymes disent à des comparses, l'un : « Méfiez-vous, Golder est une fripouille », l'autre : « Golder, mon vieux, c'est un grand bonhomme ».

20. — Jonathan Weiss fait remarquer qu'« aucun critique de l'époque n'identifia le chant hébraïque de la fin du film » (*Irène Némirovsky, Le Félin*, 2005, p. 60).

21. — Jean-Pierre Jeancolas, dans *15 ans d'années trente (1929-1944) : le cinéma des Français*, « Stock/Cinéma », 1983), parle pour cette dernière scène d'« éclairages très allemands » (p. 80). Il y a sans doute une influence du cinéma et de la culture allemands dans *David Golder* : éclairages expressionnistes, sens de la caricature, jeu d'Harry Baur qu'on a souvent comparé à celui d'Emil Jannings.

Une même vision noire

Si Duvivier adapte avec fidélité le roman de Némirovsky, c'est qu'il partage le pessimisme de celle-ci²² et qu'il jette le même regard qu'elle sur la société juive.

Pessimisme

Tous les premiers lecteurs de *David Golder* furent sensibles au pessimisme du roman, d'autant plus qu'il reflétait le point de vue d'une femme jeune. Quant à Duvivier, même si, dans ses films muets, il n'avait pas encore insisté sur la noirceur de la vie et le malheur de l'humanité au point où il le fera dans beaucoup des films qu'il réalisera après *David Golder*, il avait déjà mis en scène des histoires fort dramatiques comme *Poil de carotte*, *Maman Colibri* (1929), *Au Bonheur des dames* (1930). Le cinéaste et la romancière partagent donc la même vision désenchantée de l'existence.

Leurs personnages sont presque tous vus sous un angle négatif. Ceux qui entourent Gloria ne pensent qu'à faire la fête, à dépenser leur argent (Fischl) ou celui de Golder (Gloria elle-même, Joyce et Hoyos, prototype du parasite). Duvivier les caricature à la manière de peintres allemands contemporains : on peut comparer les séquences de fête soit à un dessin de Grosz, *Soirée* (1922), où un homme debout, entouré de consommateurs, regarde deux hommes et une femme, attablés en train de boire²³, soit à une toile de Beckmann, *Soirée à Baden-Baden* (1923), montrant des couples qui dansent²⁴. Une brève scène, inventée par Duvivier, va encore plus loin dans la caricature proche du style de ces peintres dénonciateurs de la bourgeoisie : Golder, à Biarritz, veut pénétrer dans sa chambre (que Gloria a offerte à un invité) ; il a juste le temps d'y voir un gros homme en caleçon en train de se frotter le dos. Autour de Golder, le tableau n'est pas plus relevé, entre Marcus, prêt à toutes les bassesses en affaires, et Soifer, encore plus avare qu'Harpagon. En revanche, Golder lui-même échappe doublement à la caricature : envers l'argent, il montre, en effet, une attitude plus détachée que les autres personnages, ayant plaisir à jouer plus qu'à paraître (à l'inverse de Gloria et Joyce) ou qu'à thésauriser (contrairement à Soifer) ; de plus, il est le seul à éprouver

22. — Tel est aussi le constat de Lynn A. Higgins dans une récente étude : « Némirovsky's *David Golder*: From Novel to Film and Back », *Yale French Studies*, n°121, 2012, p. 54-68.

23. — Ce dessin est reproduit dans : Ivo Kranzfelder, George Grosz (1893-1959), trad. de l'allemand par Annie Berthold, Paris/Cologne, *Le Monde/Taschen*, 2006, p. 63. Dans son autobiographie, Grosz décrit ces soirées mondaines avec un style qui conviendrait à l'univers des deux *David Golder* : « Avec leurs reflets chatoyants, les robes des dames ressemblent à des ailes de coléoptères, les fracs des messieurs à de noirs bousiers. Et quels insectes voraces quand ils s'abattent sur le buffet » (cité par Ivo Kranzfelder, *ibid.*).

24. — Ce tableau est reproduit dans : Reinhard Spieler, *Max Beckmann (1884-1950) : l'apparition d'un mythe*, Cologne/Londres/Paris [...], Taschen, 2002, p. 54.

des sentiments sincères – envers Joyce – et il meurt en se sacrifiant pour elle. Il faut, néanmoins, nuancer ces points positifs en précisant qu'en affaires, il est un véritable requin, indifférent au sort de ses proches, et que son sentiment paternel est teinté d'inceste²⁵.

Le pessimisme ne s'exprime pas que par la misanthropie (et la misogynie), mais aussi par l'insistance sur la condition mortelle de l'homme, depuis le suicide inaugural de Marcus jusqu'à l'agonie finale de Golder. Ce dernier est un mort en sursis dont le lecteur et le spectateur suivent les étapes de la dégradation physique comme autant de stations d'un chemin de croix. Il a un premier malaise quand Marcus quitte l'appartement ; alors que Némirovsky se contente de la suggestion : « [...] il commença à suffoquer » (p. 413), Duvivier insiste par un gros plan sur le profil gauche de Golder se tenant la gorge, exactement comme Marcus a tenu la sienne quelques instants plus tôt. Ensuite, dans le roman, un inquiétant malaise terrorise Golder dans le train qui l'emmène à Biarritz ; Duvivier ne retient pas cet épisode, sans doute parce que le cinéma d'alors n'aime pas les scènes où un personnage est longuement seul, mais aussi pour mieux surprendre le spectateur quand la maladie se déclare aux yeux des autres, lors de la chute du banquier à la sortie du casino, chute filmée en contre-plongée (le corps tombant vers la caméra) et rendant l'aspect quasi épique qu'elle prend dans le roman :

[...] le grand corps bascula d'une manière étrange et effrayante ; il leva les deux bras en l'air, laboura le vide, puis s'écroula, avec ce bruit sourd et profond, comme un gémissement, qui semble monter des racines vivantes d'un arbre abattu, jusqu'à son cœur. (p. 457)

Dans le livre, la convalescence du héros est troublée par les menées intéressées de Gloria et de Joyce ; puis Golder vit au ralenti jusqu'à son départ pour Moscou, où il triomphe dans les négociations malgré un nouveau malaise :

[...] il écartait les vêtements sur sa poitrine, la labourait avec ses ongles, comme s'il eût voulu mettre les poumons à nu. Il serrait son cœur de ses doigts tremblants avec l'acharnement sauvage, instinctif, d'une bête malade qui appuie contre la terre le point douloureux de son corps. Il était livide²⁶. (p. 532)

25. — Golder correspond à cette définition du banquier à l'écran donnée par Barthélémy Amengual : « Le banquier, au cinéma, est un personnage généralement négatif et malfaisant. Pour lui conférer quelque positivité, les auteurs n'auront guère d'autres choix que d'en faire un excentrique, un cœur sensible sous une écorce de rapace, ou encore un lutteur dont l'énergie doit imposer le respect » (*Dictionnaire des personnages du cinéma*, dir. par Gilles Horvilleur, Bordas, 1988, p. 43).

26. — Harry Baur reprendra en 1938 un rôle très proche de Golder dans *Mollenard*. Mollenard, capitaine – peu honnête – d'un bateau, mari d'une femme acariâtre, tombe malade et meurt en mer.

Golder incarne le tragique de la condition mortelle de l'humanité et la vanité de toute chose – dont l'argent –, en mettant en garde le jeune émigrant (qui, tel le bon larron, l'aide dans son agonie) contre le désir que ce dernier a de faire fortune à New York, là où David a débuté la sienne. Duvivier reprend alors presque mot pour mot le dialogue du roman, qui est aussi, sur le plan symbolique, un face à face entre un Golder aux portes de la mort et le Golder débutant dans la vie (l'homme d'affaires et son interlocuteur viennent du même village, Kremenetz, et le second porte sur son dos un misérable sac comme en portait autrefois celui qu'il assiste) :

« Tu vas crever de faim, tu sais ?
 – Ah ! j'ai l'habitude...
 – Oui... Mais, là-bas, c'est plus dur...
 – Qu'est-ce que ça fait ? C'est vite passé... »
 Golder poussa brusquement un éclat de rire sec et cinglant
 comme un coup de fouet.
 – Ah ! oui, tu crois ça, toi ?... Imbécile... Ça dure des années, des
 années... Et après ça n'est guère mieux au fond... »
 Le garçon murmura d'une voix basse, ardente :
 « Après... on devient riche...
 – Après on crève, dit Golder, seul comme un chien, comme on a
 vécu... »²⁷ (p. 543)

Dans certains épisodes, Duvivier se montre encore plus désabusé envers l'humanité que Némirovsky. C'est ainsi que, lorsque la romancière se contente d'indiquer que, la chambre de Golder étant « prise », celui-ci s'installe dans « une chambre »²⁸ « avec l'expression lente et absente d'un homme qui vient d'arriver à l'hôtel, dans une ville inconnue » (p. 434), Gloria, dans le film, exile son époux dans une lingerie, comme s'il était un domestique ; il est, d'ailleurs, obligé de faire ses ablutions au moyen d'un broc et d'une cuvette. Il y a un épisode plus grave que cette entorse à la vie habituelle : la dispute entre les époux au cours de laquelle Golder déshérite sa femme et apprend de celle-ci qu'il n'est pas le père de Joyce ; cette séquence est encore plus brutale et sordide à l'écran que dans le roman : elle n'est plus située, en effet, durant la convalescence que l'homme d'affaires passe chez lui, mais alors qu'il gît sur son lit d'hôpital ; de plus, la querelle va plus loin dans la violence physique puisque Golder qui, chez Némirovsky, se contentait, si l'on ose dire, de « mor[dre] sauvagement la chair » de son épouse « entre les perles » (p. 492) de son collier, essaie à l'écran de la tuer en l'étranglant.

27. — On ne peut s'empêcher de penser à *America, America*, film d'Elia Kazan (1964), qui traite aussi d'émigrés (de Turquie vers l'Amérique) et, où, dans une des dernières scènes, un émigré, malade, se suicide sur le bateau en face de New York.

28. — C'est moi qui souligne.

La société juive

Presque tous les personnages des deux *David Golder* sont juifs. Némirovsky, présentant certains d'entre eux, les désigne d'emblée comme tels : Soifer est « un vieux Juif allemand » (p. 510) ; l'onomastique traduit aussi l'origine, soit par le prénom, David ou Havké, soit par le patronyme, Soifer ; l'appartenance raciale est confirmée par des généralisations : « Plus tard, Soifer devait mourir seul [...], accomplissant [...] jusqu'au bout l'incompréhensible destin de tout bon Juif sur cette terre » (p. 511). Duvivier utilise lui aussi les mots pour indiquer la judéité ; les dialogues contiennent les noms et prénoms des personnages, ainsi que des allusions à leurs origines, comme lorsque Gloria rappelle à Golder qu'il a été un « petit Juif, qui vendait des chiffons et de la ferraille, à New York, avec [s]on sac sur le dos », à quoi celui-ci répond : « – Et toi, tu te rappelles Kichinief, et la boutique de ton père, l'usurier, dans la rue Juive ?... » (p. 492).

Comme ces personnages juifs sont évoqués de manière négative, on peut se demander si la romancière et le cinéaste ne font pas preuve d'antisémitisme – question souvent posée. À sa parution, *David Golder* provoqua de la gêne chez certains lecteurs, de la satisfaction chez d'autres : des Juifs, en particulier sionistes, furent d'autant plus horrifiés par la représentation de leurs congénères comme des êtres assoiffés d'argent et prêts à toutes les compromissions pour en obtenir que Némirovsky ne se cachait pas d'être juive ; quant à l'extrême droite antisémite, elle ne pouvait que se satisfaire de ce tableau au vitriol²⁹. C'est un fait que la romancière est bien près de verser dans l'antisémitisme, quand elle fait un gros plan sur le « nez » de Golder qui « n'avait jamais eu cette forme auparavant [...], énorme, crochu, comme celui d'un vieil usurier juif... » (p. 465) ou qu'elle insiste sur l'avarice sordide de Soifer, qui marche sur la pointe des pieds pour ne pas user le talon de ses chaussures et qui refuse de monter en taxi « pour ne pas prendre de mauvaises habitudes... » (p. 514). Mais Némirovsky échappe au racisme par l'ambiguïté de Golder qui, s'il est lié à l'or, comme le symbolise son patronyme, sait se montrer généreux pour Joyce jusqu'au sacrifice de sa vie ; de plus, il regrette sa jeunesse de Juif pauvre, quand il va dans la rue des Rosiers avec Soifer et qu'il éprouve, dans un restaurant minable, une « tiédeur animale » au point de désirer y « venir souvent » (p. 516) ; de même, dans ses derniers moments, il se souvient de la « rue sombre » de son enfance pauvre et d'un cri – « David, David... » (p. 549) –, sans doute lancé par sa mère. Duvivier situe aussi l'action de son film dans la société juive. Le spectateur en est informé par des éléments du dialogue : Soifer, montrant la vaisselle luxueuse de Golder, lui demande si « un Juif a besoin de tout ça pour vivre » ; Gloria

29. — Voir Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, op. cit., p. 187-192.

rappelle à son époux qu'il « était un petit Juif ». Le cinéaste conserve presque tous les éléments de caractérisation des Juifs présents dans le roman : Soifer, ainsi, marche sur la pointe des pieds. Et le réalisateur frise le racisme lorsqu'il met en valeur le regard condescendant que le valet – goy – de Golder jette sur Soifer³⁰. Mais Duvivier évite l'antisémitisme en faisant de Golder un héros sacrificiel et, s'il n'attribue pas au protagoniste la nostalgie de sa jeunesse pauvre, comme il aurait pu le faire s'il avait retenu la visite à la rue des Rosiers ou si, au moment de l'agonie, il avait, par un flash-back ou des surimpressions, évoqué son enfance orientale, il lui accorde finalement une grandeur tragique en accompagnant sa mort par le chœur des émigrants qui entonnent des chants funèbres.

La peinture de la société juive contribue au pessimisme et à la misanthropie du roman et du film. Tous les personnages sont asservis à l'Argent, véritable Mammon, et pas seulement les Juifs : Alec, fiancé de Joyce, quoique « neveu du roi Alexandre », est le « gigolo » (p. 441) de la vieille et riche Lady Rovenna ; Hoyos profite de la fortune de Golder, qu'il fait cocu. Comme l'écrit Noël Herpe, Duvivier (mais ce serait vrai aussi pour Némirovsky), « s'inscrit résolument contre le groupe, dans le postulat presque rousseauiste d'une nature déchue et dégradée par les compromissions sociales [...] ; il met à l'œuvre un processus sadique de démystification par lequel l'individu se retrouve victime de la collectivité [...] ; tous [s]es personnages sont des boucs émissaires [...] d'une malveillance quotidienne [...] »³¹.

*

Duvivier, adaptant *David Golder*, donne à l'avance raison à André Bazin : non seulement il rend la dureté et le pessimisme du roman de Némirovsky, mais il transpose aussi celui-ci sans le trahir, utilisant au mieux les pouvoirs de l'image, où il est passé maître depuis une dizaine d'années, et les nouvelles techniques du son.

La romancière et le cinéaste poursuivront leur carrière en profitant du succès rencontré par leur *David Golder*. La première, après ses essais, peu concluants, d'écriture cinématographique avec les nouvelles de *Films parlés*, continuera à peindre avec cruauté le monde des riches et se lancera dans une écriture plus autobiographique (*Le Vin de solitude*, 1935)³². Duvivier, dans une filmographie d'inspiration certes inégale,

30. — Noël Burch et Geneviève Sellier relèvent le « regard méprisant du domestique aryen » (*La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Nathan université, « Fac. cinéma », 1996, p. 34) et parlent, à propos du film, d'« antisémitisme sélectif » (p. 35).

31. — Noël Herpe, « Les années 30 de Duvivier : un homme dans la foule », *Positif*, n°429, nov. 1986, p. 86.

32. — Signe du succès de la romancière, le réalisateur autrichien Wilhelm Thiele tourna en 1931 une adaptation du roman de celle-ci, *Le Bal*, sous le même titre, avec la très jeune débutante Danièle Darrieux dans la version française.

réalisera certains chefs-d'œuvre du réalisme poétique : *La Bandera* (1935), *La Belle Équipe* (1936), *Pépé le Moko* (1936), *Voici le temps des assassins* (1956).

La vie, ou plutôt sa fin, fut cruelle pour celle qui inventa David Golder et pour celui qui l'incarna à l'écran. Némirovsky, trop confiante dans les autorités de Vichy, fut déportée à Auschwitz où elle mourut. Harry Baur, qui n'était pas juif, mais qui fut accusé de l'être par les milieux de la collaboration, se jeta dans la gueule du loup en participant en 1941 à un film tourné en Allemagne ; revenu en France, il fut incarcéré par la Gestapo et ne s'en remit pas ; il mourut en 1943.

Paul RENARD

Société Roman 20-50 – Lille

paul.renard2@wanadoo.fr