



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Lingua e letterature europee  
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

## **Images, Paroles, Histoires**

Poésie et Cinéma dans l'œuvre  
de Jacques Prévert.

**Relatore**

Ch. Prof. Olivier Serge Bivort

**Correlatore**

Ch.ma Prof.ssa Magda Campanini

**Laureando**

Silvia Stefanini  
Matricola 987693

**Anno Accademico**

2015 / 2016



## Introduction

En 2011, le film *Les Enfants du Paradis* est entièrement restauré par les laboratoires Eclair et L.E. Diapason (Seine-Saint-Denis), avec la collaboration du laboratoire italien *L'immagine Ritrovata* de Bologne. En le voyant pour la première fois dans cette nouvelle version en 2013, lors de sa sortie en Italie, ma première impression fut d'être devant un long poème de Prévert, non seulement à cause de l'intensité des dialogues écrits par le poète, mais aussi à cause d'une série d'impressions que le film arrivait encore à transmettre au spectateur soixante-huit ans après sa première sortie en 1945.

C'est de la vision de ce film qu'est née pour moi l'idée de ce travail et l'envie de confronter deux domaines aussi différents l'un de l'autre que sont le cinéma et la poésie, qui me paraissaient unis dans une seule dimension auditive et visuelle. Cette réflexion m'a portée à ne pas m'arrêter seulement aux *Les Enfants de Paradis*, mais à étudier toute l'œuvre de Prévert dans la perspective d'un lien entre les deux arts tel qu'il était si bien réalisé dans ce film.

Mais cette parenté entre les images et les mots ne va pas de soi. En effet, l'œuvre de Prévert recouvre les domaines les plus divers : poèmes, chansons, pièces théâtrales, mélodrames, feuilletons, ballades, scénarios, sketches, aquarelles, collages. Aux huit ouvrages publiés pendant sa vie<sup>1</sup> s'ajoutent des œuvres posthumes et des ouvrages en collaboration<sup>2</sup> ; à sa production poétique se superpose une carrière de scénariste qui va de 1928 à 1973, avec cinquante-huit films, parmi lesquels nous trouvons des longs métrages, des courts métrages,

---

<sup>1</sup> *Paroles*, 1945 ; *Spectacle*, 1951 ; *La Pluie et le Beau Temps*, 1955 ; *Lumières d'homme*, 1955 ; *Histoire et d'autres histoires*, 1963 ; *Fatras*, 1966 ; *Imaginaire*, 1970 ; *Choses et autres*, 1975.

<sup>2</sup> *Histoire*, 1946 ; *Contes pour enfants pas sages*, 1947 ; *Le Petit Lion*, 1947 ; *Des bêtes...*, 1950 ; *Grand bal du printemps*, 1951 ; *Bim le petit âne*, 1952 ; *Guignol*, 1952 ; *Charmes de Londres*, 1952 ; *Lettres des îles Baladar*, 1952 ; *L'Opéra de la lune*, 1953 ; *Joan Mirò*, 1956 ; *Portrait de Picasso*, 1959 ; *Couleurs de Paris*, 1961 ; *Diurnes*, 1962 ; *Les Halles. L'album du cœur de Paris*, 1963 ; *Les chiens ont soif*, 1964 ; *Le Cirque d'Izis*, 1965 ; *Arbres*, 1967 ; *Varengueville*, 1968 ; *Fêtes*, 1971 ; *Hebdromadaires*, 1972 ; *Eaux-fortes*, 1963 ; *Le Jour de temps*, 1975 ; *Adonides*, 1978.

des films muet, des films d'animation, des documentaires, des films pour la télévision. Il faut ajouter qu'une mise en perspective chronologique de l'œuvre écrite avec l'œuvre filmée s'avère particulièrement complexe : en effet, si les scénarios correspondent à l'année de sortie des films, les poèmes sont, en revanche, le fruit d'un long parcours de vie qui nous empêche de les associer à une année précise.

Nous avons décidé de commencer notre étude par la période cinématographique de Prévert en nous concentrant sur « le point culminant » de son activité qui « se situe entre 1935 et 1946<sup>1</sup> ». Nous avons choisi de prendre en considération les films les plus significatifs de cette décennie, qui sont restés comme un symbole du cinéma de l'époque. Nous avons donc exclu les films à caractère documentaire<sup>2</sup> et les films où la collaboration de Prévert n'est pas créditée<sup>3</sup>. Parmi les seize films restants, nous avons dû écarter les films aujourd'hui introuvables<sup>4</sup> et ceux qui ne sont disponibles qu'à la Bibliothèque Nationale de France<sup>5</sup>.

Nous nous sommes donc concentré sur dix films : *Le Crime de Monsieur Lange*, 1935 ; *Jenny*, 1936 ; *Drôle de drame*, 1937 ; *Le Quai des brumes*, 1938 ; *Le Jour se lève*, 1939 ; *Remorques*, 1939 ; *Les Visiteurs du soir*, 1942 ; *Lumière d'été*, 1941- 1943 ; *Les Enfants du Paradis*, 1943- 1945 et *Les Portes de la nuit*, 1946.

Tous les scénarios de ces films ont été publiés, sauf ceux de *Lumière d'été* et de *Remorques*, que nous avons consulté au Département des arts et des spectacles de la Cinémathèque de Paris en version dactylographiée<sup>6</sup>. Nous avons parfois dû tenir compte des différences entre le scénario et la version filmée, comme dans *Jenny*, où la modification des dialogues dépend des restrictions de la censure ou comme dans *Les Portes de la nuit*, conçu pour le couple Jean Gabin-Marlene Dietrich et successivement remplacé par Yves Montand et Nathalie Nattier. Dans ce cas, nous avons pris en compte les deux versions du film. En

---

<sup>1</sup> Comme l'explique Gasiglia-Laster. Jacques Prévert, Œuvres Complètes, édition présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1992, p. xxii.

<sup>2</sup> *Aubervilliers*, 1945.

<sup>3</sup> *Le Commissaire est bon enfant*, 1935 ; *L'Affaire du courrier de Lyon*, 1937 ; *Les Disparus de Saint-Agil*, 1938 ; *Ernest le rebelle*, 1938 ; *L'enfer des anges*, 1939 ; *Une femme dans la nuit*, 1941. « Dès cette première phase de sa carrière cinématographique, Jacques Prévert rencontre la censure, officielle mais aussi officieuse, soit celle qui ne dit pas son nom, dictée par les droits de veto de vedettes, les desiderata des producteurs... Ainsi, plusieurs des ses projets sont détournés de telle sorte que, ne se reconnaissant pas dans le matériau final, il refuse de les signer ». (Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, Paris, Textuel, 2012, p. 14).

<sup>4</sup> *Un oiseau rare*, 1935 ; *Jeunesse d'abord*, 1935 ; *Mautonnet*, 1936 ; *Sortilège*, 1945.

<sup>5</sup> *Le Soleil a toujours raison*, 1941, conservé encore en VHS ; *Adieu...Léonard !*, 1943

<sup>6</sup> Voir les annexes, p. 223.

travaillant sur les scénarios originaux, nous avons décidé d'inclure dans notre corpus les dialogues coupés durant le montage.

En ce qui concerne l'œuvre poétique, notre attention s'est portée sur les recueils publiés pendant la vie de Prévert à l'exception des œuvres écrites en collaboration avec d'autres artistes, afin d'éviter les interférences de genres, phénomène qui caractérise fortement le travail de l'auteur<sup>1</sup>.

Notre analyse portera sur la comparaison entre deux langages différents – le cinéma et la poésie – qui sont rarement confrontés, contrairement aux romans et à leur transposition cinématographique, fondée principalement sur une parenté narrative. Nous avons associé ces deux langages sans tenir compte des facteurs liés à la technique (réalisation, montage, décors ou musique) mais en nous arrêtant aux éléments qui relient les images sur l'écran au monde imaginaire de la poésie, à travers la parole exprimée dans les dialogues des films et dans la langue des vers. Nous avons mis en rapport scénarios et poèmes, non seulement dans leur dimension textuelle mais aussi situationnelle, entre thèmes, histoires et personnages. La perspective que nous avons adoptée nous a poussés à illustrer notre propos par un grand nombre d'exemple, dans le but de montrer que ces deux formes d'expression sont, pour Prévert, deux façons différentes de peindre le même monde.

En choisissant de nous arrêter sur une période précise de la carrière cinématographique de Prévert, il nous a paru nécessaire d'évoquer le milieu politique, social et culturel de la période dans laquelle il a commencé son travail. Le premier chapitre sera donc consacré au contexte de l'œuvre.

Le deuxième chapitre se concentrera sur les thèmes principaux de l'univers de Prévert : l'amour, la lutte et le rêve. Nous verrons comment ces aspects se développent dans son œuvre et comment Prévert en tira parti pour contester les valeurs sociales et morales de son époque.

Le troisième chapitre sera consacré à analyser le monde des personnages de Prévert, expression d'une humanité malheureuse que le poète et scénariste divise en deux catégories : les « bons » et les « méchants », représentant la lutte contre un modèle de société fondé sur l'argent et sur les apparences.

---

<sup>1</sup> Danièle Gasiglia-Laster explique qu'« À la multiplicité des formes mises en œuvres s'ajoute leur interférence ». (Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii). Il s'agit d'une interférence qui influence le style de l'auteur, caractérisé par le mélange des genres : « le style de Prévert est quelque fois très marqué par l'esthétique cinématographique, souvent très proche de la pratique des collages qui eux-mêmes ne sont pas sans rapport avec le montage filmique ». (*Ibid.*).

Comment la nature « révolutionnaire, anticlérical, antimilitariste » de Prévert, triade d'adjectifs que Claude Roy résume dans l'expression ironique Prévert « antitout<sup>1</sup> », s'est-elle exprimée dans ces deux langages différents que sont la poésie et le cinéma ? Comment la provocation, si claire dans les poèmes de l'auteur, a-t-elle été traduite dans ses scénarios ?

Telles seront les questions abordées dans ce mémoire qui s'attachera à explorer et à approfondir le « phénomène Prévert » dans son ensemble, de la poésie au cinéma et du cinéma à la poésie.

*Je voudrais remercier Solange Piatek (Favras/Succession Jacques Prévert), Mathilde Jamain (Coordinatrice des services aux publics de Département des Arts du spectacle de la Cinémathèque de Paris), la Bibliothèque Renzo Renzi (Fondazione Cineteca di Bologna) et Monsieur Philippe Roger pour leur disponibilité.*

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 1000.

# CHAPITRE 1 :

## Prévert en contexte.

Jacques Prévert a été dans la France du xx<sup>e</sup> siècle, « l'écrivain qui a incarné sans doute le mieux le Paris populaire de l'entre-deux-guerres<sup>1</sup> » et qui a su représenter une époque entière sans oublier ses protagonistes les plus modestes. Il a été un personnage très particulier, marqué par une personnalité originale, dans laquelle « l'engagement et l'humour, au centre de sa vie quotidienne et artistique, sont également les fils rouges de sa présentation<sup>2</sup> ». À cela s'ajoute le fait qu'il a appartenu à une période de grands bouleversements d'un point de vue culturel, social et politique : il a vécu la joie des années folles à Paris, il a connu les avant-gardes et les premières expérimentations du cinématographe qui venait de naître. Son intérêt pour la société et l'écriture commence dans ce milieu. Sa poésie grandit avec le théâtre, la musique, le cinéma, mais surtout avec la vie quotidienne, sa véritable source d'inspiration, qui lui donne l'envie de participer au monde.

Dans ce premier chapitre nous chercherons à introduire la figure de Jacques Prévert en tant qu'homme et écrivain. En deuxième lieu, nous chercherons à reconstituer l'univers intellectuel où évolue sa personnalité : le surréalisme, le Groupe Octobre et le Front Populaire. Après une brève parenthèse à propos du cinéma, nous analyserons la portée effective de notre auteur en contact avec ce nouveau moyen d'expression, l'importance et la nouveauté de son intervention, tout en considérant sa nature de poète qu'il n'abandonne jamais. Cela nous amènera à considérer la liaison entre la poésie et le cinéma et la contamination entre ces deux domaines dans son œuvre.

---

<sup>1</sup> [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jacques\\_Pr%C3%A9vert/139573](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jacques_Pr%C3%A9vert/139573), consulté le 27/05/2016.

<sup>2</sup> <http://www.jacquesprevert.fr/archives/locations-d-expositions/>, consulté le 27/05/2016.

## Le portrait de l'auteur.

Il nous semble nécessaire de nous arrêter sur la figure de Prévert selon trois aspects fondamentaux : sa biographie, qui nous donne une idée de son travail, l'héritage qu'il nous a laissé par le biais de son œuvre et les deux activités qui l'ont rendu célèbre, c'est-à-dire la poésie et le cinéma.

### Une brève biographie.

Commençons donc par esquisser un portrait de l'auteur à partir de *Fatras*, son site officiel<sup>1</sup>.

La vie de Prévert commence au début du xx<sup>e</sup> siècle, en 1900. Il passe ses premières années entre Paris et Toulon, où la famille est obligée de déménager après que son père perd son emploi. Malgré de graves problèmes financiers, les Préverts ne renoncent pas aux petits plaisirs quotidiens : grâce aux expédients du père, Jacques a la possibilité d'aller toutes les semaines au cinéma avec sa famille. C'est ainsi que naît sa passion pour le cinématographe.

Le père est une figure très importante pour lui, bien qu'il soit très instable : plusieurs fois il tente de se donner la mort, mais la présence de son fils l'engage à renoncer à cette idée. D'autre part, en amenant souvent Jacques avec lui à l'Office central des pauvres de Paris où il travaille, il lui fait connaître la vraie misère. Ce n'est pas donc par hasard que l'attention de Jacques Prévert se portera vers les plus faibles.

Tout en étant un grand lecteur, Prévert n'aime pas le rythme obligatoire de l'école qu'il fréquente en effet épisodiquement. Il arrête ses études à l'âge de quatorze ans et il commence à exercer divers métiers sans arriver à les pratiquer longtemps. À l'âge de vingt ans, il est incorporé au service militaire : durant ces années il connaît Yves Tanguy et Marcel Duhamel, qui seront à la base du groupe d'amis au sein duquel se développera sa personnalité. Grâce à la librairie d'Adrienne Monnier, il reste fasciné par Lautréamont et surtout il découvre la révolution surréaliste. À partir de 1925 et jusqu'en 1929 il est fortement lié au mouvement surréaliste. En 1929 à la suite d'une forte tension à l'intérieur du groupe, Prévert publie avec onze des membres surréalistes un pamphlet intitulé « Un cadavre » contre André Breton. La

---

<sup>1</sup> <http://www.jacquesprevert.fr/jacques-prevert/biographie/>, consulté le 27/05/2016.

réaction de Breton est forte : il publie le *Second manifeste du surréalisme* dans lequel il attaque ses confrères : c'est la rupture.

Une fois achevée l'expérience surréaliste, en 1932, Prévert commence à travailler pour le groupe Octobre, un théâtre populaire grâce auquel il découvre son intérêt pour l'écriture : ses premières poésies sont donc des textes dramatiques. La même année, il écrit son premier scénario pour le cinéma, *L'Affaire est dans le sac*, réalisé par son frère Pierre<sup>1</sup>, sans succès. En 1936, quand l'activité du Groupe Octobre se conclut, il a déjà signé ses premiers scénarios avec Jean Renoir et Marcel Carné. De 1937 à 1946 il est connu en tant que scénariste et travaille principalement avec Carné, mais aussi avec d'autres réalisateurs comme Jean Grémillon, Christian-Jacque, André Cayatte, Pierre Billon et son frère. Pendant ce temps, il poursuit son œuvre de poète qui reste inconnue du grand public jusqu' au moment de la publication de *Paroles*, son premier recueil de poésies, en 1945, après la guerre. Suit le recueil *Histoires*, en juin 1946. Il commence donc à obtenir une reconnaissance publique comme poète, tandis que son activité de scénariste se ralentit. En 1948, à cause d'une chute depuis une fenêtre de la Radiodiffusion française, il reste plusieurs jours dans le coma. Cet accident l'oblige à interrompre ses activités pendant deux ans : il sera marqué par une infirmité permanente. Durant sa convalescence à Saint-Paul-de-Vence il commence à se consacrer à l'art de collages, sous les conseils de son ami Picasso. Entre 1948 et 1952 collabore avec Paul Grimault au film d'animation *Le Roi et l'Oiseau* qui sortira sans autorisation sous le nom de *La Bergère et le Ramoneur* à la Biennale de Venise en 1952<sup>2</sup>. En 1951, avec le recueil *Spectacle*, Prévert publie des textes et chansons liés au Groupe Octobre. En 1955, deux autres recueils sortent à un mois de distance : *La Pluie et le Beau Temps* (en mai) et *Lumières d'homme* (en juin).

Son dernier film pour le cinéma est *Notre-Dame de Paris*, d'après le roman de Victor Hugo, en 1956. À partir de cette date, il travaille seulement pour de courts métrages à caractère documentaire (*La Seine a rencontré Paris*, 1957 ; *Paris mange son pain*, 1958 ; *Paris la Belle*, 1960), à des films pour la télévision (*Le Petit Claus et le Grand Claus*, 1964 ; *La maison du passeur*, 1965 ; *À la belle étoile*, 1966) et à des films d'animation toujours avec Grimault (*Le Diamant*, 1970 ; *Le Chien mélanome*, 1973). Pendant ces années la place des

---

<sup>1</sup> Pierre Prévert avait été assistant réalisateur de Jean Renoir et avait tenu un petit rôle dans *l'Age d'or* de Luis Bunuel en 1930.

<sup>2</sup> La version posthume paraîtra seulement en 1980 avec le titre choisi par Prévert et Grimault.

images est toujours plus importante : ses recueils sont accompagnés par ses compositions d'images (c'est le cas de *Fatras*, 1966) et par ses collages en couleurs (*Imaginaires*, 1970).

Son dernier recueil est *Choses et autres*, achevé d'imprimer en 1972.

Il meurt le 11 avril 1977 dans sa maison d'Omonville-la-Petite, loin de Paris, ville qui l'avait vu naître et devenir le Prévert que tout le monde connaissait.

Actuellement la détentrice du droit moral de son œuvre est la petite-fille Eugénie, qui gère *Fatras*<sup>1</sup>, la société née pour commémorer sa figure et son œuvre.

Son œuvre.

Prévert nous laisse en héritage un grand répertoire. Son œuvre touche l'univers de la musique, du théâtre, du ballet et des arts. Bien que « c'est au cinéma que vont ses préférences » et que « c'est le cinéma qui le fait connaître au public<sup>2</sup> » la variété des textes lui permet de les associer à des formes de nature différente : ils peuvent devenir des chansons, des textes dramatiques ou des ballets et souvent ils se trouvent liés aux images de manière inattendue. En effet :

Le style [de Prévert] est tellement multiforme qu'il est difficile de l'enfermer dans une définition, ce à quoi l'auteur voulait d'ailleurs échapper. Dialogue, récits, collages, prose et poésie se côtoient, les genres sont mêlés<sup>3</sup>.

À ce propos, il nous semble utile de proposer une répartition selon les différents genres de son œuvre.

*Textes mis en musique.*

Le premier texte qu'il compose, « Les animaux ont des ennuis », est écrit en 1928 pour le danseur et chorégraphe George Pomiès et il est mis en musique par Christian Verger. « Il s'agit » donc « à la fois du premier texte et de la première chanson<sup>4</sup> » de Prévert. Ce n'est pas un cas isolé : en réalité « la plupart des textes connus » ont « été mis en chanson du vivant de

---

<sup>1</sup> Le nom de la société naît du titre d'un des recueils de Prévert.

<sup>2</sup> Joël Sadeler, *À travers Prévert*, Paris, Larousse, 1975, p. 11.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. XXI.

<sup>4</sup> <http://www.jacquesprevert.fr/autorisations/chanson/>, consulté le 27/05/2016.

Jacques Prévert, principalement par Joseph Kosma, Christian Verger et Louis Bessières<sup>1</sup> » auxquels il faut ajouter aussi le musicien Henry Crolla. Avec Verger, il collaborera à *Tour de chant*, en 1953, album illustré par les dessins de Fabien Loris<sup>2</sup> et à *L'Opéra de la lune*, avec des dessins de Jacqueline Duhême, aide d'atelier d'Henri Matisse.

Agnès Capri est la première actrice et chanteuse qui débute en 1936 avec les compositions de Prévert sur des musiques de Verger et Kosma, musicien qui deviendra son ami et son collaborateur. Les poèmes « Adrien », « La Pêche à la baleine », « L'enfance » se diffusent tout d'abord à travers la musique, avant d'être publiés. C'est toujours Agnès Capri qui interprète « Embrasse-moi » pendant un spectacle du Groupe Octobre la même année. « Marche ou crève », texte représentatif de cette période politique, publié dans *Spectacle*, sera l'hymne du Groupe Octobre à partir du 1934, sur une musique de Louis Bessières.

La diffusion de poésies-chansons de Prévert sur la musique de Kosma arrive au public par la radio, grâce à la série d'émissions de Robert Scipion, *L'École buissonnière*, en 1945, année de la publication de *Paroles* et de la sortie des *Enfants du Paradis*. L'année suivante paraît un livret de partitions appelé *21 Chansons*, avec la mise en musique de textes qui appartiennent presque tous au recueil *Paroles*. Font partie de cet album aussi des chansons comme « Les Feuilles mortes », bande originale du film *Les Portes de la nuit*, dont la version célèbre est interprétée par Yves Montand.

Prévert sera donc chanté par de nombreux artistes, par Germaine Montero, dans les années 1950, par Édith Piaf dans les années 1960 avec « Cri du cœur » qui figure dans son dernier 33 tours et par Françoise Hardy qui, en 1966, choisira la poésie « Une plante verte » pour son récital à l'Olympia.

Il est intéressant de remarquer la double valeur des chansons de Prévert : ce sont tantôt des chants d'amour profond et romantique, tantôt des hymnes pour la collectivité, en particulier pour la classe ouvrière. De nombreux poèmes prennent en outre le nom de « chanson » dans le titre, comme la célèbre « Chanson des sardinières », ou encore la « Chansons des escargots qui vont à l'enterrement », la « Chanson dans le sang », la « Chanson de l'oiseleur », la « Chanson », la « Chanson de geôlier ». En tous cas, toujours marquées par une mélancolie propre à l'esprit de Prévert, elles sont un moyen efficace de diffusion de sa pensée et sa poésie.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, consulté le 27/05/2016.

<sup>2</sup> Fabien Loris, lié à Prévert à travers le Groupe Octobre, est aussi le mari de la danseuse Janine Tricotet, qui sera la dernière femme de Jacques.

## *Textes dramatiques.*

Il faut rappeler que les textes de Prévert naissent dans le cadre de sa collaboration avec le Groupe Octobre : ce sont d'abord des textes dramatiques même s'ils sont repris dans d'autres occasions. Ils seront mis en scène surtout durant les années 40 et 50 : c'est le cas de « En famille », joué pour la première fois sur la scène du cabaret-théâtre parisien la *Rose Rouge* en 1947, ou encore « L'Opéra des girafes » et « Branle-bas de combat » mis en scène toujours à la *Rose Rouge* par Yves Robert en 1949<sup>1</sup>.

La « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France »<sup>2</sup>, un des premiers poèmes destinés aux représentations du Groupe Octobre, est mis en scène par l'acteur Albert Médina, en 1951, à la *Fontaine des Quatre- Saisons*, « un cabaret de la rive gauche, dont Pierre Prévert est le directeur artistique<sup>3</sup> ».

À la *Fontaine des Quatre- Saisons*, en 1954 Jean-Pierre Grenier présente aussi une deuxième version de la pièce *La famille Tuyau de Poêle*, publié l'année successive dans *La pluie et le Beau Temps*.

Parfois on trouve aussi une liaison entre les représentations théâtrales et la musique : en 1945 le chorégraphe Roland Petit propose « Le Rendez-vous », ballet basé sur un argument de Prévert avec une musique de Joseph Kosma et avec la participation du photographe Brassäi pour les décors et de Picasso pour le rideau de scène<sup>4</sup>. En 1952 Verger met en musique la comédie-ballet « Cœur de Docker », alors que Maurice Béjart propose en 1956 le ballet « Le Balayeur » d'après chanson de Prévert sur une musique de Louis Bessières.

Le fait que les textes de Prévert peuvent être utilisés dans les formes de diffusion les plus diverses, montre, au delà de la richesse du répertoire, leur éclectisme, élément central aussi de la personnalité de l'auteur.

---

<sup>1</sup> La plus part des textes écrits pour le théâtre seront publiés dans le recueil *Spectacle* en 1951. Dans quelque cas, les textes sont aussi adaptés pour la radio, comme par exemple, en 1948 la pièce « Bonne nuit capitaine », née pour le Groupe Octobre, mais jamais mise en scène. En 1974 Prévert aura l'occasion d'enregistrer des textes du Groupe Octobre pour l'émission *Remettez-nous ça* de Gérard Descotils.

<sup>2</sup> Premier poème du recueil *Paroles*, « La Tentative de description d'un dîner des têtes à Paris-France » est écrit entre 1930 et 1931. Cette « composition- pamphlet » présente un rythme oral dans sa structure même : il commence en vers, se transforme en prose par un récit absurde et ridicule et revient à la poésie seulement dans les derniers vers. Loin de représenter un modèle de poème classique, cette longue parodie d'un dîner officiel imaginaire à l'Élysée, est une reproduction des catégories sociales, avec une séparation nette entre les exploités (le monde de la France officielle) et les victimes (le peuple) : sa récitation devient une dénonciation à voix haute contre la société.

<sup>3</sup> <http://www.jacquesprevert.fr/jacques-prevert/biographie/> consulté le 27/05/2016.

<sup>4</sup> Nous pouvons déjà remarquer l'intérêt que Prévert montre pour l'art.

## *Les films d'animation et les collages.*

Il ne faut pas oublier l'attention de Prévert pour les images qui s'était déjà traduite dans sa collaboration à des films d'animation (*Le Petit Soldat*, 1947 et *La Bergère et le Ramoneur*, 1948-1953) et qui se manifeste d'une manière évidente après son accident en 1948. À partir de cette date l'activité de collage devient son nouveau moyen d'expression.

Avec la technique des collages il utilise le procédé créatif qui est à la base de toute sa production : « Jacques Prévert aimait dire de ses différents moyens d'expression qu'ils procédaient de la même démarche : l'art du montage<sup>1</sup> » :

Cédant les « Paroles » aux images, Jacques Prévert exprime dans ses collages les mêmes préoccupations que dans ses écrits. Poésie profonde ou légère, aimable ou violente, tendre ou cruelle, elle n'en reste pas moins puissante<sup>2</sup>.

Mais :

Contrairement aux surréalistes qui manifestaient dans leurs collages leur volonté de dévoiler l'inconscient, Jacques Prévert invite par des associations d'images incongrues et des détournements à repenser le monde tel qu'il est vraiment<sup>3</sup>.

Les collages de Prévert représentent donc une autre façon d'envisager le monde :

« Loin de constituer un simple divertissement, les collages de Prévert sont compris comme s'intégrant dans sa vocation de questionneur des modes et façon d'être du monde. [...] Verve, esprit, émerveillement, interrogation jubilatoire et transmutation, ludisme et sérieuse re-création imaginable/inimaginable, redéfinition de notre être- oui, tous ces éléments caractérisent le cinéma mouvant et magique que génèrent les collages de Prévert.<sup>4</sup> »

Ses collages, qui paraissent pour la première fois dans la revue *Nef*, en 1951, avec son texte « Limehouse », seront bientôt exposés dans les vernissages à la prestigieuse galerie d'Adrien Maeght en 1957, à la galerie *Knoedler* à Antibes en 1963 et à la galerie *La Pochade*, boulevard Saint-Germain à l'occasion de la publication de *Fatras*, en 1966. En 1962 un

---

<sup>1</sup> <http://www.jacquesprevert.fr/archives/locations-d-expositions/> consulté le 27/05/2016.

<sup>2</sup> « Exposition Les Écorchés, collages de Jacques Prévert », *Ibid.*

<sup>3</sup> « Nouvelle exposition Les collages de Jacques Prévert », *Ibid.*

<sup>4</sup> Carole Aurouet, Daniel Compère, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, *Frontière effacées*, Lausanne, L'Age d'homme, 2004, p. 161.

collage de Prévert avait illustré la couverture de la première édition de *L'Écume des jours* de son ami Boris Vian, et

Un nombre non quantifiable de collages est probablement conservé chez des collectionneurs ou particuliers, auxquels Jacques Prévert les avait destinés : collages moyen ou grands formats, sur enveloppes, envois sur cartes postale ou dédicaces dans des livres<sup>1</sup>.

Ses collages illustreront même un des ses derniers recueils en 1970, *Imaginaires*.

### *La collaboration avec les artistes.*

À partir des années cinquante ce sont souvent les images d'autres artistes qui accompagnent les textes de Prévert : en 1952 le livre *Lettre des Îles Baladar* est publié avec les dessins de l'illustrateur André François et l'œuvre *Guignol* est illustré par l'artiste argentine Elsa Henriquez, toujours la même année. Ses ouvrages auront aussi de découpages de l'ami Picasso (*Diurne*, 1962), des lithographies du peintre surréaliste Max Ernst, (*Chiens ont soif*, 1964), des eaux-fortes du sculpteur américain Alexander Calder (*Fêtes*, 1971), des gravures de Georges Ribemont-Dessaignes (*Arbres*, 1967), de Marcel Jean, artiste lié au Groupe Octobre (*Eaux-Fortes*, 1973), et du peintre-collagiste Max Papart (*Jour des temps*, 1975).

L'attention de Prévert pour les artistes se manifeste aussi dans les ouvrages qu'il écrit pour eux : en 1956 il collabore avec Ribemont-Dessaignes à des textes pour des reproductions de Joan Mirò.

En outre, Prévert rédige de nombreux textes pour les catalogue d'exposition de peinture et de gravures et aussi pour rendre hommage à ses amis et à divers artistes comme Picasso (*Portrait de Picasso*, avec les photographie d'André Villers, 1959), René Magritte, Georges Braque (dont les reproductions de peinture accompagnent son *Ouvrage de Varengeville*, en 1968) et Marc Chagall (*Cirque d'Izis* avec des photographie d'Izis, qui avait lui confié ses photo pour la première édition du *Grand Bal du Printemps*, en 1955).

Ces collaborations avec un grand nombre d'artistes montrent son intérêt pour l'art et les images, auxquels son écriture se lie souvent. La présence des images dans l'œuvre de Prévert a une valeur qui dépasse le simple jeu. Le monde de Prévert est fait d'images et pas seulement de paroles, car le poète travaille de la même manière sur les deux plans. Cette sensation est

---

<sup>1</sup> <http://www.jacquesprevert.fr/autorisations/les-collages/> consulté le 27/05/2016.

donc totale dans l'ensemble de sa production : nous pourrions dire que l'importance des images est aussi à la base des ses scénarios, à côté des paroles.

Ce sont les images qui sont capables de donner une continuité de style et une cohésion à l'œuvre de Prévert, les images créées par le pouvoir de ses paroles, par les histoires devenues des poèmes dans ses livres. Jean Queval écrit :

On aurait tort, sous prétexte que Prévert est poète, de vouloir le retrouver uniquement dans les dialogues de ses films. Il est tout autant et très fortement dans leurs images<sup>1</sup>.

Guy Jacob nous explique que si :

On dit volontiers « un film de Jacques Prévert », tant il y a parenté profonde entre tous les films auxquels il a travaillé, quelles que soient les différences de style des metteurs en scènes, cette parenté s'étend aux images même<sup>2</sup>.

L'apport de Prévert au cinéma ne se réduit donc pas seulement aux dialogues : il touche aussi les images. Guy Jacob précise encore que « nombre de scènes dont on dit : "c'est du Prévert" sont muettes elles aussi, ou presque<sup>3</sup> ».

La « marque Prévert », dont on parle souvent, touche toute son œuvre et bouleverse toute une époque sans distinction de milieu, de circonstance, de moyen culturel. Les œuvres et les scénarios évoluent donc en parallèle : ils sont les fruits du même esprit innovateur, de la même conception du monde, du même homme qui « n'accepte pas la société actuelle et ses contradictions, ses hypocrisies, ses traditions, en un mot son conformisme<sup>4</sup> ».

D'ailleurs :

Cette extraordinaire continuité dans le style et dans les thèmes, comment ne pas l'expliquer par la continuité d'une pensée qui, elle non plus, n'a pas changé, par une constante et admirable fidélité à soi-même<sup>5</sup> ?

Guy Jacob explique qu'on pourrait attribuer l'unité de son œuvre essentiellement à deux faits : l'amour constant pour le cinéma et surtout le désir de se faire entendre. Danièle Gasiglia-Laster poursuit la même idée, en disant que :

---

<sup>1</sup> Jean Queval, *Jacques Prévert*, Paris, Mercure de France, 1955, p. 88.

<sup>2</sup> Guy Jacob, « Situation de Jacques Prévert », *Première Plan*, n° 14, novembre 1960, p. 6.

<sup>3</sup> Jean Queval, *op. cit.*, p. 88.

<sup>4</sup> Pierre Barbin, « Jacques Prévert, auteur de films » dans Bernard Chardère, *Le Cinéma de Jacques Prévert*, Bordeaux, Le castor Astral, 2001, p. 334.

<sup>5</sup> Guy Jacob, art. cit., p. 6.

À travers ce qu'il a appelé "ses différents moyens d'expression" : cinéma, textes, collages, Prévert n'a cessé d'être lui-même, irréductiblement, d'autant plus qu'il n'a jamais complètement abandonné une forme d'expression pour une autre<sup>1</sup>.

Pierre Barbin écrit que « l'œuvre de Prévert occupe, en effet, une place de premier plan dans le cinéma français, grâce à une richesse et à une continuité exceptionnelles ».

Poète ou scénariste ? Le « cas Prévert ».

Le fait que Prévert se soit consacré à de nombreuses activités dans sa vie nous empêche de cataloguer sa personne et son œuvre.

En effet, tout en considérant le cinéma et la poésie comme ses moyens d'expressions les plus utilisés, il reste en tout cas difficile de définir Prévert soit comme un poète, soit comme un scénariste, en excluant l'idée d'une liaison entre les deux domaines. À ce propos, Guy Jacob définit son cas comme étant « tout à fait exceptionnel » : « en France, il n'y a pas de scénariste qui soit d'importance comparable<sup>2</sup> ».

Il reste à comprendre pourquoi, bien que Prévert ait été l'un des scénaristes les plus importants des années trente, nous ne connaissons presque exclusivement aujourd'hui que ce qu'il nous a laissé en tant que poète.

Rappelons qu'au moment de la publication de son premier recueil de poésie, Prévert était déjà un scénariste assez connu. Le succès de *Paroles*, qui permet donc de le révéler au grand public, coïncide avec l'énorme succès de *Les Enfants du Paradis*, qui le rend célèbre en tant que scénariste.

L'année 1945 représente donc pour Prévert le moment d'une double reconnaissance, littéraire et cinématographique, mais elle marque aussi le début de son détachement du cinéma : nous pourrions dire que quand il arrive à se faire connaître comme poète, sa carrière dans le cinéma est en passe de s'estomper : *Les Portes de la nuit* en 1946 sera un fiasco, *La Fleur de l'Age*, projet très cher, restera inachevé. *Les Amants de Vérone* est le dernier film marquant qui appartient à cette période et qui met fin à son activité cinématographique<sup>3</sup>. Si le cinéma est pour lui un moyen d'expression et de travail, sa véritable passion reste l'écriture. Le ralentissement de son activité de scénariste lui permet de se consacrer à écrire et à

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3</sup> *Notre dame de paris*, dernier film auquel il collabore pour le cinéma, sortira en 1956.

rassembler ses poèmes. Sa réputation de poète se diffuse rapidement surtout grâce à la nature de sa poésie : son écriture reste très attachée à l'oralité. Ce fait permet à Prévert de toucher un public plus large par rapport à celui auquel la poésie classique est généralement destinée. Il s'agit d'un des événements particuliers du contexte culturel et littéraire du xx<sup>e</sup> siècle : bien que tout le monde ne soit pas d'accord avec l'idée de considérer Prévert véritablement comme un poète – d'ailleurs, « à vrai dire, c'est par commodité qu'on appelle "poèmes" des textes qui ne relèvent d'aucun genre fixe et qui empruntent aux catégories les plus variés <sup>1</sup> » – il est incontestable que sa figure est l'une des plus connues dans la France de l'après-guerre.

Le « cas Prévert » représente assurément un phénomène unique et extraordinaire : Philippe Haudiquet nous dit qu'il « occupe une place à part dans ce qu'il faut bien appeler la "poésie contemporaine" <sup>2</sup> », car « personne n'a encore écrit comme lui, sauf à le plagier, personne n'écrira jamais comme lui<sup>3</sup> ». Comment et pourquoi Prévert arrive-t-il à se distinguer des autres écrivains ? Haudiquet poursuit :

Tout d'abord parce que il ne s'affiche pas comme un « poète ». Il ne consent que fort tard, après la guerre, à faire paraître ses écrits en recueils et encore refuse-t-il de leur coller des étiquettes telles que poèmes, essais ou contes<sup>4</sup>.

En outre, « il n'appartient à aucun "mouvement" littéraire, ne se situe pas dans un courant<sup>5</sup> ».

Pour Guy Jacob, Prévert n'est pas un poète comme les autres parce que : « Il a ignoré tous les interdits : celui de raconter une histoire, celui de prendre parti, celui d'être populaire<sup>6</sup> ».

Il n'écrit pas avec l'intention d'appartenir à une grande maison d'édition, il ne se prend pas au sérieux. Rappelons que :

Ses premiers textes [sont] griffonnées sur des bouts de papier, des nappes de restaurant ou dactylographiés par ses « copains » traînent un peu partout et circulent au hasard. Certains sont publiés par quelques petites revues poétiques à l'audience confidentielle, mais de qualité<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jacques\\_Pr%C3%A9vert/139573](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jacques_Pr%C3%A9vert/139573), consulté le 27/05/2016.

<sup>2</sup> <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-jacques-prevert-la-poesie-et-le-cinema-par-p-haudiquet-image-et-son/> consulté le 27/05/2016.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Paroles*, Gallimard, Paris, 2004, p. 295.

<sup>4</sup> <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-jacques-prevert-la-poesie-et-le-cinema-par-p-haudiquet-image-et-son/> consulté le 27/05/2016.

<sup>5</sup> Jacques Prévert, *Paroles*, *op. cit.* p. 295.

<sup>6</sup> Guy Jacob, art. cit., p. 5.

<sup>7</sup> Joël Sadeler, *op. cit.*, p. 10.

Ses textes naissent au hasard et il sont utilisés dans leur forme orale, mis en scène ou récités. Avec Prévert, la figure du poète centré sur soi et sur son mal-être, typique de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, est entièrement abandonnée. Il arrive au public d'une manière directe, car il renonce à son individualité en tant qu'homme et poète en faveur de la collectivité et de ses souffrances. Par son refus d'être appelé poète, son « je » s'estompe face à la cruauté que le monde offre à ces yeux. Il devient simplement un « homme libre » qui prend la parole et qui parle pour les gens, pour tous ceux qui n'ont jamais lu de la poésie, pour tous ceux qui sont oubliés du monde, pour ceux pour qui « le soleil » « ne brille pas<sup>1</sup> ». Prévert « est un homme qui a toujours su s'engager, prendre parti, parce qu'il garde constamment les yeux ouverts sur le monde<sup>2</sup> ».

Robert Pilati nous dit qu'« il a su exprimer le tragique quotidien de la condition humaine, la poésie humble est triste de la misère ouvrière<sup>3</sup> ». Le rapport avec le quotidien reste donc le point central de sa propension à se consacrer à l'écriture, qui naît très tard en lui et qui se développe après une longue période de participation aux groupes littéraires dans lesquels il a sa place seulement grâce à sa personnalité et à son charisme et malgré le fait qu'il n'eût pas encore d'expérience. Prévert est tellement lié à la vie qu'il semble se détacher de la littérature.

Dans sa biographie officielle, Yves Courrière nous donne une confirmation de cette idée en utilisant les mots de Georges Ribemont-Dessaignes, dont « le parrainage fut essentiel [à Prévert] pour son entrée dans le monde littéraire » :

Jacques Prévert avait depuis sa tendre jeunesse bu l'air de la rue, dans la liberté totale ; il y avait acquis un certain amour de la vie qui n'avait rien de commun avec ce qu'éprouvent les « gens bien » et avec leur catalogue des faits, des choses, des êtres<sup>4</sup>.

Ce détachement de la littérature est aussi le fruit d'une grande exigence de liberté qui caractérise sa personnalité et qui touche toute chose, à partir du refus du monde qu'il décrit jusqu'à sa façon totalement inattendue d'écrire. Même « ce mépris des qualifications

---

<sup>1</sup> « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France » dans Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 11.

<sup>2</sup> <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-jacques-prevert-la-poesie-et-le-cinema-par-p-haudiquet-image-et-son/> consulté le 27/05/2016.

<sup>3</sup> Robert Pilati, « Jacques Prévert, poète tragique du cinéma français » dans Chardère, *op. cit.*, p. 344.

<sup>4</sup> Ribemont-Dessaignes, « Déjà jadis » cité dans Yves Courrière, *Jacques Prévert, en vérité*, Paris, Gallimard, 2000, p. 187.

pompeuses et de vanités officielles, ce refus de l'Art avec un grand "A" », deviennent « révélateurs d'une authentique liberté d'esprit<sup>1</sup> ».

Cette inclination explique la difficulté de l'encadrer de façon unique par rapport à la vie et par rapport à la littérature : la « volonté d'échapper à un genre défini<sup>2</sup> » touchera non seulement ses œuvres littéraires, mais aussi ses scénarios.

## L'encadrement social et culturel de l'auteur.

Pour comprendre l'importance de la figure de Prévert, il nous semble nécessaire d'examiner le contexte culturel et social dans lequel s'est formée sa personnalité.

### Le début du siècle et la naissance des nouvelles avant-gardes<sup>3</sup>.

Avec le xx<sup>e</sup> siècle s'ouvre l'époque des grands changements qui caractériseront la société contemporaine.

D'un point de vue social, le développement de l'industrie et des techniques liées à la science et au monde du travail représente un processus accéléré vers le nouveau qui devient au fur et à mesure plus marqué et qui touche l'aménagement du territoire de toute l'Europe<sup>4</sup>. Le nouveau capitalisme et l'expansion impérialiste des grands états engendrent une transformation de la population : c'est la naissance de la société de masse.

D'un point de vue scientifique, les grandes nouveautés concernent la médecine et la physique. Le médecin viennois Sigmund Freud, à partir des recherches sur le système nerveux et grâce à la connaissance du célèbre neurologue français Jean-Martin Charcot, approfondit ses théories sur la psychanalyse et l'inconscient, qui ouvrent la voie aux études sur la névrose et sur le rêve. En 1915 Albert Einstein publie sa « théorie de la relativité » où le concept de gravité est associé pour la première fois à la géométrie de l'espace-temps : cette pensée révolutionne toute la physique moderne.

---

<sup>1</sup> <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-jacques-prevert-la-poesie-et-le-cinema-par-p-haudiquet-image-et-son/>, consulté le 27/05/2016.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1372.

<sup>3</sup> Pour ce paragraphe nous avons utilisé : Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il novecento*. Milano, Einaudi, 1991. Macchia, Colesanti, Guardaldo, Marchi, Rubino, Violato. *La letteratura francese. Il novecento*. Milano, Edizioni Accademia, 1987. Paola Dècina Lombardi. *Surrealismo 1919- 1969. Ribellione e immaginazione*, Milano, Oscar Mondadori, 2007.

<sup>4</sup> Les chemins de fer qui étaient utilisés déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, se diffusent entre 1900 et 1930.

La nouvelle société influence même les formes de communication esthétique et artistique : les années avant la Première Guerre mondiale manifestent une grande variété sur le plan culturel. Si d'un côté, les grands auteurs européens remettent en question la conception de l'identité humaine à travers la littérature<sup>1</sup>, la véritable révolution arrive avec la naissance des avant-gardes qui produisent dans l'art une rupture radicale avec la tradition précédente suite à une transformation totale des langages jusqu'à la « négation » de l'idée même de littérature et d'art.

### *Le cubisme*

En 1906, *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso posent les bases du cubisme<sup>2</sup>. Le mouvement, qui devient officiel à partir de 1911<sup>3</sup>, résiste jusqu'à 1925 et enfin subit « le sort de tout mouvement artistique, qui est de mourir » : « aussi, depuis 1925, s'il y a toujours des Cubistes, n'y a-t-il plus de Cubisme<sup>4</sup> ».

Définit « le mouvement le plus important [...] de la peinture contemporaine<sup>5</sup> », le Cubisme arrive à bouleverser aussi « l'architecture, l'ameublement, les arts mineurs, la mode elle-même<sup>6</sup> ».

Bernard Dorival écrit que :

il a fait plus que transformer l'esthétique de son temps. Il a porté sur lui un témoignage capital, dont Apollinaire a justement pu dire : « Ceux qui se moquent des nouveaux peintres, se moquent de leur propre figure, car l'humanité de l'avenir se représentera l'humanité

---

<sup>1</sup> L'importance des nouveautés narratives de cette période représentées par Marcel Proust (le premier volume de *La recherche du temps perdu* sort en France en 1913), Frank Kafka, James Joyce, Thomas Mann, Robert Musil, Thomas Stearns Eliot, Virginia Woolf, montre le grand changement d'époque qui touche toute l'Europe toujours plus ouverte à la modernité.

<sup>2</sup> En réalité, il existe une controverse sur la question de la paternité du Cubisme : « l'auteur, l'inventeur plutôt, en fut-il Braque ou Picasso ? ». En effet, « il semble que le nom de Cubisme soit venu d'une exclamation que Matisse poussa au jury du Salon d'Automne de 1908 devant un tableau de Braque, qui lui semblait fait avec des cubes ». Mais « si le Cubisme fut baptisé en 1908, quand naquit-il, et quel en fut le père ? Le problème est contesté. Il semble cependant qu'il soit venu au monde vers 1907, époque où Derain et Picasso peignaient leurs tableaux inspirés par la sculpture nègre, et où Braque stylisait la nature dans un sens indiqué par Cézanne sans doute, mais en renchérissant sur le maître d'Aix. C'est en tous cas en 1907 avec la série des paysages peints par cet artiste [...] que le Cubisme s'affirma ». Bernard Dorival, *Les Étapes de la peinture française contemporaine*, t. 2 : *Le fauvisme et le cubisme, 1905- 1911*, Paris, Gallimard, 1944, p. 197.

<sup>3</sup> « La première manifestation d'ensemble a lieu au Salon d'Automne de 1911 [...] représente un des moments capitaux de la peinture moderne. Picasso et Braque, Fernand Léger, Gleizer, Metzinger, Delaunay, Marcel Duchamp, Jacques Villon, Juan Gris, Macoussis, Marie Laurencin, Le Fauconnier y exposaient ensemble : la jeune peinture s'affirmait péremptoirement ». Dorival, *op. cit.*, p. 199.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>5</sup> « C'est en effet la première révolution picturale à avoir réussi depuis l'Impressionnisme » *Ibidem*, p. 195.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 196.

d'aujourd'hui d'après les représentations que les artistes de l'art le plus vivant, c'est-à-dire le plus nouveau, en auront laissées»<sup>1</sup>.

Il faut souligner que le cubisme est le premier mouvement qui propose une négation totale de la tradition précédente par l'abandon de la perspective<sup>2</sup> et « le refus du sujet<sup>3</sup> » contre toute convention sociale. L'artiste se trouve au centre de sa peinture, en tant que représentant de toute la collectivité<sup>4</sup> : après le Cubisme, plus rien ne sera comme avant et ces principes toucheront aussi à la littérature.

### La fin de la Première Guerre mondiale et les Années folles.

La Première Guerre mondiale, qui au début avait provoqué un grand enthousiasme, un désir de révolte et une ferveur patriotique liés à l'idée d'une victoire rapide, avait transformé les esprits. Après la fin du conflit, l'Europe entreprend un long parcours de retour au quotidien. La modification radicale qui touche de nombreux états entraîne une rupture dans le système mondial : l'Europe est victime d'une faiblesse qui se traduira par la crise économique de 1929 née aux États-Unis et qui se propage dans le monde entier<sup>5</sup>.

Les années 1920 sont aussi celles de la joie retrouvée et de l'optimisme, qui caractérisent toute la période des Années folles. Paris, devenu une grande capitale durant la Belle Époque, commence à accueillir les grands écrivains comme Joyce, Eliot, Majakovski, Beckett, Hemingway qui prennent l'habitude de se rencontrer dans la librairie *Shakespeare and Co*, fondée par Sylvia Beach en 1919 sur la rive gauche, lieu idéal de partage et d'échange des idées. La présence de cette grande variété d'auteurs crée un dynamisme dans la littérature de l'époque, qui s'enrichit des influences européennes.

La volonté de rupture avec le passé est toujours plus forte et se réalise dans la recherche de nouveaux moyens d'expression promus par la jeunesse, qui a commencé à repousser les valeurs à la base de la société bourgeoise. Bien que le Dadaïsme naisse en

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Les objets cubistes perdent leurs volumes.

<sup>3</sup> Cela parce qu' : « on va maintenant jusqu'à remplacer le sujet par le motif ». Dorival, *op. cit.* p. 341.

<sup>4</sup> « C'est sur l'homme en tant que représentant de la condition humaine qu'ils ont jeté la pleine lumière. Loin de faire des confidences sur soi en tant que soi, ils témoignent seulement sur l'homme en tant qu'homme, indifférents à la traduction de l'émotion individuelle, et hostiles à l'expression de la sensibilité ». *Ibidem*, p. 340.

<sup>5</sup> Interprétée comme une crise de la civilisation, la crise de 1929 ouvre l'époque des dictatures, au Portugal avec Salazar, en Italie avec Mussolini et en Allemagne avec le succès d'Hitler. La situation empire avec le triomphe de la droite en Espagne et du stalinisme en URSS.

Suisse, il est la première expression d'une volonté destructive et révolutionnaire qui influencera aussi le contexte littéraire français.

### *Le dadaïsme*

Ainsi naquit DADA, d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles<sup>1</sup>.

C'est ainsi que, Tristan Tzara, fondateur du mouvement, explique dans le manifeste de 1918<sup>2</sup>, les principes à la base du Dadaïsme, né à partir du Cabaret Voltaire de Zurich, qui était une société d'artistes intéressés par les expérimentations, fondée par Hugo Ball en 1916.

L'affirmation de Tzara montre une volonté de rupture avec les avant-gardes de la dernière décennie<sup>3</sup>. Malgré cette volonté de dépassement, Tzara n'abandonne pas la violence du langage et l'intention de provocation qui avait déjà caractérisé le mouvement futuriste en Italie<sup>4</sup>. La parole ne perd pas de sa puissance :

Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée<sup>5</sup>.

La protestation dadaïste, marquée par des expressions fortes et vulgaires<sup>6</sup>, implique un refus des conventions artistiques contre toute raison et toute logique traditionnelles<sup>7</sup> qui arrive jusqu'au nihilisme absolu : « dada est la mort de l'esprit<sup>8</sup> », affirme encore Tzara.

---

<sup>1</sup> Tristan Tzara, *Lampisteries, précédées des Sept manifestes, Dada. Quelques dessins de Francis Picabia*, Paris, J.J. Pauvert, 1963, p. 23.

<sup>2</sup> Rappelons que les manifestes dadaïstes seront publiés seulement après la fin du mouvement, en 1924.

<sup>3</sup> D'ailleurs, Tzara dit que le Futurisme a véritablement été tout simplement un « laboratoires d'idée formelles » incapable de devenir une proposition concrète, alors que le Cubisme s'est vendu, en participant aux expositions d'art : « Fait-on l'art pour gagner de l'argent et caresser les gentils bourgeois ? » Tzara, *op. cit.*, p. 23.

<sup>4</sup> Rappelons que le Futurisme, mouvement conçu par Filippo Tommaso Marinetti en 1909, se fondait sur l'idée de destruction et de violence vers tout ce que représentait un symbole de la société bourgeoise.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>6</sup> « Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats ». *Ibidem*, p. 15.

<sup>7</sup> « La logique est une complication. La logique est toujours fausse ». *Ibidem*, p. 31.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.67.

Il s'agit d'un nihilisme qui comporte la négation du mouvement même au moment où le manifeste énonce : « Dada est inutile comme tout dans la vie<sup>1</sup> » ou encore « DADA n'existe pour personne et nous voulons que tout le monde comprenne cela<sup>2</sup> ».

Dada, dont le nom sans signification est déjà une provocation en soi<sup>3</sup>, se fonde donc sur deux principes fondamentaux : la négation nihiliste, qui devient l'abolition de tout fondement social et culturel traditionnel, et le principe de liberté absolue :

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada* ; protestation aux poings de tout son être en action destructive : DADA ; connaissance de tous les moyens rejetées jusqu'au présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse : DADA ; abolition de la logique, danse des impuissants de la création : DADA ; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets : DADA ; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précise des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat : DADA ; abolition de la mémoire : DADA ; abolition de l'archéologie : DADA ; abolition des prophètes : DADA ; abolition du futur : DADA ; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité : DADA ; [...] Liberté : DADA DADA DADA<sup>4</sup>».

Cette attitude nihiliste se manifeste aussi dans la conception de l'art qui devient un acte vain et superflu<sup>5</sup>, dont le but est sa propre négation : « On envisage l'anéantissement (toujours prochain) de l'art<sup>6</sup> ».

La protestation des jeunes dadaïstes montre un désir de destruction de toute valeur traditionnelle et de toute norme sociale sans aucune possibilité de renouvellement<sup>7</sup> par le biais de l'abolition des conventions du langage littéraire et esthétique.

L'expérience dadaïste s'achève en 1924, après avoir attiré et fasciné une jeune génération d'intellectuels : André Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret, Robert Desnos, Salvador Dalí, Joan Miró<sup>8</sup>, qui deviendront les représentants du Surréalisme, mouvement né en partie des cendres du Dadaïsme.

### Le surréalisme<sup>9</sup>

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>2</sup> Tzara, *op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> Tzara même affirme : « DADA NE SIGNIFIE RIEN. » *Ibidem* p. 21.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>5</sup> « Toute œuvre picturale ou plastique est inutile » *Ibidem*, p. 25.

<sup>6</sup> L'agression de Tzara touche donc non seulement le domaine littéraire, mais aussi artistique.

<sup>7</sup> D'ailleurs Tzara révèle : « les débuts de Dada n'étaient pas les débuts d'un art, mais ceux d'un dégoût ». *Ibidem*.

<sup>8</sup> En effet, nous pouvons remarquer un grand échange artistique d'auteurs parmi les avant-gardes.

<sup>9</sup> Les noms de membres sont cités par Breton dans le *Premier Manifeste* : « On fait acte du SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Deteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac ». André Breton, *Manifestes du*

Parmi les jeunes intellectuels intéressés par le dadaïsme, André Breton, étudiant en médecine, est celui qui se montre au début le plus attaché aux idées de Tzara.

L'intérêt de Breton pour les nouvelles avant-gardes se développe dans la librairie *La maison des amis des livres* d'Adrienne Monnier et de Raymonde Limonier, ouverte en novembre 1915, rue de l'Odéon. Ce lieu, fréquenté par Valery, Apollinaire<sup>1</sup>, André Gide et Paul Éluard, offre non seulement les nouveautés littéraires, mais il devient aussi un centre important de rencontre pour les intellectuels.

C'est ici que Breton découvre *Les Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont, ouvrage oublié<sup>2</sup> qui le frappe énormément. Fasciné par la lecture de Lautréamont<sup>3</sup> et influencé par le Dadaïsme, Breton fonde en 1919 avec Louis Aragon et Philippe Soupault la revue *Littérature*<sup>4</sup>, qui deviendra le véhicule des futures idées surréalistes.

En 1924, après la rupture avec les dadaïstes, Breton écrit le *Premier Manifeste du Surréalisme*, qui marque la naissance officielle du mouvement. Le renouvellement de l'écriture est associé au libre fonctionnement de la pensée, qui se base sur cinq principes liés l'un à l'autre : la redécouverte de l'enfance, la valeur de l'imagination, la liaison de l'imagination avec la folie, l'importance des théories freudiennes et le rêve. Ses idées sont exposées à partir de l'enfance :

S'il [l'homme] garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance. [...] Là, l'absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois ; il s'enracine dans cette illusion ; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses. Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude<sup>5</sup>.

---

*surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1962, p. 30. Dans le *Second Manifeste* Breton décidera d'exclure « un certain nombre d'individus qui me paraissent s'être rendu suffisamment justice : c'était le cas de MM. Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault et Vitrac, nommés dans le Manifeste (1924) et de quelques autres depuis. » *Ibidem*, p. 160.

<sup>1</sup> Apollinaire meurt en 1918, il a donc le temps de participer seulement aux premiers bouleversements des avant-gardes, mais il n'aura pas l'opportunité de jouir des Années folles. Pour lui rendre hommage, Breton utilisera le mot « Surréalisme » qui été inventé par le grand poète en se référant à la faculté à travers laquelle l'homme, à partir de son expérience réelle, peut créer une nouvelle réalité : « En hommage à Guillaume Apollinaire, qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre, sans toutefois y avoir sacrifié de médiocres moyens littéraires, Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURREALISME ». Breton, *op. cit.*, p. 38.

<sup>2</sup> Nous rappelons que la première édition des *Chants* est publiée en 1869.

<sup>3</sup> Lautréamont sera revendiqué comme précurseur du mouvement surréaliste.

<sup>4</sup> Le titre de la revue est choisi par Paul Valery, signataire de l'initiative.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.16.

La candeur de l'enfance représente pour Breton la seule période de la vie capable d'offrir une imagination « qui n'admet[tait] pas de bornes<sup>6</sup> ». L'imagination, question centrale du discours surréaliste, est « la seule » qui « rend[e] compte de ce qui *peut être* ». Mais, en dépassant les barrières du réel, elle risque de se trouver liée à la folie<sup>7</sup> : « Les fous », « victime de leur imagination », « puisent un grand réconfort dans leur imagination [...] de fait, les hallucinations, les illusions etc., ne sont pas une source de jouissance négligeables<sup>8</sup> ».

C'est la psychologie qui permet non seulement d'expliquer les mécanismes qui lient ces deux aspects<sup>4</sup>, mais aussi de fuir à « l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, [qui] berce les cerveaux<sup>5</sup> ». La psychologie introduit donc de nouveaux critères qui dépassent les indications objectives, fruit de l'« attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France » que Breton a « en horreur, car celle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance<sup>6</sup> ». La rigidité de la société moderne, fruit du progrès, en ne permettant pas d'aller au-delà de la réalité établie, pose donc des limites à la liberté<sup>7</sup> dont la littérature et l'art ont besoin.

C'est pourquoi

Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Breton se demande en effet « Où commence-t-elle à devenir mauvaise et où s'arrête la sécurité de l'esprit ? Pour l'esprit, la possibilité d'errer n'est-elle pas plutôt la contingence du bien ? » Breton, *op. cit.* 16. À propos de cette question, nous pourrions rappeler René Crevel et sa pratique des sommeils hypnotiques, qui font affleurer le côté autobiographique à travers l'inconscient. Ces expériences, très utiles pour l'écriture automatique, seront interrompues car elles provoqueront des réactions toujours plus folles et violentes.

<sup>8</sup> Malgré cette peur, au même temps, Breton annoncera : « ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination ». *Ibidem*, p. 17.

<sup>4</sup> Breton a eu l'occasion de travailler dans un centre psychiatrique à Saint-Dizier, qui accueillait les soldats malades pendant la guerre. Grâce aux expériences sur les patients, suivis par un assistant du célèbre neurologue Charcot, Breton découvre la liaison entre la folie et la créativité : les premiers essais d'écriture liés aux interprétations des rêves et de libres associations montrent comment l'automatisme psychologique peut faire émerger la créativité à travers l'inconscient.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>6</sup> « Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage ». *Ibidem*, p. 16.

<sup>7</sup> L'idée de liberté est à la base de la conception de Breton : « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore ». *Ibidem*, p. 17.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 23.

Les théories freudiennes, qui permettent de ne pas s'arrêter à la vérité établie, deviennent donc la seule possibilité de dépasser la réalité pour sortir de l'impasse des conventions sociales : en dépassant ses limites<sup>1</sup> l'homme peut se livrer à l'imagination. La grande valeur que l'imagination acquiert pour le Surréalisme est donc fortement liée aux théories de Freud<sup>2</sup> qui s'intéresse principalement au rêve<sup>3</sup>, si important pour l'homme<sup>3</sup>, car « l'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive » et « l'angoissante question de la possibilité ne se pose plus<sup>4</sup> ». C'est à partir des théories freudiennes et des expériences directes sur des malades que Breton définit le concept du « nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition et dont il nous tardait de faire bénéficier nos amis<sup>5</sup> » : le SURREALISME<sup>6</sup>, né de l'expression de la *pensée parlée*<sup>7</sup>.

Breton conçoit une méthode d'écriture caractérisée par les associations automatiques des mots au détriment de toute logique : les mots sont donc les fruits de l'inconscient<sup>8</sup>, ou plus exactement de la pensée à l'état pur<sup>9</sup>. Il trouve dans les principes de Freud la réalisation de ses

---

<sup>1</sup> Breton même révèle : « Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre » *Ibidem*.

<sup>2</sup> Le rêve devient un élément central dans la pensée de Breton : sa fusion avec la réalité permet la réalisation d'un état de réalité absolue, appelé *Surréalité*. Breton dit : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession ». Breton, *op. cit.*, p. 27 L'union de ces deux états se traduit alors dans une volonté d'annulation des éléments opposés, comme Breton l'affirme : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. C'est en vain qu'on chercherait l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point ». Breton, Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, J.Corti, 1991 p. 26-27.

<sup>3</sup> L'homme est défini par Breton comme un « rêveur définitif ».

<sup>4</sup> L'activité onirique est une « part considérable de l'activité psychique » parce que : « la somme des moments de rêve, au point de vue temps, à ne considérer même que le rêve pur, celui du sommeil, n'est pas inférieure à la somme des moments de réalité, bornons-nous à dire : des moments de veille ». L'« état de la veille » se transforme presque dans un « phénomène d'interférence ». Breton, *op. cit.*, p. 23.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>6</sup> La définition officielle de Surréalisme donné par Breton est : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétiques ou morale ». *Ibidem*.

<sup>7</sup> À propos des expériences sur les malades, Breton lui-même raconte : « Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, j'ai résolu d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée ». *Ibidem*.

<sup>8</sup> Dans le *Seconde Manifeste du Surréalisme*, Breton affirme : « rappelons que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite... » Breton, *op. cit.*, p. 160.

théories, c'est-à-dire la création d'un processus d'écriture nouveau par rapport à la littérature traditionnelle.

Dans le *Second Manifeste du Surréalisme* (1919), Breton explique « à quelle sorte de vertus morales le surréalisme fait exactement appel <sup>1</sup> » :

On conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence<sup>2</sup>.

Il expose clairement l'intention des surréalistes : « Le surréalisme ne tend[it] à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience*<sup>3</sup> ». Cela parce qu'il remet en jeu tous les principes existants, comme Marcel Raymond le dira dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* en 1938 :

Le surréalisme, au sens large, représente la plus récente tentative pour rompre avec *les choses qui sont* et pour leur en substituer d'autres, en pleine activité, en pleine genèse, dont les contours mouvants s'inscrivent en filigrane au fond de l'être... Jamais en France une école de poètes n'avait confondu de la sorte, et très consciemment, le problème de la poésie avec le problème crucial de l'être<sup>4</sup>.

Malgré son refus catégorique des fondements de la société<sup>5</sup>, l'intention de construire des formes d'expressions nouvelles en remplacement des précédents est évidente. Bien que les intentions des surréalistes se rapprochent des idées dadaïstes<sup>6</sup>, l'imagination reste, pour eux, une force créatrice : le surréalisme dépasse donc la négation totale de littérature proclamée par le dadaïsme, non avec l'intention de la rejeter, mais plutôt en la justifiant par le biais de critères d'ordre idéologique, éthique et politique. Grâce à ce dépassement, le surréalisme

<sup>9</sup> En effet, Breton conseille cette méthode d'écriture : « Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif que vous pourrez ». Le discours concerne même la ponctuation : « Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante ». Nous pourrions dire que l'idée semble être associée à la conception futuriste d'écriture : un « flux de conscience », sans ponctuation.

<sup>1</sup> Breton, *op.cit.*, p. 155.

<sup>2</sup> Breton semble se servir de la même attitude de provocation futuriste et dadaïste. Il ajoute aussi : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule ». *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>4</sup> Breton, Éluard, *op. cit.*, p. 27.

<sup>5</sup> Dans le *Seconde Manifeste* Breton dira : « Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*. » Breton, *op.cit.*, p. 159.

<sup>6</sup> « Les hordes des mots littéralement déchaînés auxquels Dada et le surréalisme ont tenu à ouvrir les portes, quoiqu'on en ait, ne sont pas de celle qui se retirent se vainement. Elles pénétreront sans hâte, à coup sûr, dans les petites villes idiotes de la littérature qui s'enseigne encore et, confondant sans peine ici les bas et les hauts quartiers, elles feront posément une belle consommation de tourelles ». *Ibidem*, p. 183.

concrétise les principes antilittéraires du mouvement dadaïste, qui par son caractère [auto-]négatif, reste uniquement une idée. L'intention rationnelle de renouvellement littéraire exprime la volonté de Breton de participer au contexte social : après la rébellion nihiliste du dadaïsme, il rétablit un dialogue avec son époque, en réaffirmant une conception d'art et de poésie<sup>1</sup> qui ne doit pas se fonder sur l'unicité du sens poétique.

Alain et Odette Virmaux résument ainsi la conception de poésie surréaliste :

On sait cependant que le surréalisme a son idée propre de la poésie. Ce qu'il entend par poésie est le jaillissement non prémédité de ce monde merveilleux que l'enfant, le fou, le rêveur laissent venir au jour avec tant de naturel, alors qu'aux yeux des gens raisonnants et raisonnables il semble si insolite. Oui, l'insolite est particulièrement cher au surréalisme. Mais aussi chère lui est la liberté totale de l'amour, la liberté totale et profonde de l'être réel contre toutes les contraintes accumulées qui visent à l'exploiter au bénéfice de quelques privilèges<sup>2</sup>.

Aux principes sur lesquels se fonde le mouvement (la liberté, l'imagination, la folie, l'enfance), il faut ajouter le concept de « merveilleux<sup>3</sup> » et l'idée de beauté et d'amour qui seront à la base de la poétique du groupe de Breton.

## Prévert et le Surréalisme.

L'analyse du cadre social et culturel dans lequel Prévert a vécu nous permet de comprendre l'importance que les bouleversements de l'époque ont eu dans la formation de sa personnalité.

Considérons d'abord son rapport avec le Surréalisme, avec lequel il entre en contact en 1925 dans la librairie d'Adrienne Monnier<sup>4</sup> qu'il fréquente à partir de 1923. Son intérêt pour les nouvelles idées de Breton se renforce après avoir rencontré Robert Desnos, qui lui présente Benjamin Péret, Louis Aragon et successivement le reste du groupe surréaliste. L'appartement de la Rue du Château, le logement aux alentours de Montparnasse<sup>5</sup> que Marcel Duhamel<sup>6</sup> avait offert à Prévert, devient bientôt, avec lui, un carrefour d'artistes et de mondes différents. Son intérêt pour le groupe naît de ces réunions, dans lesquelles il se trouve plongé,

<sup>1</sup> D'ailleurs, il explique son intérêt pour la poésie en disant : « la poésie est, à ce jour, tout ce qui se trouve sérieusement ébranlé ». Breton, *op. cit.*, p. 183.

<sup>2</sup> Alain et Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Éditions Seghers, 1976, p. 296.

<sup>3</sup> Bien que « Le merveilleux » ne soit « pas le même à toutes les époques » Breton dit que « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ». Breton, *op.cit.*, p. 29.

<sup>4</sup> Dans la librairie d'Adrienne Monnier, Prévert reste fasciné tout d'abord par Lautréamont, qui avait aussi suscité l'attention de Breton, et il découvre la revue *La Révolution Surréaliste*.

<sup>5</sup> Dans cette période, Montparnasse et la rive gauche sont en passe de remplacer Montmartre et le quartier des artistes d'un point de vue culturel.

fasciné par le désir de nouveauté que proposent les surréalistes, sans encore entrevoir son futur de poète. Comme le rapporte Andrée Bergens, à cette époque, Prévert « n'a pas la moindre idée de la direction dans laquelle il va s'orienter. S'il fait partie du petit groupe de la rue du Château, c'est plus en raison de l'amitié qu'il a pour eux—et qui est tout à fait réciproque—que de l'intérêt qu'il porte à leurs activités<sup>1</sup> ».

Même si Prévert contribue à l'« activité surréaliste proprement dite de 1926 à 1929<sup>2</sup> », en prenant part « à la réalisation de films comiques à tendances subversives<sup>3</sup> » et en écrivant ses premiers poèmes (*Introduction à un dîner de têtes*, *La Crosse en l'air*, *Drôle d'immeuble*<sup>4</sup>), comme nous révèle le *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, il n'est pas toutefois facile de le situer par rapport au groupe car il n'adhère pas complètement au programme de Breton. Jean Queval nous révèle que sa participation aux activités du groupe ne peut pas être complète, dans la mesure où « la préparation mystificateur des manifestations surréalistes l'ennuyait<sup>5</sup> ». Danièle Gasiglia-Laster affirme qu' : « on se tromperait [...] en rattachant de façon trop étroite Prévert au surréalisme<sup>6</sup> » car, bien que le poète partage du mouvement « son agressivité, son humour noir, son sens de la merveille » en tous cas « il lui manquera toujours ce sérieux prophétique qui caractérise les déclarations de l'école<sup>7</sup> ».

À partir de la même idée, Queval et Gasiglia-Laster proposent deux interprétations différentes du rapport entre Prévert et le surréalisme. D'un côté, Jean Queval diminue la portée du surréalisme dans l'expérience du poète, qui à son avis, n'était « fils d'aucun enseignement<sup>8</sup> ». Selon lui, si « Jacques Prévert fut surréaliste » (d'ailleurs « l'on trouve son nom au bas de quelques manifestes ») ce fut le résultat d'un « inévitable rencontre, réaction commune, en un certain temps de l'histoire des lettres<sup>9</sup> ». De l'autre côté, Danièle Gasiglia-Laster met en lumière le fait que le poète ne renonce pas à certains préceptes fondamentaux de l'école, qui reviendront aussi dans son œuvre, même si « les valeurs généralement admises

---

<sup>6</sup> Prévert avait rencontré Marcel Duhamel lors d'un voyage à Istanbul, en 1921. En 1924, Duhamel, qui s'occupait de la direction d'un petit hôtel, a l'occasion de louer l'appartement au 54 rue du Château pour héberger Prévert et Yves Tanguy, le futur peintre surréaliste. Avec Duhamel et Tanguy, connus pendant son service militaire l'année précédente, Prévert établit immédiatement un lien très étroit qui ne se relâchera jamais.

<sup>1</sup> Joël Sadeler, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> Breton, Éluard, *op. cit.*, p.22

<sup>3</sup> Il s'agit en réalité de scénarios écrits avec Raymond Queneau, Robert Desnos, Benjamin Péret pour des projets qui n'aboutiront pas.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> Jean Queval, *op. cit.*, p. 161.

<sup>6</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., p. 1116

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Jean Queval, *op. cit.*, p. 36.

<sup>9</sup> *Ibidem.*

subissent [...] la même agression que la Joconde métamorphosée par Marcel Duchamp<sup>1</sup> ». Ainsi, par exemple, l'enfance qui est à la source de l'imagination pour les surréalistes, représente pour Prévert une volonté de fuite et d'évasion de la dure réalité par le biais du rêve<sup>2</sup>. L'expérience onirique perd pour le poète sa matrice freudienne et devient la possibilité d'un voyage imaginaire et la découverte ou la construction d'un monde nouveau, d'un monde meilleur : l'attention de Prévert se déplace donc de la psychologie vers le contexte social. Chez Prévert, l'enfance, le rêve et l'amour sont soumis à une nouvelle interprétation : si nombre de ses poèmes sont consacrés au monde pur des enfants et à « l'univers routinier de l'école<sup>3</sup> » jusqu'à prendre la forme d'une fable<sup>4</sup>, son attention pour les enfants dérive principalement de deux motivations : tout d'abord de « l'amour que Jacques Prévert porte aux enfants<sup>5</sup> » « par leur langage naïf et maladroit, leur humour involontaire, leur expression naturelle et spontanée<sup>6</sup> » et parce que les enfants en tant que créatures fragiles, appartiennent à la catégorie des plus faibles et suscitent l'attention du poète.

Jean Queval montre comment chez Prévert l'écriture automatique, à la base de la production surréaliste, se traduit par la spontanéité :

Si l'on cherche une écriture automatique dans Prévert après avoir oublié le Surréalisme et ses édits – on ne la trouve pas. On trouve une écriture spontanée, où ce qu'il en subsiste, après la mise en forme. On trouve certes les composantes d'un style. Des mots-phare, des mots privilégiés, des mots aimés, des mots de passe [...] un tempérament, c'est-à-dire une cadence de la diction intérieure ; on trouve enfin le cinéma que l'auteur a dans la tête. [...] C'est peut-être le mouvement de son écriture qui se rapproche le plus de "l'écriture automatique"<sup>7</sup>.

En fait, s'il pourrait sembler légitime d'encadrer Prévert dans le mouvement surréaliste, il est nécessaire de comprendre que le Surréalisme a d'abord été pour lui une expérience liée au milieu qu'il fréquentait, mais qui ne représentait pas pleinement son esprit. Il est vrai que Prévert trouve dans le surréalisme toute une série d'éléments qui rejoignent sa prédilection

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. xxix Nous pouvons donc remarquer presque une intention dadaïste.

<sup>2</sup> La thématique du rêve et de fuite de la réalité restent liées à l'enfance : rappelons par exemple le poème « Exilé des vacances ».

<sup>3</sup> Joël Sadeler, *op. cit.*, p. 16. Rappelons par exemple les poèmes : « Le Cancre », « Page d'écriture », « En Sortant de l'école ».

<sup>4</sup> La vie et la société sont souvent racontées avec la métaphore des animaux, « porteurs de sagesse et de bon sens » qui rappellent les célèbres fables de La Fontaine, même s'il s'agit évidemment d'histoires différentes. Joël Sadeler, *op. cit.*, p. 78 Dans les films, en revanche, l'attention à l'enfance est moins évidente mais elle se manifeste dans *La Fleur de l'âge*, projet inachevé consacré aux enfants, qui deviendra le poème « Chasse à l'enfant » et dans les films d'animation avec Paul Grimault.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Jean Queval, *op. cit.*, p.38-39.

pour le rythme spontané de la poésie populaire<sup>1</sup>, pour un certain humour absurde, pour les non-sens et les jeux des mots ; mais c'est le sens de liberté et de rébellion qui anime surtout le poète et l'esprit de révolte des surréalistes contre les institutions répond à son exigence de rébellion et à son intolérance envers la discipline et les religions<sup>2</sup>. Or, paradoxalement c'est à cause de son besoin de liberté que Prévert ne se laisse pas absorber par le mouvement. Selon Queval, Prévert reste tout simplement un « spectateur sympathisant du mouvement », qui « préférerait [d'ailleurs] scandaliser [le publique] spontanément- et individuellement<sup>3</sup> ».

## Prévert et les autres avant-gardes.

Le surréalisme a été le seul mouvement d'avant-garde auquel le poète ait participé directement. Pourtant, nous pourrions dire que l'ensemble des grands bouleversements des avant-gardes parisiennes ont joué un rôle dans la formation de sa personnalité, déterminant son idée de l'art et de la littérature dans le sens d'un renouvellement des formes et dans leur lien avec le monde des images. En proposant une liberté d'écriture associée à la provocation contre la société, les avant-gardes changent aussi l'identité de la poésie et de la littérature. Le rejet des idées bourgeoises implique un renouvellement de la conception sociale de littérature et une attention nouvelle envers la société : le cubisme lance l'idée de la valeur collective de l'art et l'œuvre de Prévert deviendra l'expression la plus évidente de cette attitude. La volonté de rupture avec la tradition, la protestation et la liberté d'expression à la base du mouvement dadaïste seront eux aussi les principes sur lesquels se fonde l'esprit de notre auteur.

La reconstruction du contexte culturel dans lequel évolue Prévert est donc fondamentale pour comprendre l'influence du monde littéraire sur la personnalité du poète. L'esprit de Prévert est fortement lié à l'idée de liberté d'expression qui caractérise les avant-gardes de l'époque. Notre auteur est donc en partie fils de son temps : son univers est aussi le fruit des grandes nouveautés que l'époque lui offre dans tous les domaines de l'art.

---

<sup>1</sup> Sandro Toni nous suggère l'idée que par le biais de ce mouvement Prévert découvre aussi comment l'art peut se transformer en cinéma, en chansons et en poésies récitées. Rappelons que les surréalistes seront les premiers qui se montreront intéressés par le cinéma. Sandro Toni, *Jacques Prévert e il cinema di Carné*, Cineteca del Comune di Bologna, 1983, p. 11.

<sup>2</sup> Danièle Gasiglia-Laster affirme que : « Jacques Prévert est presque aussi anticlérical que M. Benjamin Péret, d'un anticléricalisme qui se targue même d'athéisme absolu ». Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., p. 1004.

<sup>3</sup> Jean Queval, *op. cit.*, p.161.

## L'expérience avec le Groupe Octobre.

En 1929, avec la fin des Années folles, la crise économique des États-Unis frappe l'Europe. La France est victime d'une paralysie financière qui dévoile toute la faiblesse de son système politique. Ce chaos se reflète aussi sur le plan social : les revendications ouvrières se transforment en désordres sociaux qui bouleversent le monde du travail.

La fin de l'expérience surréaliste de Prévert coïncide avec cette période : en 1932 il commence à créer des textes pour un théâtre militant appelé Groupe Octobre, qui s'est constitué à partir de 1927. Avant la venue de Prévert, la troupe était composée en la grande majorité de jeunes de vingt à trente ans environ et qui étaient surtout des ouvriers, des employés et quelques étudiants. Michel Fauré<sup>1</sup>, en racontant l'histoire de la naissance du groupe, évoque l'arrivée de Prévert pendant les répétitions. C'est alors que, fin avril 1932, le Groupe Octobre choisit son nom, en référence à la révolution russe de 1917<sup>2</sup>. À ce groupe s'ajoutent aussi de nouveaux membres parmi lesquels Gisèle, future femme de Pierre Prévert ; Paul Grimault, avec qui Prévert créera les dessins animés presque vingt ans plus tard et Lou Tchimoukoff, metteur en scène de cette communauté artistique qui est désormais réunie autour la figure de Prévert. L'activité du groupe, autonome et indépendant<sup>3</sup> répond à une motivation politique née de l'union d'individus réunis pour lutter dans les mêmes conditions sociales. Il respecte les idéaux du prolétariat, parmi lesquels la lutte contre le fascisme et la défense des droits des travailleurs.

Roger Leenhardt nous explique que :

[le] Groupe Octobre, [était] la seule tentative de théâtre populaire qui parvint à quelque résultat. On jouait sur des tréteaux improvisés sur le plateau des camions, dans les cours des usines. Cela se plaçait sous le signe de la parodie et souvent aussi de la revendication sociale<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Michel Fauré, *Jacques Prévert e il gruppo Ottobre*, Milano, Feltrinelli Editore, 1979, p. 47.

<sup>2</sup> L'importance de la révolution de 1917 concerne le fait qu'il s'agit de la première révolution prolétaire de l'histoire. Sous la conduite de Lenin, après une violente guerre civile, la Russie devient le premier état prolétaire et socialiste du monde. Pour la première fois, le pouvoir politique et économique est confié à la classe ouvrière au nom du peuple. Ce fait provoque la diffusion, d'un côté, d'un espoir nouveau pour les travailleurs et d'autre côté de la crainte du communisme de la part de la société bourgeoise. L'organisation ouvrière arrive à obtenir des garanties pour les salariés afin d'améliorer leurs conditions de vie.

<sup>3</sup> Bien qu'il s'intéressât à la classe ouvrière, le Groupe Octobre en effet ne gardait aucun lien avec le PCF (le Parti Communiste Français).

<sup>4</sup> « Roger Leenhardt- L'esthétique de Jacques Prévert » dans Bernard Chardère, *op. cit.* p. 324.

Du point de vue de l'esthétique théâtrale, le Groupe est sans prétention : les aspects formels restent assez approximatifs et les décors simplifiés<sup>1</sup>. Sa singularité réside dans son refus des canons traditionnels liés au drame bourgeois : il se présente plutôt comme un anti-théâtre avec une grande volonté d'intervention directe sur la vie. Il tente une véritable mise en scène de la vie quotidienne, avec des personnages caricaturaux qui mettent à nu les malaises de l'époque. Chaque mot vise à obtenir un effet immédiat : la première attention concerne donc la réaction du public<sup>2</sup>. De son côté, le public devient le moteur d'action qui inspire l'atmosphère révolutionnaire et qui incite la participation du groupe théâtral aux fêtes et réunions organisées par les travailleurs. Les textes du groupe<sup>3</sup> ont une double nature : celle de la chanson avec accompagnement musical<sup>4</sup>, celle de véritables œuvres théâtrales. Ils ont en commun le fait d'être toujours actuels<sup>5</sup> et pensés à travers la représentation des structures sociales.

Les premières compositions de Prévert pour le Groupe témoignent sa volonté de bouleverser les valeurs françaises, comme la famille, la patrie et le travail, en dénonçant l'horreur de la guerre.

### Contre l'idée de famille traditionnelle.

Pour Prévert, l'image de la famille est un des symboles contre lequel il faut lutter car elle reflète la cruauté de la société. Dans le poème « La Pêche à la baleine », par exemple, la famille est présentée comme l'expression du malaise social dans lequel le père, élément de base de la société, fait office du tyran. Le foyer se transforme alors en emblème de cruauté et de dégénération. La baleine innocente, obligée de tuer son chasseur pour se révolter, devient la victime même de son geste et montre comment la rébellion contre l'opresseur peut porter à la mort.

---

<sup>1</sup> Michel Fauré, *op.cit.*, p. 82.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>3</sup> La production du groupe Octobre sera publiée dans les recueils *Paroles* (« La Pêche à la baleine », « Histoire du cheval », « Le Temps de noyaux », « La Crosse en l'air ») et dans *Spectacle* (« La Bataille de Fontenoy », « Chanson de sardinières », « Marche ou crève »).

<sup>4</sup> Les chansons du groupe Octobre sont composées par Joseph Kosma, auteur très lié à Prévert. Il collaborera avec lui pour les films : *Les Visiteurs du soir*, *Les Enfants du Paradis*, *Les Portes de la nuit*.

<sup>5</sup> Michel Fauré nous raconte que seulement après trente heures de la prise de pouvoir d'Hitler, Prévert avait déjà composé un spectacle pour déclarer publiquement la naissance de sa dictature. Quant à Lou Tchimoukoff, il avait écrit en revanche une pièce dédiée aux nègres de Scottsborough : « Tous contre l'impérialisme mondial/toutes les races/Une seule couleur/Rouge... » Un extrait du texte inédit est proposé chez Fauré, *op.cit.*, p. 97.

## Contre l'idée de patrie et de guerre.

Le concept de patrie est remis en question dans « Le Temps de noyaux ». Dans ce texte, l'ironie des expressions dévoile toute l'amertume et le pessimisme de l'auteur : le temps de noyaux devient « le temps où vous donniez vos fils à la patrie comme on donne du pain aux pigeons<sup>1</sup> ». Carole Aurouet nous dit que, dans ce poème : « Prévert dénonce ainsi l'absurdité de la guerre et le sort des générations qui ont livré leurs fils à la patrie<sup>2</sup> » : « les enfants que vous portiez sur vos épaules/vous les avez laissés glisser dans la boue tricolore<sup>3</sup> ».

Dans le poème « Histoire du cheval<sup>4</sup> », le poète poursuit sa critique à l'égard de l'apparat militaire, en se moquant, par un jeu de mot, de la figure du « général », qui parle « en général de ses petits ennuis/ et c'est comme ça que mon père/ et c'est comme ça que ma mère/ heu donc...<sup>5</sup>/une nuit sont morts d'ennui<sup>6</sup> ». Les difficiles conditions de vie sous la guerre sont décrites explicitement par le cheval humanisé qui raconte : « et comme il y avait la guerre/la guerre qui continuait/la vie devenait chère/les vivres diminuent » et dont les mots culminent dans l'ironie : « plus les gens me regardaient/avec un drôle de regard/ et les dents qui claquaient/ ils m'appelaient beefsteak/ je croyais que c'était de l'anglais...<sup>7</sup> ».

Un autre célèbre exemple du sentiment antimilitaire de Prévert est représenté par « La Bataille de Fontenoy », pièce définie « baroque et folle, d'un humour grinçant, vaguement surréaliste », « écrite en 1932 et présentée en 1933 au II<sup>e</sup> congrès de la Fédération du théâtre ouvrier<sup>8</sup> ». Le texte se montre ouvertement contre la guerre :

Mesdames, Messieurs et chers petits enfants/ Dans l'ordre extérieur, l'essentielle pensée du Gouvernement c'est la paix et pour nous la guerre doit être considérée comme un crime collectif...comme un crime collectif !!! Et l'on s'étonne que la Morale et la Justice si utilement sévères pour l'homicide, se montrent si négligentes ou si oublieuses pour les chefs politiques coupables de décider le massacre des peuples...<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. 48.

<sup>2</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert, op. cit.*, p. 94.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>4</sup> Comme pour « La Pêche à la baleine », il est intéressant de remarquer que l'atrocité des thématiques proposées dans ses poésies passe souvent par un anthropomorphisme des animaux qui acquièrent une valence allégorique.

<sup>5</sup> Remarquons l'utilisation des interjections comme marque d'oralité.

<sup>6</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert, op. cit.*, p. 16. C'est pendant la représentation de cette pièce que Marcel Carné remarque Prévert qui y interprétait le personnage de Nicolas II.

<sup>9</sup> Jacques Prévert, *Spectacle, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. 300.

Si ce discours déclare la culpabilité du Gouvernement, Prévert veut montrer comment l'idée traditionnelle de la figure du soldat reste encore à la base de l'honneur de la famille (« Tu serais soldat, cher petit !/ Comme le petit garçon se borne à hausser les épaules, sa mère le gifle. La Marseillaise<sup>1</sup> suit son cours<sup>2</sup> »).

Pour les travailleurs.

L'intérêt de Prévert pour les travailleurs et leurs dures conditions de vie est encore plus évident. En 1933, il écrit pour le Groupe Octobre « Est-ce que c'est une vie », en faveur de la lutte des travailleurs de Citroën, un texte qui sera récité un samedi soir durant l'assemblée générale des ouvriers :

Il est Citroën/il a son nom sur la tour/ils a des colonels sous ses ordres/des colonels gratte-papier, garde chiourme,/ espions./ Les journalistes mangent dans sa main/ Le Préfet de Police rampe sur son paillason/ Citron ?.. Citron ?/ millions... millions.../ et si la chiffre d'affaires vient à baisser/ pour que, malgré tout, les bénéfices ne diminuent/ pas il suffit d'augmenter le cadence et de baisser les salaires des ouvriers/ **BAISSER LES SALAIRES**/mais ceux qu'on a trop longtemps tondus en caniches/ceux-là gardent encore une mâchoire de loup/ pour mordre/ pour se défendre/ pour attaquer/ pour faire la grève/ la grève... la grève/ **VIVE LA GRÈVE**<sup>3</sup> !

Cet extrait significatif dénonce la figure de Citroën, « Monsieur Citron » et de sa personnalité, comme le fait qu'à cette époque il avait fait illuminer la tour Eiffel avec les énormes lettres de son nom ou, son habitude de dilapider au casino les profits de son entreprise.

Un autre poème important est la « Chanson des sardinières », qui montre l'image de la France liée au monde des usines, par un chant adressé aux « filles de pêcheurs/filles des paysans<sup>4</sup> ». Dans ce cas, Prévert révèle l'atrocité du destin de ces petites gens, qui deviennent les protagonistes d'un triste conte de fées renversé : « Les fées qui sont venues/autour de vos berceaux/les fées étaient payées /par les gens du château/elles vous ont dit l'avenir/et il n'était pas beau<sup>5</sup> ». Le destin dévoilé montre la cruauté d'un monde, toujours composé par ceux qui

<sup>1</sup> Sur un fond de musique de l'hymne national, symbole de la patrie, le comte et le lord se retrouvent victimes des conventions sociales au début de la bataille, en devenant ainsi l'expression de la moquerie de l'auteur.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Spectacle, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. 300.

<sup>3</sup> Michel Fauré, *op. cit.*, p. 102.

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *Spectacle, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. 332.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

ont le pouvoir (« les gens du château ») et ceux qui subissent le pouvoir des riches. Pour eux, il n'y avait pas de fables, mais seulement un cycle de vie déjà établi :

Vous vivrez malheureuses/et vous aurez beaucoup d'enfants/beaucoup d'enfants/qui vivront malheureux/et qui auront beaucoup d'enfants/ qui vivront malheureux/qui auront beaucoup d'enfants/beaucoup d'enfants/qui vivront malheureux/et qui auront beaucoup d'enfants/beaucoup d'enfants/beaucoup d'enfants...<sup>1</sup>

Ce qui est en jeu pour elles, c'est le malheur : elles n'auront pas de choix. Prévert exprime évidemment un sentiment de résignation et de pitié.

La « Chanson des sardinières » deviendra avec « Marche ou crève », l'emblème de la condition ouvrière des années 1930. La seule façon de se sauver c'est de marcher pour ne pas « crever », marcher pour ses droits : « Nous allons au nord/ parce qu'il y a des grèves/Marche ou crève...marche ou crève.../marche ou crève<sup>2</sup> » est la chanson qui réunit tous les travailleurs contre les injustices des plus fortes : « Tous les travailleurs sont des frères/Faut pas nous laisser posséder<sup>3</sup> ».

Les poèmes de Prévert naissent donc tout d'abord pour le Groupe Octobre comme des manifestes contre la société. Chaque mot contient une révolte qui parfois dévoile une nuance anticléricale : « Rassurez-vous braves/ ce n'est pas un appel à la révolte/ c'est un évêque qui est saoul et qui met sa crosse en l'air...<sup>4</sup> », comme dans le cas de « La Crosse en l'air<sup>5</sup> ». Ce poème, écrit en 1936 lors du voyage de Prévert en Espagne et dédié aux luttes du peuple espagnol, se transforme encore une fois en un long chant de révolte pour les salariés. Le récit d'un anticléricalisme et d'un antimilitarisme violents atteint son apogée par un cri désespéré qui s'adresse aux « camarades du monde entier », « c'est pour ses camarades qu'il veut gueuler le veilleur de nuit pour ses camarades de toutes les couleurs de tous les pays » :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>2</sup> Michel Fauré, *op.cit.*, p. 150.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. 71. Danièle Gasiglia-Laster nous explique que « le titre est déjà ambivalent : signe d'un refus d'obéissance de la part de militaires ou geste d'un évêque avec son bâton pastoral ? Les propos apaisant du début-- Rassurez-vous braves gens ! Ce n'est pas un appel à la révolte »--, qui semblent confirmer la seconde hypothèse, se révéleront très vite ironiques. « Crosse en l'air » : c'est un des mots d'ordre de *L'internationale*. [...] Le titre choisi par Prévert, parce qu'il est évocation de cette Internationale tellement haïe par certains, est donc à lui seul une provocation. Les propos rassurants sont d'ailleurs vite réduits en poudre par ce qui suit : la « crosse en l'air » identifiée comme étant la crosse épiscopale est celle d' « un évêque qui est saoul » et qui va se trouver dans une situation assez semblable à celle des soldats rebelles. L'objet sacré va donc avoir la même signification que le fusil tourné vers la terre : la révolte ». *Ibidem*, p. 1049.

<sup>5</sup> Il faut remarquer que « La Crosse en l'air » est considérée par le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* comme une poésie qui appartient à la période surréaliste.

pour ses camarades charpentiers en fer qui fabriquent les maisons de la porte Champerret pour ses camarades cimentiers...ses camarades égoutiers...camarades surmenés.camarades pêcheurs de Douarnenez...camarades exploités...camarades de la T.C.R.P...camarades mal payés...camarades vidangeurs... camarades humiliés... camarades chinois des rizières de Chine... camarades affamés... camarades paysans du Danube...camarades torturés... camarades de Belleville... De Grenelle et de Mexico... camarades sous-alimentés... camarades mineurs du Borinage... camarades mineurs d'Oviedo... camarades décimés... mitraillés... camarades dockers de Hambourg... camarades des faubourgs de Berlin... camarades espionnés... bafoués... trompés... fatigués...découragés... camarades noirs des États-Unis... camarades lynchés... camarades marins des prisons maritimes... camarades emprisonnés... camarades indochinois de Poulo Condor... camarades... matraqués... camarades... camarades...<sup>1</sup>

Pierre Billard repère dans ce « poème rageur » « qui conchie le pape, l'armée et tous les symboles unitaires nationaux dont le Front Populaire se réclame<sup>2</sup> » la volonté de Prévert de rompre définitive avec le Groupe après le début de la guerre d'Espagne et la politique de non-intervention de Léon Blum, président du conseil de ministre du Front Populaire.

Les périodes d'activité du Groupe.

Selon Michel Fauré, nous pouvons donc distinguer trois périodes fondamentales de l'histoire du Groupe : la plus incisive sur le plan politique concerne la première époque, l'âge d'or, qui commence avec l'arrivée de Prévert en avril 1932 et qui dure jusqu'à la fin du juin 1933, après le retour du groupe de Moscou<sup>3</sup> ; une deuxième époque, à partir du 1933 jusqu'au début de l'année 1934, dans laquelle le groupe vit une condition de perfectionnement et de ralentissement ; la dernière période en 1936<sup>4</sup>, au moment où l'esprit du groupe connaît une reprise et où il contribue à animer les luttes ouvrières du Front Populaire. Au moment de la victoire du Front Populaire, le Groupe Octobre est en passe de poursuivre son activité de réveil politique à travers les spectacles culturels offerts dans les usines. Mais quand :

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. 81.

<sup>2</sup> Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Manchecourt, Flammarion, 1995, p. 255.

<sup>3</sup> Le Groupe Octobre avait commencé à se distinguer par la qualité de ses travaux, à l'égard de la FTOF, la Fédération du Théâtre Ouvrier Français qui représentait le principal véhicule de diffusion des textes à travers une revue dont le rôle assurait une liaison avec le théâtre ouvrier étranger. En 1933 « Le groupe est sélectionné, avec les Blouses bleues de Bobigny, pour représenter la France parmi les meilleures troupes internationales à l'Olympiade du Théâtre révolutionnaire de Moscou ». <http://www.jacquesprevert.fr/jacques-prevert/biographie/> consulté le 17/06/2016.

<sup>4</sup> 1936 est l'année des grèves et des manifestations universitaires, expressions des malaises sociaux, économiques, politiques et culturels qui amèneront à la guerre civile espagnole pendant la naissance d'un fort sens de libération qui touche tous les aspects de la société.

le Front populaire arrive au pouvoir, la société entre dans une nouvelle époque, la contestation n'est plus de mise, le Groupe Octobre s'étiolé. Par ailleurs les désillusions politiques, l'évolution des rapports entre Hitler et Staline, la montée du fascisme, les désaccords au sujet de la guerre d'Espagne et de différents pactes ont eu raison de l'unité du groupe. La déroute économique finit d'ébranler le groupe<sup>1</sup>.

Il est vraiment surprenant que l'activité du groupe s'achève lorsque l'horizon politique semble concorder avec ses idées. Le problème n'est pas lié uniquement aux difficultés financières, mais aussi à des raisons politiques : l'atmosphère qui caractérise l'esprit du groupe n'est plus la même à cause du changement d'époque. De plus, chacun a commencé à travailler de façon stable : Prévert lui-même investit son temps et son énergie dans ses nouveaux engagements professionnels.

Le mouvement du Front Populaire reste en tout cas révolutionnaire d'un point de vue culturel parce qu'avec lui, le peuple découvre la valeur des loisirs. Pour la première fois, la culture est proposée aux les travailleurs qui ont alors accès à un aspect de la vie jadis réservé à une élite. Le Groupe Octobre est intimement lié à la nouvelle activité culturelle du Front Populaire et il ne limite pas son travail à la seule classe ouvrière. Dans un certain sens, le même esprit du Front Populaire anime aussi l'activité du Groupe Octobre.

Ce que cette expérience représente pour Prévert.

Il est intéressant de constater que tout en étant auparavant très lié aux surréalistes, Prévert n'a jamais vraiment fait partie du mouvement. Les années passées entre les intellectuels et les groupes d'avant-garde éveillent sans doute en lui un intérêt pour l'écriture, mais ne l'amène cependant pas à produire des résultats concrets. Ses premières paroles naissent, en revanche, de l'expérience directe avec le quotidien d'un monde qui souffre et qui lutte. Grâce à l'activité avec le Groupe Octobre la personnalité de Prévert s'affirme nettement et se définit par rapport aux luttes sociales auxquelles il participe durant ces années et Prévert pose ainsi les bases de son œuvre poétique sans s'en rendre compte.

En outre, ses textes offrent une autre particularité intéressante :

Dès 1932, les dactylographies originales des pièces écrites pour le Groupe Octobre- tapées d'après les manuscrits de Prévert ou sous sa dictée- se présentent comme des continuités

---

<sup>1</sup> <http://www.jacquesprevert.fr/jacques-prevert/biographie/> consulté le 17/06/2016.

dialoguées de films avec à gauche les indications scéniques- gestes, mimiques des acteurs- et à droite les dialogues. Prévert ne distingue donc pas l'écriture dramatique de celle qu'il destine au cinéma, au moins sur le plan de la disposition typographique<sup>1</sup>.

Si les textes de Prévert naissent d'abord comme des histoires, ou mieux, comme de véritables contes métaphoriques destinés à la récitation, l'expérience du Groupe Octobre marque le passage de l'histoire racontée à sa mise en scène.

Ces poèmes de révolte collectifs qui sont repropoés pendant des mois, toujours auprès d'un public ouvrier, ressemblent fortement à des scénarios de théâtre<sup>2</sup>. L'auteur, en préférant laisser de côté la recherche stylistique et métrique, choisit plutôt de montrer le quotidien avec une grande lucidité.

Cet engagement dans l'action sociale ne signifie pas que Prévert se fait le porte-parole du parti en lutte : tout au contraire, son originalité repose sur le fait qu'il garde toujours ses distances. Bien que ses textes soient inspirés par une idéologie très proche des idées du PCF, ils ne sont pas de la propagande politique : ils sont en revanche souvent caractérisés par une volonté de liberté que le parti n'approuve pas toujours complètement.

D'ailleurs, bien que son écriture se développe à partir d'un contexte très politiquement marqué, Prévert refuse l'idée de s'inscrire au PCF car il se déclare contre les partis politiques et contre les disciplines.

Cette contradiction s'explique par son intérêt pour la société : ses textes sont d'abord adressés aux gens du peuple et ils expriment sa volonté de se plonger dans un monde ancré dans la réalité.

Prévert se range du côté des opprimés et parle pour eux grâce à son expérience avec le Groupe Octobre, à l'époque où l'idée du prolétariat industriel s'affirme et les mouvements de revendications sont toujours plus puissants. Comme la parole, la poésie devient alors le moyen par le biais duquel viser au changement social<sup>3</sup> : la culture est un acte concret lorsqu'elle se traduit en scénario théâtral et suscite la volonté de lutte.

Il faut souligner l'importance que l'activité du Groupe Octobre a effectivement représentée pour Prévert car il a été le milieu de naissance de son besoin d'écrire. La personnalité du poète est le fruit d'une période riche, un puzzle composé à la fois de la joie

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. xxiii.

<sup>2</sup> Le fait que les poèmes naissent avec la fonction précise d'être mis en scène, nous permet de remarquer le mélange des genres qui caractérisera toute sa production.

<sup>3</sup> Carole Aurouet nous dit que Prévert présente « la classe ouvrière comme la seule capable d'initiative sociale ». Aurouet, *Le cinéma dessiné de Jacques Prévert*, op. cit., p. 94.

des avant-gardes et de la réalité de l'entre-deux-guerres et des luttes sociales. Ces communautés artistiques, formées autour de lui, favorisent ce besoin de liberté que Prévert exprime par son charisme et sa parole. À la base de ces expériences si différentes, il y a la grande valeur que Prévert donne aux rapports humains et à l'amitié : Michel Fauré nous dit que si la lutte pour le pain, pour la paix, pour la liberté est une lutte éternelle depuis toujours, le Groupe Octobre a su la proposer par le biais de l'amitié, de la joie de vivre et de l'altruisme réciproque.

La fin de l'expérience politique et sociale de ce théâtre qui se développe avec Prévert et qui est inséparable de son esprit, marque son adieu à cette période de travail collectif en vue de la nouvelle aventure que va lui offrir le cinéma.

## Un nouveau contexte social : le cinéma.

Le cinéma représente un autre aspect fondamental dans la formation de Prévert. C'est pourquoi nous nous arrêterons brièvement sur la naissance de cet art qui bouleverse toute la vie culturelle du xx<sup>e</sup> siècle afin de montrer comment l'histoire de ce nouveau moyen d'expression se croise avec l'expérience de notre auteur.

### Brève parenthèse à propos de la naissance du cinéma.

L'histoire nous raconte que le cinéma fait ses débuts devant le public lors d'une projection payante le 18 décembre 1885. Au-delà de toute question sur sa paternité<sup>1</sup>, il se montre immédiatement comme une « invention collective et longue <sup>2</sup> ».

Il faut remarquer que le cinéma a changé progressivement, en s'adaptant aux changements de coutumes, grâce à la modernisation de ses potentialités<sup>3</sup>.

Au début de l'aventure, le « principe de narration » n'existe pas encore : à l'origine, nous pourrions dire que le cinéma fonctionne plutôt sur la base d'un « principe d'attraction ». Il est déjà en soi une attraction merveilleuse, il attire le public car il reproduit le mouvement

---

<sup>1</sup> « Pour les Américains du Nord c'est Edison qui a inventé le cinéma. ». « Pour les historiens, le cinématographe Lumière n'est qu'une étape dans l'invention du cinéma. » Yann Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2000, p. 3.

<sup>2</sup> Yann Darré, *op. cit.*, p. 3.

<sup>3</sup> À ce propos, Yann Darré affirme que : « le spectacle cinématographique a connu, durant ses cent ans d'histoire, de nombreuses définitions, des statuts sociaux différenciés, des identités multiples. *Ibidem*, p. 4.

jusqu'à le rendre réel comme aucun autre moyen ne l'avait fait précédemment<sup>1</sup>. Le cinématographe devient donc un des spectacles des soirées parisiennes, sur les traces du café-concert<sup>2</sup>, né environ trente ans auparavant et arrivé à son apogée à cette période. L'existence du cinématographe est encore liée aux arts précédents : si d'un côté il est associé, par les Frères Lumière, à l'idée de la photographie, art désormais consolidé, avec George Mèlies, figure non moins importante, il est conçu en tant que prolongement de ses spectacles fantastiques<sup>3</sup>.

Au début, le cinéma n'est donc pas un moyen autonome : Yann Darré nous enseigne que « presque tout le cinéma de cette époque renvoie au théâtre, dont le cinéma n'est que la reproduction mécanique suivant les conceptions de l'époque ». Même le lexique utilisé est encore attaché à la terminologie théâtrale : « Le vocabulaire du cinéma vient du théâtre, qu'il s'agisse de désigner les emplois, metteur en scène en tête, les lieux, théâtre des prises de vues pour studio et même la technique<sup>4</sup> ». Quand le cinéma devient un métier autonome, le premier changement concerne la nécessité d'un personnel qualifié.

Au niveau social le cinéma prend la place d'un spectacle quelconque : « Exploité dans les foires, le cinéma tombe sous le coup de la législation et du règlement des spectacles forains<sup>5</sup> ». Son image se rehaussera seulement grâce à « la société du Film d'Art fondée en février 1908 par les frère Lafitte » dont le but est une « tentative d'ennoblissement du cinéma<sup>6</sup> ». Dans tous les cas, « l'exploitation foraine du cinéma a des conséquences importantes sur le statut social du cinéma, lui conférant son illégitimité culturelle et lui offrant son public, très populaire<sup>7</sup> ».

Avec le début de la Première Guerre mondiale, L'Europe est bouleversée et la véritable industrie qu'était devenu le cinéma, est compromise<sup>8</sup>. Ce moment de passage, dans lequel

---

<sup>1</sup> Giovanni Guaguelini, Valentina Re, *VISIONI DI ALTRE VISIONI: INTERSTUALITÀ E CINEMA*, Bologna, Archetipolibri, 2007.

<sup>2</sup> Cette forme de spectacle né en 1864 à Paris proposait un assortiment de genres différents qui comprenait des représentations théâtrales et une variété de numéros artistiques différents et de spectacles de magie.

<sup>3</sup> Guaguelini, Re, *op. cit.*, p. 48.

<sup>4</sup> Yann Darré, *op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>8</sup> Selon Pierre Leprohon : « La guerre de 1914-18 est pour le cinéma français une époque de transition. Elle a sur le plan économique des conséquences désastreuses : la France dont la production est stoppée brusquement, dont les exportations deviennent difficiles, perd en quelques années la place qu'elle occupait dans le monde et ne tarde pas à se voir elle-même envahie par la concurrence américaine ». Pierre Leprohon, *Cinquante ans de cinéma français (1895-1945)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1954, p. 38.

paradoxalement « le public français [est] attiré vers le cinéma par le besoin d'évasion » marque le début de « la grande popularité du cinéma [...] en 1916- 17<sup>1</sup> ».

Si d'une part, il existe toujours une certaine continuité avec la production d'avant-guerre, d'autre part le nouveau contexte permet l'apparition d'auteurs, comme Louis Delluc, Germaine Dulac et les grands réalisateurs du premier cinéma parlant, comme René Clair, Jean Renoir, Julien Duvivier, Jean Grémillon ou encore Claude Autant-Lara<sup>2</sup>.

Une fois passées l'insouciance apparente et la prospérité économique des premières années de l'entre-deux-guerres, la situation se renverse en 1929 avec la crise du « jeudi noir » de Wall Street : le chômage, la misère et l'égarément matériel et moral sont la nouvelle réalité des années 1930<sup>3</sup>. C'est dans ce terrible contexte social et politique que le cinéma commence à parler : le désastre de l'économie américaine n'empêche pas les États-Unis, le pays dont l'industrie cinématographique est désormais la plus développée, d'adopter les appareillages qui permettent au cinéma de se transformer en sonore. Cette contradiction est le fruit de l'optimisme encore bien vivant des Années folles<sup>4</sup>. La transformation du cinéma muet en cinéma sonore s'achève en environ trois ans : entre 1929 et 1930 chaque nation arrive à produire au moins un film totalement sonore. De son côté, le public vit avec un grand enthousiasme les nouvelles scènes qui deviennent au fur et à mesure toujours plus réelles<sup>5</sup>.

Le parlant représente un changement si important pour le cinématographe car « ce n'est pas simplement du cinéma muet qui parle. C'est aussi, par l'adjonction du son, de la parole, des bruits, de la musique, une autre façon de raconter les histoires, de jouer la comédie, d'enchaîner les images. Bref, c'est, en soi, un nouveau langage<sup>6</sup> ». Les images ne perdent donc pas leur importance, nous dirons qu'il s'agit plutôt d'une transformation de la valeur de l'image même et de l'histoire à laquelle elle était liée. Cela comporte évidemment une série de différences qui ne concernent pas uniquement les valeurs esthétiques du film : les plus grandes difficultés intéressent tout d'abord l'adaptation des pellicules dans les langues diverses et de plus, le remplacement des grands acteurs de la période muette avec une nouvelle génération de comédiens dont le théâtre est le premier fournisseur.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Guido Oldrini, *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una storia critica*. Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2006, p. 17.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>4</sup> Fernaldo di Giammateo, *Storia del Cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 1998, p. 135.

<sup>5</sup> Francesco Pasinetti, *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Padova, Marsilio Venezia editori, 1980, p. 160.

<sup>6</sup> Pierre Billard, *op. cit.*, p.79. D'autre côté, Darré met en lumière le fait que avec « la parole, c'est aussi la fin de l'universalité du cinéma ». Darré, *op. cit.*, p. 39.

De plus, la présence de la parole implique évidemment des variations par rapport à l'histoire mise en scène. Pierre Leprohon affirme que « avec l'apport de la parole, l'expression cinématographique est passée du plan plastique à un plan littéraire<sup>1</sup> ». Le cinéma donne donc vie à une nouvelle forme d'écriture qui doit mettre en scène non seulement l'histoire, mais aussi les indications concernant les détails du tournage, les mouvements de la caméra. À cela s'ajoute le fait que désormais le cinéma : « développe ses histoires, non plus par l'enchaînement des images, mais par le truchement du dialogue<sup>2</sup> ». La nécessité de construire des dialogues comporte aussi la nécessité de créer une figure indiquée à cette fonction, celle du scénariste :

La venue des scénaristes et des dialoguistes va permettre au cinéma français de s'élever dans le sens dramatique, en compensation de ce qu'il a perdu sur le plan plastique. C'est une ère nouvelle pendant laquelle domineront le sujet et le dialogue<sup>3</sup>.

Prévert est parmi « les principaux artisans de cette réforme<sup>4</sup> » et a la chance de s'approcher du cinéma au moment où cette fonction est en passe de naître. En approfondissant son intérêt pour le cinématographe, sans s'en rendre compte, il pose les bases de la période d'or des années trente.

## Surréalisme, Front Populaire et Cinéma.

Pour reconstruire le rapport entre Prévert et le cinéma il faut revenir un peu en arrière car le surréalisme et le Groupe Octobre avait déjà croisé avec ce nouveau moyen.

### *Surréalisme et cinéma.*

L'invention du cinématographe suscite une grande attraction auprès des groupes avant-garde qui comptent sur son grand potentiel. Le groupe surréaliste montre toute de suite sa passion pour le cinéma en le considérant non seulement comme un « produit de consommation », mais surtout comme un « moyen d'expression, de création/d'action<sup>5</sup> ». Nous

<sup>1</sup> Pierre Leprohon, *op. cit.*, p. 107.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> Selon Pierre Leprohon : « Alexandre Arnoux, Charles Spaak, Pierre Véry, Pierre Bost, Mac Orlan, Louis Chavance, Jean Aurenche, Hery Jeanson, H. G. Cluzot. » *Ibidem.*

<sup>5</sup> Alain et Odette Virmaux, *op. cit.*, p. 7.

pouvons rattacher cet intérêt si vivant pour le cinéma au fait que « par lui, non seulement tout est possible, mais le merveilleux lui-même est placé à portée de la main<sup>1</sup> ». En outre, « agissant sur le spectateur d'une manière immédiate, le cinéma est capable de le bouleverser, de l'inquiéter, de le ravir comme rien d'autre<sup>2</sup> ».

Le cinéma semble répondre parfaitement aux nouvelles idées surréalistes principalement pour deux raisons. La première est que le cinéma est un grand stimulateur de l'imaginaire : en jouant avec les images, il peut créer des réalités différentes capables de toucher directement le spectateur qui peut rêver tout en restant éveillé<sup>3</sup>. La deuxième raison est que ce « moyen culturel sans précédent<sup>4</sup> », ressource nouvelle, en tant qu'expression de la modernité et de l'époque, semble être aux antipodes de la société bourgeoise :

Il est un moyen d'expression accessible à tous et par conséquent la plupart des milieux cultivés et intellectuels le dédaigne et lui oppose une vive résistance. Les gens sérieux et respectables ne se rendent pas aux projections. [...] Guillaume Apollinaire explique sans ambages à Pierre Albert-Birot que « rien n'est plus près du peuple que le cinéma »<sup>5</sup>.

En effet, les surréalistes :

perçoivent [...] la dimension révolutionnaire que peut revêtir le cinéma, dans le sens où il est susceptible de contribuer à une lutte des classes culturelle et à un processus de démocratisation qui leur est précieux<sup>6</sup>.

Le cinéma semble respecter parfaitement l'idéal anti-bourgeois, cher aux avant-gardes.

Mais il faut aussi souligner un autre aspect : les poètes surréalistes sont les premiers qui proposent une liaison entre le cinéma et la poésie. C'est Guillaume Apollinaire qui lance déjà cette idée : en 1916, il déclare que « le cinématographe » deviendra « la belle épopée où se

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 283. Aucun moyen d'expression n'avait suscité autant d'espoir que le cinéma. L'espoir demeure dans les possibilités illimitées offertes par l'écran, jugé manifestation absolue du surréalisme grâce à la « magie de la technique ». *Ibidem*, p. 295 Cela parce que le cinéma se montre comme : moyen idéal d'investigation de la surréalité, comme un véhicule privilégié de l'imaginaire ou de l'inconscient et qui permettrait par exemple de porter à l'écran l'équivalent figuratif de l'écriture automatique. Dans ce sens, le rôle joué par l'inconscient devient fondamental dans la recherche d'une forme nouvelle d'expression : l'inconscient doit rester la seule source pour créer le récit : par conséquent, l'histoire est touchée premièrement dans sa linéarité. Nous pouvons donc affirmer que « le surréalisme va pouvoir tenter de construire un cinéma complètement différent, qui ne soit plus fondé sur la rationalité supposée du réel, mais sur les richesses imaginaires et oniriques de l'inconscient. » *Ibidem*, p. 22.

<sup>3</sup> Comme chez Breton, l'imagination joue donc un rôle actif.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> C'est la raison pour laquelle le cinéma « a fort mauvaise réputation et est victime de beaucoup de discours dépréciatifs ». Carole Aurouet, *Le Cinéma des poètes*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2014, p.19.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

rejoindront tous les arts » en affirmant que « le poète épique s'exprimera au moyen du cinéma<sup>1</sup> ». Le poète moderne est donc indissolublement lié au cinématographe, qui maintenant est un « affaire des poètes » :

La fascination qu'exerce sur eux le cinéma les amène logiquement à cette idée que cinéma et poésie sont indissociables ou, du moins que le cinéma est une forme nouvelle de la poésie<sup>2</sup>.

Philippe Soupault définit le cinéma comme un « nouveau serviteur à disposition de l'imagination du poète<sup>3</sup> ». Paul Éluard, en 1945, dira : « Le cinéma a découvert un nouveau monde, à la portée, comme la poésie, de toutes les imaginations<sup>4</sup> ». La conception surréaliste amène alors à considérer le cinéma comme une forme de poésie potentielle : Apollinaire va jusqu'à dire que « le film serait le langage poétique futur<sup>5</sup> ».

Ainsi le cinéma et la poésie sont liés comme le sont le cinéma et le surréalisme par les rapports entre l'imagination<sup>6</sup> et la fonction sociale du cinéma. Apollinaire explique que le cinéma appartient aux poètes car il « apparaît [...] comme une anti-culture pour les rebelles, et les poètes sont des rebelles par excellence<sup>7</sup> ».

Mais les poètes surréalistes n'arrivent pas à reproduire leur idée du cinéma sur l'écran, car le cinéma ne peut pas rester pur à cause de l'intervention inévitable des techniques cinématographiques qui impliquent l'utilisation de la conscience. Cela comporte forcément une perte de l'automatisme psychique et donc de l'identité surréaliste. Le même problème touche évidemment aussi la pensée et le langage. Les films produits par les avant-gardes sont caractérisés par un enchaînement d'images, parfois répétés sans histoire apparente. Le résultat a un caractère spectaculaire, qui rend la pellicule une fête en mouvement, en touchant profondément le spectateur, mais qui n'attend pas son but : chaque séquence est brève et unique et se montre dans toute son absence de logique. D'ailleurs le surréalisme aspire à créer un désordre figuratif, rythmique et mental. C'est pourquoi, si les films sont donc capables d'exprimer l'identité du mouvement d'avant-garde, d'ailleurs ils ne peuvent pas être considérés comme de véritables réalisations cinématographiques.

---

<sup>1</sup> Alain et Odette Virmaux, *op. cit.*, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>6</sup> Si la poésie se base sur l'imagination, si elle vit dans les images créées par les mots du poète, le cinéma peut être le seul système indiqué pour traduire les images de la poésie en images sur l'écran.

<sup>7</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma des poètes, op. cit.*, p. 20.

Ce qui est important à retenir, c'est la tentative du surréalisme de nouer deux arts aussi différents que le cinéma et la poésie, symptômes du mélange des arts typiques de la période<sup>1</sup>, processus que réalisera Prévert inconsciemment dans son travail ; et soulignons le fait que, bien que les avant-gardes ne parviennent pas à contribuer pleinement à la production cinématographique de l'époque, ils représentent parfois le point de départ du cinéma de la période suivante. C'est le cas de René Clair<sup>2</sup>, l'un des premiers réalisateurs qui adhère partiellement aux mouvements d'avant-garde et qui est un précurseur du « réalisme poétique », courant né dans les années 1930 et dont Prévert sera l'un des représentants les plus importants.

### *Front Populaire et cinéma.*

Le Front Populaire offre une autre dimension du cinéma : il devient un instrument de propagande qui vise à toucher directement les gens. Pourtant, « les exemples [...] resteront isolés et peu significatifs<sup>3</sup> », car « hors Renoir, le cinéma du Front populaire n'existe pas », bien que « le contexte politique imprègne le climat de création<sup>4</sup> » et touche aussi les acteurs du Groupe Octobre, auquel il est strictement lié<sup>5</sup>. Pierre Billard nous explique que :

L'élan du Front populaire, événement fort, qui jouit d'une mythologie plus forte encore, n'a pas engendré un important mouvement cinématographique. Mais il s'est réellement manifesté dans

---

<sup>1</sup> Nous pouvons retrouver l'application de cette volonté dans de nombreux cas : par exemple pour le film *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray, tiré d'un poème de Robert Desnos, ou encore *La Coquille et le clergyman* (1928) de Germaine Dulac, avec un scénario de Antonin Artaud. Il s'agit évidemment d'expériences surréalistes, qui présentent toute une série d'images souvent incohérentes les unes par rapport aux autres et qui n'ont pas toujours une valeur symbolique. (Pasinetti, *op. cit.*, p.149).

<sup>2</sup> Assistant de Jacques de Baroncelli, René Clair est entré dans le monde du cinéma grâce à son frère, le réalisateur Henry Chomette. Son premier film, *Paris qui dort* (1923), œuvre muette, est suivi par *Entr'acte* (1924), film construit avec la participation de Francis Picabia, Man Ray, Eric Satie et Marcel Duchamp, qui montre clairement l'idée de ces « mouvements sans but » créés par l'association d'images les plus diverses. Ce court-métrage réalisé pour « les Ballets Suédois que dirigeait Rolf de Maré », qui « devait être intercalé dans le ballet *Relâche*, donné au Théâtre des Champs-Élysées » est considéré aujourd'hui comme « l'un des films les plus célèbres dans l'Histoire du cinéma français ». « *Entr'acte*, sous les apparences surréalistes qui firent son succès à l'époque, préfigure, comme *Paris qui dort*, tout un côté de l'art de son auteur. C'est, en fait, un rêve qui se déroule avec l'incohérence et la logique du rêve ». Pierre Leprohon, *op. cit.*, p. 87.

<sup>3</sup> Pierre Billard, *op. cit.*, p.233.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> Nous pouvons parfois remarquer une liaison entre le Groupe Octobre et le Front Populaire : les mêmes acteurs participent parfois aux tournages des films liés à la propagande du Front Populaire. C'est le cas de Sylvie Bataille (*Partie de Campagne*, Jean Renoir, 1936), Jacques- Bernard Brunius (*Partie de campagne ; La vie est à nous*, Jean Renoir, 1936), Roger Blin (*La vie est à nous*), Marcel Duhamel (*La vie est à nous*), Sylvain Iktine (*La vie est à nous ; La grande illusion*, Jean Renoir, 1937), Jean Dasté (*La vie est à nous*), Jean-Paul Le Chanois (*La vie est à nous*).

le cinéma, et cela de trois manières : par l'agitation culturelle, par la production militante, par l'impulsion donnée à certains courants du cinéma (jeunesse, réalisme, populisme)<sup>1</sup>.

Plutôt que de parler d'une véritable production cinématographique, propre au Front Populaire, ce mouvement influencera les courants successifs, « pour la première fois en France, le cinéma entre en politique<sup>2</sup> » pour témoigner la faiblesse des couches les plus basses de la société : il montre ainsi la dure réalité du peuple et de ses conditions de vie<sup>3</sup>. L'influence du cinéma de cette coalition ouvre la voie au populisme tragique du cinéma des années 1930 : les personnages et les histoires des œuvres de Jean Renoir et Julien Duvivier<sup>4</sup> représentent le milieu populaire qui caractérisera aussi le « réalisme poétique » de notre auteur.

L'arrivée de Jacques Prévert dans le cinéma.

À partir de 1928, Prévert commence à s'intéresser au cinéma grâce au travail de son frère<sup>5</sup> en participant avec lui à la réalisation du film *Souvenir de Paris*<sup>6</sup>.

En 1929, Prévert rencontre Pierre Batcheff, célèbre acteur de l'époque, insatisfait de ses rôles, qui demande au poète de lui écrire un scénario. On voit que Prévert est capable de créer autour de lui un véritable vivier de personnages différents : Batcheff et son entourage feront partie de la « bande Prévert » et se feront appeler les « Lacoudem<sup>7</sup> », c'est-à-dire « ceux-qui-se reconnaissent-en-se-frottant-le-coude<sup>8</sup> ». Jean-Paul Le Chanois rappelle qu'il s'agissait d' :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>3</sup> Philippe Haudiquet nous dit que « la naissance d'un véritable cinéma populaire qui ne serait ni ennuyeux, ni édifiant, mais qui refléterait simplement la vie et les aspirations des masses laborieuses », « dans une large mesure » a été un « espoir [...] déçu ». <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-entretien-de-jacques-prevert-image-et-son/> consulté le 31/08/2016.

<sup>4</sup> Nous citons ces deux réalisateurs car ils participent activement à l'activité du Front Populaire.

<sup>5</sup> « Pierre Prévert est le premier de la famille à travailler dans le cinéma comme projectionniste chez ERKA. [...] Il commence sa carrière d'interprète et d'assistant-réalisateur au côté d'Albert Cavalcanti ». Il sera aussi l'assistant-réalisateur de Jean Renoir, Marc Allegret et Marcel Carné (pour le film *Drôle de drame*). Informations tirées de <http://www.larampecinema.com/histoire-du-cinema/43-annee-1943/19-audrey-chiari.html> consulté le 3/09/2016. Carole Aurouet nous révèle que « C'est Pierre qui va en quelque sorte établir le lien entre le cinéma et Jacques ». Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert, op. cit.*, p.11

<sup>6</sup> Il s'agissait d'un documentaire à caractère poétique sur Paris, dans lequel son groupe habituel d'amis, ceux qui fréquentaient Rue du Château, avait pris partie.

<sup>7</sup> « Lou Tchimoukow avait pris l'habitude d'effectuer un signe de reconnaissance lorsqu'il apercevait un membre du groupe, imitant un petit battement d'ailes du bout des coudes en cherchant à toucher le coude du copain ». <http://www.jacquesprevert.fr/wp-content/uploads/2012/09/Biographie-Jacques-Pr%C3%A9vert1.pdf> consulté le 3/09/2016.

<sup>8</sup> Parmi les membres de la bande il y avait : Denise Batcheff, femme de Pierre Batcheff, Lou Bonin (dit Tchimoukow), Eli Lotar, Jean-Paul Dreyfus (dit Le Chanois), Louis Chavance. Informations tirées de Yves Courrière, *op. cit.*, p. 174.

une équipe dont chaque membre [vouait] une amitié totale à Jacques Prévert, pour toujours et sans détour, parce qu'il [était] Jacques Prévert, notre aîné, notre raison d'être, et en quelque sorte notre directeur de conscience<sup>1</sup>.

En profitant de la sécurité financière du couple Batcheff, Prévert a enfin la possibilité de se consacrer à l'écriture sans souci : c'est ainsi qu'en 1929 sa carrière cinématographique commence<sup>2</sup>. À l'âge de trente ans il trouve enfin son chemin, bien qu'il ne puisse pas se définir comme auteur de film « au sens professionnel du terme<sup>3</sup> ». Prévert lui-même nous raconte ce que représente pour lui le cinéma dans cette période : « J'avais trouvé un métier, enfin quelque chose qui me plaisait. Un moyen d'existence, qui était un même temps, pour moi, parfois, un moyen d'expression<sup>4</sup> ».

L'approche de Prévert au cinématographe coïncide avec le début de la décennie des années trente, qui se déroule :

sous le signe de trois événements matriciels : le Front populaire [dont nous avons déjà parlé] avec son vent d'enthousiasme et les déceptions qu'engendrent ses échecs, la montée du péril de la guerre, dont nous avons vu qu'elle nourrit un imaginaire militaire-patriotique, et les scandales politico-financiers qui ont ouvert en fanfare cette période<sup>5</sup>.

Si 1934 est définie comme l'année de la crise du cinéma<sup>6</sup>, l'année successive marque la période qui sera appelée : « l'âge d'or du cinéma français, c'est-à-dire la décennie historiquement contrastée, mais qualitativement prodigieuse, qui va de 1935 à 1945<sup>7</sup> ».

Après une série de court-métrages tournés entre 1932 et 1934, le début de la carrière cinématographique de Prévert est marqué en 1935 par la collaboration avec Jean Renoir, pour *Le Crime de Monsieur Lange*, film qui garde l'esprit du contexte social et politique du Groupe Octobre et du Front Populaire d'où Prévert est désormais en passe de sortir<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> « Jean-Paul Le Chanois- De la rue Dauphine au studio » dans Bernard Chardère, *op.cit.*, p. 340.

<sup>2</sup> Yves Courrière, *op. cit.*, p. 156.

<sup>3</sup> « René Gierau- Des mots et merveilles. » dans Bernard Chardère, *op. cit.*, p. 378.

<sup>4</sup> Pierre Billard, *op. cit.*, p.98.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>6</sup> Billard explique que : « Gaumont- Franco- Film- Aubert dépose son bilan. 88 sociétés de cinéma en font de même ». *Ibidem*, p. 636.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>8</sup> Même s'il abandonne le groupe théâtral, Prévert n'abandonne pas ses amis : « Jacques Prévert fera par la suite travailler ses amis du groupe Octobre sur ses projets de films ». <http://www.jacquesprevert.fr/jacques-prevert/biographie/> consulté le 3/09/2016. Malgré la fin de son expérience avec le groupe Octobre, Prévert fait souvent participer ses amis et collègues à la réalisation de ses films, en les choisissant sur la base de l'amitié. C'est le cas de Raymond Bussièrès (*Ciboulette*, *Adieu Léonard*, *Les Portes de la nuit*), Louis Bessièrès (*Paris La belle*), Sylvie Bataille (*Le Crime de Monsieur Lange*, *Jenny*, *L'Affaire du courrier de*

Si le poète travaille avec plusieurs réalisateurs, comme Richard Pottier (*Un oiseau rare*, 1935), Jean Stelli (*Jeunesse d'abord*, 1935), Jean Grémillon (*Remorques*, 1939- 1941 ; *Lumières d'été*, 1941-1942), Christian Jaque (*Sortilèges*, 1945 ; *Souvenirs Perdus*, 1950), Eli Lotar (*Aubervilliers*, 1945), André Cayatte (*Les Amants de Vérone*, 1949), c'est avec Marcel Carné que son travail de scénariste se consolide : à partir du film *Jenny* (1936), en passant par *Drôle de drame* (1937), *Le Quai de Brumes* (1938), *Le Jour se lève*, (1939), *Les Visiteurs du soir*, et jusqu'à l'énorme succès de *Les Enfants du Paradis* (1943-1945) pour arriver au fiasco de *Les Portes de la nuit* (1946), leur dernier film. Cette continuité révèle entre Prévert et Carné un rapport de grande complicité, grâce à laquelle ils trouvent l'équilibre parfait pour travailler. Carole Aurouet nous explique que :

Carné et Prévert ont des caractères contraires. À la froideur du réalisateur se heurte parfois l'aspect délirant du scénariste. Il n'y a pas d'ailleurs à proprement parler de réelle amitié entre les deux hommes. Mais ils ont conscience de leur complémentarité dans le travail ; c'est sans doute la raison de leur estime et de leur considération mutuelles. Carné parvient à canaliser la création débordante de Prévert, et à inventer une mise en scène perfectionniste au service du texte. [...] Leurs oppositions sont complémentaires et leur permettent de donner naissance à des films remarquables, qui sont encore dans tous les esprits<sup>1</sup>.

### *Le réalisme poétique.*

Le début de la période la plus féconde dans l'activité cinématographique de Prévert coïncide avec une tendance appelée « réalisme poétique », qui naît d'un renouvellement de la littérature populaire<sup>2</sup>. Il y a là une double référence : d'un côté la grande tradition du

*Lyon, Les Portes de la nuit*), Maurice Baquet (*Le Crime de Monsieur Lange, Adieu Léonard, Voyage Surprise, La Fleur de l'Age*), Paul Grimault (*Le Roi et l'oiseau*), Lou Bonin (*L'Affaire est dans le sac, Ciboulette, Un Oiseau rare, Drôle de drame, Adieu Léonard, Voyage Surprise*), Margot Capelier (*Drôle de drame*), Jacques-Bernard Brunius (*L'Affaire est dans le sac, Le Crime de Monsieur Lange*), Roger Blin (*Jenny, Les Visiteurs du soir*), Marcel Duhamel (*L'Affaire est dans le sac, Ciboulette, Le Crime de Monsieur Lange, L'Affaire du courrier de Lyon, Drôle de drame*), Sylvain Itkine (*Le Crime de Monsieur Lange*), Jean Dasté (*Le Crime de Monsieur Lange*), Guy Decombe (*L'Affaire est dans le sac, Le Crime de Monsieur Lange, Drôle de drame, Adieu Léonard*), Jean-Louis Barrault (*Jenny, Drôle de drame, Les Enfants du paradis*), Fabien Loris (*Le Crime de Monsieur Lange, Adieu Léonard, Les Portes de la nuit*), Agnès Capri (*Drôle de drame*), Mouloudji (*Jenny, Adieu Léonard*), Max Morise (*Ciboulette, Le Crime de Monsieur Lange, Drôle de drame*), Paul Frankeur (*Adieu Léonard, Les Enfants du Paradis*).

<sup>1</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, op. cit., p. 19.

<sup>2</sup> Dominique Viart nous explique qu'un nouvel intérêt pour le naturalisme commence à partir d'un « article de Thérive, "Plaidoyer pour le naturalisme", qui rassemble autour de lui des écrivains pour qui la "crise du roman" de l'après- guerre était liée à l'abandon du réalisme. Pour eux, seul le retour à un naturalisme de bonne loi saurait redonner force à cette forme littéraire ». Viart distingue trois courants différents : un courant populiste, avec une « ambition réaliste » « plus morale que politique » ; un courant prolétarien, qui « exprime les aspirations » du peuple « plus que les misères » et un courant populaire, qui préfère « ancrer [ses] fictions dans les marges du peuple, là où prostitution et bas-fonds jettent une lumière trouble sur un monde qui n'en finit pas de fasciner les foules ». Dominique Viart, *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris,

naturalisme du XIX<sup>e</sup> siècle des grands auteurs comme [...] Maupassant, [...] Zola<sup>1</sup>, de l'autre l'influence de l'expressionnisme allemand, comme Jacques Siclier nous l'explique :

On trouvait dans ce « réalisme poétique » un héritage, par la photographie et la mise en scène, du cinéma allemand dit "expressionniste" d'avant Hitler, dans les années 20. Héritage que les cinéastes émigrés, fuyant le nazisme, apportèrent à Hollywood<sup>2</sup>

En outre, selon Siclier :

On pourrait remonter à René Clair, dont les comédies, au début des années 30 furent imprégnées d'un réalisme poétique rose, mais cela ferait trop de différence avec cette époque qui vit la naissance et l'échec du Front Populaire, la montée du péril nazi et la guerre<sup>3</sup>.

Cette dénomination de « réalisme poétique », naît :

en octobre 1933 [d'] un jeune critique, Michel Goreel, membre d'une bande de militant cinéphiles qui comprend entre autres Marcel Carné, Edmond T. Gréville, Pierre Chenal et le futur historien Jean Mitry, rend compte de la *Rue Sans nom*<sup>4</sup> dans *Cinémonde*. Il y définit l'intérêt sociologique du film et conclut : « J'ai dit "réalisme", mais j'ai dit aussi "poétique". Car même en traitant ce sujet dur, brutal, Pierre Chenal ne renonce pas à la joie. Et les scènes les plus belles de son film sont peut-être celles où les personnages veulent s'évader, les uns par l'amour, les autres par le vin, par l'aventure ou encore...par un long rêve extasié<sup>5</sup>».

À propos de la dénomination de ce courant, Pierre Billard nous explique que :

La contradiction implicite des deux termes, « réalisme » et « poétique », explique la fortune de la locution, puisqu'elle assume le contexte populiste, urbain, dramatique et éventuellement

---

Hachette, 1999, p. 51-52. À ce dernier courant cité s'inscrit l'œuvre de Pierre Mac Orlan, auteur du roman *Le Quai de Brumes*, dont Prévert tire le scénario, l'adaptation et les dialogues. Jacques Siclier définit Mac Orlan, un « écrivain [...] du "fantastique social" ». Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Éditions Henry Veyrier, 1981, p. 157.

<sup>1</sup> Fernaldo Di Giammateo, *op. cit.*, p. 157. Siclier aussi affirme que : « le "réalisme poétique" c'était l'interprétation d'une réalité, héritée du naturalisme et du populisme littéraires, à des fins dramatiques et mythiques ». Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 155. Pierre Billard souligne un changement de ce courant : « Ce réalisme, nous l'avons décrit comme l'héritier du naturalisme, nous l'avons vu se muer en populisme ». Mais il souligne aussi que il s'agissait d'un populisme, « fait de nouveaux rapports sociaux et de vieilles nostalgies, constitue la pile énergétique du cinéma que nous examinons : fidèle au populisme traditionnel, mais adapté à une réalité différente ». Billard, *op. cit.*, p. 251.

<sup>2</sup> Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 156.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>4</sup> Film de Pierre Cheval (1934), adaptation du roman homonyme de Marcel Aymé publié en 1930, chez Gallimard.

<sup>5</sup> Pierre Billard, *op. cit.*, 251.

crapuleux de l'intrigue, et en même temps sa dimension onirique ou lyrique qui la décale du quotidien<sup>1</sup>.

L'élément principal de ces films est l'atmosphère, qui caractérise non seulement l'élément réel, mais surtout le côté poétique :

cette fameuse atmosphère qui est un des personnages principaux, la texture vibrante de la plupart de ces films, atmosphère dont participe le décalage poétique des répliques de Prévert<sup>2</sup>.

« Ce rêve des ailleurs, cette nostalgie des jours anciens » comment Pierre Billard l'appelle, implique une « fatalité tragique des destins brisés » qui engendre « le pessimisme foncier de ce cinéma<sup>3</sup> », dominé par « le mythe Gabin<sup>4</sup> ».

Il s'agit d'un pessimisme romanesque lié principalement à l'amour et au destin contrarié : le héros devient l'expression de l'homme qui lutte et qui perd contre la fatalité du sort. Le pessimisme acquiert parfois une valeur sociale en devenant une métaphore de la souffrance du peuple qui doit susciter de la pitié chez le spectateur. D'ailleurs, le monde du réalisme poétique est :

attaché au romanesque des faubourg prolétariens, aux pavés gluants de cafards, aux bals populaires sans lendemains heureux, aux êtres qui n'avaient pas de chance, aux vagabonds de la nuit et du brouillard, aux révoltés sans cause, aux déclassés<sup>5</sup>.

Pierre Billard affirme que :

Ces films, dont la diversité apparaîtra, ont en commun l'ambition esthétique ou la visée sociale de montrer sinon la vraie vie, en tout cas, le cinéma comme s'il représentait la vie, loin du théâtre, celui du boulevard, celui des institutions et de la vie mondaine, en rompant avec les

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 247. En outre, Courrière nous raconte que Prévert avait été inspiré par le contexte allemand durant le voyage vers la Russie en mai 1933. « L'atmosphère trouble du grand port, les halos de lumière sur les pavés humides, les silhouettes offertes aux chalands, les marins en bordée, les maquereaux surveillant nonchalamment leur cheptel vinrent s'inscrire dans la mémoire de Jacques Prévert qui utilisera bientôt ces images réalistes en y ajoutant sa poésie pour créer un nouveau style dans le cinéma français ». Courrière, *op. cit.*, p. 259.

<sup>3</sup> Pierre Billard, *op. cit.*, p.252. Même Siclier affirme que « le réalisme poétique [...] était foncièrement pessimiste ». Siclier, *op. cit.*, p. 155.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 155.

clichés du théâtre bourgeois et du roman populaire, unis dans une commune aspiration à fabriquer des mythes sociaux<sup>1</sup>.

La vie réelle montre la diversité, l'individualité et l'authenticité des petites gens : les personnages appartiennent souvent à la classe ouvrière, ils vivent en marge de la société et ils semblent avoir l'occasion de changer de vie, mais ils se retrouvent à la fin de l'histoire dans la même condition sociale. Selon Jacques Siclier, le sentiment dominant d'angoisse et de malheur exprime le climat social et le péril imminent de la guerre : il définit le réalisme poétique comme « une transposition esthétique et littéraire de la fin d'une société prête à sombrer avec ses illusions perdues<sup>2</sup> ». Quant à Billard, il met en lumière le fait que « le réalisme poétique est un cinéma du désenchantement. Ses personnages sont saisis dans une fuite, le plus souvent entravée<sup>3</sup> ».

### *Les réalisateurs et les films.*

Selon Pierre Leprohon, « le "réalisme poétique" français tout entier est imprégné de [la] poésie douce-amère [de Prévert], de ses accents désespérés et tendres<sup>4</sup> ».

Mais ce courant n'est pas uniquement lié à la figure du poète : elle est présente dans l'œuvre de différents réalisateurs qui ont su interpréter à leur manière ses différentes nuances. À partir du « réalisme poétique rose » de René Clair déjà cité auparavant, cette tendance passe par la « tendresse populaire et la poésie des guinguettes et des bords de Marne » de *La Belle équipe* (Duvivier, 1936), par le « désenchantement amer<sup>5</sup> » de *Carnet de Bal* (Duvivier, 1937) et la « fraternité humaine » de *La Grande Illusion* (Renoir, 1937) et arrive jusqu'à Marcel Carné qui « avec *Quai des brumes* [1938], ouvre au cinéma français la voie du "réalisme poétique" dans lequel il va trouver pendant quelques années sa plus heureuse expression<sup>6</sup> ».

La production cinématographique de ces auteurs, considérés comme les plus importants représentants du réalisme poétique, est placée sous le signe d'un pessimisme<sup>7</sup> qui naît aussi de la déception après l'expérience du Front Populaire. Bien qu'il y ait des points

---

<sup>1</sup> Pierre Billard, *op. cit.*, p. 247.

<sup>2</sup> Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 156 « Le régime de Vichy mit à l'index ces films "défaitistes" ».

<sup>3</sup> Pierre Billard, *op. cit.*, p. 252.

<sup>4</sup> Pierre Leprohon, *op. cit.*, p. 110.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Même Pierre Mac Orlan révèle que : « la mélancolie est la forme la plus populaire de la poésie sociale ». Pierre Billard, *op. cit.*, p. 252.

communs dans leurs œuvres comme les thèmes de la rêverie et de l'espoir, rien ne permet d'établir d'autres rapports entre leurs œuvres. Si le réalisme de Renoir se montre comme étant le plus lié au contexte politique de l'époque<sup>1</sup> même quand celui-ci collabore avec Prévert (*Le Crime de Monsieur Lange*, 1935), le réalisme de Carné est en revanche l'expression directe de la poésie de notre auteur, fondée sur les contradictions, sur l'amitié, sur l'amour malheureux, sur la solitude, sur la liberté et sur le destin. Les lieux réels deviennent alors des lieux symboliques, des états d'âme. C'est le cas par exemple de *Jour se lève* (1939), où l'isolement volontaire du personnage est le signe d'un sens d'oppression existentiel. Même le cinéma de Grémillon montre sa liaison avec l'esprit du poète : l'hôtel de *Lumière d'été* (1943) semble un lieu suspendu entre la vie réelle et la vie imaginaire, un lieu-expression entendu dans le sens de mélancolie et d'exclusion du monde, sentiments typiques de la poésie de Prévert. En proposant une interprétation différente du réalisme poétique entre Carné et Grémillon, Siclier remarque la « façon insolite » de « l'empreinte du réalisme poétique » de Grémillon, où le sens de réalité reste plus attaché au social par rapport à Carné :

Jean Grémillon traita les relations tragiques de ces êtres à la dérive différemment de Carné. *Lumière d'été* était une étude critique et très violente d'un milieu social condamné à l'autodestruction, mais aussi une plongée dans une vérité humaine très complexe<sup>2</sup>.

Le chef-d'œuvre du « réalisme poétique » reste certainement *Les Enfants du Paradis*, définit par Jacques Siclier comme étant :

une œuvre à la gloire du spectacle populaire et une ronde de passions ravageant les cœurs et conduit par la fatalité. [...] Dans ce recours au XIX<sup>e</sup> siècle, Prévert et Carné avaient retrouvé l'essence, l'atmosphère du "réalisme poétique" originel. Le romantisme 1830, avec son spleen, son goût de l'amour absolu et de la mort, rejoignant notre avant-guerre et bouclait le boucle, par-dessus l'époque Pétain<sup>3</sup>.

*Les décors.*

---

<sup>1</sup> Nous rappelons l'engagement de Renoir pour le Front Populaire. Il est aussi le réalisateur qui reste plus lié à la représentation réaliste des histoires et des paysages, par exemple dans le film *Toni* (1935) ou encore dans *La Partie de campagne*, film qui nous donne « le sentiment d'être un héritage direct de la peinture impressionniste du XIX<sup>e</sup> siècle ». Pierre Leprohon, *op. cit.*, p. 131.

<sup>2</sup> Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 163.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 168.

Il faut souligner aussi l'importance du travail d'Alexandre Trauner, décorateur du cinéma qui construit les scènes des films les plus significatifs de Prévert. Le travail de Trauner caractérise la production cinématographique liée au réalisme poétique et surtout à Marcel Carné. Pierre Billard dit que :

Pour le cinéma du "populisme tragique", l'apport d'Alexandre Trauner est d'une importance exceptionnelle. Peintre, architecte, dessinateur et ingénieur, il compose les justes paysages de cette saga urbaine avec le même œil<sup>1</sup>.

L'activité de décorateur du cinéma est donc fondamentale à la réalisation de l'atmosphère de cette tendance, pour laquelle la rue descend dans le studio et devient un élément essentiel de l'histoire :

il faudra bien des témoignages, des reportages et quasiment une campagne de presse pour que le public prenne conscience que les rues du *Quai des Brumes*, le quai d'*Hôtel du Nord*, la place et l'usine du *Jour se lève* et, plus tard, le métro des *Portes de la nuit* sont entièrement construits en studio<sup>2</sup>.

Avec Trauner, la décoration devient une partie intégrante du film : les décors mettent en valeur les personnages et l'histoire. La réalité transfigurée prend un nouveau sens. Prévert définit la sienne comme une « architecture imaginaire de rêves, de plâtras, de lumière et de vent<sup>3</sup> ».

## La contamination entre le cinéma et la poésie.

Cinéma et poésie sont deux domaines qui s'influencent réciproquement chez notre auteur. Danièle Gasiglia-Laster, en disant que « le style de Prévert est quelquefois très marqué par l'esthétique cinématographique<sup>4</sup> », nous montre que, si d'un côté l'influence du cinéma [...] va fleurir au cœur même de sa poésie<sup>5</sup> », de l'autre côté, les structures des poèmes représentent souvent des exemples des scénarios. Prenons trois exemples célèbres : « Déjeuner du matin », « La Pêche à la baleine » et « Inventaire ».

---

<sup>1</sup> Pierre Billard, *op. cit.*, p. 260.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, ed. cit., t. 1, p.xxiii.

<sup>5</sup> *Ibidem.*

Dans le premier, Jean Queval explique que : « les images s'imposent avec la précision d'images cinématographiques », parce que : « dans cette très simple, très courte et très banale histoire, tout est "visuel"<sup>1</sup> ». Dans le deuxième exemple, c'est le « voilà », qui, « répété huit fois, pourrait très bien fournir les éléments d'un scénario de dessin animé<sup>2</sup> ». Le troisième exemple est défini comme « le poème le plus visuel, le plus purement cinématographique que l'on puisse imaginer<sup>3</sup> ». Comme dans le premier poème, l'énumération des éléments, des actions et des personnages donne l'impression que l'œil d'une caméra enregistre chaque détail de la situation. « Les poèmes de Prévert ressemblent [donc] aux scénarios non seulement parce qu'ils racontent une histoire<sup>4</sup> » : c'est leur structure qui les rend déjà visuels<sup>5</sup>.

À partir de ces considérations, nous pourrions donc juger le rapport entre le cinéma et la poésie dans le sens d'une véritable contamination. Prévert lui-même, lors d'un entretien avec Cécile Agay, affirme : « d'ailleurs, le cinéma et la poésie, c'est quelquefois la même chose<sup>6</sup> ! ». En faisant un parallèle entre ces deux arts, le poète révèle qu'il n'est pas capable de déterminer des limites précises. Pour lui, le point de départ est toujours et uniquement l'écriture dont naît cette « filiation entre son œuvre écrite (ou dite) et son œuvre cinématographique qui témoignent l'une et l'autre d'une même inspiration<sup>7</sup> ». Comme le dit Gérard Mordillat : « Prévert ne faisait pas du cinéma. Il écrivait des poèmes et des films<sup>8</sup> » : « lire ses livres est souvent comme lire ses scénarios ; lire ses scénarios comme lire ses livres<sup>9</sup> ».

Compte tenu de l'analogie entre le cinéma et la poésie, il faut considérer que leur contamination implique deux aspects : premièrement, le rapport entre l'écriture et les images, qui ont toujours fasciné Prévert ; deuxièmement le rapport qui ont le cinéma et la poésie avec la vie de l'auteur.

---

<sup>1</sup> « Jean Queval- Jacques Prévert », dans Bernard Chardère, *op. cit.*, p. 361.

<sup>2</sup> Rappelons que ce texte sera mis en scène en 1934 : « Lou Bonin tourne un court-métrage, « La Pêche à la baleine », dans lequel Jacques Prévert interprète son propre texte ». <http://www.jacquesprevert.fr/jacques-prevert/biographie/> consulté le 25/09/2016.

<sup>3</sup> « Situation de Jacques Prévert », *art. cité*, p. 8-9.

<sup>4</sup> Comme nous avons déjà dit dans le premier paragraphe. « Jean Queval- Jacques Prévert », Bernard Chardère, *op. cit.*, p. 362.

<sup>5</sup> Jacob remarque en outre que « l'influence du cinéma est évidente » sur sa poésie même à partir de noms des ses recueils comme *Spectacle* « qui comporte dans son "Programme" un "scénario de cinématographe" », ou encore du recueil *Histoire*. « Situation de Jacques Prévert », *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>6</sup> *Action*, n° 25, vendredi 23 février 1945, cité dans Courrière, *op. cit.*, p. 525.

<sup>7</sup> <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-entretien-de-jacques-prevert-image-et-son/> consulté le 25/09/2016.

<sup>8</sup> « Gérard Mordillat- L'ogre du septième art », dans Bernard Chardère, *op. cit.*, p. 388.

<sup>9</sup> Jean Queval, *op. cit.*, p.88.

En ce qui concerne le premier point, soulignons l'importance des images qui naissent souvent en même temps que l'écriture. En travaillant sur ses scénarios, Prévert construit :

un immense plan qui donne déjà à voir en partie ce que le metteur en scène tournera<sup>1</sup> [...] Sur cette sorte de portée personnalisée et donc unique, Jacques Prévert dispose ses mots et se dessine<sup>2</sup>.

S'il est vrai que les dessins « ont aussi parfois le fruit d'un simple plaisir calligraphique et n'ont alors aucun rapport avec son travail, à l'instar des soleils, des fleurs et des cœurs qui parsèment sa page » comme Yves Courrière et Jean-Pierre Jeancolas le confirment<sup>3</sup>, les images ont aussi le but précis de permettre notamment « de préciser les attributs vestimentaires et les accessoires, l'allure générale des protagonistes et les lieux importants de l'intrigue<sup>4</sup> ». Les brouillons de Prévert nous montrent donc que même ces dessins « sont la trace d'un processus créatif<sup>5</sup> » de grande importance : « ils apportent des données supplémentaires [« lieux, accessoires, détails vestimentaires, etc<sup>6</sup> »] si bien que l'image est en parfaite symbiose avec le texte. Elle l'illustre et l'enrichit<sup>7</sup> ».

Mais l'empreinte visuelle qui caractérise les brouillons de notre auteur ne s'arrête pas à la simple présence des dessins au côté de l'écriture. Dans les scénarios, Gérard Mordillat remarque que :

---

<sup>1</sup> Carole Aurouet dit que : le scénariste détaille certains éléments que l'on n'attendrait pas forcément de sa part. Alors qu'il n'est pas compositeur, il définit par exemple avec précision la musique du dénouement des *Amants de Verone...* » Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> Yves Courrière décrit les « manuscrits de scénarios [de Prévert] constellés de fleurs, de petits bonshommes, de gags visuels esquissés aux crayons de couleur ». Courrière, *op. cit.*, p. 642. Bernard Chardère nous raconte : « Chez lui, une grande table- qu'il était interdit d'appeler "table de travail"- déborde de pages griffonnées ou dactylographiées. Les dessins se multiplient, crayon rouge, crayon bleu, des dessins, flèches, traits, cercles. On dirait les devoirs d'un gosse indiscipliné. À côté, des dossiers portant le nom de vedette du film. Chacun d'eux renferme les caractéristiques du personnage, des idées de dialogues ou de situations. Il peut créer un personnage qu'en songeant à l'acteur qui jouera ». « Jean-Pierre Jeancolas- L'univers de Prévert », dans Chardère, *op. cit.*, p. 375.

<sup>4</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> Carole Aurouet nous raconte que le travail de Prévert dépasse le rôle du simple scénariste : « La mise en scène de l'acte dépend aussi, en grande partie, de Jacques Prévert dans la mesure où il a une écriture scénaristique très visuelle, qui empiète en quelque sorte sur le travail du réalisateur, si bien qu'il propose souvent des images de la scène avant qu'elle soit tournée ». *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 100. Gérard Mordillat explique : « La force de Prévert, c'est d'occuper tout l'espace, comme les lettres occupent l'espace d'une page, gouvernent les blancs et les noirs, les marges et le centre ; c'est de penser le film lui-même. Ce travail a une dimension picturale et une dimension musicale. Picturale, parce que Prévert dispose les grands et petits mots comme un peintre place sur sa toile les jaunes, les bleus, les rouges selon la géométrie secrète des lignes de force, des masses et des à-plats. Musicale, parce que Prévert ne compte pas sur l'individualité du mot qui fait mouche, mais, au contraire, sur l'orchestration des mots aussi égaux entre eux que le sont les notes d'une partition ». « Gérard Mordillat- L'ogre du septième art », dans Chardère, *op. cit.*, p. 388.

Simplement à la lecture, un scénario [de Prévert] fait image, crée des images. C'est du pré-cinéma qui, avec un peu d'imagination, se transforme en un cinéma personnel<sup>1</sup>.

En effet :

il est fréquent qu'il utilise une structure proche des contes, qui permet l'ouverture à l'imaginaire. [...] L'écriture de Prévert est très imagée. Sa vision au moment de la création excède le stade littéraire et pénètre déjà dans l'univers cinématographique<sup>2</sup>.

Le deuxième point nous montre que l'univers cinématographique de l'auteur est une transposition de son univers personnel. La contamination entre le cinéma et la poésie se mélange forcément avec la vie :

car Prévert est [...] un excellent exemple de l'identification de la matière écrite à la matière vécue, de la manière d'écrire au mode d'existence. [...] Il nourrit la poésie avec des rencontres avec des événements, avec les belles filles, avec l'amour, avec un monde, stupide et quatre saisons au moins, superbes. D'abord avec des rencontres, avec la rencontre de son matériau le mot<sup>3</sup>.

Nous pourrions considérer ses poèmes et ses scénarios comme des transfigurations de son quotidien. Les lieux de sa jeunesse reviennent souvent dans ses films et deviennent les cadres de ses histoires, comment le rappelle Georges Sadoul :

J'ai retrouvé dans *Les portes de la nuit* le bassin de la Villette, dans *Quai des brumes*, une cabane parente de la rue du Château, dans *Les Enfants du paradis* un tapis Franc où j'ai reconnu les rencontres et les conversations du Dôme<sup>4</sup>.

Sadoul révèle d'ailleurs que les histoires naissent souvent des conversations, où « Prévert parlait, [...] des autobus, des chevaux, des invisibles miracles où se construisent les journées<sup>5</sup> ». Les histoires sont le fruit du hasard, elles sont inventées pendant les réunions avec ses amis, où le poète joue des personnages imaginaires et parle sans cesse, hors de toute logique, dans sa « petite chambre ». Jean- Paul le Chanois rappelle que pendant « ces heures heureuses ».

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>2</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>3</sup> Jean Queval, *op. cit.*, p. 54-55.

<sup>4</sup> « Georges Sadoul- Jacques Prévert et son univers » dans Bernard Chardère, *op. cit.*, p.338.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 328.

Il était le meneur du jeu. Il sortait, il frappait à la porte, et devenait un personnage... [...] Jacques commençait et chacun de nous- Brunius, Tchimoukow, Pierrot [Pierre Prévert], Ghislaine, Chavance, moi [Jean Paul Le Chanois] - avec ses propres moyens continuait. Selon que nous étions plus ou moins lancé, le sketch durait une heure ou deux. Une heure de discours insensés, de coq-à-l'âne, de dialogues étincelants où se déchaînait le génie poétique de Jacques Prévert. Il déployait dans ces improvisations toute sa fantaisie, son invention permanente, ses associations imprévus d'idées et des mots<sup>1</sup>.

C'est ainsi que la plupart de ces personnages et des situations créés lors de ces spectacles improvisés seront une impulsion pour la réalisation des films.

Bien que Prévert travaille avec la même spontanéité dans le cinéma que dans la poésie, il faut remarquer une différence substantielle : si les poèmes de Prévert naissent par hasard et sont des textes surtout faits pour être dits « qu'il écrivait en tout hâte sur le rebord des tables des bistrot et ne se corrigeait pas<sup>2</sup> » et « dont il bourrait ses poches<sup>3</sup> », auxquels il ne semblait donner aucune valeur, les scénarios en revanche semblent le fruit d'un travail extrêmement plus méthodique. Carole Aurouet explique que :

L'étude de ces planches permet d'ailleurs à l'encontre d'une idée communément admise, qui consiste à affirmer que Prévert écrit comme il parle. C'est faux. Il n'écrit pas d'un jet mais fournit un réel travail. À l'instar des contes, les scénarios de Prévert sont rigoureusement construits : état initial, élément perturbateur, état final de résolution<sup>4</sup>.

À la différence des poèmes qui donnent l'impression de ne subir aucune révision<sup>5</sup>, les scénarios prévoient une attention plus marquée :

---

<sup>1</sup> Yves Courrière, *op. cit.*, p. 205. À ce propos Roger Leenhardt ajoute : « Il parle donc comme ça lui plaît, c'est-à-dire, si j'ose m'exprimer ainsi "en forme d'arbre". Il prononce une phrase, qui est le tronc, et qui se développe sans ordre et dans tous les sens à la fois, en branches maîtresse, branches, rameaux et feuilles. « Roger Leenhardt- L'esthétique de Jacques Prévert » dans Chardère, *op. cit.*, p. 323.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. xii. Pierre Billard écrit que : « Ce poète qui laissait traîner des bouts de papier où il griffonnait en vers, libres comme son inspiration, sa saga du quotidien ». *op. cit.*, p. 96.

<sup>3</sup> Yves Courrière, *op. cit.*, p. 178.

<sup>4</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>5</sup> À ce propos, Danièle Gasiglia-Laster met en lumière une contradiction : « N'est-il pas d'autre part surprenant que Prévert ait parfois rédigé les réponses qu'il destinait à des entretiens radiodiffusés ? Preuve qu'il ne se contentait pas de sa faculté d'improvisation, géniale aux dires de tant de témoins. Et ce prétendu désinvolte se révèle, à travers les brouillons, d'une exigence envers lui-même qui en vaut bien d'autres, capable d'efforts obstinés pour ajuster les mots ou composer des ensembles, ouvrier ou artisan du langage comme la plupart des grands poètes ». Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. XI. L'habileté de Prévert est tout au plus celle de transmettre au lecteur la sensation que ses textes semblent toujours très naturels.

le scénariste revient souvent sur son ouvrage, que sa conception se fait par digressions, par additions, par expansions, par dilatations successives. Il ne s'astreint pas à une continuité rigoureuse. La succession des opérations se fait par interaction discursive<sup>1</sup>.

Carole Aurouet révèle que « Prévert travaille constamment son texte. Une fois celui-ci saisi, il continue à le modifier, à ajouter ou supprimer certains éléments<sup>2</sup> ».

Le plus souvent, Prévert travaille debout, avec la planche « épinglé au mur<sup>3</sup> » pour avoir constamment « d'un seul et même coup d'œil, tout le temps, toute la ligne du film, sous l'œil<sup>4</sup> ».

Nous pourrions conclure en disant que les scénarios de Prévert sont caractérisés par « une sorte de sérénité et une spontanéité organisée<sup>5</sup> », alors que ses poèmes semblent naître à partir d'un désordre créatif qui révèle les mécanismes les plus profonds de leur élaboration.

---

<sup>1</sup> Carole Aurouet nous explique que la succession des opérations apparaît par quelque « mention » dans les brouillons, qui dévoilent la « drôlerie » de l'auteur. C'est le cas des brouillons de *Sylvie et le fantôme*, scénario inutilisé, dans lequel Prévert annote : « ici nous avons laissé de la place en blanc pour quelques trouvailles géniales ». Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert, op. cit.*, p. 104.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>3</sup> Carole Aurouet affirme que : « Ceci est visible aux trous de punaises que contiennent certains bostols. D'autre part, le témoignage de Claude Autant-Lara, au moment de l'écriture de *Ciboulette* (1933), confirme ce fait : "Il épinglait au mur une immense feuille de papier Canson-grand aigle. Qui y restait constamment fixée, au mur. Et là-dessus, il inscrivait, au fur et à mesure, les unes au-dessous des autres- bien en ordre-, toutes les séquences du films- de sa fine écriture [...] Ainsi attaché, ces bostols lui servent corrélativement de pense-bête et de réceptacle à facéties : "Merde pour celui qui le lira" est par exemple écrit en majuscules sur le bostol des *Enfants du Paradis*. Cette immense portée est victime d'accidents en tout genre : des trous de cigarette et des taches d'encre viennent parfois brûler et noyer des mots ». Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert, op. cit.*, p. 38.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

## CHAPITRE 2 :

### L'univers Prévert

Jean Queval définit Prévert comme « un grand poète qui a fait entrer son monde à lui, ses personnages, ses amours, ses haines aussi, dans l'industrie cinématographique<sup>1</sup> ».

Prévert, idéaliste et lutteur, transpose au cinéma son univers poétique et nous pouvons distinguer les thématiques de sa production poétique et cinématographique selon trois moments clés : l'amour, la lutte et le rêve.

Il s'agit de trois éléments strictement liés les uns aux autres. L'amour, à la base de tous les films de Prévert, porte dans ses poésies un message de victoire contre tout : il devient une forme de lutte, selon l'idée surréaliste. Mais l'amour est aussi un rêve, qui construit l'ailleurs, qui sauve les personnages de leurs histoires malheureuses, des histoires qui ont parfois une dimension onirique et que Prévert transforme presque en fables leur donnant une dimension d'enchantement qui est leur véritable marque.

Les thèmes sont traités d'une façon différente du film à la poésie et de la poésie au film ; néanmoins, ils ont le même esprit, le même humour de fond dans les deux formes expressives. Si les films deviennent la clé de voûte de l'univers poétique de Prévert, les poèmes expriment le message des films et le rapport entre la poésie et les films deviennent la porte d'accès à l'univers de Prévert.

#### L'Amour

---

<sup>1</sup> « Jean Queval- Jacques Prévert » dans Bernard Chardère, *op. cit.*, p. 362.

La thématique amoureuse est très présente dans le cinéma de l'époque, qui met souvent en scène l'idée d'un amour populaire, liée au « romantisme » de la période<sup>2</sup>.

Mais Prévert dépasse cette conception de l'amour populaire car son idée d'amour semble se rapprocher de celle de l'amour fou défendu par les surréalistes. Cependant, Prévert dépasse l'idée du surréalisme. Ainsi l'amour devient-il « la seule vérité pour laquelle il combat », vérité dans laquelle « se résumant le sentiment de la pureté, du bonheur, de la grandeur et aussi le pessimisme de notre auteur <sup>2</sup>».

L'amour acquiert alors une force capable de changer les vies, il rend l'espoir aux personnages et il les réconcilie avec la vie. Prévert présente l'amour décomposé dans toutes ses formes, en mettant en lumière l'éros, indissoluble de la pureté du sentiment. Il traite les typologies d'amour, en montrant toute la force des sentiments malgré la diversité des cas. Il souligne l'importance du temps et le rapport entre passé et futur, en montrant que le présent appartient seulement à l'amour véritable.

### Les différentes formes d'amour.

Prévert distingue clairement trois formes d'amour : l'amour passionnel, l'amour pur et l'amour rationnel.

Nous pourrions affirmer que *Les Enfants du paradis* est le film qui, en célébrant l'amour, résume au mieux ces différents types de sentiment.

L'héroïne Garance, interprétée par Arletty, doit affronter quatre rapports différents. Elle vit avec son ami Lacenaire (Marcel Herrand) un rapport d'amitié malicieuse qui se limite à une fréquentation assidue, justifiée par « l'ennui » et qui se déclare de toute évidence comme un rapport de « non-amour », à la fois pour la femme et pour l'homme :

LACENAIRE : C'est vrai que je n'aime personne...pas même vous, Garance, et pourtant, mon ange, vous êtes la seule femme que j'aie jamais approchée sans haine ni mépris.

GARANCE, *très calme* : Je ne vous aime pas non plus, Pierre-François <sup>3</sup>!

---

<sup>2</sup> « Des années 10 aux années 30, les grandes thématiques des films français se divisent en deux pans ; d'un côté des films ayant trait aux relations amoureux, à la famille et aux enfants ; d'un autre côté, des films donnant à voir des crimes et des enquêtes de police, permettant pléthore de rebondissement [...] Les scénarios des poètes qui accordent une place importante aux relations amoureuses, s'inscrivent dans l'esprit de leur époque ». Carole Aurouet, *Le Cinéma des poètes, op. cit.*, p. 111.

<sup>2</sup> « Barthélémy Amengual- Prévert, du cinéma », dans Bernard Chardère, *op. cit.*, p. 351.

<sup>3</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, publié dans *Avant-scène cinéma*, n. 72-73, Paris, 1967, p. 16.

Avec Frédérick Lemaitre (Pierre Brasseur) il s'agit d'une passion qui naît par hasard au Boulevard du Temple, une passion que Garance confie au hasard par une expression ironique qui restera célèbre dans l'histoire du cinéma : « Paris est tout petit pour ceux qui s'aiment... "comme nous", d'un aussi grand amour<sup>1</sup> ».

En revanche, le Comte Edouard de Montray (Louis Salou) représente pour Garance l'amour rationnel et matériel, à partir de sa première déclaration : « Tout ce que je possède, et je possède beaucoup, tout ce qui m'appartient, je le dépose à vos pieds<sup>2</sup> ». Il représente aussi l'idée d'un refuge du monde extérieur, « l'aide » et « la protection » qu'il lui offre et dont elle aura besoin au moment où elle sera « victime d'une erreur judiciaire<sup>3</sup> ».

Le mime Baptiste (Jean-Louis Barrault) incarne enfin le mythe de l'amour pur et éternel, « amour enflammé et silencieux, rêveur et poétique, et réciproque- ce sera le seul<sup>4</sup> ».

### *L'amour rationnel.*

Les amours de Lacenaire et du Comte symbolisent deux formes différentes d'amour rationnel. Cette différence dépend des caractères des personnages : pour le premier, l'amour est un désir (« Je vous désire, Garance. ») qui se heurte à l'orgueil (« C'est tout, mais j'ai de l'orgueil<sup>5</sup> »). Lacenaire impose sa supériorité sur les sentiments et il arrive à se moquer de l'amour même. Il écrit, en qualité d'écrivain public, une longue lettre poétique pleine d'amour pour un homme ignorant qu'il considère ouvertement comme un « pauvre imbécile<sup>6</sup> » car les sentiments, ainsi que les femmes, sont des plaisirs incomparables par rapport aux valeurs à la base de la société, comme par exemple, l'argent : « Allez...assez de bêtises ! » – dit Lacenaire à son ami Avril – « Pensons donc aux choses sérieuses. Tu as le couvert<sup>7</sup> ? », ou encore : « Lacenaire n'est pas de ceux qui se compliquent l'existence pour une histoire de femme... » annonce-t-il en parlant de lui-même ; « C'est peu de choses, les femmes ! Revenons aux choses sérieuses<sup>8</sup> ». Même quand il se déclare à Garance, il lui propose un amour qui semble dériver de la violence et de l'argent : « J'aurais versé des flots de sang !...Vous auriez eu des

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>4</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, op. cit., p. 109.

<sup>5</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, op. cit., p. 30.

<sup>6</sup> Nous pouvons remarquer ici toute l'ironie de Prévert, de confier à un homme ignorant mots d'amour si profonde. *Ibidem*, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibidem*

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 33.

rivières de diamants<sup>1</sup> ». Il peut sacrifier son sang, image qui représente la partie matérielle de son être, pour donner à sa femme la partie matérielle de son amour, l'argent. La même proposition est aussi faite par le Comte, dont la supériorité ne s'appuie plus sur une question d'orgueil, mais sur le milieu social : l'amour que le Comte offre à Garance comporte, pour elle, l'entrée officielle dans la bonne société, dans la « grande vie », comme l'héroïne la définit ironiquement. Les mots du Comte :

Un seul mot, Mademoiselle et votre vie peut changer. Demain, si vous voulez, les plus belles femmes de Paris, les plus fêtées se mordront les lèvres jusqu'au sang en entendant seulement prononcer votre nom. Au près des vôtres, leurs bijoux les plus rares seront ternes comme des charbons. Vous aurez les plus beaux équipages<sup>2</sup>.

Dans ce cas, la question ne concerne plus donc la violence, mais l'envie : l'amour devient apparence. L'amour a la même nature dans le discours de Garance, face aux prétentions du Comte :

LE COMTE : je voudrai que vous m'aimiez.

GARANÇE (*lasse*) : Mais je vous aime, mon ami. Vous êtes séduisant, vous êtes riche, vous avez beaucoup d'esprit, vos amis vous admirent, les autres vous craignent, vous plaisez beaucoup aux femmes...enfin tout le monde vous aime, Edouard ! Vraiment, il faudrait que je sois bien difficile pour ne pas faire comme tout le monde<sup>3</sup> !

L'amour n'est pas donc un sentiment individuel, mais il devient une valeur à montrer en société. Un sujet d'inquiétude semblable concerne aussi le rapport entre Georges et Malou dans *Les Portes de la nuit*. Bien que Malou continue à répéter « je ne t'aime plus Georges !<sup>4</sup> », celui-ci semble se préoccuper uniquement de ce qu'elle a montré en présence des étrangers :

Bon...admettons... [...] Enfin ce soir... cette façon de quitter la table, brusquement, au beau milieu du dîner... sans compter que tu savais que ce dîner était pour moi de la plus haute importance...<sup>5</sup>

La superficialité du sentiment de Georges face aux troubles de Malou, met en jeu le lien entre l'amour et l'argent, dans ce cas également :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>4</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit*, éd. présentée par André Heinrich, Paris, Gallimard, 1990, p. 272.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 273.

GEORGE : Dans la famille, la fortune, c'est héréditaire...une maladie quoi... et contagieuse... ça attrape, l'argent... et ça se dépense... n'est-ce pas, Malou...  
MALOU : Tu me dégoûtes...<sup>1</sup>

La richesse de Georges semble s'imposer même au moment où il est à la recherche de Malou : la première solution qu'il propose concerne toujours l'idée de dépenser pour obtenir ce dont il a besoin. Quand Guy Sénéchal, frère de Malou, se montre disposé à l'aider, Georges lui propose immédiatement : «Vous voulez de l'argent ?...<sup>2</sup> ».

La référence à une condition privilégiée apaise les peines d'amour même dans une scène coupée du film :

GEORGES : Enfin...nous avons tout de même de la chance « dans notre malheur »... (*De plus en plus souriant*)... On a beau dire... un peu de confort...rien de tel pour atténuer les grandes douleurs... [...] Imagine, Malou...des êtres qui s'aiment et se déchirent comme nous, Malou...mais sous la pluie...pataugeant dans la boue... (*Il éclate de rire.*)...C'est désolant à penser... (*Il regarde Malou*)... Vraiment... tu es éblouissante ce soir, Malou, éblouissante comme tous les soirs...<sup>3</sup>

La dernière phrase porte non pas sur la beauté de la femme, mais plutôt sur l'élégance de sa fourrure et la véritable souffrance n'est pas donnée par l'amour, mais par l'absence d'argent et par la déchéance sociale.

L'amour rationnel est présent de façon différente dans le film *Jenny*. Jenny (Françoise Rosay), héroïne de l'histoire, gère un « dancing bar avec attractions » qui est en réalité une maison de rencontres<sup>4</sup> ; elle entretient son jeune amant, Lucien (Albert Préjean), alors que son ami Benoît (Charles Vanel) lui offre continuellement sa protection financière en échange d'un rapport qui dépasse la simple amitié. Le film met en scène le lien entre l'amour et l'argent : « Chez Jenny » est le lieu où les hommes riches cherchent le « vrai amour », grâce à leur argent. Nous pouvons reconnaître l'humour de Prévert dans une conversation entre Jenny et un client :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 372.

<sup>4</sup> Dans la version originale pensée par Prévert il s'agissait d'un magasin de « Lingerie de Luxe, Gains, Sous-Vêtements, etc. Relations mondaines, Discretion assurée. » La version visionnée propose un changement dû à la censure, qui transforme l'annonce de la publicité : « L'endroit le plus gai de tout Paris. Dans un cadre discret, de minuit à l'aube, présentation des plus jolies filles de Paris. Dancing Bar + attractions ». Prévert, *Jenny ; Quai des brumes*, Paris, Édition Gallimard, 1988, p. 75.

LE MONSIEUR : Aussi étrange que ça puisse paraître, je suis un rêveur...

JENNY : ah...

LE MONSIEUR : Oui, alors, j'espère...

JENNY : vous espérez quoi ?

LE MONSIEUR : une rencontre...

JENNY : Tiens, tiens...

LE MONSIEUR : oh là là...ne me dites pas « tiens, tiens ». Pour ce genre des choses, vous êtes une fée.

JENNY : Vous, vous êtes un monstre...

LE MONSIEUR : « Un monstre » ?

JENNY : Bah oui. Vous aviez une amie charmante...

LE MONSIEUR : Elle me coûtait beaucoup d'argent. Des bijoux, des fourrures...

JENNY : Et il vous faut des êtres tout à fait désintéressés.

LE MONSIEUR : Exactement<sup>1</sup>.

Le monsieur, qui se définit comme un « rêveur », a un désir très concret : rencontrer une femme. La question est adressée à Jenny, la « fée » qui permet aux fables « d'amour » de se réaliser dans cet endroit ; elle, de son côté, définit son client « un monstre », non parce qu'il voudrait gagner un amour sincère grâce à son argent, mais parce qu'il ne s'est pas contenté de ce qu'il avait déjà : son dernier amour sincère était trop cher.

Peu après, le même monsieur exprimera ce paradoxe, en dansant avec une fille :

LE MONSIEUR : Je ne désire qu'une chose, moi : être aimé pour moi-même. Ça c'est rare. Je suis bon.

LA FILLE : La vie est injuste.

LE MONSIEUR : Et je suis riche...

D'un paradoxe semblable se moque la Garance des *Enfants du Paradis* en parlant avec le Comte. Face au besoin d'amour sincère du Comte, elle répond :

Vous êtes extraordinaire, Édouard. Non seulement vous êtes riche, mais encore vous voulez qu'on vous aime « comme si vous étiez pauvre » ! Et les pauvres, alors ? Soyez un peu raisonnable, mon ami, on ne peut tout de même pas tout leur prendre, aux pauvres<sup>2</sup> !

La sincérité du vrai amour est tout ce qui reste aux pauvres gens. Les hommes riches de films de Prévert ont l'habitude d'associer l'intérêt amoureux à l'intérêt financier et ils sont étonnés au moment où la femme refuse ce rapport :

<sup>1</sup> Extrait tiré à partir de la version visionnée du film. Dans la version originale la demande est beaucoup plus explicite : « LE MONSIEUR : Vous comprenez, madame Jeanne...Je veux être aimé pour moi- même...La petite de l'an dernier voulait des bijoux, des fourrures...Je voudrais autre chose...je voudrais qu'on m'aime...arrangez ça... » Prévert, *Jenny ; Quai de brumes, op. cit.*, p. 50. La demande du monsieur devient absurde au moment où il confie la recherche de l'amour au travail de Jenny (« Arrangez ça... »).

<sup>2</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis, op. cit.*, p. 87.

L'ALBINOS<sup>1</sup> : Comment ? Vous refusez l'argent, mademoiselle ? Vous êtes formidable, vous êtes magnifique, irréaliste<sup>2</sup> !

Mais l'argent peut représenter un poids pour les amoureux. C'est le cas de Lucien dans *Jenny* : le sentiment de passion que Jenny vit avec Lucien est marqué par l'argent et devient pour lui un poids qui l'empêche de rejoindre le vrai bonheur :

LUCIEN : Je me souviens le premier jour où tu m'as mis de l'argent dans la poche. Et puis c'est discret, des cigarettes... Prenez un paquet... les billets étaient avec... Et ça continué... Maintenant je suis intoxiqué... Je veux que ça cesse...  
JENNY : Mais qu'est-ce qui te prend ?... Si te donne de l'argent c'est parce que je t'aime...

Le rapport entre Jenny et Lucien semble naître grâce à l'argent, mais au fur et à mesure que le temps passe, l'argent devient la seule façon pour Jenny de garder son amant. Lucien est beaucoup plus jeune qu'elle, comme les amis de la femme font remarquer ironiquement :

BENOÎT : Le voilà... ton petit protégé...  
DROMADAIRE : Roméo et Juliette...  
BENOÎT : Juliette est un peu mûre...<sup>3</sup>

Au moment où Lucien quitte Jenny pour Danielle, il sent qu'il doit renoncer non seulement à Jenny, mais aussi à tout ce qu'elle lui donne :

LUCIEN : Excuse- moi si je suis si brutal...mais je voudrais que tout soit net... Tiens, voilà les papiers de la voiture... elle est devant la porte...  
Lucien [...] ôte une bague de ses doigts et la pose sur la table... Jenny le regarde de plus en plus triste... mais très tendre...<sup>4</sup>

En échange de sa liberté, Lucien renonce aux privilèges qui dérivent de sa liaison avec Jenny, comme les vêtements chics qu'il partage avec son ami Xavier et qui montre son appartenance à un milieu social supérieur :

LUCIEN : Il ne te va pas mal ton nouveau complet... les revers sont bien...  
XAVIER : Tu manques de tact... Lucien... Nous n'avons pas les mêmes principes...  
LUCIEN : Mais nous avons le même tailleur...

<sup>1</sup> L'albinos est un client de « Chez Jenny ».

<sup>2</sup> Dialogue tiré par la version visionnée du film.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny* ; *Quai des brumes*, op. cit., p. 63.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 115.

XAVIER : Lucien, permets-moi de te dire... que si j'avais de l'argent, je paierais mes costumes moi-même... et les tiens aussi puisque tu payes les miens... mais si j'avais de l'argent, ce serait de l'argent gagné proprement... tu entends, Lucien... proprement...<sup>1</sup>

Une renonciation semblable touche aussi Malou (Nathalie Nattier) des *Portes de la nuit* : la séparation avec son mari Georges (Pierre Brasseur) coïncide pour elle avec l'abandon de sa vie aisée :

DIEGO : Vous croyez vraiment que cette nuit est une nuit comme les autres ?

MALOU : Non...

DIEGO : Pourquoi ?

MALOU : Parce que ma vie a changé cette nuit...c'est tout !

JEAN : La mienne aussi... peut-être ! Oh ! Bien sûr... j'ai dit ça sans réfléchir...<sup>2</sup>

Nous remarquons ici une différence : pour Diego (Yves Montand), le fait d'avoir rencontré « la plus belle fille du monde<sup>3</sup> », comme le Destin lui avait révélé, signifie pour lui l'espoir d'une nouvelle vie, suggéré par le nouvel amour. Pour Malou, en revanche, la nouvelle vie risque d'être une vie semblable à celle qu'elle a menée avant de connaître son mari : et cela signifie retomber dans le milieu social duquel elle s'était échappé grâce au mariage. Le changement est donc bien plus important, car la fin de son mariage comporte aussi la fin de la « grande vie » à côté de Georges et un possible retour au passé, au quartier « sinistre et désolé<sup>4</sup> », où elle a passé son enfance et où sa famille habite encore. Elle-même le révèle, en parlant avec Diego :

DIEGO : Mais je vous dis cela...et vous êtes riche, peut-être ?

MALOU (*tranquille*) : Non...plus maintenant...<sup>5</sup>

Si Diego représente pour Malou la liberté d'une nouvelle aventure, Georges incarne, en revanche, l'idée de l'amour lié à la possession matérielle. Il lui déclare son sentiment en disant : « tu m'es indispensable...<sup>6</sup> », ou encore « je suis capable de faire n'importe quoi pour

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit*, *op. cit.*, p. 297. La version originale du film garde le nom de Jean pour le personnage principal qui devait être interprété par Jean Gabin. Le nom Diego a été choisi pour Yves Montand, en référence à ses origines italiennes.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.296.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 358.

te garder...<sup>1</sup>», phrase contredite par son geste final puisqu'il tuera Malou et la perdra pour toujours. À l'hôpital, les commentaires des infirmières sur la souffrance de Diego (« C'est triste. Il avait l'air de l'aimer beaucoup<sup>2</sup> »), pousseront Georges à avouer sa faute, en réaffirmant aussi sa possession : « Taisez vous donc ! Vous dites des absurdités ! C'était ma femme, oui, c'était ma femme. C'est moi qui l'ai tuée<sup>3</sup> ! ».

Dans le film *Jenny*, l'héroïne ne semble pas considérer sérieusement les avances de son ami Benoît, qui représenterait pour elle l'amour rationnel :

BENOÎT : Allez Jenny, t'as passé l'âge des folies... Tu devrais comprendre... Dans le fond, tous les deux on est fait l'un pour l'autre...  
Jenny rit ironiquement en contemplant Benoît. Le rire de Jenny désarme Benoît.  
BENOÎT : Tu ne crois pas que je pourrais te rendre heureuse ? Je suis quelqu'un, Jenny... Quelqu'un... On me salue... On me respecte... je vauX quelque chose... Monsieur Benoît, c'est pas rien...<sup>4</sup>

La déclaration d'amour de Benoît se transforme en un discours sur le milieu social : Lucien représente un « courant d'air », comme l'appelle Benoît, qui n'est pas capable d'offrir une stabilité à une femme comme Jenny. D'ailleurs ce « courant d'air » donne à Jenny la fraîcheur, la jeunesse et la passion dont elle a besoin. L'amour de Benoît serait pour Jenny une commodité de la même froideur qu'une affaire établie. En effet, le discours de Benoît sur les dettes et les questions d'argent de Jenny, passe des affaires à l'amour, comme s'il s'agissait de la même affaire.

Pour Renaud (Marcel Herrand), personnage des *Visiteurs du soir*, l'amour rationnel est premièrement une question de devoir et de possession.

RENAUD : Je voulais simplement vous rappeler que bientôt vous m'appartiendrez tout entière... [...] Tous vos plaisirs, tous vos désirs et toutes vos peines- si vous en avez- c'est à moi que vous les devrez<sup>5</sup>.

Pour l'homme, l'amour est un contrat établi qui détermine un droit de propriété. À la question de Anne (Marie Déa) : « Aurais-je au moins le droit de rêver ? », il répond avec

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 275-276. Dans l'annexe au film, nous remarquons que la peur de Georges n'a pas seulement un caractère matériel, mais surtout humain : « Tu m'es indispensable, Malou...je n'ai que toi au monde !...Toi au monde !... C'est inouï, vraiment... Je m'écoutais me plaindre...gémir...et ça me berçait » C'est un besoin d'amour presque maternel, *Ibidem*, p. 380.

<sup>2</sup> Dialogue tiré à partir de la version visionnée.

<sup>3</sup> Dialogue tiré à partir de la version visionnée.

<sup>4</sup> Prévert, *Jenny* ; *Quai de brumes*, op. cit., p.47.

<sup>5</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, Paris, La Nouvelle édition, 1947, p. 34.

décision : « le moins possible, Anne, je vous en saurai gré... Les rêves sont choses nuisibles... et inutiles... moi, je ne rêve jamais...<sup>1</sup> ». Le rêve nuit à tout rationalisme et s'oppose à la pensée logique, à la base de la société.

D'ailleurs Renaud avait déjà exprimé une pensée qui semble se rapprocher de l'idée de Lacenaire<sup>2</sup> dans *Les Enfants du Paradis* : l'amour n'appartient pas au domaine des « choses sérieuses » :

RENAUD : L'amour... toujours l'amour... et puis, encore l'amour avec ses petites plaintes et ses grosses malices... Autrefois, au moins, on chantait la guerre, la chasse, le plaisir de se battre, de tuer, et même de mourir... mais maintenant... Quelle veulerie<sup>3</sup> !

L'amour risque d'affaiblir l'esprit et la virilité de l'homme, qui ne peut pas être sujet à l'imprévisibilité du sentiment humain.

Dans *Les Visiteurs du soir*, l'amour est une possession, mais parfois il peut être aussi un loisir :

ANNE : J'ai pensé à Renaud...lui aussi m'a dit : « Je vous aime, Anne... ». (*Baissant la voix*) Avec le même regard dur et la même voix qu'il a pour dire : « J'aime mes chiens...j'aime la chasse... j'aime tuer tout ce qui vole... tout ce qui court... je vous aime, Anne, et vous serez à moi pour toujours...pour toujours...<sup>4</sup> »

Nous remarquons donc une différence entre ces amours rationnels : la nature violente et agressive de Lacenaire des *Enfants du Paradis* et celle de Renaud dans *Les Visiteurs du soir*, nous porte à considérer l'amour comme une distraction négative qui risque d'émousser la verdeur de l'homme. L'esprit pratique des hommes comme Benoît de *Jenny*, Georges des *Portes de la nuit*, le Comte des *Enfants du Paradis*, amène à l'idée d'un amour lié uniquement à l'argent et à l'importance de la position sociale. Au contraire, dans le cas de Lucien dans *Jenny*, l'homme vit aux frais de sa femme, qui utilise son argent comme moyen pour le garder. À la fin de ce film nous trouvons un échange paradoxal qui met en relation les deux hommes toujours par le biais de l'argent : Lucien, tombé malade, demande à son ami Xavier de l'argent. Pour l'obtenir, Xavier s'adresse en cachette à Jenny, qui s'adresse en cachette à Benoît : c'est donc ce dernier qui donne effectivement l'argent à l'homme avec lequel il partage le rapport avec Jenny.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*

<sup>2</sup> Remarquons que le personnage de Lacenaire et de Renaud sont tous les deux interprétés par Marcel Herrand.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 73.

*L'amour passionnel et l'amour pur.*

Revenons aux *Enfants du Paradis*. Si Lacenaire et le Comte représentent les deux formes d'amour rationnel, Frédéric et Baptiste incarnent l'opposition entre l'amour passionnel et l'amour pur, face à la figure de Garance. Celle-ci, de son côté, représente l'amour passionnel pour Baptiste, alors que Nathalie (Maria Casarès) personnifie, pour lui, l'idée d'amour pur.

La première nuit où Baptiste et Garance se retrouvent seuls dans une chambre, Garance montre sa malice à plusieurs reprises devant à l'innocence de son amant :

Elle [Garance] commence à dégrafer son corsage. [...] Flash sur lui apeuré. Retour sur elle qui continue à se dégrafer avec la plus grande simplicité.

GARANCE, un peu ironique et tendre à la fois : Tournez- vous si ça vous gêne. (*Retour sur Baptiste qui obéit aussitôt*)<sup>1</sup>.

Et elle poursuit encore :

GARANCE : Ce n'est pas mal ici... mais un peu triste tout de même.

BAPTISTE : Pourquoi triste ?

GARANCE : C'est toujours triste, une chambre quand on dort seule<sup>2</sup>.

La malice devient bientôt explicite :

BAPTISTE : Mais il faut que je vous laisse dormir, Garance.

GARANCE, sur elle, s'asseyant sur le lit et le regardant : Je n'ai pas tellement sommeil<sup>3</sup>.

Mais Baptiste idéalise son sentiment et ne peut pas éviter de renoncer à l'idée d'un amour pur : « Mais je vous aime, moi, Garance ! », déclaration à laquelle Garance répond sur un ton totalement différent :

GARANCE : Je vous en prie, Baptiste, ne soyez pas si grave. Vous me glacez. Il ne faut pas m'en vouloir, mais je ne suis pas, enfin... comme vous rêvez. Il faut me comprendre, je suis simple, tellement simple... Je suis comme je suis. J'aime plaire à qui me plaît. C'est tout. Et quand j'ai envie de dire oui... je ne sais pas dire non<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Les deux formes d'amour se confrontent dans ce dialogue : Baptiste n'est pas prêt à accepter l'amour passionnel de Garance ; d'autre part, Garance n'est pas prête à accepter l'amour pur de Baptiste. Leurs amours appartiennent à deux univers parallèles, apparemment inconciliables et Baptiste montre qu'il n'en est conscient :

BAPTISTE : Oh ! Garance, vous ne pouvez pas savoir ! Je voudrais, oui, je voudrais tellement que vous m'aimiez comme je vous aime<sup>1</sup>.

Même quand il cherche à se rapprocher de l'idée d'amour de Garance, il est bloqué par sa propre nature :

Bouleversé, il va l'embrasser. Elle approche ses lèvres. Il n'ose pas, détourne la tête et s'enfuit. Claquement off de la porte sur le visage de Garance, surprise, navrée<sup>2</sup>.

D'autre part, Garance ne peut pas échapper à sa nature malicieuse et à son idée d'amour érotique. En découvrant, la présence de Frédéric dans la même auberge, elle exprime son désir à un amant qui peut la comprendre :

FREDERICK : Vous êtes seule, j'espère !

GARANÇE : Hélas, oui... toute seule... On m'a laissée en pénitence.

[...]

FREDERICK : Et votre porte, mon amour, l'avez- vous fermée ?

GARANÇE : Je ne crains pas les voleurs. [...]<sup>3</sup>

La scène d'amour pur se transforme dans une scène d'amour passionnel. Comme elle-même l'avait avoué à Baptiste, Garance est victime du désir de l'instant présent. Les deux amours passionnels se trouvent satisfaits.

Toute la première partie du film est développée en considérant l'opposition entre la pureté de Baptiste, habillé et maquillé en blanc sur la scène, et la passion de Frédéric, amateur de la vie et des femmes. Non seulement ils incarnent deux amours différents, mais ils représentent aussi les deux formes de théâtre populaire que le Boulevard du Temple offre au public. La figure de Baptiste reproduit le silence de la pantomime au théâtre des Funambules, où la parole est interdite et où l'histoire est confiée à la gestualité et à l'expression du corps. En revanche, la figure de Frédéric représente le théâtre du mélodrame, les clameurs et la

---

<sup>1</sup> *Ibidem*,

<sup>2</sup> *Ibidem*,

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 36.

vulgarité des drames d'épouvante. L'amour pour Garance devient donc le trait d'union de ces deux mondes totalement différents.

La nature frivole de Garance s'oppose en outre à l'amour pur de Nathalie pour Baptiste. Nathalie, fille du directeur des Funambules, est bien consciente du fait que son sentiment d'amour n'est pas réciproque, comme elle le reproche à Baptiste :

NATHALIE : Oh ! Baptiste, si tu voulais, nous pourrions être si heureux ensemble (*Très triste soudain*) Mais tu ne m'aimes pas. (*La main de Baptiste caresse les cheveux de Nathalie.*) Oh ! Je sais..., tu m'aimes bien ! (*agressive*) Mais, je me moque, moi, que tu « m'aimes bien ». Ce que je veux, c'est que tu m'aimes !... (*Un temps, puis triste et tendre.*) C'est pourtant simple d'aimer<sup>1</sup>.

Pour Nathalie l'amour est un espoir (« oui, j'espère ») lié au temps (« Enfin, je pense que peut-être un jour, malgré tout, tu m'aimeras<sup>2</sup> »), à la prédestination (« C'est gravé, c'est marqué<sup>3</sup> »), à la possession (« Oui, je sais que tout l'amour qu'il y a dans le monde pour Baptiste c'est moi, vous entendez, c'est moi qui l'ai...il n'y a pas de place pour personne. [...] J'ai tout pris, je le sais<sup>4</sup> »). Cet amour dérive aussi d'une idée rationnelle du couple (« Oui, je suis tellement certaine que Baptiste et moi, nous sommes faits pour vivre ensemble...tous les deux<sup>5</sup> »), une idée forcément destinée à se heurter à l'amour vrai de Baptiste pour Garance.

Arletty, interprète de Garance, symbolise l'amour passionnel dans deux autres films de Carné : *Le Jour se lève* et *Les Visiteurs du soir*. Dans *Le Jour se lève*, Arletty s'appelle Clara et elle exprime sa nature et ses intentions dès sa première rencontre avec François (Jean Gabin) :

CLARA : C'est pas tous les jours, vous savez qu'une femme qui est libre comme ça, brusquement, rencontre un homme qui lui plaît...

FRANÇOIS, souriant et ironique : Tu voudrais peut-être que je te dise que je t'aime ?

CLARA, très sûre d'elle : Non...j'en ai ma claque des hommes qui parlent toujours d'amour... (*Très douce*). C'est vrai... Ils en parlent tellement qu'ils oublient de le faire<sup>6</sup>.

La relation qui s'instaure entre Clara et François est fondée sur une passion qui semble occasionnelle et qui semble la reprocher de lui :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, publié dans *Avant-scène cinéma*, n° 53, Paris, 1965, p. 20.

FRANÇOIS : Tu es seule ?

CLARA : Naturellement que je suis seule, puisque tu me laisses toujours toute seule...

[...] oui, un brut gentil qui vient me voir comme ça... quand ça lui fait plaisir..., de temps en temps..., en touriste<sup>1</sup> !

La faute de François, pour Clara, est circonscrite tout simplement à la nuit, période de temps dédié à la passion :

CLARA : Je rêve que tu n'es pas là. Alors, je me réveille en sursaut et, comme tu n'es pas là non plus... ça n'arrange pas les choses... si c'est ça que tu appelles des nuits d'amour...<sup>2</sup>

Le rapport d'amour nocturne se révèle donc strictement lié à la dimension érotique. Dans *Les Visiteurs du soir*, c'est toujours pendant la nuit qu'Arletty, « fille » du Diable, apparaît dans la chambre du Baron Hugues (Fernand Ledoux), dans le rôle du jeune ménestrel Dominique. Son attitude tentatrice est claire dès ses premières paroles :

HUGUES, *étonné* : Que faites-vous ici à cette heure, jeune homme, et qui vous a permis de venir frapper à ma porte ?

DOMINIQUE, *comme désespérée*. [...] Des graves dangers me menacent et je me trouve si seule, si désespérée. (*Elle lui prend doucement la main et la pose sur son cœur.*) Mettez la main sur mon cœur et sentez comme il bat... [...] Dès que je vous ai vu, j'ai compris pourquoi j'étais venue de si loin et j'ai remercié le Ciel de m'avoir conduite jusqu'à vous<sup>3</sup>.

La séduction avec laquelle Dominique tente le Baron Hugues, se concrétise en réalité avec Renaud, homme auquel le Baron a promis sa fille en mariage :

DOMINIQUE : Que désirez-vous de moi, Renaud, maintenant que je me suis confiée à vous ?...

RENAUD : Ce que je désire ? (*Il se rapproche d'elle*) Pourquoi une pareille question ? ... (*Tout près d'elle et avec une violence contenue.*) ... C'est vous que je désire tout entière... (*Baissant la voix*) ... Et vous le savez bien...<sup>4</sup>

Avec Renaud l'amour passionnel culmine dans un rapport charnel impur au moment où Dominique le pousse à profaner la chambre nuptiale des futurs époux. À l'opposition de la malicieuse Dominique, il y a Anne (Marie Déa), fille du Baron Hugues et promise à Renaud.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 58.

Anne représente la pureté de l'amour, qui ne cède pas, même face à l'image de Gilles (Alain Cuny) fruit du diable, lui demandant un amour physique :

LE DIABLE, en Gilles : Anne, mon amour... mon grand amour... Anne... vous êtes belle comme le jour... je vous aime à la folie... donnez-moi vos lèvres !

ANNE, se débattant : Laissez-moi... laissez-moi... vous n'êtes pas Gilles !<sup>1</sup>

La pureté d'Anne est exprimée par Dominique du moment où son « frère » Gilles a décidé de la séduire. Dominique lui dit : « Évidemment, il serait dommage de troubler ses rêves... c'est au grand jour qu'il faut parler d'amour à d'aussi fraîches créatures<sup>2</sup> ». L'opposition est donc encore plus nette, puisque Dominique séduit ses hommes pendant la nuit, alors qu'Anne est une créature du jour, qui suscite donc une idée naïve d'amour. Rappelons que même dans *Les Enfants du Paradis* l'idée naïve d'amour de Baptiste ne correspond pas au temps de la nuit : la nuit sera en revanche le temps de l'amour entre Garance et Frédérick.

Comme dans le cas des *Visiteurs du soir* et des *Enfants du Paradis* nous trouvons une opposition d'amour passionnel/amour pur concernant les figures féminines, comme dans le film *Le Jour se lève* où la nature de Clara (toujours interprétée par Arletty) s'oppose à celle de Françoise (Jacqueline Laurent). L'élément commun entre les femmes est François.

Le rapport entre François et Françoise semble bien plus sérieux que le rapport entre François et Clara<sup>3</sup>. Si avec Clara il s'agit, pour François, d'une fréquentation occasionnelle, avec la jeune fille, l'homme montre des intentions totalement différentes :

FRANÇOIS : Moi ? A quoi je pense ?... (*Et soudait très brusque, très franc et la regardant sans équivoque.*) A quoi je pense : te le sais bien... Alors, pourquoi tu me le demandes ?

FRANÇOISE, très simple et un tout petit peu triste : Écoutez François..., il n'y a pas longtemps qu'on se connaît.

FRANÇOIS : Pas longtemps ?... Trois semaines... trois semaines, ça fait tout de même vingt et un jours... vingt et un jours c'est presque un mois... Un mois, c'est long, tu sais... (*Il sourit*) ... Surtout que tu me plais bien ! (*souriant et la regardant*). Alors..., faudrait peut-être qu'on se marie..., qu'on loue un autocar... et qu'on invite du monde ?... [...] Je ne sais pas... On aurait des gosses... toute une tapée de gosses...<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>3</sup> François semble être surpris quand elle le laisse entrer dans sa maison : François : « Tu me laisses entrer, maintenant ?... (*Ironique*). Pas possible.. tu t'apprivoises ! ». Prévert, *Le Jour se lève*, revue citée, p. 17.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

François est parfaitement conscient de la différence entre les deux femmes.

Quand Françoise lui reprochera sa relation avec Clara, il sera « catégorique » :

FRANÇOISE : C'est drôle... on se voit tous les jours et, pourtant, vous vivez avec une autre...

FRANÇOIS : Oh ! Je ne vis pas avec elle..., tu le sais bien...

FRANÇOISE : Ça revient pas au même...

FRANÇOIS, catégorique : Mais non... ça ne revient pas au même !

FRANÇOISE : Est-ce que vous aimez, Clara ?

FRANÇOIS, très naturellement : Mais non, voyons..., puisque c'est avec toi que je voudrais vivre... J'ai même envie que de ça...<sup>1</sup>

François marquera la différence entre ces deux rapports, en parlant avec Valentin (Jules Berry), homme qui a séduit les deux femmes :

FRANÇOIS : C'est à cause de Françoise que tu es revenu ?

VALENTIN : Oui... D'ailleurs, je suis ici depuis hier, et j'ai appris pas mal de choses... Par exemple, que vous n'avez pas cessé de fréquenter cette jeune fille... [...] J'ai toléré votre liaison avec Clara... j'aurais pu m'y opposer... Croyez bien, j'en avais les moyens... mais j'ai lassé faire... parce que j'ai les idées larges...

FRANÇOIS, hochant la tête avec dérision : Tu as peut-être les idées larges, mais t'as la tête trop petite... Alors les idées... ça se débîne de tous les côtés... tout à l'heure, tu parlais de Françoise et, maintenant, c'est de Clara... Tu mélanges tout..., t'es fatigué<sup>2</sup>.

Si Clara incarne un rapport fondé sur la passion, sur la liberté et sur l'envie, comme d'ailleurs dit elle-même à François (« Je sais..., je sais..., tu ne m'as rien promis et je ne t'ai rien demandé...<sup>3</sup> »), Françoise est une beauté candide qui contient en elle une pureté qu'il faut presque protéger du monde extérieur :

FRANÇOIS : C'est vrai que je t'aime, t'sais... Tu as un joli corps..., tu es fragile. Tu as l'air d'un petit animal<sup>4</sup>.

Françoise et Clara se trouveront ensemble au dernier moment du film, rapprochées par la même douleur à l'égard de François, « enfermé » et « assiégé dans une chambre<sup>5</sup> », comme l'annonce le carton au début du film. Françoise, arrivée en courant sur la place, est blessée dans la foule et Clara ordonne qu'on la mène chez elle. Clara, qui assiste au délire de Françoise, est émue par les sentiments de la jeune fille, qui parle sans cesse de son amour

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 7.

pour François et qui répète « j'ai confiance<sup>1</sup> ». Valentin avait utilisé ce même mot lors de sa dernière rencontre avec François : « Tu es honnête..., tu es simple..., tu es confiant... (*se retournant vers lui*) c'est joli, la confiance<sup>2</sup>! » La confiance appartient aux ingénus, aux purs. Valentin : « C'est surprenant comme les gens simples se font des idées étonnantes sur les femmes..., l'amour..., la romance<sup>3</sup> ». Mais la réalité est différente et la confiance est tout ce qui reste aux perdants, aux faibles, aux victimes de la vie. Le vrai amour pour François et Françoise est un rêve irréalisable. Le délire de la faible Françoise sera parallèle à la fin désespérée et solitaire de François, observée par Clara depuis sa fenêtre.

### L'importance du temps.

Le temps intervient dans les films d'une manière décisive. Son importance détermine la valeur même de l'histoire et marque la différence des rapports entre les personnages. Considérons le temps par rapport à trois aspects : l'opposition présent/passé, l'instant présent et la valeur des souvenirs.

### *L'opposition passé-présent.*

Dans les films de Prévert, l'âge des couples est une première manifestation de l'opposition entre passé et présent. Prévert met en scène deux typologies de couple : le couple jeune et le couple mûr. Cette différence est bien marquée dans *Les Portes de la nuit* : le jeune couple Étienne (Dany Robin) – Riquet (Jean Maxime) et le couple Malou – Diego. La poésie de Prévert est présente dans ce film par deux chansons-poèmes d'amour : « les enfants qui s'aiment » et « les feuilles mortes », qu'il faut associer aux couples, car ils soulignent leurs différences.

L'amour d'Étienne et de Riquet est un amour pur, naïf comme celui de la chanson « Les enfants qui s'aiment<sup>4</sup> ». De fait, leur amour est détaché de la réalité, le monde autour d'eux est substitué par le monde du sentiment intérieur, qui les transporte presque dans un rêve. Ils « ne sont là pour personne, ils sont ailleurs », ils sont « dans l'éblouissante clarté de leur premier amour », une clarté les empêchant de voir la « rage », la « méprise », les « rires »

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Poème publié en *Spectacle*. Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 337.

et l'« envie », des passants qui « les désignent du doigt ». Les passants représentent le jugement de la société bigote qui ne peut pas comprendre l'amour vrai. Cette conception de la société est présentée souvent sous différentes formes. Dans *Le Crime de Monsieur Lange*, le jeune couple Estelle (Nadia Sibirskaïa) – Charles (Maurice Baquet) est menacé par Monsieur Batala (Jules Berry). Estelle enceinte de Batala voudrait quitter Charles, préoccupée de ce que les gens pensent :

ESTELLE : Mais les gens...

CHARLES : Les gens... qu'est-ce que ça peut faire puisque tu m'aimes...<sup>1</sup>

Toutefois, Charles et d'Estelle vaincront la peur du jugement des autres grâce à la force de leur amour.

Dans *Les Enfants du Paradis*, le régisseur exprime ses doutes sur l'amour entre les jeunes gens. En se montrant sceptique à l'égard de la joie de l'amour, il dira ironiquement : « La voilà [Nathalie], elle aussi, changée en statue de sel. Ah ! C'est beau, l'amour...ça rend gai<sup>2</sup> ! ».

Dans *Drôle de drame*, l'humour s'impose sur la conversation des amoureux, vue comme un code indéchiffrable pour les autres, dont la réaction de l'évêque : « Mais séparez-les ! Vous ne voyez donc pas qu'ils parlent un langage chiffré<sup>3</sup> ! ».

Cette complicité dans le langage semble isoler les amoureux du monde.

L'amour naissant célèbre toujours la pureté de la jeunesse qui n'a aucun lien avec le temps. Dans *Les Portes de la nuit*, le père d'Étiennette cherche pendant la nuit sa fille qui n'est pas rentrée à la maison (« je ne trouvais pas Étiennette... Alors, hein... comme je l'ai pas trouvée... Étiennette... j'suis pas pressé de rentrer...<sup>4</sup>), d'autre part, Étiennette ne se rend pas compte du temps qui passe sinon grâce à « la pendule du bistro qui marque quatre heures cinq...<sup>5</sup> » et qui semble représenter le symbole du retour au monde réel. Pour les amoureux, l'idée de futur est simple et insouciant :

ÉTIENNETTE : Et puis, tu verras... par ici, l'été, c'est beau comme tout... Il y a même des coins où il y a des fleurs... et l'eau du canal est verte... tellement verte...

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, 152.

<sup>2</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis, op. cit.*, p. 20.

<sup>3</sup> Prévert, *Drôle de drame*, Paris, Bollard, 1974, p. 83.

<sup>4</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 270.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 350.

RIQUET : Quand il fera beau... on ira se baigner...<sup>6</sup>

Le temps futur leur appartient comme le présent : les amoureux sont toujours plongés dans leur amour, dans un monde fait pour eux :

ÉTIENNETTE : Je ne sais pas nager...

RIQUET : Je t'apprendrai...

ÉTIENNETTE : Je n'ai pas de maillot...

RIQUET : Ça ne fait rien... on ira plus loin...là où il y a personne...<sup>2</sup>

Cet effet de détachement de la réalité se marque à partir de leur première rencontre qui les fige dans le moment présent. Les deux jeunes gens ressemblent à des personnages d'un tableau, à des statues qui représentent le bonheur et la simplicité du vrai amour, lié à l'instant :

RIQUET : T'est jolie, tu sais...quand je pense que j'osais pas te parler !...

ÉTIENNETTE : Moi non plus... mais maintenant on se connaît !...<sup>3</sup>

Pour accompagner le couple Malou – Diego le fond sonore est « Les Feuilles Mortes<sup>4</sup> », poème/chanson de Prévert d'un ton totalement différent. Dans ce cas, le passé heureux (« Oh! je voudrais tant que tu te souviennes/Des jours heureux où nous étions amis/En ce temps-là la vie était plus belle, /Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui<sup>5</sup> ») se confronte avec un futur qui semble un rêve prémonitoire (« Mais la vie sépare ceux qui s'aiment/Tout doucement, sans faire de bruit/Et la mer efface sur le sable/Les pas des amants désunis »). Les deux amants reconnaissent alternativement les mots de la chanson :

DIEGO (*stupéfait*) : Vous entendez ?

MALOU : Quoi ?

DIEGO : Rien... c'est drôle tout de même... (*Et puis, machinalement, bouche fermée... Jean fredonne l'air... Malou un peu surprise l'écoute...puis fredonne à son tour...mais en prononçant les paroles...<sup>6</sup>*)

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 349.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>4</sup> Publié en *Textes divers (1929-1977)*. Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 2, p. 785.

<sup>5</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 304.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 304.

et leur attitude nostalgique révèle une tristesse intrinsèque à l'amour : (Diego)  
« Marrant ! C'est toujours triste... les chansons d'amour<sup>1</sup> ! ». La chanson suscite le souvenir  
d'un ailleurs qui n'est pas clair :

DIEGO : Vous connaissez cet air-là ?

CLAIRE : Non...

RAYMOND : Moi non plus... et pourtant... pour les chansons... j'en connais un rayon !

DIEGO (*rêveur*) : Moi, je l'ai déjà entendu... mais où et quand ? Mystère !... Sûrement  
ça remonte à loin...<sup>2</sup>

mais qui souligne la tristesse intrinsèque des personnages désabusés par la vie, comme  
le semble Malou :

DIEGO : Tandis que nous, c'est magnifique... Rien à cacher... rien à n'expliquer... rien à  
avouer...

MALOU : Rien à espérer...<sup>3</sup>

La tristesse de Malou touche à la fois son rapport avec Georges et son rapport avec  
Diego. La blessure d'amour entraîne le souvenir d'une liaison malheureuse liée au passé,  
incarnée par la mort des feuilles et l'oubli du temps (« Les feuilles mortes se ramassent à la  
pelle, / Les souvenirs et les regrets aussi/ Et le vent du nord les emporte/ Dans la nuit froide  
de l'oubli. / Tu vois, je n'ai pas oublié »), mais qui semble influencer aussi le présent.

Le film montre aussi une opposition entre la fin des amours entre Georges – Malou et  
l'amour naissant de la jeune Étienne et de « son jeune amoureux du métro » :

Au cri poussé par Georges, Malou accélère le pas et s'engage dans une rue débouchant sur le  
canal... Georges appelle encore une fois...

GEORGES : Malou !...

Puis il s'élanche à la poursuite de la jeune femme... Un jeune couple étroitement enlacé qui  
marchait dans la rue s'arrête et suit la scène du regard... C'est Étienne et son jeune  
amoureux du métro... instinctivement ils se serrent l'un contre l'autre...<sup>4</sup>

Le couple des jeunes amoureux s'opposera aussi à l'amour naissant du couple Malou-  
Diego. Durant la nuit, au même endroit, les deux couples semblent se rapprocher en faisant  
les mêmes gestes :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 297, scène coupée.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 277.

Derrière une table, assis l'un contre l'autre, Étienne et son jeune amoureux... [...] Elle se tient contre le jeune homme qui a passé un bras derrière sa tête et la tient enlacée...<sup>1</sup>

pendant que :

Jean et Malou sont assis l'un contre l'autre... et Jean, comme Riquet, a passé son bras derrière la jeune femme qu'il tient serrée contre lui...<sup>2</sup>

Mais leurs attitudes sont différentes : « Étienne est souriante, avec une grande lueur d'espoir enfantin dans les yeux<sup>3</sup> », tandis que Malou et Diego « se regardent devant eux, comme perdus dans leurs pensées...<sup>4</sup> ». Il n'y a pas d'espoir dans les yeux de Malou qui se montre plus « désemparée<sup>5</sup> » qu'heureuse. Pour ce couple, le présent est trop marqué par un passé qui semble devenir un pressentiment du futur. Le temps est une cage de laquelle ce couple n'arrivera pas à fuir : ils en sont soumis et victimes. Leur amour cherche à éviter le destin, mais de fait il ne peut que figer quelques précieux moments du présent, durant leur valse : « sous le regard des statues de pierre... insouciantes... libérés... étrangers au monde extérieur... échappent un instant aux menaces du temps...<sup>6</sup> ». Ce moment représente peut-être la seule occasion où le présent vainc le passé, en se substituant à lui : « Vous pourriez aussi... si vous vouliez... danser ce soir... pour la première fois... avec moi... », propose Diego à Malou. La musique des *Feuilles Mortes* monte, comme l'espoir d'un amour qu'ils ne pourront pas vivre pleinement. Le malaise brutal de Malou devient métaphore de ce sentiment d'amour interrompu :

Malou, souriant comme elle, ralentit la cadence et s'arrête...

DIEGO : ....Étourdie ?....

MALOU (*souriante*) : Non...mais... (*elle frissonne*)...<sup>7</sup>

L'amour présent et l'amour passé entrent en contact direct à la fin de l'histoire. Dans la voiture où Diego amène Malou blessée à l'hôpital, se trouve Georges, entre Malou mourante et Diego au volant :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 349.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 349.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>5</sup> Elle décrit ainsi. *Ibidem*, p. 350.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 306.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

DIEGO : Taisez- vous donc... il ne s'agit pas de vous... comment est-elle ?  
GEORGES : Elle respire... le cœur bat (*après une hésitation*)... faiblement...  
[...]  
DIEGO : Est-ce qu'elle m'entend ?  
GEORGE : Oui... elle vous entend... Elle demande comment vous vous appelez...<sup>1</sup>

Le nouvel amour est obligé de passer à travers le vieil amour, mais le passé empêche au futur d'arriver et l'amour de Malou – Diego meurt avec elle, en devenant à son tour passé.

*Le présent s'arrête.*

Les films de Prévert mettent en lumière le monde des amoureux qui vivent dans l'isolement de leur sentiment. Jeunet *et al.* affirme à ce propos :

Les amoureux sont seuls au monde. Dès les premiers films, les jeunes couples foudroyés par l'amour tiennent une place essentielle dans l'univers de Carné et Prévert, qui veulent éviter à tout prix la mièvrerie des clichés. Ces amoureux, que le destin va s'employer à séparer, vivent leur relation comme s'ils étaient seuls su monde, avec un émerveillement naturel, une miraculeuse fraîcheur qui se teinte de fantaisie ou de mélancolie. Comme les films eux-mêmes, instants captés par la pellicule, ces amours sont à la fois éphémères et éternels<sup>2</sup>.

L'histoire se déroule dans un temps relativement bref, mais très intense. Le temps s'arrête souvent pendant la nuit qui est complice des amoureux et, qui est parfois le moment central du déroulement de l'histoire même.

Dans *Remorques*, Catherine et André se retrouvent pendant une nuit d'orage. Le script précise : « le reste ne compte pas », « “Pour l’instant” ils sont heureux<sup>3</sup> ».

Dans *Les Portes de la nuit*, nous pourrions considérer le temps de l'histoire comme celui qui va du dernier métro du soir, raté par Diego, à l'heure du premier métro du lendemain matin. Bien que les amoureux voudraient le prolonger, leur destin a décidé pour eux : « Trop tard, je te dis... trop tard... tout est décidé<sup>4</sup> ! » dira à Diego le clochard qui interprète le Destin (Jean Vilar). Il faut se contenter : la nuit est un don qui ne peut pas durer, mais dont il faut profiter :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>2</sup> Jean- Pierre Jeunet, N. T. Binh, Philippe Morisson, *Les Magiciens du cinéma : Carné, Prévert, Trauner*, Paris, Les Arènes, 2012, p.16.

<sup>3</sup> Version 005, p. 160 du scénario original de *Remorques*, visionné personnellement au département des Arts du Spectacle de la Cinémathèque de Paris. Voir les annexes (p. 223) pour plus de détails.

<sup>4</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit*, p. 354.

LE CLOCHARD : Tous les mêmes... trop exigeants (*rêveur et souriant*)...pourtant une nuit...une seule nuit...ce n'était déjà pas si mal !

Dans *Quai des Brumes*, les amoureux ont la possibilité de passer deux nuits ensemble qui semblent être la prolongation l'une de l'autre : leur histoire commence par hasard durant la nuit et s'achève après une nuit d'amour, la dernière avant le départ de Jean (Jean Gabin) :

JEAN : Tu dois penser que je suis un beau salaud !...

NELLY : Pourquoi ?...

JEAN : Parce que j'aurais pu te le dire hier soir...mais tu avais l'air tellement contente !... tu riais !... Et puis, tu me plaisais tellement... Alors... j'ai rien dit...<sup>1</sup>

Jean a compris l'importance de ce bonheur éphémère qui est limité à la nuit et qui n'est pas destiné à durer. Ce sentiment malheureux du destin fixé est aussi exprimé par Nelly (Michèle Morgan) :

NELLY : Chaque fois que le jour se lève on croit qu'il va se passer quelque chose de nouveau... quelque chose de frais... et puis le jour se couche... et puis on fait comme lui... c'est triste...<sup>2</sup>

L'aube représente le début d'une existence sans espoir.

De son côté, Jean dira : « Les gens ne s'aiment pas... ils ont pas le temps...<sup>3</sup> ». Les amoureux sont « pressés », comme le seront Jean et Nelly face à la mort : ils n'auront pas le temps de s'aimer. La résignation se transforme en tragédie, lorsque le héros meurt sous les yeux de Nelly. Jean, blessé, semble réagir avec un esprit lucide : il faut profiter du seul moment qui reste :

JEAN : Ça y est... j'ai gagné... c'était réglé... je pouvais pas m'en tirer... Embrasse-moi, Nelly... dépêche-toi... on est pressés...

NELLY (*l'embrassant*) : Jean... Oh ! Ce n'est pas possible... Jean, je t'aime tellement... C'est pas possible... tu vas pas me laisser toute seule...

Elle regarde Jean qui vient de mourir dans ses bras...

Jean mort... Nelly... la foule qui s'est amassée autour du couple et qui discute...

NELLY (*déchirante, inhumaine*) : Jean !!!...<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Prévert, *Jenny* ; *Quai des brumes*, op. cit., p. 273.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 291.

Dans *Remorques*, Yvonne, dans ses derniers moments de vie où « sa voix, un instant, se fait plus forte, plus passionnée et aussi plus désespérée », ne désire que ce qu'elle a eu peur de perdre pendant sa vie : l'amour et les attentions de son mari :

YVONNE: ... embrasse- moi... dis moi que tu m'aimes, André... que tu m'a toujours aimée...<sup>1</sup>

Dans *Le Jour se lève*, même François sent la fin de son temps, après sa nuit désespérée d'attente et de souvenirs. Le début du jour coïncide avec la fin de sa vie :

Détonation d'un coup de revolver de l'intérieur de la chambre. [...] Au-dessus du cadavre de François, au milieu de la pièce, la face contre terre, se déroulent les volutes de gaz [...] Le réveil, sur la table, se met alors à sonner (*il sonne toute sa longueur*). Léger travelling arrière pour mieux découvrir la chambre, cependant que le soleil, apparu au-dessus du toit d'en face, vient percer d'un trait de lumière ces nuages...mais seulement à l'instant où vient de s'inscrire sur l'écran le mot FIN<sup>2</sup>.

Le réveil qui sonne représente la vie qui aurait dû commencer, mais qui n'en a pas eu le temps. Le plan final souligne l'idée de l'existence interrompue : le rayon de soleil, c'est-à-dire l'espoir du jour naissant, perce les nuages trop tard, au moment où l'histoire est finie.

Dans *Le Jour se lève*, nous trouvons aussi un autre aspect temporel qui peut donner parfois l'impression que l'on vit dans un rêve. François va chez Françoise la nuit, quand « tout le monde dort<sup>3</sup> », comme elle lui dit elle-même. La note de Prévert précise que :

Toutes les répliques qui suivent sont dites non pas à mi-voix, mais sur un ton ouaté. Un silence quasi perceptible les environne. Absence complète de bruits d'atmosphère<sup>4</sup>.

La sensation est celle d'un monde qui n'existe plus, d'un temps qui s'arrête et qui leur appartient complètement, comme un rêve :

FRANÇOISE, très grave : C'est drôle d'être ici tous deux...pendant que les autres dorment.

FRANÇOIS : Oui..., c'est comme si tout le monde était mort<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Prévert, *Remorques*, Version 005, p. 175. Voir la note 3 à la page 79.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Le scénario de l'Avant-scène spécifie que : « Cette note [...] est une précision du découpage de Prévert qui a été scrupuleusement respecté au tournage ».

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 17.

Nous retrouvons une sensation semblable au moment de la première rencontre entre Garance et Baptiste, dans *Les Enfants du Paradis*. Le silence de la chambre, où l'unique lumière est celle des rayons de la lune, produit un enchantement qui semble mélanger le réel à l'imaginaire. Baptiste, en effet, commente : « Les rêves, la vie, c'est pareil... », en poursuivant : « alors, ça ne vaut pas la peine de vivre<sup>1</sup> ». Vivre la vie signifie alors jouir de cet instant d'amour que la nuit leur donne en transformant le rêve en réalité. Mais la scène est interrompue par Baptiste, qui s'enfuit en gardant pour lui le rêve d'amour. Lors de leur deuxième rencontre, où la scène de la chambre se répète une deuxième fois, le rêve pourra finalement se réaliser :

BAPTISTE : Oui... vous êtes là, vivante dans mes bras, comme la première fois<sup>2</sup> !

Malgré les années passés au loin, Baptiste et Garance se retrouvent sans avoir apparemment rien perdu. Le temps, arrêté dans le souvenir, est figé dans le présent :

GARANCE : Jamais je ne vous ai oublié. Vous m'avez aidée à vivre pendant des années. Vous m'avez empêché de vieillir, de devenir bête, de m'abîmer<sup>3</sup>.

Le passé a préservé non seulement l'amour, mais aussi la figure de Garance, presque mythifiée par le souvenir :

NATHALIE : Facile de s'en aller... et puis de revenir. Vous partez ; on vous regrette. Le temps travaille pour vous et vous revenez, tête nouvelle, embellie par le souvenir... oh oui ! Cela doit être facile, mais « rester » et vivre avec un seul être, partager avec lui la petite vie de tous les jours, c'est autre chose<sup>4</sup>.

Il y a donc deux temps et deux amours contraires : Garance, représentant le mythe du passé qui s'oppose au présent de Nathalie, dont l'amour est bien plus concret ; mais seul l'amour de Garance permet à Baptiste de rêver.

L'idée d'amour liée au rêve est aussi présentée dans *Les Portes de la nuit*. Au moment de sa première rencontre avec Malou, Diego dira : « Et un homme qui rêve tout éveillé... qu'est-ce que vous en pensez ?... [...] Parce que je rêve, sans aucun doute... Pas possible...<sup>5</sup> ».

---

<sup>1</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, op. cit., p. 34.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>5</sup> Prévert, *Le crime de Monsieur Lange*, *Les Portes de la nuit*, op. cit., p. 294.

L'espoir de rencontrer « la plus belle fille au monde » est devenu réel. Le rêve qui tout d'abord concerne seulement Diego, se transformera en un rêve commun pendant leur seule nuit d'amour.

Dans *Les Visiteurs du soir*, l'intervention des ménestrels du Diable séparant les amoureux donne l'impression au couple d'avoir rêvé. Anne s'en rend compte durant le rêve même :

ANNE : Je suis heureuse, Gilles... Jamais je ne vous oublierai... Et même si en ce moment je rêvais, je ne voudrais plus jamais me réveiller...<sup>1</sup>

Une fois le rêve terminé, le retour à la réalité laisse en eux la douceur de l'amour vécu en rêve :

RENAUD : Vous paraissez bien songeuse, Anne ?

ANNE : Et vous, Renaud, vous paraissez bien rêveur...<sup>2</sup>

Séduite par Gilles, Anne a découvert le vrai amour, lorsque Renaud, séduit par Dominique, a découvert grâce à elle la passion qu'il n'avait pas pour Anne.

Philippe Roger, dans son commentaire de *Lumière d'été*, nous décrit la première rencontre entre Julien (Georges Marchal) et Michèle (Madeleine Robinson) comme un rêve imparfait : « la pièce est dans la pénombre, le plafonnier ne marche pas, le tournesol au premier plan<sup>3</sup> ». Il s'agit d'un « inattendu rêve d'amour » né à partir d'un malentendu. Julien et Michèle ont eu la même chambre dans l'hôtel de Cri-cri (Madeleine Renaud). Julien entre dans la chambre pendant que Michèle dort. Dans le noir de la chambre, Michèle prend Julien pour l'homme qu'elle attend : « Je dormais, je rêvais de toi. Tu es là, Roland » et l'embrasse. Puis se rend compte : « Mais qui êtes vous ? ». Et l'enchantement s'estompe. Quand Julien racontera à son ami ce qu'il a vécu, il dira : « Comme dans un rêve. On sait pas où on est, mais c'est agréable. » Et encore : « C'est un rêve », mais il retournera au réel, en disant : « D'ailleurs, elle aime quelqu'un. Elle attend<sup>4</sup> ».

*Lumière d'été* est un film marqué par un sentiment d'attente, qui touche tous les personnages. Michèle attend son amant Roland (Pierre Brasseur) ; Cri-cri, propriétaire de

---

<sup>1</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, op. cit., p. 40.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>3</sup> Commentaire audio au film, à partir de la version visionnée de *Lumière d'été*.

<sup>4</sup> À partir de la version visionnée de *Lumière d'été*.

l'hôtel, attend Patrice (Paul Bernard), qui vient quelquefois lui rendre visite. Patrice, qui connaît Michèle en arrivant à l'hôtel, est attiré par la jeune femme et commence à l'attendre ; Julien, qui a connu la même femme à cause du malentendu, tombe amoureux d'elle et l'attend lui aussi. Un vieux pensionnaire de l'hôtel commente :

C'est tout de même insupportable. [...] Ça l'est déjà de savoir qu'il doit venir quelqu'un, mais si ce quelqu'un n'arrive pas, qu'on doive l'attendre, alors ça devient intenable !

Le présent se fige dans l'attente et l'attente, par ailleurs, souligne la solitude des personnages.

### *La valeur des souvenirs.*

L'amour se cristallise parfois dans les souvenirs, qui peuvent se transformer en une prison ou devenir une arme. C'est le cas de Cri-cri et Patrice dans *Lumière d'été*. Leur amour, fruit du temps, semble parfois chanceler :

CRI-CRI : Est-ce que vraiment tu m'aimes encore ?

PATRICE : Tu devrais le savoir, depuis le temps.

[...]

CRI-CRI : Est-ce que tu m'aimes encore comme autrefois ? Dis-moi la vérité.

PATRICE : La vérité ? Tu veux que je te la dise, la vérité, Cri-Cri ?

CRI-CRI : Non, Patrice...non...je tiens tellement à toi...

Cri-cri utilise alors les souvenirs pour conserver l'amour de l'homme : elle le retient par les lettres, les photos, les fleurs séchées, qui contiennent déjà des éléments de trahison : « t'es parti avec elle, mais je savais que tu reviendrais. [...] Quand je suis sortie, tu étais là<sup>1</sup> ».

Le comportement de Patrice à l'égard de Cri-cri est semblable à celui d'un oiseau s'échappant de sa cage, mais y revenant toujours, comment il semble lui-même le suggérer :

CRI-CRI : Les années passent...

PATRICE : Et nous restons là.

CRI-CRI : Oui, avec notre amour.

PATRICE : Avec notre ennui. [...] il faudrait un peu de liberté de temps en temps.

---

<sup>1</sup> À ce propos, Philippe Roger remarque que Grémillon est l'inventeur du flash-back sonore. Les amoureux évoquent leurs souvenirs non à travers l'image, mais à travers le son : « C'est le son qui prend le pouvoir sur l'image ». Commentaire-audio au film.

La cage d'amour représente aussi pour Patrice une protection, un refuge. Le thème de la cage revient plusieurs fois dans le film : la pièce où Cri-cri attire Patrice pour parler de Michèle contient une grande volière, qui semble avoir la même forme que l'auberge, c'est-à-dire d'un château, mais en évidence dans plusieurs plans du film.

Julien donne à Michèle une petite boîte avec un grillon dedans, expression du bonheur. Mais Michèle rejette l'idée de l'enferment, en disant : « Il est dans une cage et il porte bonheur ? Personne n'est à personne ». Julien décide alors de libérer le grillon comme geste d'amour. Le refus du grillon emprisonné indique que l'amour n'est pas possession, comme il semble l'être en revanche pour Cri-cri et pour Patrice. Les souvenirs sont l'arme de Cri-Cri : « On ne peut pas vivre l'un sans l'autre. Impossible. Il y a trop des choses entre nous ». Elle se réfère à la mort de la première femme de Patrice, qu'il aurait tuée à cause d'un incident. Le souvenir de cet événement malheureux devient l'objet d'un chantage dont Patrice est la victime :

CRI- CRI : Souviens- toi, nous avons vécu des moments comme peu d'être au monde en ont vécu. Tu m'aimes peut-être un peu moins, mais tu aimes bien quand même. N'est-ce pas, Patrice ?

Face à la peur de le perdre, Cri-cri menace et révèle sa nature sournoise :

CRI-CRI : Tu oublies. Tu voudrais m'oublier, tout oublier. C'est bien facile. Et Marie-Hélène, tu l'as oubliée, elle aussi ? [...] J'ai de la mémoire pour deux. Je me souviens de moindres détails... [...] J'étais là quand la chose a eu lieu. [...] C'était pas un accident, c'était autre chose....

Elle déstabilise Patrice en évoquant les souvenirs, afin de le rendre plus faible et de le soumettre :

PATRICE : Tu me soignerais, on me mettrait la camisole de force et tu m'embrasserais tranquillement, sans que je me défende.

La libération de l'amour de Cri-cri signifie pour Patrice la libération du passé, que Cri-cri porte en elle. L'homme peut échapper uniquement en la transformant en passé : « Une vague parente, quelqu'un qu'on a connu, autrefois [...] tu n'existes plus pour moi ». À la fin du film, l'amour de Cri-Cri et de Patrice se transforme en passé tandis que l'amour entre Michèle et Julien se transforme en futur, au moment du leur premier baiser conscient.

## Le message de Prévert.

Barthélémy Amengual affirme que « la seule vérité pour laquelle Prévert combat c'est l'amour fou, le vrai amour<sup>1</sup> ».

Bien que les couples présents dans les films soient nombreux, seuls les amours entre Diego et Malou (*Les Portes de la nuit*), François et Françoise (*Le Jour se lève*), Danielle et Lucien (*Jenny*), Garance et Baptiste (*Les Enfants du paradis*), Jean et Nelly (*Quai des brumes*), Anne et Gilles (*Les Visiteurs du soir*), Michèle et Julien (*Lumière d'été*), André et Catherine (*Remorques*) représentent des cas d'amour véritable, un amour qui permet « les rêves les plus beaux : la passion amoureuse, aimer malgré tout, au-delà même de la mort<sup>2</sup> ».

Selon Jeunet *et al.*, « l'amour, c'est le ferment, le moteur, le but ultime de toutes les fables que nous content ces films<sup>3</sup> ».

Il faut ajouter à cela un autre aspect important. Avec ses films et ses poésies, Prévert nous enseigne que l'amour pur ne peut pas être complet sans sa dimension érotique. *Les Enfants du Paradis* sont l'expression la plus évidente de cette idée. Baptiste et Garance, personnification de l'amour pur pour l'un et de l'amour passionnel pour l'autre, réussiront à s'aimer vraiment au moment où leurs amours se fondront dans une forme d'amour unique : l'union de leurs amours incarnera le « vrai amour ».

L'érotisme est très présent dans les poèmes de Prévert : il entre dans les rêves inconscients des personnages, comme dans « Éclaircie » :

À nouveau je suis dans le métro, je somnole, je m'endors. Une femme que j'aime vient s'asseoir près de moi, je ne sais pas qui c'est mais comme toutes les femmes que j'aime elle est nue et belle avec moi<sup>4</sup>.

ou produit des jeux des mots, comme dans « À quoi rêvais-tu ? » où la femme déclare « j'étais ta nue propriété<sup>5</sup> ». La sexualité devient une référence explicite à la prostitution dans « Au coin d'une rue » où l'héroïne attend un changement de la vie à travers « l'amour » :

---

<sup>1</sup> « Barthélémy Amengual- Prévert, du cinéma », dans Chardère, *op. cit.*, p. 351.

<sup>2</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *La pluie et le beau temps*, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 663.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 723.

« Moi j'm'en fous, j'attends l'arc-en-ciel/et l'arc-en-ciel, c'est mon amour » qui est l'espoir d'une prostituée dans le commentaire des derniers vers :

Je suis sûre qu'aujourd'hui, pour elle  
ça sera sûrement pas un client<sup>1</sup>.

La prostitution est décrite aussi à travers le monde sonore de « Les Bruits de la nuit » :

J'entends aussi le rire d'une fille  
Qui pour satisfaire le client  
Simule la joie simule le plaisir  
Et sur le lit se renverse en hurlant<sup>2</sup>

Ce sont parfois les parties du corps qui expriment l'allusion à l'érotisme liée au souvenir, comme dans la « Chanson du geôlier » :

Je garderai seulement  
Je garderai toujours  
Dans mes deux mains en creux  
Jusqu'à la fin des jours  
La douceur de ses seins modelés par l'amour<sup>3</sup>

ou dans « La Rivière » :

Tes jeunes seins brillaient sous la lune  
mais il a jeté  
le caillou glacé  
la froide pierre de la jalousie  
sur le reflet de ta beauté  
qui dansait nue sur la rivière  
dans la splendeur de l'été<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Chose et autres, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 338. Bien que la pureté de Nelly de *Quai de brumes* ne nous permette pas de faire un parallèle avec le personnage de ce poème, la situation pourrait nous rappeler un des ses premiers moments avec Jean. Nelly semble, comme dans ce poème, attendre son arc-en-ciel mais Jean mal interprète ses mots :

JEAN : Ce que tu disais tout à l'heure... tu le pensais ? [...]

NELLY (*le fixant très simplement*) : Oui... sans ça, pourquoi l'aurais-je dit ?

JEAN : Des salades pour attendre les clients...

NELLY : Oh ! Les clients....

Prévert, *Jenny/Quai des brumes, op. cit.*, p. 208

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Histoire et d'autres histoires, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 852.

<sup>3</sup> *Ibidem, Paroles*, p. 121.

<sup>4</sup> *Ibidem, La Pluie et le beau temps*, p. 667.

où l'érotisme est personnifié par la beauté, frappée par l'aridité de la jalousie.

La passion érotique devient enfin explicitement provocatrice dans « Et que faites-vous, Rosette le dimanche matin ? » où la « petite bonne » répond :

Le dimanche matin on fait l'amour  
et parfois il y a la radio  
et le dimanche matin à la radio  
il y a souvent la messe<sup>1</sup>

en faisant allusion à une possible superposition de deux activités théoriquement inconciliables.

Dans les films, l'érotisme est, en revanche, traité avec une délicatesse différente à cause de la censure qui interdit les scènes où les références les plus explicites<sup>2</sup>, mais il n'est pas absent, comme nous le verrons plus loin :

La pulsion charnelle fait partie intégrante de l'amour selon Carné et Prévert, qui est volontiers source de libération et d'émancipation, chez des personnages féminins exploitée par l'autorité masculine<sup>3</sup>.

*L'instant qui sauve les amoureux.*

Nous voulons faire quelques considérations à partir de l'idée de l'amour vrai et de la précédente analyse des films. Prévert souligne clairement la valeur du temps dans le poème « A...<sup>4</sup> » :

Le Temps nous égare  
Le Temps nous étiquette nous éphéméride  
nous laisse tomber nous dilapide  
Le Temps nous est proche-lointain

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 732.

<sup>2</sup> « Les films de Carné et Prévert ont eu maille à partir avec la censure de leur époque, souvent à cause de leur représentation érotique. Cette censure, évidemment n'eut jamais autant de pouvoir que pendant le régime de Vichy, interdisant la poursuite de l'exploitation du *Quai des Brumes* et censurant un plan du *Jour se lève*, quand Arletty accueille Jean Gabin en sortant de sa douche : sa puissance subversive a beau gêner la société bien-pensante, l'amour, même défait ou réprimé, continue de briller après sa disparition ». *Jeunet, Binh, Morisson, op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> Le poème a un caractère autobiographique : l'histoire d'amour est certainement celle avec Janine Tricotet, sa dernière femme. Danièle Gasiglia-Laster nous explique : « Les amoureux anonymes qui traversent le musée du Louvre pour un mariage secret devant le dieu Osiris s'appelaient en réalité Jacques et Janine. L'été dont il est question est celui de l'année 1943. Le tournage des *Enfants du paradis* ayant été interrompu en août, Prévert a quitté Nice pour remonter à Paris ». Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 1091.

Le Temps nous est espace déchiqueté  
 Le Temps nous égare  
 Le Temps nous étreint  
 Le temps nous est gare  
 Le Temps nous est train  
 [...]

Le Temps nous sépare  
 le Temps nous unit  
 le Temps nous est parcimonieux  
 [...]

le Temps nous embrasse  
 et nous sépare nous quitte  
 et revient vers toi menaçant<sup>1</sup>

C'est le temps, dont l'anaphore marque la répétition, qui, comme le destin, sépare et unit les amoureux en décidant pour eux, c'est le temps qui permet à leur vie de se mélanger après les événements personnels, par exemple après les mariages (« Un beau jour du plus tard/tu te mariaais [...] et je souris de même<sup>2</sup> ») et après les « faux amours ». Même les personnages de nos films trouvent le vrai amour après avoir vécu des relations difficiles. Malou vient de quitter son mari George quand elle connaît Diego dans *Les Portes de la nuit*. Lucien désire quitter Jenny même avant d'avoir connu Danielle dans *Jenny*. La malheureuse liaison de Michèle avec Roland dans *Lumières d'été* empêche à la femme de voir le vrai amour de Julien. Dans *Quai de brumes*, Nelly attend Maurice, son copain disparu, dont la découverte de la mort provoque en lui une forte douleur :

À mesure qu'elle lit le journal, Nelly change de visage... elle pousse soudain un petit cri [...] Elle se laisse retomber sur le lit... se plaignant comme les gens qui sont pris dans un mauvais rêve... [...] Nelly qui se débat sur le lit éclate en sanglots...<sup>3</sup>

bien qu'elle révèle de ne pas l'aimer :

NELLY : « Bien sûr... je ne l'aimais pas... et même, il m'avait fait du mal... mais pourquoi l'avoir tué ?... Pourquoi ?...<sup>4</sup> »

Dans *Les Visiteurs du soir*, Anne est déjà promise à Renaud quand elle tombe éperdument amoureuse de Gilles. Dans *Remorques*, André est heureusement marié avec

<sup>1</sup> *Ibidem*, *Fatras*, t. 2, p. 127.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny* ; *Quai de brumes*, *op. cit.*, p. 270.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 271.

Yvonne, dont l'amour incarne la douceur du quotidien et l'idée d'une vieille femme tranquille ensemble alors que Catherine représente la passion de l'instant.

Prévert nous enseigne que le vrai amour vit dans le présent et il est strictement lié à l'instant. Prenons le poème « Alicante », écrite pour Jacqueline Laurent, lors d'un voyage en Espagne, en 1936 :

Une orange sur la table  
Ta robe sur le tapis  
et toi dans mon lit  
doux présent du présent  
fraîcheur de la nuit  
chaleur de ma vie<sup>1</sup>.

L'orange sur la table donne l'impression de la simplicité du quotidien, où l'amour est le fruit du désir charnel de la nuit (« Ta robe sur le tapis/et toi dans mon lit »). La « fraîcheur » de ce passé très récent et très circonscrit s'oppose à « une chaleur » qui appartient en revanche à toute la vie, bien que le poète remarque la valeur du présent : « [toi] doux présent du présent », jeu de mot avec lequel il définit l'amour comme un don précieux du moment présent.

Dans le célèbre poème « Immense et rouge », la couleur du soleil est assimilée à la couleur du cœur et du sang, mais si le « le soleil d'hiver apparaît et disparaît<sup>2</sup> », parce qu'il est l'expression du jour qui passe, le cœur « disparaît » uniquement pour chercher la bien-aimée dans n'importe quel endroit pour la retrouver seulement dans son présent :

Comme lui mon cœur va disparaître  
Et tout mon sang va s'en aller  
S'en aller à ta recherche  
Mon amour  
Ma beauté  
Et te trouver  
Là où tu es<sup>3</sup>.

L'amour est là où est la bien-aimée, comme le souligne le dernier vers. Là où sont les amoureux, le présent s'arrête.

Dans le poème « Le jardin », l'amour bloque l'instant en le rendant éternel :

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 119-120.

Des milliers et des milliers d'années  
Ne sauraient suffire  
Pour dire  
La petite seconde d'éternité  
Où tu m'as embrassé  
Où je t'ai embrassée  
Un matin dans la lumière de l'hiver  
Au parc Montsouris à Paris<sup>1</sup>

La valeur du temps est dépassée par l'importance de l'instant, au moment où les amoureux sont ensemble. Et comme dans les films où les personnages oublient le monde extérieur, de même dans les poèmes le temps d'amour ne coïncide pas avec le temps extérieur.

Dans « Chanson », l'amoureux ne sait pas déterminer le jour de la semaine (« Quel jour sommes-nous ») car l'amour ne connaît pas le temps :

Nous sommes tous les jours  
Mon amie  
Nous sommes toute la vie  
Mon amoureuse<sup>2</sup>

Les amoureux ne sont pas capables de définir ce qui existe autour d'eux, y compris l'amour même, qu'ils vivent dans une grande simplicité :

Et nous ne savons pas ce que c'est que la vie  
Et nous ne savons pas ce que c'est le jour  
Et nous ne savons pas ce que c'est que l'amour<sup>3</sup>.

Cette simplicité de l'amour nous rappelle *Les Visiteurs du soir*, lorsque Gilles montre à Anne un couple des jeunes amoureux, victime du temps bloqué par le Diable :

GILLES : A quoi pensent-ils ?... A rien, pas même aux étoiles qu'ils regardent... ils sont ensemble, ils s'aiment... Ils sont heureux...<sup>4</sup>

Pour les amoureux le jour n'a pas d'importance, parce que les jours de l'amour sont tous pareil. Leur nuit peut durer un instant et l'instant peut durer pendant toute la nuit. Cette

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, *op. cit.*, p. 37

condition d'isolement du monde laisse la place uniquement aux sentiments personnels, qui représentent le seul univers de l'amour :

Qui est là  
Personne  
C'est simplement mon cœur qui bat  
Qui bat très fort  
A cause de toi  
Mais dehors  
La petite main de bronze sur la porte de bois  
Ne bouge pas  
Ne remue pas  
Ne remue pas seulement le petit bout du doigt<sup>1</sup>.

Le bruit du cœur qui bat surclasse le bruit du monde, qui reste immobile et silencieux face à l'amour. Dans « Paris at night », l'un des plus célèbres poèmes de Prévert, l'opposition entre le monde intérieur et le monde extérieur n'est plus confié à l'ouïe, mais appartient à la vue. Les trois allumettes (« Trois allumettes une à une allumées dans la nuit ») illuminent trois éléments de la bien-aimée, à partir du visage (« La première pour voir ton visage tout entier ») qui semble être utilisé comme hyperonyme des éléments de vers successifs : les yeux (« La seconde pour voir tes yeux ») et la bouche (« La dernière pour voir ta bouche<sup>2</sup>»). L'amour arrive à la bouche, plaisir physique, en passant par les yeux, plaisir esthétique, même dans *Quai des brumes* quand Jean regarde Nelly en disant : « T'as de beaux yeux, tu sais ! » et elle répond « Embrassez- moi... Embrassez- moi encore<sup>3</sup> ». Même dans ce cas, « l'obscurité tout entière », comme le dit le poème de Prévert, existe pour « rappeler » ce qui compte, c'est-à-dire les éléments de l'amour : les allumettes des vers du poète insistent sur le contraste entre le monde de l'amour, qui s'arrête entre les yeux et la bouche illuminés, et le monde du dehors, qui reste oublié dans l'obscurité. Jean et Nelly s'embrassent dans l'obscurité de la nuit en oubliant le reste du monde.

L'instant du baiser, qui pour Jean et Nelly devient précieux surtout au dernier moment de leur histoire, traduit un sentiment de *carpe diem* que nous retrouvons dans un autre poème de notre auteur. Dans « Embrasse-moi », deux amoureux très jeunes (« T'as quinze ans j'ai quinze ans/A nous deux on a trente<sup>4</sup> ») se sauvent de la vie grâce à de ce geste d'amour :

---

<sup>1</sup> « On frappe », Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 836.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny/Quai de brumes*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoires*, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 851.

Embrasse- moi encore  
Embrasse- moi longtemps  
Embrasse- moi  
Plus tard il sera trop tard  
Notre vie c'est maintenant<sup>1</sup>.

L'instant peut être arraché à l'éternel uniquement à travers le baiser, qui sauve les amoureux du monde obscur où « il fait noir/Il n'y a pas d'air », là où « le soleil du bon Dieu ne brill' pas ». Cette sensation d'étouffement que les personnages éprouvent parfois est claire par exemple dans *Les Portes de la nuit*, où Malou se demande : « Et si on étouffe<sup>2</sup> ? », en référence au monde, au même monde où les amoureux du poème « Embrasse-moi » ne peuvent pas respirer car « Ici on crè'v'de tout/De chaud de froid/On gèle on étouffe ».

Les personnages sont souvent victimes d'une tristesse au fond de leur vie qui traduit le malheur du monde qui l'entoure. Dans *Portes de la nuit*, Malou se montre très pessimiste en parlant avec Diego qui, en revanche, l'incite à réagir à la vie, poussé par ce nouvel amour :

DIEGO : Je vous en prie, ne soyez pas triste... pour une fois que nous sommes ensemble... ça arrange rien d'être triste... pas même le malheur...  
MALOU : Vous avez déjà été malheureux ?...  
DIEGO : Oui... comme tout le monde...<sup>3</sup>

Le bonheur de l'amour change aussi la vie de Lucien dans *Jenny*, qui semble oublier sa vie passée devant la nouveauté de son rapport avec la jeune fille :

LUCIEN : Vous avez l'air triste...  
DANIELLE : La vie est-elle gaie ?  
LUCIEN : Je ne sais pas... Je suis content... Aujourd'hui c'est jeudi... demain c'est vendredi... si je vous vois demain... je serai peut-être content aussi...<sup>4</sup>

Même dans le troisième cas, c'est toujours l'homme qui cultive un espoir de changement donné par l'amour. François, dans *Le Jour se lève*, croit que sa triste vie de travailleur pourra s'améliorer grâce à la présence de Françoise :

FRANÇOIS : Tu sais... Quand on attend le tramway sous la flotte..., il ne s'arrête pas, le tramway... Ding ! Il est complet... Alors, on attend l'autre... et l'autre arrive... Ding ! complet... Alors on attend l'autre... Ding ! Ding ! Complet, complet..., les tramways

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*

<sup>2</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange/Les Portes de la nuit*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> Prévert, *Jenny/Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 91.

passent..., ding ! Et on reste là..., on attend (*Serrant François contre lui et très heureux.*)  
Mais maintenant, tu es avec moi..., tout ça va changer...<sup>1</sup>

Grâce à Jean, Nelly dans *Quai de Brumes* retrouve l'espoir de vivre. Elle dit :

Parce que je suis bien... C'est vrai... je croyais que la vie était tellement triste... et puis je vois que je me suis peut-être trompée... Alors je suis contente...<sup>2</sup>

Le vrai amour est donc la seule possibilité d'échapper au désespoir de la vie et de la solitude, qui ne peut s'estomper que face à l'amour, source d'air nouvelle (« On n'a pas d'air/Si tu cessais de m'embrasser »). Le baiser devient alors un masque à oxygène, qui protège des malheurs du monde. Dans *Lumière d'été*, Michèle, pensant s'être sauvée grâce à Roland (« Avant de le connaître, je n'existais pas ») sera sauvée, en réalité, par le baiser involontaire de Julien. Roland, en revanche, se révélera comme l'expression d'un désespoir qui ne laisse pas la place à un amour altruiste :

Non, je ne t'aime pas comme tu crois que je t'aime et je ne t'aime pas non plus comme j'ai cru t'aimer. [...] Je t'aime bien sûr, mais quand je te parlais d'amour, tout ce que je t'ai dit... eh bien... j'ai peut-être exagéré, figolé... je t'aime, mais je me préfère...

Patrice, de son côté, cherchera à attirer Michèle dans la solitude, sentiment qu'ils ont en commun : « Je suis si seul, moi aussi, et j'ai beaucoup souffert. Si vous saviez. Une vie comme la mienne, c'est affreux ». Le changement positif de Patrice, lié à la présence de Michèle (« Avant de vous connaître, j'avais une vie inutile, sans but. Depuis que vous êtes ici, tout a changé, et moi aussi ») transforme l'amour dans un besoin exclusif, comme le montre son comportement enfantin « Si vous partez, je vais retomber malade. J'ai envie de pleurer ».

Les amours narcissiques de Patrice et de Roland s'opposent au vrai amour de Julien, qui ne craint pas la solitude, comme lui-même le dira en parlant avec Michèle : « Si vous aimez la solitude, tant mieux pour vous. D'ailleurs, moi aussi, je suis très bien tout seul. Très heureux ». Bien que l'affirmation semble être faite par dépit, Julien ne choisit pas d'utiliser la solitude commune pour s'approcher de la femme qu'il aime. Au contraire, l'élément qu'ils ont en commun est celui qui pose des limites à leur rapport. La réaction dédaigneuse de Julien est inversement proportionnelle à son sentiment : le seul homme qui ne cherche pas à approcher

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, op. cit., p. 32/33.

<sup>2</sup> Prévert, *Jenny/Quai de brumes*, op. cit., p. 269.

la femme sera celui qui l'aime vraiment. D'ailleurs les amours faux des films de Prévert enseignent qu'il faut parfois se méfier de l'amour, lorsqu'il n'est pas le vrai.

La puissance du vrai amour redonne l'air que le monde enlève à ces personnages malheureux, il transforme leur désespoir, il les rend « vivants ». Si Françoise dans *Le Jour se lève* se demande si cela est possible (« On dit que lorsque les gens s'aiment, ils sont plus vivants que les autres<sup>1</sup> »), Nelly dans *Quai de brumes*, en est certaine (« Oh vous pouvez pas savoir comme je suis bien avec vous ! Je respire, je suis vivante ! Ça doit être comme ça quand on est heureux<sup>2</sup> ! ») Même le peintre, personnage présent dans le film, « jetant de temps à un autre un coup d'œil en direction de Nelly et Jean » dira : « Ces deux-là... j'aurais voulu les peindre... sans malaise... sans inquiétude... Ils sont tellement plus vivants que moi... tellement plus simples<sup>3</sup> ! » Cela est possible car malgré le malheur, le vrai amour est simple et immédiat comment le dira aussi Garance dans *Les Enfants du Paradis* en rassurant Baptiste : « C'est tellement simple l'amour<sup>4</sup> ! ». Quelques années plus tard, Baptiste se souviendra de cette phrase prononcée par Garance : « Elle était là, elle aussi, debout, souriante, heureuse et belle dans la fraîcheur de la nuit<sup>5</sup>. Et elle disait ! "Comme c'est simple, l'amour !"<sup>6</sup> » en se rendant compte de l'instant perdu.

Dans la dernière rencontre entre les deux amants nous retrouvons tout l'esprit de la poésie de Prévert :

BAPTISTE : Dans votre voix, toujours la même douceur, toujours la même lumière dans vos yeux. Et votre cœur qui bat sous ma main...

GARANCE : Baptiste !

BAPTISTE : Vous aviez raison, Garance, c'est tellement simple l'amour. »

GARANCE, *très bas*... Une petite lueur !

GARANCE, off : Oui, quand on s'aime !

Fondu au noir<sup>7</sup>.

L'amour, arrivant aux yeux (plaisir esthétique) à travers la douceur de la voix (plaisir auditif) renverse l'ordre des éléments de « Paris at night » où les allumettes illuminaient d'abord les yeux et ensuite la bouche. La bouche ne représente pas, dans ce cas, l'élément du plaisir physique, comme dans *Quai de Brumes*, mais il existe uniquement dans la

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Jour de lève*, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Prévert, *Jenny/Quai de brumes*, op. cit., p. 259.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>4</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, op. cit., p. 34.

<sup>5</sup> La même expression Prévert l'avait utilisée aussi dans le poème Alicante, dont nous avons parlé plus haut.

<sup>6</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, op. cit., p. 89.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 95.

représentation de son aspect sonore : la voix. La douceur de cette voix, pour Baptiste, est la douceur du souvenir, la douceur du temps qui n'est jamais passé pour les amoureux (« Dans votre voix, toujours la même douceur »). Le sentiment d'amour est confié au monde sonore : le cœur, élément central du thème de l'amour pour Prévert, existe à travers son battement. Le bruit isole les deux amoureux dans leur monde où l'amour est « une petite lueur », donc un espoir réalisé, qui les distingue de l'obscurité du monde autour.

### *L'amour et la liberté.*

Nous pourrions tirer un enseignement important de l'histoire entre Garance et Baptiste : l'amour n'admet pas de conditions. Baptiste regrette de n'avoir su profiter du moment avec Garance pour lui demander d'être aimé comme il l'aimait :

elle disait... « ...Comme c'est simple, l'amour ! » Et moi, je ne l'ai pas écoutée ! Je ne l'ai pas prise dans mes bras ! Non, j'ai posé des conditions : « M'aimez-vous comme je vous aime ? » Et j'ai renfermé la porte, cette porte-là pour toujours, entre moi et mon amour <sup>1</sup>!

Baptiste n'a pas été capable d'aller au-delà et de saisir la demande d'amour simple et immédiate de Garance. En posant des conditions à son amour, il l'a perdu. Il la retrouvera au moment où il refusera ces mêmes conditions, en choisissant de jouir du bonheur d'avoir rencontré sa bien-aimée :

Et je vous aime encore. Je n'ai jamais cessé. Et vous Garance, m'aimez-vous ? (*Mais il se reprend brusquement et saisit la main de Garance.*) Non, ne me répondez pas. Je ne demande rien. Vous êtes là, c'est la seule chose qui compte<sup>2</sup>.

Le vrai amour, que Prévert lie constamment à la valeur de l'instant, est, avant tout, libre. Il est libre de la définition d'amour même<sup>3</sup> car il est le fruit de l'instant et il doit être vécu dans toute sa simplicité. Ce n'est pas par hasard que le mariage, expression des contraintes de la société même en amour, est représenté par Prévert de façon négative.

Il est parfois fruit de l'amour rationnel comme dans *Les Enfants du Paradis* (pensons au mariage entre Garance et le Comte, mais aussi au mariage entre Baptiste et Nathalie), dans

---

<sup>1</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, op. cit., p. 89.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>3</sup> Les amoureux de « Quel jour sommes-nous », poésie déjà citée récitent : « nous ne savons pas ce que c'est que l'amour ».

*Les portes de la nuit* (Georges-Malou), dans *Les Visiteurs du soir* (Anne-Renaud). Dans *Jenny*, la basse condition sociale empêche Danielle d'épouser son amant : le mariage empêchant le bonheur de l'amour pour Danielle, peut devenir en revanche un escamotage pour Lucien, sous le conseil de son ami Xavier : « Tu sais ce que tu devrais faire ?... Tu devrais te marier... ce serai complet...<sup>1</sup> ». Madame Vrack, amie de Jenny rapprochera ironiquement l'idée du mariage à l'idée de la mort, en disant : Oh ! Tu sais... les mariages... les enterrements... ça amuse toujours... ça passe le temps...<sup>2</sup> ». Garance propose la même comparaison par rapport au bouquet de fleurs du Comte : « Qu'est-ce que toutes ces fleurs ? Pas possibles, quelqu'un est mort<sup>3</sup> ! »

La mort de l'amour dérive donc de l'idée de mariage promue par la société. La véritable union est celle qui se détache des conventions sociales. Dans « *Vieille chanson*<sup>4</sup> », la passion charnelle rend l'amour bien plus authentique que les amours conformes aux règles :

Un soir derrière une palissade  
 un soir d'été  
 je t'ai aimée  
 [...]  
 Un gros pasteur qui titubait  
 tout doucement dans le brouillard  
 avec un grand geste insensé  
 nous a mariés sans les savoir<sup>5</sup>.

Les amoureux sont unis par un geste casuel et symbolique qui semble transformer en sacré leur pulsion sexuelle. Ce caractère symbolique de l'amour revient aussi dans un autre poème : « *Osiris ou La fuite en Égypte* ». « *Ceux qui s'aiment* » sont protagonistes d'un monde endormi existant seulement pour eux, comme c'est toujours le cas pour les amoureux de Prévert. Là où « la fraîcheur du monde » est « tout endormie », « les amoureux s'embrassent » sous la statue d'Osiris qui « les maries<sup>6</sup> ».

<sup>1</sup> Prévert, *Jenny/Quai de brumes*, op. cit., p. 107.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>3</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, op. cit., p. 46.

<sup>4</sup> Ce poème a été censuré dans le film *Jenny*. À sa place, l'enfant chante une mélodie de caractère populaire : « Je veux vous dire/que je vous aime/Je ne veux pas cacher/Tout mon désir/Tout mon désir/Car c'est pour moi la joie suprême/ La joie que rien ne peut retenir/Bien souvent/Les amants se figurent/Qu'ils doivent cacher/Leurs sentiments etc... ». Chansons tirée de la version visionnée du film.

<sup>5</sup> Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoires, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 813.

<sup>6</sup> *Ibidem, Paroles*, p. 141. Yann Le Lay nous explique le caractère autobiographique de ce poème : « Prévert, alors qu'il était encore marié avec une amie d'enfance, Simone Dienne, mais séparé d'elle depuis 1935, épousa secrètement et symboliquement devant la statue d'Osiris Janine Tricotet, qu'il avait rencontrée en 1934 et qui deviendra sa seconde épouse en 19417 ». Prévert, *Paroles*, op. cit., p. 234.

Le vrai amour n'a pas besoin de se confronter avec les idées d'amour dont la société a besoin. Ainsi, Michèle, dans *Lumière d'été* peut-elle vivre son amour avec Julien malgré les différentes conditions sociales et Nelly dans *Quai de Brumes* ne craint pas la liaison avec un soldat. Le soldat Jean dira à ce propos : « T'as déjà vu une femme aimer un griveton, toi<sup>1</sup> ».

La demande semble supposer l'impossibilité de la situation. Il poursuivra : « Un homme peut pas s'entendre avec une femme... Ils parlent pas pareil... ils n'ont pas le même vocabulaire... », affirmation à laquelle Nelly répondra « rêveuse » : « Ils peuvent peut-être pas s'entendre, mais ils peuvent s'aimer...<sup>2</sup> ».

Prévert nous enseigne aussi que l'amour échappe non seulement aux conventions sociales, mais surtout à la possession.

Lacenaire, dans *Les Enfants du Paradis*, révèle le désir de « n'aimer personne... être seul... n'être aimé de personne... être libre...<sup>3</sup> » pour échapper à l'idée d'un amour claustrophobe, il reproche à Garance d'être tombée dans cette piège : « Je sais aussi qu'on l'a mis en cage, mon ange, mon bon ange... et dans la plus belle cage de Paris...<sup>4</sup> » Il s'agit évidemment de « la plus belle cage de Paris » car Garance a choisi l'amour riche du Comte, parmi ses quatre amants. Mais elle montrera qu'elle n'appartient même pas à l'homme qu'elle a choisi. Victime de son instinct, Garance cédera à l'amour retrouvé de Baptiste, sur le balcon du Grand Théâtre. Cette scène, dévoilée par Lacenaire aux autres amants présents (« Messieurs, je viens de savourer un instant d'une rare qualité<sup>5</sup> »), suscite le commentaire de Frédérick selon lequel : « La jalousie est à tout le monde... si les femmes ne sont à personne<sup>6</sup> ! »

La jalousie et la possession sont deux thèmes qui appartiennent au répertoire poétique de Prévert. Dans « Au Grand jamais » le désir exclusif de la femme (« Je voudrais que tu n'aimes que moi ») frôle presque l'absurdité :

---

<sup>1</sup> « Griveton » est un terme populaire utilisé pour « soldat ». Dans *Le Jour se lève*, Jean Gabin utilise un langage conforme à son rôle. Il s'adresse à la jeune fille « brusquement », en lui disant explicite : « tu es belle et me plais...C'est vrai...T'es pas épaisse, mais tu me plais... » Prévert, *Jenny/Quai de Brumes*, op. cit., p. 194. Il se moque de l'idée d'amour de la jeune fille (« ...le petit mec avec ses ailes et ses flèches...les cœurs sur les arbres... la romance... et puis les larmes... Toujours pareil... vacherie... vacherie et compagnie » et continue d'une langage très familier (« Toutes les mêmes, les souris... Ça fait le turf et c'est sentimental comme une colombe de carte postale... [...] Oui... le turf... Tu connais pas les langues vivantes ! Le turf... le tapin... ») qui Nelly lui reproche : « Pourquoi me parlez-vous comme ça ? »). *Ibidem*, p. 195

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>3</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, op. cit., p. 16.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

je veux que tu m'aimes  
et que tu n'aime que moi  
mais je veux que les autres t'aiment  
et que tu te refuses à elles  
à cause de moi<sup>1</sup>.

Le besoin de certitude de la femme dérive du refus des autres amants de la part de son homme. Cela détermine l'unicité du sentiment amoureux, manifestant la nature « terriblement avide<sup>2</sup> » de la maîtresse, qui n'est pas disposée à partager son homme, vu comme sa propriété : « N'aime que moi/dit-elle/ou alors ça ne compte pas<sup>3</sup> ».

Dans « Cœur de rubis » l'amant a joué avec l'amour de la bien-aimée uniquement pour la posséder, pour satisfaire un caprice :

Je voulais t'avoir  
j'voulais t'posséder  
Je jouais à l'amour  
j'ai seul'ment triché<sup>4</sup>

Mais la cage d'amour est un piège d'où les amoureux s'enfuient. Dans *Quai de Brumes*, Nelly échappe continuellement à l'amour incestueux de son tuteur, Zabel. Dans *Lumière d'été*, les ruses de Cri-cri, efficaces au début, ne lui permettront pas de garder son amant pour toujours. La femme, capable de protéger son amoureux même face à l'évidence de sa faute<sup>5</sup>, restera définitivement sans lui à la fin de l'histoire. Dans le poème « Le lézard », Prévert nous enseigne qu'on ne peut pas capturer « l'amour ». L'idée de la possession se heurte à l'idée d'un reptile insaisissable, qui représente l'impossibilité d'enfermer le sentiment.

Le lézard de l'amour  
S'est enfui encore une fois  
Et m'a laissé sa queue entre les doigts  
C'est bien fait  
J'avais voulu le garder pour moi<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *La Pluie et le beau temps, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 721.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem, Histoires et d'autres histoires*, p. 895.

<sup>5</sup> Dans les dernières scènes du film, *Patrice*, victime d'une folle jalousie, tente de tuer Julien. Cri-cri le défend, niant l'évidence du fait sous les yeux de tous, comme elle avait déjà fait dans le passé, quand il avait tué sa femme. En le défendant, elle serait complice d'un secret qui les réunira de nouveau comme la première fois. Mais la folie de Patrice le porte à la mort.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 837.

L'amoureux emprisonné est destiné à s'enfuir, comme le lézard s'enfuit au risque de perdre « sa queue ». Celle-ci représente un souvenir inutilisable, destiné à mourir avec l'amour. Si l'égoïsme d'amour est forcément pénalisé, l'altruisme, en revanche, est récompensé. Dans *Quai de Brumes*, Nelly accepte non seulement le départ obligé de Jean, mais l'incite aussi à partir :

Alors, il faut partir...J'ai été heureuse à cause de toi... et si je sais que tu es libre... je serai heureuse encore, même si tu es loin... (*Se jetant à son cou*<sup>1</sup>)...Ce serai tellement affreux si tu étais enfermé... ou mort...<sup>2</sup>

La femme semble proposer la même attitude que le geôlier, protagoniste de la « Chanson du geôlier ». Le personnage de ce poème a décidé de « délivrer » celle qu'il aime de la geôle d'amour où elle est enfermée :

Tendrement cruellement  
Au plus secret de mon désir  
Au plus profond de mon tourment  
Dans les mensonges de l'avenir  
Dans les bêtises des serments<sup>3</sup>.

L'amour montre sa double nature à la fois tendre et cruelle, qui nous rappelle les célèbres vers de « Cet amour » : « si violent » et « cruel comme la mémoire » mais aussi « si tendre » « comme le souvenir<sup>4</sup> » tandis que la possession se montre liée au temps à travers l'utilisation du futur dans les deux propositions : premièrement « dans les mensonges de l'avenir » et successivement « dans les bêtises des serments », toutes les deux en référence à une situation passée. Ce qui s'impose c'est le présent, expression du désir de l'homme qui décide de délivrer définitivement sa femme :

Je veux qu'elle soit libre  
Et même de m'oublier  
Et même de s'en aller  
Et même de revenir  
Et encore de m'aimer  
Ou d'en aimer un autre  
Si un autre lui plaît<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Le geste montre le côté irrationnel de Nelly qui voudrait rester avec lui.

<sup>2</sup> Prévert, *Jenny/Quai de brumes*, op. cit., p. 275.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 121.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 121.

La seule façon d'obtenir l'amour est donc celle de libérer l'amoureux.

En effet, Jean, quand il sera déjà sur le point de lever l'ancre vers un ailleurs qu'il espère, ne sera pas capable de quitter Nelly et reviendra auprès d'elle. Anne dans *Les Visiteurs du soir* accomplira le même geste altruiste à l'égard de Gilles. La jeune fille concorde avec le Diable la liberté de Gilles (« si je dis oui...il sera libre pour toujours<sup>1</sup> ? ») en échange de la sienne et accepte l'idée d'être oubliée par Gilles. Mais bien que le Diable jette un charme sur l'amoureux, l'amour dévoile toute sa force en permettant à l'homme de se souvenir de son sentiment pour Anne. Comme le geôlier, Anne a permis à Gilles d'« oublier », de « s'en aller » et l'amour de Gilles l'a amené à « revenir » et à l'aimer« encore ».

Le bonheur d'amour est le fruit d'amour libre et sincère qu'on ne peut ni acheter ni vendre, comme Prévert l'explique dans le poème « Pour toi, mon amour » :

Je suis allé au marché aux oiseaux  
Et j'ai achète des oiseaux  
Pour toi  
mon amour  
Je suis allé au marché aux fleurs  
Et j'ai acheté des fleurs  
Pour toi  
mon amour  
Je suis allé au marché à la ferraille  
Et j'ai acheté des chaînes  
De lourdes chaînes  
Pour toi  
mon amour  
Et puis je suis allé au marché aux esclaves  
Et je t'ai cherchée  
Mais je ne t'ai pas trouvée  
mon amour<sup>2</sup>.

Les trois éléments sont présentés comme des cadeaux pour la femme malgré leur nature différente. Les oiseaux, symbole par excellence de la liberté, et les fleurs, expression de la pureté et de la fraîcheur, s'opposent à la lourdeur des chaînes, destinées à l'esclave : mais l'amoureuse ne peut pas être assujettie car on ne peut pas mettre en esclavage l'amour. L'amoureux-esclave n'existe pas.

*L'amour contre la vie et la vie contre l'amour.*

---

<sup>1</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, op. cit., p. 168.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 28.

On a souvent reproché à Prévert le pessimisme de ses histoires d'amour comme il le révèle lui-même lors d'une interview en 1963 : « On taxa souvent mes sujets de pessimisme. La preuve : ils finissaient mal. J'ai toujours écrit de belles histoires d'amour, voilà tout<sup>1</sup> ».

En réalité nous pouvons distinguer deux situations différentes : soit la force de l'amour prévaut sur la vie, soit l'amour est écrasé sous le poids de la vie des personnages opprimés. François et Françoise dans *Le Jour se lève*, Jean et Nelly dans *Quai de Brumes*, Malou et Diego dans *Les Portes de la nuit*, seront les protagonistes d'un amour qui n'est pas destiné à durer, « détruit par des êtres mauvais- "absurdes, angoissés, bornés, malheureux" et, à leur suite, la "meute des honnêtes gens"<sup>2</sup> ». Ils seront victimes d'un destin déjà fixe pour eux qui les empêche de sortir de leur malheur ou d'échapper aux conséquences du temps, comme dans le cas de Baptiste et Garance.

D'autre part, les couples Charles et Estelle dans *Le Crime de Monsieur Lange*, Lucien et Danielle dans *Jenny*, Julien et Michèle dans *Lumière d'été* seront récompensés après les vicissitudes de leur histoire : l'amour sera seul capable de les sauver de la souffrance d'amour.

Dans *Les Visiteurs du soir*, la souffrance de l'amour devient le thème principal du rapport entre Anne et Gilles et il est montré comme un aspect profondément humain. Dominique et Gilles, en étant fils du Diable, ne sont pas touchés par l'amour comme l'affirme Dominique :

....Ne sommes-nous pas heureux ? Les autres nous aiment... ils souffrent pour nous... nous les regardons... nous nous en allons... jolie voyage... le Diable paye les frais...<sup>3</sup>

tandis que la jeune Anne est victime de ses sentiments comme chantent les trois nains à Gilles (« Plus elle vous aimera/plus elle souffrira...<sup>4</sup>).

Gilles, réticent au début à l'idée du bonheur d'amour (« Le bonheur ! Comme cela est absurde, triste, monotone et fastidieux...<sup>5</sup>) découvre la valeur du sentiment grâce à la pureté d'Anne, mais surtout grâce à sa souffrance (« Comme c'est étrange... au moment même où je la blessais, j'ai souffert en même temps qu'elle, et de la même souffrance<sup>6</sup> »). Comme dans le

---

<sup>1</sup> Interview publié dans Télé-Revue n° 459, 1963 dans Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>3</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, *op. cit.*, p. 52. Dominique révèle aussi : « Je suis incapable de souffrir, incapable de douleur, de joie.. (*Baissant la voix*) de plaisir... » *Ibidem*, p. 151. Elle donc est préservée de tout malheur, mais aussi de toute joie.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 62

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 83

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 92

cas des *Portes de la nuit*, la chanson que Gilles chante à Anne lors de leur première rencontre laisse entrevoir le destin fixé pour les amoureux :

Démons et merveilles  
Vents et marées  
Au loin déjà la mer s'est retirée  
Mais dans tes yeux entrouverts  
Deux petites vagues sont restées  
Démons et merveilles  
Vents et marées  
Deux petites vagues pour me noyer<sup>1</sup>.

Comme dans le cas de l'amour qui peut être à la fois « tendre et cruel », même ici nous retrouvons une opposition entre deux éléments (les « démons » et les « merveilles ») qui peuvent être l'un le contraire de l'autre, mais qui peuvent aussi représenter les deux faces d'une même pièce. Les yeux, éléments fondamentaux dans l'amour pour Prévert, acquièrent ici une valeur négative qui serait capable de tuer l'amant (« Mais dans tes yeux entrouverts/Deux petites vagues sont restées [...] pour me noyer »). L'amour de Gilles pour Anne se transforme en effet dans la plus haute des souffrances, à travers laquelle il dévoile toute la faiblesse de la nature humaine.

GILLES [à Anne] Je me croyais perdu et seul sur la terre, mais depuis que je vous ai trouvée... je suis encore plus perdu, plus seul et plus désespéré<sup>2</sup>.

Même le Diable reproche à son « fils » le fait que ses « sens » « émoussés » par des « pauvres passions humaines<sup>3</sup> », l'empêchent d'utiliser les pouvoirs donnés par le Malin et le rend fragile et vulnérable :

GILLES [à Anne] : Hélas... un charme est sur nous, et ce charme évanoui, vous me verrez tel que je suis, misérable et seul<sup>4</sup>.

Mais en mettant son âme à nu, ces sentiments lui donnent aussi la sensibilité et la pureté de l'enfance :

---

<sup>1</sup> « Sables Mouvants » Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 107.

<sup>2</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, op. cit., p. 95.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 94.

GILLES (*Sans l'entendre*) : C'était merveilleux... Brusquement, mon cœur s'est remis à battre comme autrefois...lorsque j'étais enfant...<sup>1</sup>

ils sont très dangereux, vu son lien avec le Diable comment le lui rappelle aussi Dominique : « Trop sensible, Gilles...trop sensible... c'est dangereux... [...] Le Malin est malin... et comme moi tu lui appartiens...ne l'oublie pas...<sup>2</sup>

Gilles ne pourra pas fuir les conséquences de son geste<sup>3</sup> mais seulement l'amour saura le sauver de la souffrance d'amour. Anne dira au Diable : « Gilles n'est plus malheureux... Gilles ne sera plus jamais malheureux puisque nous nous aimons...<sup>4</sup> ».

Les amants seront punis par leur amour, mais leur amour n'empêchera pas leurs cœurs de continuer à battre même s'ils seront transformés en statues de pierre. Ce renversement du final malheureux est l'accomplissement de la prédiction d'Anne qui avait dit : « Mon corps est près du votre, votre cœur bat contre le mien... un seul corps... un seul cœur... rien ne pourra nous séparer...<sup>5</sup> ».

La victoire finale de l'amour sur le Malin porte en elle un message d'espoir bien plus intense que n'importe quel pessimisme : l'amour, même écrasé par la vie, est capable de vaincre contre tout et tous. Nous pourrions remarquer le même message d'espoir dans le poème célèbre « Cet amour<sup>6</sup> » qui met en lumière l'amour dans toutes ses contradictions. L'amour est fort, mais aussi faible. Il suscite les jugements de la société car la force de sa beauté effraye les gens (« Cet amoureux qui faisait peur aux autres/qui les faisait parler/qui les faisait blêmir ») : alors les amoureux luttent contre le monde extérieur pour sauver leur monde intérieur comme font Charles et Estelle dans *Le Crime de Monsieur Lange* ou Michèle et Julien dans *Lumière d'été*. L'amour est lié au passé (« Celui qui a été [...] Et qui n'a pas changé »), mais aussi au futur (« Cette chose toujours nouvelle ») car il ne peut pas s'arrêter au souvenir : il faut le renouveler continuellement. Les couples Cri-cri et Patrice dans *Lumière d'été* et André et Yvonne dans *Remorques* ne seront pas destinés à durer, car ils vivent dans les souvenirs de leur amour et non dans le présent de la passion. La beauté de l'amour est aussi la pureté et la sincérité d'un sentiment qui rend l'amour vital et important comme une

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>3</sup> À l'annonce de Gilles : « "personne"- ne pourra m'empêcher de vous aimer » le Diable répond d' « un bruit de tonnerre très violent répond à la phrase de Gilles ». *Ibidem*, p. 96. Le geste rebelle de Gilles est si fort que le Diable intervient personnellement pour diviser les amoureux.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>6</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 97.

plante (« aussi vrai qu'une plante »). François et Françoise dans *Le Jour se lève* et Jean, Nelly dans *Quai de Brumes*, Malou et Diego dans *Les Portes de la nuit*, connaîtront la pureté du vrai sentiment, mais aussi sa vulnérabilité, par lequel l'amour peut être « aussi tremblant qu'un oiseau » face à la cruauté du monde.

L'amour, « têtue comme une bourrique » s'oppose aux amoureux mêmes, il décide pour eux, il provoque leur souffrance, mais il devient aussi la seule force vitale capable de les sauver, comme les derniers vers de ce poème les supplient :

toi ne nous oublie pas  
Ne nous laisse pas devenir froids  
[...]  
Donne-nous signe de vie  
Beaucoup plus tard au coin d'un bois  
Dans la forêt de la mémoire  
Surgis soudain  
Tends-nous la main  
Et sauvez-nous<sup>1</sup>.

Mais l'amour survivra au destin des personnages.

## La Lutte

La contestation de la société, née dans la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle, entre dans le cinéma grâce aux avant-gardes, en particulier au surréalisme, pour qui le cinéma devient une source de provocation<sup>2</sup>. Elle devient plus évidente au moment de la Révolution Nationale, sous le régime de Vichy qui impose de nouvelles valeurs pendant quatre ans, de 1940 à 1944. « Liberté, égalité, fraternité » sont remplacés par « travail, famille, patrie », valeurs dont la diffusion est confiée à la radio, à la presse et au cinéma.

Prévert, dont la volonté de rébellion s'était déjà manifestée dans sa collaboration avec le Groupe Octobre, exprime sa dissension dans ses films, avec la complicité des réalisateurs. Bien que Renoir soit très engagé politiquement, c'est avec Marcel Carné et Alexandre Trauner que le poète partage sa volonté de lutter contre les injustices du monde. Carné s'engage à

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 98-99.

<sup>2</sup> À ce propos, Carole Aurouet nous explique que : « Pour ces poètes, le cinéma doit traduire les inquiétudes, doit bousculer les certitudes et ne pas servir les idéaux bourgeois ». Aurouet, *Le cinéma des poètes*, *op. cit.*, p. 81. Dans le surréalisme : « Le film pouvait fort bien être utilisé comme arme dans le combat politique » Alain et Odette Virmaux, *op. cit.*, p. 84.

partir de 1934 contre la montée du péril fasciste<sup>1</sup>, tandis que Trauner, décorateur juif, échappe aux persécutions antisémites en gardant toujours un « esprit de combattant pour la liberté<sup>2</sup> ». Grâce à ces deux complices, Prévert peut mettre en scène dans ses films cet « état de révolte permanent<sup>3</sup> » comme l'appelle Gasiglia-Laster, qui touche le pouvoir établi par l'état, mais aussi l'église et l'apparat militaire, représentations d'une société marquée par la mentalité bourgeoise.

La révolte née dans les textes du Groupe Octobre comme un « véritable acte d'accusation<sup>4</sup> » contre la société et ses contradictions, devient la représentation d'un monde politique et social des années 30 et 40, « absurde et illogique, dominé par la haine et l'hypocrisie, la cruauté et la guerre<sup>5</sup> ».

Prévert expose les contradictions d'une réalité qu'il ne peut pas accepter, mais il le fait différemment dans ses poèmes et dans ses films : si dans les premières il exprime sans réserves ses sentiments et sa position, dans les deuxièmes les références sont souvent sous-entendues, comment nous l'explique Jacob :

Le Prévert le plus violent, le plus révolté, le plus corrosif, il faut plutôt le chercher dans son théâtre, écrit pour le groupe Octobre, ou dans certains de ses poèmes, que dans ses films. [Cela car] le public n'a pas l'intelligence cinématographique bien vive (il ne comprit rien aux retours en arrière du *Jour se lève*), il n'aime pas être dérangé brutalement dans son conformisme esthétique et surtout moral<sup>6</sup>.

Dans les films, les situations et les personnages « ennemis du peuple » sont présentés sous un ton humoristique, pour souligner leur penchant contestataire. *Drôle de drame* représente au mieux cette « satire iconoclaste » d'une « puissance subversive qui n'épargne aucune institution "respectable"<sup>7</sup> » par la moquerie de l'église et de l'armée.

Prévert dénonce les institutions, les emblèmes de la morale traditionnelle et le pouvoir fondé sur l'argent, s'opposant à toute tentative de soumission qui puisse représenter une limite à la liberté. « Les prières les plus connues [alors] sont détournées, les institutions les plus

---

<sup>1</sup> Ce désir de rébellion se manifeste en particulier après la manifestation d'extrême droite du 6 février 1934. Carné raconte : « Dans le but de se défendre contre ce péril, Paul Vaillant-Couturier, intellectuel du Parti, avait fondé l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, qui draina aussitôt tout, ou à peu près tout ce que le pays avait d'artistes et d'intellectuels. Je m'inscrivis ». Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 82.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 1001.

<sup>4</sup> « Pierre Barbin, Jacques Prévert, auteur de films » dans Bernard Chardère, *op. cit.*, p. 334.

<sup>5</sup> Guy Jacob, art. cit., p. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>7</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 82.

sacrés, ridiculisées, [...] rien ni personne doit être respecté<sup>1</sup> ». Le but est celui de « ridiculiser, désacraliser<sup>2</sup> » les valeurs pétainistes.

## Contre le travail.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le préciser, Prévert rend compte de son intérêt pour le monde de travail grâce à l'expérience avec le Groupe Octobre. Les thèmes qui étaient à la base des représentations de ce théâtre social reviennent dans ses poésies et dans ses films avec le même esprit, soit qu'ils soient abordés de façon différente. Son attention de Prévert se concentre surtout sur les conditions de vie difficile des ouvriers, dont il donne une « image simple et vraie », celle qu'« on ne voit jamais » car « c'est triste/c'est regrettable<sup>3</sup> » de montrer la souffrance de l'homme qui travaille. En mettant le rôle du travail en évidence, Prévert critique la société car il montre les tourments et le désespoir des gens du peuple dans un monde qui ne leur permet pas les joies du bonheur.

Le soleil qui ne brille pas pour tous, dans « Tentative de description d'un dîner de tête à Paris-France », est l'expression d'un monde où les pauvres sont destinés à rester dans l'ombre des riches : le soleil « ne brille pas » pour « ceux qui fabriquent dans les caves les stylos avec lesquels d'autres écriront en plein air que tout va pour le mieux<sup>4</sup> » ou pour « ceux qui sentent le lin parce qu'ils travaillent le lin<sup>5</sup> » que quelqu'un autre portera.

Dans *Le Jour se lève*, Françoise, qui s'est perdue dans l'usine pour offrir un bouquet de fleurs à la femme du sous-directeur, rencontre François qui lui dit : « La femme du sous-directeur : elle ne vient jamais ici... jamais (*il rit*)<sup>6</sup> ». Le monde de l'usine ne concerne pas quelqu'un qui appartient à un milieu social plus élevé à celui de la classe ouvrière. L'usine représente pour Prévert l'univers des exploités, des malheureux qui ne pourront jamais jouir de la lumière du bonheur, du soleil qui ne brille pas pour « ceux qui passent leurs vacances dans les usines<sup>7</sup> ». Car pour les travailleurs il n'existe aucune différence entre « Jours

---

<sup>1</sup> Prévert, *Paroles*, *op. cit.*, p.306.

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> « Aux champs », Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 61.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>6</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 15

<sup>7</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 11.

ouvrables et jours fériés », comme chante le chœur des ouvreuses de « Antinéodrame » qui travaillent « sans relâche<sup>1</sup> ». Le temps de l'ouvrier est totalement consacré au travail :

Passes la vie, l'ouvrier reste, passe le temps, la vie rêvée, passe la vie, la vie rivée à la chaîne du travail forcé.

Passes la vie, la vie diminuée, passe le temps supplémenté, l'ouvrier est chrono-maître. Pas une seconde pour dire : ça va ? Pas deux pour dire : on fait aller ! Pas trois pour aller pisser<sup>2</sup>.

Le temps du travail est le temps de la dure réalité, qui s'oppose au temps du rêve, celui d'une vie différente et irréalisable. Pour l'ouvrier il n'y a pas d'autres possibilités que celle de son devoir. Le temps de sa journée, excluant tout loisir, un devient « temps perdu », comme le titre d'un poème qui dit :

Devant la porte de l'usine  
le travailleur soudain s'arrête  
le beau temps l'a tiré par la veste  
et comme il se retourne  
et regarde le soleil  
tout rouge tout rond  
souriant dans son ciel de plomb  
il cligne de l'œil  
familièrement  
Dis donc camarade Soleil  
tu ne trouves pas  
que c'est plutôt con  
de donner une journée pareille  
à un patron<sup>3</sup> ?

Cette fois le soleil semble être complice du travailleur qu'il invite à profiter du beau temps au lieu de travailler. Les derniers vers de ce poème reviennent dans *Le Crime de Monsieur Lange* où ils sont prononcés par les employés et les ouvriers qui « devant les Publications populaires attendent l'heure de rentrer un travail ». Face à la belle saison, l'un d'eux dit : « Malheureux de donner une journée comme ça à un patron...<sup>4</sup> ». Le temps du travail représente l'ennui d'une vie rythmée par des journées qui semblent devenir pareilles. Dans *Drôle de drame*, les domestiques s'en plaignent entre eux :

JAMES (Max Morise) : Dimanche, lundi, mardi.

---

<sup>1</sup> *Ibidem, Choses et autre*, t. 2, p. xxii, p. 306.

<sup>2</sup> « La Femme acéphale » *Ibidem*, p. 376.

<sup>3</sup> *Ibidem, Paroles*, t. 1, p. xxii, p. 145-146.

<sup>4</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange/Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 83.

MME PENCIL (Jenny Burnay) : Et toutes les semaines, ça recommence.

JAMES : Quelle monotonie, Madame Pencil.

[...]

MME PENCIL : Un jour, je tomberai d'insolation, là, sur le carreau de la cuisine<sup>1</sup>.

Mais aussi avec leur patronne, d'un ton très explicite :

MARGARETT [La patronne] : Tout de même, Madame Pencil, j'ai sonné pendant une demi-heure et personne n'est venu.

MME PENCIL : Mais j'ai déjà prévenu Madame que je n'aimais pas être dérangée quand on me raconte des histoires ! Je m'ennuie, moi, Madame ! Pas de distraction, un quartier désert, j'en ai assez. Je veux m'en aller<sup>2</sup>.

L'ennui du travail qui dans *Drôle de drame* est souligné par l'humour à cause de la prétention absurde de la domestique, dans « Tentative de description d'un dîner de tête à Paris-France », en revanche, ne laisse pas d'espoir de changement à l'homme qui travaille. Encore une fois, le bonheur du soleil n'existe pas pour :

ceux qui crèvent d'ennui le dimanche après-midi parce  
qu'ils voient venir le lundi  
et le mardi, et le mercredi, et le jeudi, et le vendredi  
et le samedi  
et dimanche après-midi<sup>3</sup>.

La semaine de travail qui se répète, devient pour le travailleur une prison d'où il ne peut pas s'enfuir. La liberté laisse place à la fatigue, comme le souligne François dans *Le Jour se lève*, en parlant avec Valentin :

Toute la journée, j'ai gratté... et demain matin, je remets ça... Oh ! C'est pas compliqué... On prend le réveil... on le remonte... on dort... il sonne... on se lève... T'as compris ?... Je suis fatigué...<sup>4</sup>

La fatigue du travail ne lui permet même pas de jouir de sa passion pour Clara :

FRANÇOIS : la nuit d'amour, c'est dans les livres..., et puis c'est pour les gros... pour ceux qui ne foutent rien... [...] Moi, je gratte, tu comprends, Clara... Je gratte toute la journée. Quand on gratte..., la nuit c'est pour dormir, tu comprends...<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Prévert, *Drôle de drame*, op. cit., p. 32

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 12.

<sup>4</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, op. cit., p. 37

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 24.

D'ailleurs l'ironie de François dévoile à Françoise deux aspects de son travail : « C'est le travail qui t'intéresse ? Beau travail, hein ! En somme, le travail c'est la liberté... et puis la santé<sup>1</sup> ». La question de la santé est une question centrale pour un ouvrier sableur, comme François, dont les mots sont confirmés peu après par un fait significatif :

Françoise regarde avec stupéfaction le pot d'azalée qu'elle porte toujours. Gros plan plongée de la plante fanée. Elle lève les yeux, désolée, vers François.  
FRANÇOIS : Je te le disais..., ici, c'est tout ce qu'il y a de sain<sup>2</sup>!

Les fleurs, symbole de la fraîcheur de la vie, ne survivent pas à l'intérieur de l'usine, qui par conséquent symbole de la mort.

Même Valentin, en se disputant avec François, lui dira :

vous n'avez pas de situation..., pas d'avenir... (*Il hésite*)... et pas de santé... Enfin il faut tout de même le dire..., vous faites un métier malsain<sup>3</sup>.

Le film semble donc proposer une critique au monde du travail, plutôt que sa simple représentation.

Mais Prévert souligne aussi un autre aspect : comment le travail peut dénaturer l'homme. Dans ses films, le changement lié au travail concerne parfois l'habillement comme dans *Le Jour se lève* et dans *Drôle de drame*. Ainsi, l'uniforme professionnel rend François méconnaissable (« Masqué, casqué, ganté, un ouvrier- il s'agit en fait de François qu'on ne peut reconnaître dans cet accoutrement<sup>4</sup> ») pour le protéger des « nuages de sable » qu'il « soulève autour de lui<sup>5</sup> », alors que dans le cas de Irwin Molyneaux il s'agit d'un véritable déguisement qui implique presque un changement de personnalité : Molineaux, écrivain du livre « Le Crime modèle » sous le nom de Félix Chapel, est appelé à intervenir pour résoudre un assassinat, rôle qu'il accepte uniquement pour l'argent qu'on lui offre. Cet échange de personnes rend la situation bizarre au risque d'être aussi un changement de personnalité :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibidem*. À ce propos, nous remarquons de la « note du script original, souligné par Prévert » que les mots de François ne sont pas des récriminations : « pendant toutes ces scènes, François doit être très gai, d'une gaieté nuancée parfois d'un peu d'amertume et nullement revendicateur ». *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>4</sup> Il en parle ironisant avec Françoise : « et le costume ? Il n'est pas mal non plus, le costume !... ça fait moyen âge ! On s'amuse comme on peut. On se déguise, quoi ! Faut bien rigoler !... » *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

MOLYNEAUX : Oui, c'est affreux ! Je vais être obligé de porter cette barbe pendant le restant de mes jours !

MARGARETT : Vaut mieux vivre riche avec une barbe que vivre sans barbe et sans argent !

L'humour qui émane du déguisement de Molyneaux s'oppose au sentiment de mélancolie dans un poème comme celui que Prévert consacre à une femme de charbonnier. Celle-ci, définie par le charbonnier « cent fois plus belle » que l'interlocutrice qui s'adresse à lui, est déparée du charbon (« mais le charbon/mais le charbon ») qui « la noircit tout<sup>2</sup> ». La conjonction adversative met en évidence l'opposition entre la beauté naturelle de la femme et les conséquences du travail sur son aspect physique.

C'est encore le charbon qui revient comme symbole de la pauvreté dans *Les Portes de la nuit* où il est considéré comme un bien précieux dans la période de l'après-guerre : (Clara) « oui... nous avons eu un peu de charbon... c'est si rare...<sup>3</sup> ». D'ailleurs la misère représente souvent le monde ouvrier. Le film présente de nombreuses descriptions du milieu populaire, par exemple :

Dans le métro

Un compartiment de seconde classe...

Petite foule de voyageurs invraisemblablement serrés les uns contre les autres...

Ouvriers jeunes et vieux ayant terminé leur journée, permissionnaires, travailleurs nord-africains, petits employés, ménagères...<sup>4</sup>

Ou encore :

Une seconde maison avec une boutique de boucherie à la grille entrouverte, devant laquelle une file de ménagères stationne patiemment... [...] Au fond, une petite cour plus éclairée... [...] Devant sa loge, la concierge fait la lessive...<sup>5</sup>

Dans *Les Portes de la nuit*, Diego, en parlant avec Malou de l'enfant de son ami Raymond, dit : c'est « le fils du roi des Chemins de fer...<sup>6</sup> », expression à la fois triste et

---

<sup>1</sup> Prévert, *Drôle de drame*, op. cit. p. 202.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Grand Bal de Printemps*, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 477.

<sup>3</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange*, *Les Portes de la nuit*, op. cit., p. 222

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 294

tendre, qui nous rappelle le conte renversé de la « Chanson des sardinières<sup>7</sup> ». Comme les sardinières, même l'enfant Cri-Cri est le protagoniste de sa triste réalité.

La description du milieu populaire lié au travail revient aussi dans *Le Crime de Monsieur Lange*, où le monde du travail est représenté par deux univers qui sont l'un à côté de l'autre : celui des ouvriers typographes et celui de la boutique de blanchisseuses<sup>1</sup>.

Dans *Le Jour se lève*, un des premier plan du film présente une :

#### RUE ET PLACE DE BANLIEUE- JOUR :

place sans pittoresque, avec quelques boutiques dont un hôtel-café et, dans le fond, une maison ouvrière de quatre étages dont le toit domine ceux des autres immeubles alentour. Peu de circulation. Quelques personnes passent, d'un milieu ouvrier ou très petit bourgeois. [...] Un ouvrier à vélo. Une ouvrière à vélo<sup>2</sup>.

L'image du paysage ouvrier laisse la place au « bruit d'usine » quand nous voyons notre héros, François, à travers un « plan rapproché » et « puis panoramique sur ses collègues<sup>3</sup> ».

Le monde du travail n'est pas toujours au centre du *Jour se lève*, mais apparaît souvent en arrière plan des histoires des personnages, comme dans le cas de *Jenny*, où Danielle et Lucien découvrent leur amour et « au loin, derrière eux » nous apercevons « les rails... puis une grande usine...<sup>4</sup> ». Le couple d'amoureux de ce film nous rappelle les jeunes amoureux du poème « Encore une fois sur le fleuve », où le personnage principal parle d'un amour vécu sous « les nuages noirs de Billancourt<sup>5</sup> » qui « rôdaient au-dessus des usines<sup>6</sup> » derrière lesquels

les derniers feux du Point- du- Jour  
jetaient sur le fleuve  
des pauvres lueurs tremblantes et rouges  
C'était l'hiver  
et tu tremblais comme ces pauvres lueurs<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Dont nous avons parlé dans le paragraphe sur le Groupe Octobre.

<sup>1</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 86

<sup>2</sup> Prévert, *Le Jour se lève, op. cit.*, p. 7.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>4</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 90.

<sup>5</sup> Billancourt fait partie de la banlieue de Paris, où se trouvait un centre industriel de l'usine Renault.

<sup>6</sup> Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoires, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 801.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

La sensation de froid qu'éprouve la jeune fille exprime la froideur du paysage autour d'elle et son tremblement physique est semblable au tremblement des reflets sur l'eau. Le paysage semble prendre part à la triste vie du travailleur, traduisant son sentiment d'angoisse dans le monde qui l'entoure. Il devient alors :

le paysage prison  
le paysage sans air sans lumière sans rires ni saisons  
le paysage glacé des cités ouvrières glacées en plein été comme au cœur de l'hiver  
le paysage éteint  
le paysage sans rien  
le paysage exploité affamé dévoré escamoté  
le paysage charbon  
le paysage poussière  
le paysage cambouis<sup>1</sup>

Le paysage est une « toile de fond<sup>2</sup> », titre d'ailleurs d'un autre poème, dans lequel les personnages meurent « de fatigue de faim et de misère ». Et « l'aurore aux doigts de fée » qui apparaît dans ce monde de désespoir, au lieu de partager la compassion du spectateur pour la mort des personnages, réagit d'une façon qui reflète l'esprit bourgeois : elle « se bouche le nez ». Ce geste, dont l'ironie est soulignée par l'adverbe « doucement », montre la dureté d'un monde qui semble se moquer toujours des plus malheureux. La pitié est remplacée par le dégoût pour le mort. La même idée revient aussi dans « L'effort humain » poème inspiré par les sacrifices de la classe ouvrière à laquelle sont « livrées » « les cicatrices des combats » :

contre un monde absurde et sans lois  
L'effort humain n'a pas de vraie maison  
il sent l'odeur de son travail  
et il est touché aux poumons  
son salaire est maigre  
ses enfants aussi  
il travaille comme un nègre  
et le nègre travaille comme lui<sup>3</sup>.

L'effort humain, qui représente la cruauté du monde des travailleurs, est défini aussi, dans « Aubervilliers<sup>4</sup> », comme un monde « hostile et sans pitié ». « Le triste monde

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 60.

<sup>2</sup> Titre du poème. *Ibidem, Histoires et d'autres histoires*, p. 839.

<sup>3</sup> *Ibidem, Paroles*, p. 64.

<sup>4</sup> Rappelons que ce poème est utilisé comme chanson pour le documentaire homonyme.

d'Aubervilliers<sup>1</sup> » semble être le même monde que la « Chanson des sardinières », où le cycle de vie déjà établi pour les pauvres, ne laisse pas de possibilité de survie :

Où sans cesse vos pères et mères  
Ont toujours travaillé  
Pour échapper à la misère  
A la misère du monde entier<sup>2</sup>.

La misère semble être partout dans ce contexte de l'entre-deux-guerres en France.

Dans *Quai des Brumes*, le serveur de l'hôtel où Jean et Nelly ont dormi, apporte le petit-déjeuner sur un plateau, qu'il veut retirer immédiatement. Il explique : « y en a que deux pour tout l'hôtel, [...] et comme y a douze chambres, alors c'est pas facile...<sup>3</sup> ». Dans le même film, le personnage Panama offre à Jean un repas en lui proposant « du pain...des sardines...<sup>4</sup> », nourriture des pauvres. La misère est donc un goût, une odeur, mais aussi une sensation de faim comme nous le rappelle aussi le protagoniste du célèbre poème « La grasse matinée ». Le rêve du repas que le personnage de cette histoire ne peut pas manger (« Il imagine [...] /une tête de veau par exemple/avec une sauce de vinaigre/ou une tête de n'importe quoi qui se mange/et il remue doucement la mâchoire/ [...] café-crème et croissant chauds ») est provoqué et à la fois interrompu par le même bruit : « le petit bruit de l'œuf dur cassé sur un comptoir d'étain<sup>5</sup> ». La misère est un bruit « terrible » qui rend « l'homme qui a faim », l'« assassin » de l'homme riche (l'« homme très estimé dans son quartier ») pour lui voler le prix de sa santé : « deux francs/soit un café arrosé/zéro francs soixante-dix/deux tartines beurrées<sup>6</sup> ». Dans ce cas, la misère est associée au désespoir et se traduit par une violence qui semble presque innocente, car c'est la violence du désespéré.

L'idée de la pauvreté revient souvent dans l'œuvre de Prévert et non seulement dans le cadre de Paris. Dans *Jenny*, la description d'« une rue misérable<sup>7</sup> » où se trouve le Cabaret de nuit dans lequel Danielle travaille, nous emmène jusqu'à Londres. Danielle commentera avec Lucien la misère de cette ville en disant : « à Londres aussi... il y a beaucoup de pauvres...<sup>8</sup> ».

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Spectacle, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 335.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 332.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 271.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>5</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 54.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>7</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 22.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 97.

Le paysage industriel de la banlieue parisienne lui rappellera les atmosphères londoniennes, durant sa promenade avec Lucien :

DANIELLE : On dirait Londres... Les docks.

LUCIEN : Tous les coins où les hommes travaillent se ressemblent...<sup>1</sup>

La pauvreté est la même partout et semble être souvent associée au monde du travail. Dans *Les Enfants du paradis*, elle touche aussi le métier des artistes qui, vivant au jour le jour, espèrent qu'on leur fasse « crédit<sup>2</sup> » :

FRÉDÉRIC : Quel joli théâtre !... et quel beau métier, n'est-ce pas ?

UNE DANSEUSE : Oui, ça ne serait pas mal si on mangeait à sa faim<sup>3</sup> !

D'autre part, Prévert parle aussi d'une pauvreté plus grave : la pauvreté liée au manque de travail. Dans la « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France », le soleil ne brille pas sur « ceux qui ont du travail » ni sur « ceux qui n'en ont pas », deux catégories qu'on pourrait fondre ensemble, celle de « ceux qui voudraient manger pour vivre<sup>4</sup> ». La condition de chômeur est traitée dans le poème « Événements » qui met en lumière un espoir de changement :

il reste là du matin au soir  
assis sur le trottoir  
il attend que ça change<sup>5</sup>.

Cette attente passive de l'homme se fonde, au début, sur l'espoir d'un monde meilleur (« il paraît qu'il va changer/la vie va devenir très belle/tous les jours on pourra manger<sup>6</sup> ») qui au fur et à mesure se transforme en une résignation. Son chagrin devient alors le chagrin universel qui se répand dans les vers jusqu'à engendrer un cycle de vie sans issue :

le chômeur qui ne mange pas parce qu'il n'a rien à  
manger  
il est assis sur le trottoir  
il est très fatigué

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>2</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

depuis le temps qu'il attend que ça change  
[...]  
soudain il s'en va  
à la recherche des autres  
des autres  
des autres qui ne mangent pas parce qu'ils n'ont rien à manger  
des autres tellement fatigués  
des autres assis sur les trottoirs  
et qui attendent  
qui attendent que ça change et qui en ont assez  
et qui s'en vont à la recherche des autres  
tous les autres  
tous les autres tellement fatigués  
fatigués d'attendre  
fatigués...<sup>1</sup>

Le chômeur partage son malheur avec la partie de la société la plus désespérée, les pauvres, les fatigués d'attendre, les faibles protagonistes des histoires de Prévert, ceux qui luttent contre la force des riches.

Dans les films cette classe sociale est vue, cependant, d'une manière différente. Dans *Jenny*, l'univers où les personnages vivent et travaillent, donnent l'idée d'une vie insouciante. Mais pour Lucien, le manque du travail est un poids, dont il se plaint à Jenny :

Et maintenant qu'est-ce que je fais ?...Rien... Absolument rien... J'aime pas tellement le boulot... [...] Mais tout de même, il y a des jours où j'ai été heureux avec les mains pleines de cambouis...<sup>2</sup>

Ses mains soignées deviennent l'expression de sa vie aisée qui lui permet de renoncer aux devoirs des travailleurs, comme le remarque aussi le clochard qui lui lit les lignes de la main :

Tu ne te tueras pas en portant une caisse... Pourtant tu as dû en porter autrefois... Tu as des vraies mains d'homme... Mais maintenant tu ne fais rien... Veinard... Mais alors rien du tout...<sup>3</sup>

Lucien réagit d'une violence inattendue à ces paroles du clochard : l'idée de ne pas travailler représente pour lui l'impossibilité de participer à la société dans laquelle il vit. Le travail est une sécurité sur laquelle se fonde la vie. En parlant avec Danielle à propos de leur

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>2</sup> Prévert, *Jenny* ; *Quai des brumes*, op. cit., p. 55.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 98.

futur ensemble, il dira : « à Londres, on travaillera... on sera tranquilles...<sup>1</sup> ». C'est en travaillant qu'il comblera ce sentiment de vide d'une vie apparemment sans aucun sens.

Dans une société basée sur l'argent, comme le révèle le patron Batala, dans *Le Crime de Monsieur Lange* (« L'argent... c'est l'argent... il faut en passer par là...<sup>2</sup> »), l'importance du travail pour bien gagner sa vie devient fondamentale. Dans *Drôle de drame*, Molyneaux reproche à sa femme sa double vie d'écrivain :

MOLYNEUX : Enfin, Margaret, ces romans épouvantables, absolument indignes d'un gentleman, qui m'a obligé à les écrire ?

MARGARETT : Mais, enfin, qui nous fait vivre, qui fait marcher cette maison ? Est-ce Irwin Molyneaux avec ses plantes, ou Felix Chapel avec ses livres<sup>3</sup> ?

Le personnage de Margaret se montre très préoccupé d'appartenir à un rang social plus élevé, qui souligne le décalage entre les patrons (les riches) et les domestiques (les pauvres).

MARGARETT : Nous tenons notre rang. Nous avons une maison agréable, des domestiques que tout le monde nous envie<sup>4</sup>.

Elle exprimera la même pensée sur l'incarcération de Billy, accusé à la place de Molineaux :

EVA [La bonne] : Vous n'allez tout de même pas laisser Billy en prison.

MARGARETT : Mon enfant, il s'agit de l'honneur d'une très vieille famille, il me semble que ce garçon, ce laitier peut patienter quelque temps<sup>5</sup> !

Le laitier, de milieu social inférieur, doit se sacrifier pour sauver l'honneur de la famille Molineaux, qui prétend montrer, à n'importe quel prix, son appartenance à une classe sociale élevée. La présence des domestiques devient fondamentale pour déclarer leur condition :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 140

<sup>2</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 86

<sup>3</sup> Prévert, *Drôle de drame, op. cit.*, p. 49.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 88.

MARGARETT : [L'évêque] pensera [...] que nous n'avons pas de domestiques... que nous sommes dans le sou, il le racontera partout, et nous serons déconsidérés ! Déconsidérés<sup>6</sup> !

et pour ne pas les isoler de cette partie de la société dont ils veulent faire partie :

MARGARETT : Sans domestiques, nous sommes perdus, séparés du monde, comme des lépreux... comme des lépreux<sup>2</sup> !

L'humour de Prévert s'impose dans ce film où les personnages caricaturaux deviennent la parfaite expression des idées bigotes d'une société fondée sur le jugement des autres. Margarette représente au mieux cette pensée :

MARGARETT : Si nous avouons la vérité, on nous prendra pour des imbéciles. C'est encore plus grave ! Nous serons la risée de toute la ville<sup>3</sup>.

Molyneaux a invité à dîner son cousin l'évêque, qui ne doit pas savoir que Margarette et lui ont perdus leurs domestiques. La solution pour Margarette est alors de se déguiser en domestique : pour éviter d'être considérée de condition sociale inférieure, Margarette s'abaisse au rôle de servante. Il s'agit d'un paradoxe qui permet à Prévert de se moquer de son personnage, en tournant en ridicule ce qu'il représente dans la société. Le choix de la femme se transformera en cauchemar (« Je ne vais pas passer toute ma vie dans cette cuisine, comme une cuisinière<sup>4</sup> ») et donnera lieu au malentendu sur lequel se construit l'histoire.

Si dans le cas de *Drôle de drame*, la bigoterie de la société est dénoncée par le biais d'un humour qui traverse tout le film, dans *Le Jour se lève*, en revanche, cette bigoterie empêche aux gens présents de comprendre le drame de Jean. Sans rien savoir de ce qui se passe, une dame commente : « Ces ouvriers, maintenant, ils se croient tout permis... Alors, ils boivent, ils boivent et puis il font des crimes...<sup>5</sup> ».

Les ouvriers, toujours présents dans l'œuvre de Prévert, sont les protagonistes du *Crime de Monsieur Lange*, qui met en scène les problèmes économiques liés à leur condition. Voici un extrait de la discussion entre les employés et les ouvriers typographes :

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>5</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 36.

LOUIS : Ça fait déjà huit jours qu'on n'est pas payé... et vous trouvez ça naturel...  
UN TYPO : Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse<sup>1</sup> ?

Et la même discussion revient encore entre les mêmes personnages :

LOUIS : les camarades de l'imprimerie et moi n'avons pas été payés depuis tant de temps... nous voulons savoir si on nous paiera... Quand on nous paiera... si nous devons continuer à travailler... ou chercher ailleurs ?...  
UN TYPO : manger ou pas manger, c'est simple...<sup>2</sup>

Le problème posé ce personnage (« manger ou ne pas manger ») est exprimé comme une opposition shakespearienne (« Être ou ne pas être ») et met en lumière l'exigence urgente du travailleur et ses besoins primaires.

Le patron Batala décrit son usine en disant : « Si, si... mes collaborateurs et moi formons une grande famille...<sup>3</sup> » et il montre un attachement pour Lange qui lui déclare d'un ton ému :

J'ai beaucoup d'affection pour vous... (*larmes dans la voix*)... et je me souviendrai toujours de votre dévouement... ce sera pour moi un grand réconfort...<sup>4</sup>

Mais la réalité est bien différente et il montrera sa véritable nature aux ouvriers à la fin du film. En le croyant mort dans un accident ferroviaire, les travailleurs ont décidé de « fonder une sorte de coopérative ouvrière constituée par le personnel<sup>5</sup> » :

VALENTINE : C'est magnifique, ce projet de coopérative...  
LANGÉ : Et c'est inespéré...  
GUY MEUNIER : C'était le meilleur moyen d'arranger les choses... une coopérative, vous comprenez... une coopérative...<sup>6</sup>

Cette réalité inattendue se révèle meilleure que la précédente :

UN AUTRE : C'est mieux que la méthode Batala...  
PREMIER TYPO : Et puis tout le monde est patron... on est sûr d'être payé comme ça...<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 46.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 128. Remarquons que dans la version visionnée le personnage utilise le verbe « bouffer » de langage familier.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 144.

Mais il s'agit d'une idée destinée à se heurter au retour inattendu de Batala, qui prétendra de revenir au schéma ouvrier-patron. Il commentera sa décision en disant :

Une coopérative...mais rendez-vous compte... c'est dérisoire (*il rit*)... tout le monde commande... le colleur d'affiche donne son avis... (*Il tape sur l'épaule Lange*)... C'est le monde à l'envers... Ce qu'il faut... c'est de l'autorité...quelqu'un qui dirige... un homme (*il se touche la poitrine et sourit*)... moi !... Et si ça me plaît, je foutrait tout le monde dehors... tout le monde... (*petit rire*)...<sup>1</sup>

En renversant le système traditionnel de l'usine, ces travailleurs montrent que la seule façon pour lutter contre le patron est celui de rester unis. Nous pouvons aussi retrouver cette solidarité, qui dans ce film est le fruit d'une empreinte communiste populaire très marquée, dans *Le Jour se lève*. À la fin du film, François déclare son désespoir dans un discours prononcé de sa fenêtre et adressé aux gens du peuple rassemblés sous sa maison. Les travailleurs alors interviennent, en venant à son aide :

GASTON : François !... T'obstine pas !... ça sert à rien !  
PAULO : François !... Tu devrais sortir ! Ça arrangerait !...  
UN OUVRIER, criant aussi : François ! On te connaît... t'est un bon gars...  
UN AUTRE OUVRIER : On parlera pour toi...  
LES OUVRIERS : François ! François ! François ! T'obstine pas, qu'on te dit...  
Descends... François... On t'aidera... François, on te laissera pas tomber !...<sup>2</sup>

Il s'agit d'un sens de la solidarité qui naît de la misère et du malheur communs contre la dureté d'un travail qui ne laisse pas d'espoir. Quand les brigades de la gendarmerie décideront d'intervenir en jetant des gaz lacrymogènes, un des travailleurs rassurera Clara en disant : « Avec le sable, il est habitué...<sup>3</sup> » phrase qui laisse entendre que le travail de sableur de François est donc aussi douloureux que les effets du gaz lacrymogène.

Le seul moyen pour se sauver est de rester unis : contre la vie (comme ce serait le cas dans *Le Jour se lève*), contre le patron (comme dans *Le Crime de Monsieur Lange*). Or cette idée est très présente dans la poésie de Prévert.

Dans « Événements », le chômeur et les travailleurs rêvent un monde meilleur, un monde où

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 39.

la vie va devenir très belle  
tous les jours on pourra manger  
il y aura beaucoup de soleil  
tous les hommes seront grandeur naturelle  
et personne ne sera humilié<sup>1</sup>

Il s'agit d'un monde idéal fondé sur l'égalité des droits, le bonheur commun, métaphoriquement représenté par le soleil et incarné concrètement par la nourriture. Mais la réalité est bien différente : le monde ne change pas, les hommes sont destinés au malheur. La seule solution reste alors la solidarité qui peut soulager les hommes de leur peine, comme les hirondelles anthropomorphiser disent dans les derniers vers du poème : « Restez ensemble hommes pauvres/restez unis ») car « s'ils restent bien unis ensemble/ils mangeront/ [...] mais s'ils se séparent ils crèveront<sup>2</sup> ».

Cet espoir d'un monde meilleur revient aussi dans « Le Paysage changeur ». Le soleil, qui même dans cette poésie ne semble pas briller sur les travailleurs (« De deux choses lune/l'autre c'est le soleil/les pauvres les travailleurs ne voient pas ces choses<sup>3</sup> ») donne, en revanche, une perspective nouvelle et optimiste :

un jour le vrai soleil viendra  
un vrai soleil dur qui réveillera le paysage trop mou  
et les travailleurs sortiront  
ils verront alors le soleil  
le vrai le dur le rouge soleil de la révolution<sup>4</sup>

Prévert distingue donc deux soleils : un soleil qui appartient seulement aux travailleurs (« leur soleil ») et un soleil qui appartient à tout le monde. Le premier soleil est faux :

c'est la soif la poussière la sueur le goudron  
[...]  
leur soleil c'est l'insolation<sup>5</sup>

où la répétition des mots « leur soleil » semble marquer l'appartenance pour les malheureux à un monde différent. Ce « faux soleil » les empêche de voir le « vrai soleil » (« et s'ils travaillent en plein soleil le travail leur cache le soleil<sup>6</sup> »), celui du bonheur, celui

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. Paroles, p. 54.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

qui viendra un jour pour les sauver de leur condition et qui prévaudra sur le malheur, capable de « changer » « l'hiver en printemps<sup>1</sup> ». Ce soleil de bonheur est celui du *Crime de Monsieur Lange*, où se réalise le rêve contre le patron, mais c'est aussi le soleil qui n'arrive pas à temps pour sauver François dans *Le Jour se lève*. Dans ce cas, le soleil nous rappelle celui de « fous de misère », celui que :

compatissant à leurs souffrances  
généreusement leur a donné le coup de grâce  
[...]  
Hélas ce coup de grâce n'est qu'un instant donné  
le soleil à son heure doit les abandonner  
et dans les derniers feux d'un tendre crépuscule...<sup>2</sup>

La différence concerne le moment du jour où le soleil abandonne le malheureux : au coucher dans ce poème ; à la fin de la journée, métaphore usuelle pour la fin de la vie, à l'aube dans le film, le début du jour qui coïncide avec la mort du personnage. Ce passage de l'obscurité à la lumière de l'aube est aussi évoqué dans *Lumières d'été*. Après les lumières artificielles de la fête au château de Patrice et l'obscurité de la nuit dans laquelle on distingue uniquement les feux de la voiture, le jour se lève doucement sur le chantier où arrivent les personnages blessés dans d'un accident de la route. Les travailleurs sont illuminés par les faibles rayons du soleil, qui devient plus fort au moment où ils se confrontent avec Patrice qui veut tuer Julien. Encore une fois, la dimension auditive est utilisée de manière décisive : nous entendons deux fois le sifflement d'un train qui se superpose au bruit du chantier. La première semble être une prémonition du geste de Patrice qui se prépare à tirer sur Julien, la seconde fois le sifflement coïncide avec la chute de Patrice dans le vide, comme un cri désespéré. Les travailleurs assistent à la scène, illuminés par la lumière de la justice contre le mauvais, qui est puni par la vie.

À ce propos, il faut remarquer un aspect important : dans les films *Lumière d'été* et *Remorquer*, la vision du travail, présentée de façon négative par Prévert, se confronte avec l'idée positive de Jean Grémillon. Geneviève Selliers nous explique que « la dimension documentaire<sup>3</sup> » qui caractérise l'œuvre du réalisateur montre le travail comme une réalité

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>2</sup> *Ibidem*, *Grand Bal du printemps*, p. 457.

<sup>3</sup> Philippe Roger nous explique que Jean Grémillon a commencé sa carrière en travaillant comme documentariste.

concrète où « les êtres humains existent<sup>1</sup> ». Cette réalité de tous les jours est « aussi belle que les paysages », car « le travail c'est beau, l'usine c'est beau, les machines c'est beau<sup>2</sup> ». Le barrage en construction dans *Lumière d'été* représente l'univers du travail qui s'oppose à l'univers de la vie dans l'auberge. Nous avons alors deux mondes « qui s'opposent et s'affrontent : celui de l'oisiveté et de l'individualisme du mensonge contre celui de la sincérité du travail et de la naïveté<sup>3</sup> ».

Le travail est fondamental pour Grémillon, car il est à la base de la vie de l'homme : « c'est comme ça que l'être existe<sup>4</sup> ». Dans *Remorques*, cette importance du travail est encore plus évidente : le capitaine André consacre sa vie à celle des autres. À bord de son remorqueur, il accourt pour secourir les navires en péril, en risquant lui-même sa vie. Le bruit de la sirène ressemble alors à un cri humain, marqué par le même désespoir et la même nécessité à laquelle André ne peut pas se soustraire. Bien que sa femme Yvonne insiste pour qu'il quitte ce métier dangereux, André n'arrive pas à y renoncer : le métier et la vie deviennent une seule chose, l'un dépend de l'autre. Le bruit du chantier est aussi significatif dans *Lumières d'été*. Le travail, « vu comme un mouvement incessant<sup>5</sup> », charme les spectateurs par l'utilisation des plans verticaux sur le barrage. À ce propos, Selliers nous parle d'une « esthétique de la machine » qui caractérise les deux films, *Lumières d'été* et *Remorquer*, de Grémillon et qui nous amène à l'idée de la beauté équivoque du poème « Les temps modernes ». Les « machines » présentées à « l'exposition [...] universelle » sont à la fois « infernales et célestes<sup>6</sup> ». La modernité acquiert donc une double valeur, à la fois positive et négative, où les machines sont l'expression du travail fondé sur l'idée de chaîne de montage, comme dans *Lumières d'été*, mais aussi dans *Remorques*.

## Contre la famille.

Si la *Révolution Nationale* célèbre l'idée de famille comme symbole du foyer domestique, Prévert, en revanche, présente la famille comme l'image de l'hypocrisie et de l'indifférence des gens.

---

<sup>1</sup> Geneviève Selliers, dans le supplément au film *Lumière d'été : Jean Grémillon, un cinéaste sous l'occupation*, Véronique Martin, France Télévisions, Lo&Co production, 2013.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Supplément au film *Lumière d'été*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoires, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 829.

La froideur touche les membres de la famille de la naissance jusqu'à la mort. Si dans le poème « Riviera » nous trouvons une référence voilée à l'insensibilité des parents (« les cris d'un nouveau-né trop longtemps négligé/c'est nos fils/c'est nos fils disent les présidents/et ils hochent la tête doucement et fièrement<sup>1</sup> »), dans le poème « Événements » l'impassibilité concerne le « jeune mort » autour duquel « toute la famille » est assise. Prévert nous montre que la présence de la famille en deuil est une question d'apparence à l'égard du défunt :

elle veille le mort  
elle reste là  
si la famille ne restait pas là  
le mort s'enfuirait peut-être  
ou bien peut-être qu'une autre famille viendrait  
et le prendrait  
quand on a un mort on y tient  
et quand on n'en a pas on en voudrait bien un<sup>2</sup>

La peur du jugement des autres poursuit les parents proches même après la mort : le défunt peut juger le comportement de sa famille à son enterrement. Mais la famille, à son tour, peut utiliser le défunt comme un motif d'orgueil devant les étrangers :

les gens sont jaloux  
ils nous prendraient notre mort  
notre mort à nous  
ils pleureraient à notre place  
c'est ça qui serait déplacé  
et chacun dans l'armoire à glace  
chacun se regarde pleurer...<sup>3</sup>

Le mort représente un emblème de fausse souffrance qu'ils ont besoin de montrer à eux-mêmes en se regardant dans la glace : l'apparence de l'acte de pleurer est plus important que le sentiment qu'ils éprouvent pour la disparition d'un être aimé.

L'indifférence touche aussi les personnages dans *Les Portes de la nuit*. Monsieur Sénéchal, en retrouvant sa fille Malou, qu'il ne voit pas depuis longtemps, ne montre pas une joie véritable, comme indique clairement la note dans le scénario : « L'enthousiasme de M.S. n'est pas très convaincant... On dirait qu'il attend vainement que la fibre paternelle se manifeste avec plus de chaleur...<sup>4</sup> ». Les deux personnages s'en rendent compte :

<sup>1</sup> *Ibidem*, *Paroles*, p. 52-53.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 36-37.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange*, *Les Portes de la nuit*, *op. cit.*, p. 281.

M. SÉNÉCHAL : C'est invraisemblable... quand je pense que nous ne sommes même pas embrassés !

MALOU : C'est vrai, nous ne nous sommes pas embrassés...<sup>1</sup>

Cette note révèle le même sentiment de froideur quand il apprend la nouvelle de la mort de la mère de Malou, à laquelle il réagit ainsi : « Il y a un indifférence presque totale... mais il s'efforce de donner à son visage toute la douloureuse gravité commandée en pareille circonstance...<sup>2</sup> ».

Dans *Drôle de drame*, la tante déclare ne supporter ni Molineaux ni l'évêque son cousin (« je le déteste. Il est tellement malveillant ») qui constituent celle qu'elle même appelle une « désolante famille<sup>3</sup> ! » Elle considère Molineaux comme un « pauvre imbécile<sup>4</sup> » avec « un visage aussi remarquablement stupide et abruti<sup>5</sup> ! » raison pour laquelle au moment où l'homme est accusé pour l'homicide de sa femme, elle peut finalement enlever à sa famille l'héritage auquel elle aurait droit : « J'ai toujours rêvé de la déshériter<sup>6</sup> » Nous retrouvons la conception de l'héritage familiale aussi dans *Le Crime de Monsieur Lange*. Le personnage de Juliani, cousin de Batala qu'on croit mort, se présente, « avec des larmes dans la voix », en disant : « Je crois qu'il y a un malentendu... je suis le cousin du pauvre Batala » et soulignant immédiatement la question de l'argent : « et je suis probablement son seul héritier...<sup>7</sup> ».

Si dans *Drôle de drame* la critique contre la famille est exprimée avec un humour presque surréel, expression du délire de Prévert, dans *Les Portes de la nuit*, le poète met en scène une idée effrayante de famille, incarnée par Monsieur Sénéchal et son fils Guy.

M. Sénéchal, défini par Carné comme le portrait « du parfait bourgeois pétainiste et collaborateur<sup>8</sup> », se montre très attaché à l'argent bien qu'il soit l'homme le plus riche du quartier. La description de sa remise (« dans laquelle son propriétaire a accumulé un stock assez considérable de denrées alimentaires de toutes sortes... On aperçoit dans un coin un tas énorme de boulets de charbon... Plus loin, un poulailler de construction rudimentaire...

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>2</sup> *Ibidem* p. 283.

<sup>3</sup> Prévert, *Drôle de drame*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>5</sup> *Ibidem* p. 21.

<sup>6</sup> *Ibidem* p. 180.

<sup>7</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange*, *Les Portes de la nuit*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>8</sup> <http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1946-les-portes-de-la-nuit/analyse-du-film-paru-dans-la-revue-image-et-son-en-decembre-1965/> consulté le 13/12/2016.

etc...<sup>1</sup> ») dément l'image qu'il propose à sa fille retrouvée : « mes moyens... qui, hélas sont fort minimes... (*soupirant à nouveau*)... une modeste aisance... sans plus... modestes... c'est le mot... [...] Et... tout devient si cher... inabordable...<sup>2</sup> ». M. Sénéchal joue les victimes pour susciter la pitié de Malou qui se sent alors obligée de lui laisser de l'argent en cachette. Cet argent, que Malou laisse avec naturel, devient la raison d'une dispute entre le père et son frère Guy :

M. SÉNÉCHAL : Rends- moi ces billets, tu entends... Ce n'est pas tellement pour l'argent... mais c'est pour le principe... absolument... le principe... c'est le mot...<sup>3</sup>

Bien que l'homme souligne au début l'importance de cet « argent sacré » comme une question de principe, en réalité il révèle toute son avarice un instant après :

M. SÉNÉCHAL : mais qu'est-ce que vous avez tous avec mon argent ?... Ma parole... on croirait que vous oubliez que je ne suis qu'un modeste entrepreneur de démolitions<sup>4</sup> !

Guy montrera le même attachement à l'argent lors de sa rencontre avec Malou, dont il remarque immédiatement les vêtements élégants : « Formidable !... Ma sœur (*il cligne de l'œil*)... [les dollars<sup>5</sup>] tu disais vrai, “papa”...<sup>6</sup> », en laissant entendre l'idée d'une méfiance à l'égard de son père capable de mentir jusqu'à inventer le retour de la sœur, pour garder son argent. Guy, en voyant sa sœur, au lieu de montrer un sentiment d'affection, se révèle attentif à l'aspect extérieur de Malou, emblème, à son avis, de sa condition aisée : (Guy) : (*Il examine Malou de bas en haut...*) « Drôlement bien roulée, la frangine... et lingée... ça fait plaisir... une vraie chercheuse d'or... et avec son caïd...<sup>7</sup> »

Ce qui est important c'est donc ce qu'on montre : l'argent, l'appartenance à un milieu social, le faux héroïsme. Guy, considéré comme un héros par la société<sup>8</sup>, cache en réalité un côté obscur, qui est dévoilé au début de sa dispute avec son père : (Guy) : « Dans le quartier, je suis irréprochable...exemplaire... [...] Mais ailleurs... (*il soupire*)... sous d'autres cieux...

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 324.

<sup>2</sup> *Ibidem* p. 287.

<sup>3</sup> *Ibidem* p. 319.

<sup>4</sup> *Ibidem* p. 320.

<sup>5</sup> Morceau de phrase coupé dans la version visionnée.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> En intervenant dans une dispute entre M. Sénéchal et Monsieur Quinquina, Monsieur Navarin, locataire de l'immeuble affirme : « mais le fils de M. Sénéchal...c'est un héros... vous entendez... un héros ! » *Ibidem*, p. 242.

sous d'autres noms... ce n'est pas la même chanson !...<sup>1</sup> » et qu'il déclare ouvertement vers la fin de la même dispute : « On m'accuserait probablement aussi d'avoir prêté la main à différents interrogatoires un peu... “mouvementés”... Et ainsi de suite, quoi <sup>2</sup> ! ».

Carné définit Guy comme « le jeune portrait de son père<sup>3</sup> ». En effet, le père et le fils semblent se rapprocher par une ressemblance qui ne concerne pas leur lien de sang, mais plutôt par la même façon d'agir en rapport avec le contexte politique. Ils jouent un double jeu en collaborant avec les allemands de façon différente<sup>4</sup> et en partageant les mêmes idées, comme Guy le remarque :

M. SENECHAL (*pitoyable*) : « Après tout...tu n'a fait que ton devoir... tu as agi suivant tes idées...

GUY : ...qui étaient aussi les tiennes... à l'époque...<sup>5</sup>

Dans la dispute entre le père et le fils nous voyons l'inhumanité des personnages, qui ne montrent aucun intérêt l'un à l'égard de l'autre, malgré leur lien de sang : Guy désigne son père par la même expression que les gens du quartier (« L'ami Fritz ») et face à l'accusation de son père d'être « un vilain petit monsieur », il lui rappelle sa dette suite à un événement passé (« Mais “son père” ne devrait pas oublier que c'est le même “vilain petit monsieur” qui l'a fait sortir de Drancy<sup>6</sup> ! »), en laissant entendre qu'il serait capable de le dénoncer, comme n'importe qui :

M. SÉNÉCHAL : Tu ferais ça... tu me dénoncerais ?

GUY (*sombre et amer*) : J'en ai dénoncé d'autres...<sup>7</sup>

Le rapport entre le père et le fils arrive jusqu'à une haine qui semble être réciproque :

M. SÉNÉCHAL (*ulcéré*) : Tu me détestes, hein ?..

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 314.

<sup>2</sup> *Ibidem* p. 315.

<sup>3</sup> <http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1946-les-portes-de-la-nuit/analyse-du-film-paru-dans-la-revue-image-et-son-en-decembre-1965/> consulté le 13/12/2016.

<sup>4</sup> Mme Quinquina fait allusion à la collaboration de Monsieur Sénéchal avec les allemands en disant : Allez... C'est pas pour rien qu'on vous appelle « l'Ami Fritz », dans le quartier ». *Ibidem*, p. 240. Guy a dénoncé les gens pour se sauver comme dit Diego, qui l'a découvert : « Alors... comme ça... pour passer le temps, le « héros » dénonçait les gens !... Et Raymond Lécuyer... hein... tu l'as dénoncé aussi... « héroïquement ». Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 325.

<sup>5</sup> *Ibidem* p. 315.

<sup>6</sup> *Ibidem* p. 322.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 325.

GUY : Tu me le rends bien... comme ça, il n'y a rien de perdu dans la famille...<sup>8</sup>

L'idée de famille alors s'effrite complètement et même la définition de « père » perd sa valeur comme nous le montre l'utilisation des guillemets dans le texte et le ton de Guy dans le film. Mais la situation change complètement devant les étrangers : dans ce cas, le père défend le fils pour préserver l'honneur de la famille :

M. SÉNÉCHAL (*en proie à une grande agitation, s'adresse à Jean<sup>2</sup>...*) : Enfin, voyons... il s'agit sans aucun doute d'un malentendu... Mon fils... Une telle accusation... C'est un garçon courageux, mon fils... courageux... c'est le mot...<sup>3</sup>

Et il justifie, en outre, un idéal différent par rapport à celui de quelqu'un qui a trahi les autres pour se sauver :

M. SÉNÉCHAL : Voyons messieurs... ne l'accablez pas... il a mal agi peut-être... mais il faut comprendre... son idéal était différent du votre... et l'idéal... tout de même, messieurs...<sup>4</sup>

La famille représente la tombe des secrets où les fautes doivent rester cachées : la vérité doit mourir avec la famille. Cette idée, fruit d'un contexte différent mais toujours atroce, revient dans le poème « La lessive », où la jeune fille porte en soi la honte d'être enceinte sans être mariée :

elle est enceinte la jeune fille de la maison  
il ne faut pas que le nouveau-né  
sorte d'ici  
on ne connaît pas le nom du père<sup>5</sup>

Le péché de la fille est une tache (« elle a une tache/la jeune fille de la maison ») que personne ne doit connaître afin de préserver l'honneur de la famille. Alors il faut faire « la lessive » (« c'est le jour de la lessive/ et c'est l'odeur de la famille »), il faut effacer toute trace. La lessive devient alors un rite de purification, célébré par « le chef de famille/chef de bureau » qui « répète sa formule favorite/Il faut laver son linge sale en famille/ et toute la

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 318.

<sup>2</sup> Le scénario original garde le nom de Jean, pour le personnage principale qui interprété par Yves Montand prend le nom de Diego.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 331.

<sup>5</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 70.

famille glousse d'horreur/de honte ». La violence provoquée par la famille se transforme presque en torture pour faire avouer à la fille sa faute :

et toute la famille la plonge  
et la replonge  
elle saigne  
elle hurle  
mais elle ne veut pas dire le nom...<sup>1</sup>

Toute la famille est coupable de cette brutalité (« et le père hurle aussi/ [...] la mère/et les fils les cousins les moustiques/crient aussi/et le perroquet sur son perchoir »), brutalité justifiée par une phrase qui revient comme un refrain (« Que tout ceci ne sorte pas d'ici/ Que tout ceci reste entre nous »). La vie de la jeune fille, sans valeur par rapport à son secret, est destinée au sacrifice pour sauver l'honneur :

honneur de la famille  
honneur du père  
honneur du fils  
honneur du perroquet Saint- Esprit  
[...]  
au nom du père et du fils  
au nom du perroquet déjà nommé Saint-Esprit<sup>2</sup>

La formule religieuse pourrait moquer l'idée de mariage qui prétend sauver la pureté de l'épouse à n'importe quel prix : pour être conforme à la religion, la famille se sent obligée de cacher la honte de la fille qui a transgressé les règles, en la tuant. La famille, expression de la naissance de la vie, devient dans ce cas, synonyme de la mort :

et la fille est piétinée  
la famille pieds nus  
piétine piétine et piétine  
c'est la vendange de la famille  
la vendange de l'honneur  
la jeune fille de la maison crève  
dans le fond...<sup>3</sup>

La fille est morte et le péché expié devient un autre secret qu'il faut garder en famille :

et le chef de famille et de bureau

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 71. La description de la scène donne au lecteur une image presque cinématographique.

met son couvre-chef sur son chef  
et s'en va  
traverse la place de chef-lieu de canton  
et rend le salut à son sous-chef  
qui le salue...  
les pieds du chef de famille sont rouges  
mais les chaussures sont bien cirées  
Il vaut mieux faire envie que pitié<sup>1</sup>.

La famille choisit l'envie des gens plutôt que sa pitié, en confirmant la volonté d'appartenir à un monde où ce qui compte c'est l'apparence.

L'idée du secret qui ne peut pas sortir de la famille est présente aussi dans le poème « Encore une fois sur le fleuve », où la jeune fille, cette fois, est victime d'un rapport incestueux avec son père :

rien de sentimental aucune histoire d'amour  
Il s'agit simplement de la terreur et de la stupeur qui se  
peint sur le visage de l'enfant et qui serre atrocement  
le cœur de l'enfant à l'instant où l'enfant comprend  
qu'elle va avoir un petit enfant et qu'elle ne peut le  
dire à personne pas même à sa mère qui ne l'aime  
plus depuis longtemps et surtout pas à son père  
puisque malencontreusement c'est le père qui très  
précisément est le père de cet enfant d'enfant<sup>2</sup>.

L'expression « enfant d'enfant » met en lumière l'innocence absolue de la fille contre l'idée d'une famille inhumaine. La peur de vivre en famille à cause des attentions du père, nous rappelle le film *Quai de Brumes*, où Zabel, tuteur de Nelly, montre une affection à l'égard de la jeune fille, qui dépasse une affection paternelle. La préoccupation pour l'absence de Nelly (« Alors, on s'en va comme les hirondelles... on abandonne son vieux tuteur... on le laisse tout seul... dans l'inquiétude...<sup>3</sup> ») laisse entendre des intentions différents :

ZABEL : C'est drôle... tu es encore petite fille et pourtant tu es déjà une petite femme...  
NELLY : Oh ! Ne me regardez pas comme ça !...<sup>4</sup>

intentions, qui seront révélées explicitement seulement à la fin du film :

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*

<sup>2</sup> *Ibidem, Histoires et d'autres histoires*, p. 797.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

ZABEL : Je l'ai tué parce que j'étais jaloux... oui... pauvre petite idiote... tu ne sais pas encore ce que c'est que la jalousie... c'est une chose affreuse que d'être amoureux... amoureux comme Roméo... quand on a comme moi une tête de Barbe-Bleu !...<sup>1</sup>

Jean commentera la situation en disant : « Avec une famille comme ça... je comprends que tu aimes mieux être dehors que dedans...<sup>2</sup> »

Dans la célèbre pièce « La famille Tuyau de poêle ou une famille bien unie », le thème de « la misérable promiscuité familiale », est, en revanche, traité de façon ironique.

Le personnage principal tombe amoureux de sa vieille gouvernante (GASPARD-ADOLPHE : « C'est insensé, j'aime ma nourrice, presque ma mère<sup>3</sup> ! ») alors qu'il attend une jeune fille, Jacqueline. Cette dernière, en arrivant, lui révèle : « Je ne suis venue ici que pour échapper à un danger plus grand encore. Écoutez- moi bien, Gaspard-Adolphe. (*Un temps*). J'aime mon père, voilà la vérité<sup>4</sup> ! » affirmation à laquelle Gaspard-Adolphe répond tout simplement : « Mais c'est la moindre des choses<sup>5</sup> ». Le père de Jacqueline, le lieutenant-colonel Desgameslay, arrivé chez Gaspard, lui révèle sa relation avec son neveu, Claudinet, mais il tombe amoureux de sa fille : « Ah, [...] Jacqueline, quel aveugle j'étais ! », auquel elle répond : « Non, tu n'étais pas aveugle, mais comment pouvais- tu me voir, maman se mettait toujours entre nous deux<sup>6</sup> ». La mère Mathilde cherche son fils qui est parti car il aurait lu son journal intime : « le journal de ma vie où j'avouais, et sans aucune honte, avec tous les détails (*à voix bas*) et même quelques dessins, le grand amour fatal que j'éprouvais pour lui<sup>7</sup> ! » La pièce, qui ridiculise les rapports entre les membres de la famille, se termine sur un mariage commun qui interrompt la réaction en chaîne des incestes : « Ah, mariez-nous, l'Abbé, mariez-nous ! Tous ici autant que nous sommes, mariez-nous les uns les autres<sup>8</sup> ! » demande la gouvernante. Le poème sarcastique finit donc bien, l'inceste conduit à l'amour général et l'idée de famille est désacralisée.

La famille n'est pas toujours représentée de façon négative, mais dans le cas du *Jour se lève*, les personnages principaux sont tous les deux des orphelines, comme le remarque François : « Moi aussi, j'suis de l'Assistance ! C'est marrant. On est de la même famille,

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *La Pluie et le beau temps, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 743.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 747.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 753.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 757.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 766.

puisqu'on n'en a pas... de famille...<sup>1</sup> » Devant la prétention de Valentin, qui ment en se déclarant le père de Françoise, l'homme dira : « ... Le père... Eh bien... je suis verni d'avoir échappé à ça...<sup>2</sup> » laissant supposer qu'il vaut mieux être sans famille, plutôt que en avoir une mauvaise.

Malou dans *Les Portes de la nuit*, se montre abattue après avoir assisté aux disputes entre son frère et son père, pour lesquels elle éprouve un sentiment de honte : « Jamais je ne pourrai oublier cette scène lamentable... [...] Mon frère... et mon père... si méprisables... si abîmés...<sup>3</sup> »

La famille est toujours dénaturée dans l'idée de Prévert, même quand elle est figurée, comme dans le cas de « Encore une fois sur le fleuve », où le père-soleil montre toute son indifférence à l'égard du monde :

Et avec ça le père dénaturé  
le père soleil indifférent  
qui  
sans se soucier le moins du monde  
des avatars de ses enfants...<sup>4</sup>

La famille dévient complètement inhumaine dans une pièce comme « En famille » où le sarcasme rend la situation surréelle. Dans ce poème, un jeune homme vient de tuer son frère par envie, mais la mère ne semble pas s'étonner devant ce geste absurde :

LA MÈRE (*surprise*) : La tête de ton frère !  
LE FILS : Je l'ai tué, mère !  
LA MÈRE : Était-ce bien nécessaire ?  
LE FILS (*faisant un geste lamentable avec ses bras*) : Il était plus intelligent que moi.  
LA MÈRE : Pardonne- moi, mon fils, je t'ai fait comme j'ai pu... [...] Mais qu'est-ce que tu veux, ton père, hélas, n'était pas très malin lui non plus ! (*avec à nouveau un bon sourire*)  
Allez, donne- moi cette tête, je vais la cacher... (*souriante*) C'est pas la peine que les voisins soient au courant. Avec leur malveillance ils seraient capables d'insinuer un tas de choses...<sup>5</sup>

Le sarcasme de Prévert joue sur la réaction de la mère qui se préoccupe du jugement des voisins « capables d'insinuer un tas de choses » en devinant le vrai. Mais la mère aussi a agi de la même façon dans le passé, comme elle explique avec cynisme : « (LA MÈRE) : Rien

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 16

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>3</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange*, *Les Portes de la nuit*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoires*, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. xxii. p. 792.

<sup>5</sup> *Ibidem*, *Spectacle*, p. 290-291.

à craindre : c'est là où, déjà, j'ai mis la tête de ton père quand je l'ai tué, il y a vingt-cinq ans<sup>1</sup> ». L'humour de la pièce arrive à son plus haut degré à travers les lieux communs liés à la jeunesse :

LA MÈRE : Et le corps ? Fils, qu'est-ce que tu as fait du corps ?

LE FILS (*après une légère hésitation*) : Le corps ? Il court encore...

LA MÈRE : Ah ! Jeunesse ! Tous les mêmes... toujours dehors à galoper, gambadant par monts et par vaux...<sup>2</sup>

La situation absurde est vécue naturellement, comme s'il s'agissait d'un contexte de petites disputes familiales :

Le corps entre. C'est le corps sans tête d'un jeune homme qui a beaucoup couru et qui est tout essoufflé. Le fils sans rien dire, mais très embêté, regarde le corps de son frère qui va et vient dans la pièce, visiblement très décontenancé<sup>3</sup>.

LA MÈRE : [...] Te voilà, toi ! [...] A table, et mange ta soupe... (*à son autre fils*) Et toi aussi, (*et affectueuse et compréhensive*). Et puis, hein, j'espère que vous n'allez pas encore vous disputer ? Allez, donnez-vous la main et faites la paix...<sup>4</sup>

Le poème se conclut par une ironie naturelle, comme si l'homicide d'un frère tué par l'autre faisait partie des petits problèmes quotidiens de la vie en famille :

LA MÈRE : Vraiment, on a beau être patient, il y a véritablement des moments... (*hochant de plus en plus douloureusement la tête*) où je me demande ce que j'ai fait au bon Dieu pour avoir des enfants pareils !...<sup>5</sup>

La famille est donc généralement le berceau d'une violence sournoise et cachée.

Mais il y a un genre de famille qui échappe à cette définition : la famille pauvre.

Prévert met en lumière la pureté des petites gens de conditions ouvrières auxquels appartient le bonheur d'être ensemble. Nous retrouvons cette idée dans *Les Portes de la nuit*. Raymond décrit la famille nombreuse de Monsieur Quinquina, en disant : « Ils habitent au-dessus...deux petites pièces bien froides... oh ! Ils ne sont pas à plaindre... ils mangent comme quatre...mais ils sont quinze<sup>6</sup> ! » Quinquina même, en parlant de la misère et de la situation

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>6</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 233.

politique dit : « Bien sûr... faut pas se plaindre... paraît qu'on traverse des moments historiques...<sup>1</sup> ». Malgré la misère dans laquelle il vit, Quinquina évite de se plaindre contrairement à Monsieur Sénéchal qui se plaint tout en étant le plus riche du quartier, comme nous avons déjà dit plus haut. La richesse de la remise de ce dernier se confronte avec la pauvreté de la chambre de Cri-cri, fils de Raymond, « une chambre d'enfant dans un logement d'ouvrier...très simple, propre et gaie...<sup>2</sup> ». La simplicité de la chambre ne l'empêche pas d'être « gaie » : le bonheur appartient aux petites choses. Cette image de famille semble représenter celle que Prévert décrit dans une partie de sa biographie, consacrée à l'« Enfance » :

À la maison, on mange froid presque tous les jours. A moi ça me plaît, j'aime beaucoup la charcuterie, les sardines à l'huile, le roquefort, et les biscuits trempés dans le vin. Quand ma mère demande de l'argent à mon père « pour les courses », mon père hoche douloureusement la tête<sup>3</sup>.

La nourriture froide, incarnant la misère, est vue, en revanche, d'une façon positive par Prévert enfant qui transforme un manque en un plaisir différent.

Si la famille riche est attachée à l'argent et préoccupée par le jugement des gens, la famille pauvre se contente de son petit quotidien, appréciant plutôt la joie d'être ensemble, comme nous le montre aussi le poème « L'école des beaux-arts » :

Dans une boîte de paille tressée  
Le père choisit une petite boule de papier  
Et il la jette  
Dans la cuvette  
Devant ses enfants intrigués  
Surgit alors  
Multicolore  
La grande fleur japonaise  
Le nénuphar instantané  
Et les enfants se taisent  
Émerveillés  
Jamais plus tard dans leur souvenir  
Cette fleur ne pourra se faner  
Cette fleur subite  
Fait pour eux  
À la minute  
Devant eux<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Choses et autres, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 235.

<sup>4</sup> *Ibidem*, t. 1, p. 110.

Le bonheur est une fleur de papier, qui crée les effets les plus extraordinaires grâce aux matériaux les plus simples, comme le bonheur lié à l'unicité de l'instant vécu ensemble. Cette fleur du présent ne pourra jamais se faner car elle représente la joie du moment qui laisse aux enfants l'hérédité la plus importante : le souvenir du temps passé en famille.

Contre la patrie.

Le dernier des aspects qui fonde la *Révolution Nationale* est celui de patrie, expression de nouvelles valeurs d'identité sociale du régime de Vichy.

Prévert dénonce un sentiment d'appartenance à la patrie qui implique une liaison très forte avec les choix socio-politiques et l'esprit de guerre. L'attachement à la patrie est alors représenté par le respect des deux institutions qui sont à la base de la société : l'église et l'armée.

Pour Prévert, l'église incarne l'idée de bigoterie imposée par la religion catholique liée aux classes les plus riches au détriment des plus pauvres. Prévert dévoile ainsi la perte des valeurs spirituelles par le biais de l'immoralité qui touche à la fois ceux qui prêchent l'Évangile et ceux qui y croient. La figure de Dieu, dont Prévert se moque souvent, est discréditée par ses représentants sur la terre, les hommes d'église, qui ne méritent pas le respect.

L'armée représente l'idée d'une société promotrice d'une politique de guerre où l'attachement à la patrie se traduit par un sacrifice à accomplir en combattant. Le sentiment de patriotisme, dont la guerre devient l'expression la plus haute, montre aussi la présence d'un aspect économique qui relie l'armée et l'église, tous deux corrompues par la valeur de l'argent.

En s'opposant à toute idéologie militariste et à toute soumission religieuse, Prévert met en lumière l'hypocrisie des deux institutions célébrées par le gouvernement de l'État français, qui a remplacé la moralité par le respect de ses objectifs sociaux, politiques et économiques.

Si dans les poèmes de Prévert ce refus est toujours exprimé explicitement, dans les films, en revanche, le message, bien plus voilé, contient parfois un message caché à découvrir dans les discours des personnages. Ce sont en effet les personnages dont Prévert se moque qui contestent l'idée de patrie, comme nous le voyons clairement *Les Portes de la nuit* : Monsieur

Sénéchal et son fils Guy sont l'expression des contradictions d'une société, qui loue comme héros un homme qui est le contraire des valeurs dont il se vante. Le patriotisme du père (« Qu'est-ce que tu veux, [...] moi “je suis profondément français”...<sup>1</sup> »), qui se plaint de la société et de l'époque (« Oui... quelle époque !... Il n'y a plus rien... plus de morale... plus d'idéal...<sup>2</sup> ») semble confirmer les nouvelles idées de l'État français, où les grands idéaux de la patrie sont symbolisés par des criminels, honorés pour avoir suivi les normes malsaines du nouvel esprit politique.

### *L'antimilitarisme.*

Prévert s'est toujours montré contraire à toute forme de militarisme. Sa biographie ne manque pas de nous le rappeler :

Le caporal Prévert se fait remarquer au sein du régiment pour avoir osé prononcer des propos peu élogieux au sujet des colonels au cours du discours d'accueil du colonel commandant du 66e régiment d'infanterie, auquel il est désormais affecté<sup>3</sup>.

Ce sentiment, qui parfois devient de la moquerie, est présent dans toute son œuvre. Il est exprimé sous la forme des jeux des mots, comme dans le cas de « L'amiral », où le poète conteste le rôle de l'officier en jouant avec son nom :

L'amiral Larima  
Larima quoi  
la rime à rien  
l'amiral Larima  
l'amiral Rien<sup>4</sup>

Les figures de l'histoire sont l'objet de son sarcasme, comme Napoléon, dans « Composition française » :

Tout jeune Napoléon était très maigre  
et officier d'artillerie  
plus tard il devint empereur  
alors il prit du ventre et beaucoup de pays

<sup>1</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange/Les Portes de la nuit*, op. cit., p. 284.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>3</sup> <http://www.jacquesprevert.fr/jacques-prevert/biographie/> consulté le 29/12/2016.

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 146.

et le jour où il mourut il avait encore  
du ventre  
mais il était devenu plus petit<sup>1</sup>.

Dans *Le Crime de Monsieur Lange*, l'armée est ridiculisée à travers le personnage de Baisnard, vieux militaire qui incarne la société dépassée et rigide. Nous pouvons le voir à plusieurs reprises dans le dialogue avec son fils :

BAISENARD : Quand j'avais ton âge... [...] (*sentencieux*) à ton âge, j'étais militaire... engagé à dix-huit ans... rengagé à...

CHARLES : Ça va, papa... Je connais le disque... Campagnes du Tonkin... et des Tonkinoises..., etc., et ainsi de suite...<sup>2</sup>

Et encore :

BAISENARD (*furieux*)- : Oh, vous, naturellement... avec vos histoires d'Indiens... ça vous tape sur le cigare... Je les connais mieux que vous, les Indiens... Tenez, au Tonkin, par exemple...<sup>3</sup>

Pour ce personnage, le progrès représente une menace : il compare toujours le présent avec le passé glorieux, le seul chemin à suivre, comme il l'affirme vers la fin du film :

BAISENARD (*se dressant*) : Le progrès... ça n'existe par... je suis contre... Tenez, au Tonkin... en 1903... il y avait déjà des pousse-pousse... et maintenant, il y en a encore... Le progrès... misère...<sup>4</sup>

Pourtant Baisnard, si austère et incorruptible, se laisser exploiter par Batala, en montrant toute sa naïveté :

BAISENARD (*indigné*) : Messieurs, j'ai été odieusement abusé... Un vieux militaire... c'est honteux... M. Batala m'a escroqué 400 francs...<sup>5</sup>

Et à la demande d'un des personnages (Juliani), « Vous avez un papier ? », en référence à l'escroquerie subie, il répond « Un vieux militaire n'a qu'une parole...<sup>6</sup> » suivant

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange/Les Portes de la nuit*, op. cit. p. 38.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 158. Scène coupée.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

une idée obsolète pour laquelle la parole d'un militaire a une valeur qui dépasse tout acte officiel. Si Baisnard, en tant que militaire, n'a besoin de ne montrer aucun document écrit, il l'exige en revanche des autres. Quand Lange veut enlever le panneau publicitaire empêchant Charles de voir de sa fenêtre, Baisnard s'oppose en disant : « Vous avez une autorisation ?... [...] Il me faut un papier... un ordre écrit... La consigne, moi... Quand j'étais au Tonkin... jamais discuté un ordre écrit... Il me faut un papier...<sup>1</sup> ».

Baisnard est aussi le concierge de l'immeuble : il veille donc sur les autres, mais avec une attitude apparemment incorruptible, fruit de sa nature militaire. Pourtant, l'intégrité qu'il manifeste s'effrite dans les dernières scènes du film, durant le repas final, où il est ivre et chante :

BAISENARD (*de plus en plus abruti*) : Curieux... chaque fois comme ça qu'il est tard, et que je suis saoul... je crois que c'est le réveillon... Excusez-moi... et à la notre (*Il boit.*)...<sup>2</sup>

Prévert se moque donc de la figure du militaire, dont l'incorruptibilité est mise en discussion par un comportement inapproprié. Chez notre auteur, d'ailleurs, l'armée est toujours présentée comme une institution corrompue ou incapable. Toujours dans *Le Crime de Monsieur Lange*, le dialogue entre le personnage de Valentine et Batala prévoyait une réplique trop explicite à l'égard des gendarmes. L'allusion du scénario sera coupée dans le film :

VALENTINE : C'est la mode... tout le monde est flic aujourd'hui... [Quand je pense que lorsque je t'ai rencontré, t'avais peur de la police...  
BATALA (*souriant*) : C'est parce que je ne la connaissais pas... Maintenant... on est ami...<sup>3</sup>]

L'incompétence de la police est bien soulignée dans de nombreux cas. Dans *Drôle de drame*, la gendarmerie, ridiculisée dès le début du film où l'inspecteur Bray se déguise en femme pour surprendre le criminel Kramps, révèle au spectateur son incapacité. À la disparition de Margaret Molyneux, l'inspecteur Bray affirme sans détour : « Aucun doute possible ! Nous nous trouvons en présence d'un crime. Margaret Molyneux a été assassinée<sup>4</sup> ». Il conclue à un homicide sans cadavre et sans preuve, à partir d'un détail sans importance, comme il l'explique à l'évêque :

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 59. Les parenthèses carrés se réfèrent aux mots coupés.

<sup>4</sup> Prévert, *Drôle de drame*, *op. cit.*, p. 75.

BRAY : Votre cousin s'était spécialisé dans l'étude des plantes exotiques, des plantes orientales, des plantes vénéneuses ; les plantes vénéneuses : le poison ! Voyez cette quantité anormale de bouteille de lait ; le lait : le contrepoison ! Là où il y a poison, il a contrepoison ; là où il y a contrepoison, il y a poison ! Pour de raisons que nous ignorons encore, votre cousin a empoisonné sa femme <sup>1</sup>!

La « théorie » de Bray entraîne l'inculpation injustifiée du laitier Billy, innocent :

BRAY : Ça se voit comme le nez au milieu visage. Arrêtez- le <sup>2</sup>!

L'incapacité de la gendarmerie est aussi illustré dans *Le Jour se lève* et dans *Les Enfants du paradis*. Dans le premier cas, la police semble ne pas avoir la moindre idée sur comment gérer la situation. Pendant que François est enfermé dans sa chambre, le brigadier interroge le concierge, mais les agents se montrent confus :

UN CURIEUX, à un agent : Et qu'est-ce que vous allez faire maintenant ?

L'AGENT, bourru : J'sais pas....<sup>3</sup>

Dans le deuxième cas, la police qui interroge Garance se permet des allusions à son apparente nature frivole. Lorsqu'elle déclare qu'elle est artiste, le commissaire lui répond grossièrement « clignant de l'œil à son collègue hors champs » : « Bon. Inscrivons "artiste" », réponse à laquelle s'ajoute le commentaire du collègue : « (*à mi-voix*) Artiste...en chambre<sup>4</sup> ! ». Des allusions au travail suivent peu après : quand Garance révèle avoir été blanchisseuse, le commissaire dit : « Encore un nouveau métier. (*Ironique.*) Honorables au moins, celui- là<sup>5</sup> ». En prenant des libertés excessives, la police se permet de juger les personnages avec une attitude de supériorité, sans aucune possibilité d'ouverture au dialogue. Garance, dans *Les Enfants du paradis*, est définie comme une prostituée, parce qu'elle est une artiste ; François, dans *Le Jour se lève*, est par définition, un assassin, au-delà des raisons qui l'ont poussés à agir à tuer Valentin. Quand les amis et les collègues demandent au commissaire de pouvoir parler avec François pour le convaincre à se livrer aux autorités, l'officier se montre « froid et indifférent<sup>6</sup> » avec les gens présents sous la fenêtre de François,

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>3</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>4</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>6</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 36.

à qui la police hurle : « Allez, déblayez<sup>1</sup> ! ». Ce comportement portera François, abandonné à lui-même, au suicide final. La police devient donc une représentation de la société rigide et bigote, qui n'est pas capable de dialoguer avec le peuple. L'idée de justice est renversée car il ne s'applique pas à ceux qui en ont besoin, mais devient un abus de pouvoir par l'institution qui la représente. Prévert conteste la valeur de cette institution et de ce qu'elle prétend représenter pour le Régime de Vichy.

Dans le poème « Le Défilé », le poète tourne en dérision l'idée de patriotisme exhibé durant la parade militaire :

Novembre, sous Charles, le 11

C'est l'anniversaire de l'armistice 18 [...] Aussi la musique militaire depuis Vincennes jusqu'à la République, verset-elle l'héroïsme au cœur des citoyens.

Pour célébrer la paix, on fait fête à la guerre.

Précédant les chars de l'État, des gendarmes imberbes déguisés en poilus de 14, en soldats inconnus, en fusillés de 17, les uns rouges jusqu'à la ceinture, les autres bleu horizon de la tête aux pieds, marquent le pas.

C'est comme la Mi-Carême, ou le Mardi-Gras d'autrefois : des chars, des travesti, une vraie chienlit, mais les serpentins et les confetti sont interdits<sup>2</sup>.

La célébration de l'armistice est représentée par des « gendarmes imberbes » paradoxalement déguisés en « poilus » et, confinant à l'absurde, déguisés aussi en « soldats inconnus », victimes anonymes de la guerre. Prévert joue sur les mots en transformant le défilé de l'armistice en un défilé de Carnaval : le déguisement de soldats et la présence des chars rapprochent l'événement officiel d'une fête masquée, en ridiculisant l'armée et de ses valeurs.

Dans le poème « La guerre », la participation des jeunes à la guerre devient une accusation explicite :

Vous déboisez  
imbéciles  
vous déboisez  
Tous les jeunes arbres avec la vieille hache  
vous les enlevez  
Vous déboisez  
imbéciles  
vous déboisez  
Et les vieux arbres avec leurs vieilles racines

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Choses et autres, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 345.

leurs vieux dentiers  
vous les gardez  
Et vous accrochez une pancarte  
Arbre du bien et du mal  
Arbres de la Victoire  
Arbres de la Liberté  
Et la forêt déserte pue le vieux bois crevé  
et les oiseaux s'en vont  
et vous restez là à chanter  
Vous restez là  
imbéciles  
à chanter et à défil<sup>1</sup>.

Le poète utilise la métaphore des arbres coupés, image de la force d'une vie amputée par les choix des vieux. Le déracinement des jeunes arbres interrompt le cycle de la vie : la forêt reste un lieu destiné à pourrir, abandonné même par les oiseaux, symbole de la fraîcheur de la vie. Le monde géré par les vieillards est donc destiné à mourir. Les jeunes qu'on incite à la guerre pour l'honneur de la patrie sont en effet voués au massacre. Il y donc a une grande différence entre l'idée glorieuse et factice du défilé et le sentiment de peur du combattant de se trouver face à face avec l'ennemi. Dans *Quai de brumes*, Prévert confie cette idée au personnage de Jean, qui en parlant avec Nelly, lui dit :

[les filles] aiment bien les grivetons quand ils défilent au pas cadencé... avec les fusils... la musique... la poussière... Mais quand il s'amène tout seul, avec son petit Kébour... son ceinturon et ses molletières... le griveton... faut voir la gueule qu'elles font...<sup>2</sup>

Dans son discours, Jean souligne la différence entre le défilé public, qui suscite l'enthousiasme des gens et qui exalte l'institution militaire et la valeur de l'individu avec ses faiblesses et ses peurs. En parlant avec Nelly, il fait lui aussi une comparaison entre la représentation de la guerre et les fêtes foraines :

Quand on tire... ça n'a l'air de rien... c'est comme à la fête... oui comme sur une pipe... on tire et puis l'homme pousse un cri, il met les mains à son ventre avec une petite grimace marrante... comme un môme qu'aurait trop bouffé... et puis ses mains deviennent rouge et il tombe... Alors on reste tout seul... on comprend plus rien à rien... c'est comme si le paysage se débinait...<sup>3</sup>

L'acte de tirer devient alors un acte comme un autre, raconté avec indifférence et qui empêche tout sentiment pour le soldat froid et impassible devant la mort. Cela parce que la

<sup>1</sup> *Ibidem, Spectacle*, t. 1, p. 271.

<sup>2</sup> Prévert, *Jenny/Quai de brumes*, op. cit., p. 196.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 172.

mort de l'autre comporte son propre salut, mais aussi un sens de solitude universel qui dépasse l'idée physique d'isolement et qui fait sentir l'homme tout seul face à la cruauté du monde auquel il appartient. Ce sentiment de solitude ne concerne pas uniquement l'acte du soldat, mais il est la conséquence de la guerre tout entière. Dans « La rue de Buci maintenant », Prévert exprime la désolation que le conflit a laissé dans la ville :

Où est-il parti  
le petit monde fou du dimanche matin  
Qui donc a baissé cet épouvantable rideau de poussière  
et de fer sur cette rue  
[...]  
Pauvre rue  
et voilà maintenant abandonnée dans le quartier  
abandonné lui-même dans la vieille dépeuplée.  
Pauvre rue  
morne corridor menant d'un point mort à un autre point  
mort  
tes chiens maigres et seuls et ton gros mutilé de guerre<sup>1</sup>  
[...]  
et la misère debout fait la queue aux portes du malheur  
aux portes de l'ennui  
et la rue est vide et triste  
Pauvre rue qui ne veut plus qui ne peut plus rien dire  
pauvre rue dépareillée et sous-alimentée<sup>2</sup>

La rue, personnifiée, incarne la misère de l'homme (« on t'a retiré le pain de la bouche »), la violence qui l'a rendu stérile (« on t'a arraché les ovaires »), l'absence de toute certitude (« on t'a coupé l'herbe sous le pied »), l'obligation au silence au lieu de la joie de chansons (« on t'a rentré tes chansons dans la gorge »), enfin la privation du bonheur (« on t'a enlevé ta gaieté<sup>3</sup> »). Les gens qui sont restées ont évidemment changés à cause de ce qu'ils ont subi, tout comme la physionomie de la ville :

vous êtes là encore bien sûr  
mais le cœur n'y est plus  
le cœur de ce quartier  
le cœur de ces artères  
le cœur de cette rue<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 133.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 135.

Une description encore plus effrayante de la guerre apparaît dans « Tout s'en allait », où la ville est décrite pendant sa destruction :

La ville s'écroulait  
grouillait  
s'émiettait  
et tournant sur elle-même  
sans même avoir l'air de bouger  
[...]  
La ville s'en allait  
suant sang et eau  
gaz éclaté<sup>1</sup>

Ici aussi, Prévert personnifie la ville, victime des conséquences de la guerre qui lui laisse, ainsi qu'il les appelle sarcastiquement « ses hommages » :

Nouvelles ruines toutes neuves  
[...]  
jeux de reconstruction  
profits et pertes

L'idée de la guerre ne peut pas se détacher de l'idée du profit et de l'argent, comme Prévert le souligne dans plusieurs occasions. Les derniers vers du « discours sur la paix<sup>2</sup> » illustre bien cette alliance :

Vers la fin d'un discours extrêmement important  
le grand homme d'État trébuchant  
[...]  
met à vif le nerf de la guerre  
la délicate question d'argent<sup>3</sup>.

Les mêmes mots sont prononcées par Georges en parlant avec Malou dans *Les Portes de la nuit* : « Ne l'oublie pas, Malou... l'argent c'est le nerf de la guerre... et si je gagne de l'argent... moi aussi, je gagne la guerre (*souriant*)... “à ma manière”...<sup>4</sup>. Dans le même film, Monsieur Sénéchal minimise sa participation à la guerre :

MONSIEUR SÉNÉCHAL : je ne suis qu'un modeste entrepreneur de démolition !...

---

<sup>1</sup> *Ibidem, La Pluie et le beau temps*, p. 648-649.

<sup>2</sup> C'est aussi le titre du poème.

<sup>3</sup> *Ibidem, Paroles*, p. 141.

<sup>4</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange/Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 274.

affirmation à laquelle son fils Guy réplique : « La guerre aussi, c'est une entreprise de démolition !...<sup>1</sup> ». L'argent est le moteur de la guerre, qui nourrit les gens qui mourront dans les combats. Ce paradoxe est mis en lumière dans « Lock-out », poème où Prévert se demande : « Mourrons- nous de faim si nous arrêtons de fabriquer des machines à mourir de guerre<sup>2</sup> ? ».

L'idée de guerre, à la base de l'économie du pays, semble représenter aussi un aspect intrinsèque à la société, comme Prévert nous le fait remarquer dans « Familiale ». Le poète y décrit une famille dans laquelle « La mère fait du tricot », le père « fait des affaires » et le « fils fait la guerre ». Combattre semble donc un travail comme un autre, qui ne suscite aucune inquiétude chez les parents :

Elle trouve ça tout naturel la mère  
Il trouve ça tout naturel le père<sup>3</sup>

Mais le véritable paradoxe nous est montré dans les vers suivants :

Quand il aura fini la guerre  
Il fera des affaires avec son père  
La guerre continue la mère continue elle tricote  
Le père continue il fait des affaires  
Le fils est tué il ne continue plus  
Le père et la mère vont au cimetière  
Ils trouvent ça naturel le père et la mère  
La vie continue la vie avec le tricot la guerre les affaires  
Les affaires la guerre le tricot la guerre  
Les affaires les affaires et les affaires  
La vie avec le cimetière<sup>4</sup>.

Dans l'idée de société moderne, l'automatisme de la vie transforme la guerre en une habitude. La mort est acceptée comme une conséquence naturelle de la participation au conflit qui n'empêche pas le cycle quotidien de s'arrêter. Les parents ne montrent aucun désespoir pour la perte de leur fils, dont la vie est tout simplement déplacée dans un lieu différent : au cimetière. La résignation de la famille s'oppose au sentiment de rage que le poète exprime

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Imaginaires, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 181.

<sup>3</sup> *Ibidem*, *Paroles*, t. 1, p. 58.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 59.

dans « Les Temps des noyaux », poème déjà cité, où Prévert souligne la dévalorisation des jeunes de la part de leurs parents :

Soyez prévenus vieillards  
Soyez prévenus chefs de famille  
le temps où vous donniez vos fils à la patrie  
comme on donne du pain aux pigeons  
ce temps-là ne reviendra plus<sup>1</sup>

Dans une scène coupée des *Portes de la nuit*, George explique de façon légère le triste fonctionnement du monde en parlant avec Malou :

Et qu'est-ce que c'est le monde ?... (*hilaré*)... pas grand- chose de propre... une machine à calculer... rien de plus... Les uns le font marcher... et les autres encaissent la monnaie... (*De plus en plus amer*)... Et quand ça se détraque... c'est la guerre... (*hilaré à nouveau*)...et quand on la répare... c'est la paix ! L'économie politique, quoi !... C'est réglé... il faut choisir... « si on peut »... ou se faire écraser... Et quand on peut choisir, le choix est vite fait...<sup>2</sup>

L'atroce constatation qui révèle l'économie d'un monde fondé sur l'équilibre entre la paix et la guerre, confirme l'idée de « la guerre » qui « recommence sans cesse », comme nous disent les vers de « La Sagesse des nations<sup>3</sup> ». Prévert ne peut pas accepter cette idée. L'inutilité et « la stupidité » de la guerre, résumées dans l'expression grossière de Barbara (« Quelle connerie la guerre<sup>4</sup> »), devient un risque encore plus gros quand il ne rencontre pas une opposition concrète. Dans « Le Péril blanc », les véritables coupables des conflits ne sont pas uniquement ceux qui les font, mais ceux qui ne s'y opposent pas :

Les criminels de paix, petits ou grands assassins, les dérisoires artisans des faits divers quotidiens, ne tuent que leur prochain, les criminels de guerre massacrent leurs lointains et par tous les moyens. Les plus jeunes de leurs prochains protestent, les autres, pour la plupart, ne disent rien<sup>5</sup>.

Prévert ne dénonce pas donc seulement les militaires, mais aussi tout ceux qui ne montrent aucune réaction devant les atrocités qu'ils subissent. Il faut échapper à l'idée de la guerre, il faut échapper à toute possibilité de combattre. Les déserteurs deviennent alors l'expression de la liberté reconquise en opposition avec le péril du conflit :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange/Les Portes de la nuit*, op. cit., p. 380.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoires, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 820.

<sup>4</sup> *Ibidem*, *Paroles*, p. 130.

<sup>5</sup> *Ibidem*, *Imaginaires*, t. 2, p. 173.

Déserteurs  
soyez cités au désordre de la nuit  
au hasard de l'aurore  
à la chance des marées  
aux charmes de la vie

Déserteurs  
marquez le pas feutré  
Le silence du départ  
est chant de liberté<sup>1</sup>.

L'obscurité de la nuit et l'obscurité du monde de la guerre s'évanouissent dans les lumières de l'aube, lumière de salut. Le monde autour du déserteur semble approuver son choix : fuir la guerre signifie retourner à la vie et à un nouveau répit. L'opposition entre le combat et la liberté est rendue par la dimension sonore, dans le passage du silence obligé, au moment de la fuite, à la puissance du chant, expression de la joie retrouvée. Si en tant que poète, Prévert peut manifester librement ce sentiment, en tant que scénariste, il reste sujet à la censure. Dans *Quai des brumes*, Jean, personnage principal est en fait un déserteur, mais ce mot ne peut pas être jamais utilisé dans le film : « la censure s'est évertuée à faire oublier que Gabin est un déserteur<sup>2</sup> ». Dans les premières pages, il est présenté comme « un soldat d'infanterie coloniale », « arrêté au milieu de la route, qui fait signe<sup>3</sup> » à un chauffeur. Comme les déserteurs du poème, il marche dans la nuit vers l'aube. Mais à la demande du chauffeur : « T'es en perme... », le soldat ne répond pas...

Le CHAUFFEUR : Pas très bavard...  
LE SOLDAT : Pas très...<sup>4</sup>

Le spectateur comprend sa condition à partir de son comportement et du contexte du film. La note du scénario par exemple remarque que : « Le soldat sursaute... il a aperçu venant vers eux... une patrouille : les quatre hommes et le sergent de service en ville effectuant leur ronde...<sup>5</sup> ».

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>2</sup> Guy Jacob, *art. cit.*, p. 12.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny/Quai de brumes*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Jean tentera de se reconstruire non seulement une nouvelle vie, mais aussi une nouvelle identité. En renonçant à l'idée de combattre, il est obligé de renoncer au nom que la société lui reconnaît.

Si Prévert loue le courage et le geste du déserteur, il montre de la pitié pour l'homme qui n'a pas pu fuir la guerre, « le fusillé » :

Les fleurs les jardins les jets d'eau les sourires  
Et la douceur de vivre  
Un homme est là par terre et baigne dans son sang  
Les souvenirs les fleurs les jets d'eau les jardins  
Les rêves enfantins  
Un homme est là par terre comme un paquet sanglant  
Les fleurs les jets d'eau les jardins les souvenirs  
Et la douceur de vivre  
Un homme est là par terre comme un enfant dormant<sup>1</sup>.

Chez notre auteur, la figure du « fusillé », adjectif qui donne aussi son titre au poème, prend un autre sens. L'homme qui subit la fusillade, généralement puni comme traître ou ennemi de la patrie est montré dans toute son innocence : dans les derniers instant de sa mort, le lecteur voit la douceur du personnage mourant qui se rappelle toute sa vie, en quelques secondes de désespoir. Les éléments du paysage semblent appartenir à la fois à une dimension réelle et à une dimension onirique. C'est pourquoi, le fusillé semble avoir la même pureté qu'un enfant qui dort, donnant l'impression que la mort est simplement un rêve. Il échappe à la guerre alors à travers sa mort, le sommeil éternel du salut.

Dans « Dehors », Prévert propose une autre façon d'éviter la guerre, cette fois par le sommeil :

Excusez-moi je sommeillais  
la guerre moi je trouve cela d'un ennui mortel  
alors vous comprenez  
Mais ne vous gênez pas  
poursuivez vos débats<sup>2</sup>.

Dans ce cas, le personnage exprime sa désapprobation pour la guerre par un sommeil dû à l'ennui des discours sur les conflits. Prévert se moque de la société en se moquant de la guerre.

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoires*, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 843.

<sup>2</sup> *Ibidem*, *La Pluie et le beau temps*, p. 651- 652.

## *L'anticléricisme.*

Toute l'œuvre de Prévert est jalonnée de références souvent très explicites à son anticléricisme. Sa méfiance à l'égard des figures religieuses donne le titre à un de ses poèmes, qui présente presque un caractère autobiographique, « J'ai toujours été intact de Dieu » :

J'ai toujours été intact de Dieu et c'est en pure perte que ses émissaires, ses commissaires, ses prêtres, ses directeurs de conscience, ses ingénieurs des âmes, ses maîtres à penser, se sont évertués à me sauver.

Même tout petit, j'étais déjà assez grand pour me sauver moi-même dès que je les voyais arriver<sup>1</sup>.

Carole Aurouet nous fait remarquer que, dans les brouillons des scénarios, nous pouvons trouver des allusions ironiques à la religion, même se elles n'ont aucune liaison avec le film, comme par exemple : « Jésus Christ est parti sans laisser d'adresse<sup>2</sup> » dans *Les Enfants du paradis*. L'ironie pour la religion intervient sans cesse. Prévert joue aussi sur l'existence de Dieu :

Et Dieu  
surprenant Adam et Ève  
leur dit  
Continuez je vous en prie  
ne vous dérangez pas pour moi  
Faites comme si je n'existais pas<sup>3</sup>.

Dans « Le divin mélodrame » un des personnages répond à un autre, en disant :

LA DAME : Parfaitement, et alors ? Et alors, qu'est-ce que ça prouve ? Rien d'autre, comme d'habitude, que l'existence de Dieu<sup>4</sup> !

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, *Choses et autres*, t. 2, p. 254.

<sup>2</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Fatras*, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 71.

<sup>4</sup> *Ibidem*, *Spectacle*, t. 1, p. 219.

Alain et Odette Virmaux nous expliquent que « l'action antireligieuse » de Prévert représente une « lutte contre le religion » qui est aussi une « lutte contre le monde<sup>5</sup> ». La religion incarne la bigoterie de la société liée aux idées dépassées et aux tabous, comme par exemple l'opposition de « la conception de l'amour-plaisir<sup>6</sup> ». Le culte risque donc de se transformer dans une restriction de la liberté qui empêche l'homme de regarder les choses du monde avec lucidité. L'église est coupable d'encourager cette attitude, en révélant son lien avec le milieu politique et économique. La critique de Prévert concerne alors non seulement la croyance religieuse, mais aussi et surtout l'institution qui la représente. Sa moquerie paraît donc souvent blasphématoire dans la poésie, alors qu'elle est comme toujours bien moins marquée dans les scénarios. Dans les poèmes, la désacralisation de la religion est rendue par une interprétation déviée des textes sacrés, des prières, des histoires bibliques et par la déformation du terme antonyme à la définition de religion même, comme nous voyons dans « Larousse pour tous » où le poète explique :

Théisme (I) : Le théisme est une doctrine indépendante de toute religion, mais qui admet l'existence du Thé ou d'un Thé unique, exerçant une action sur le monde.

Théisme (II) : Ensemble des accidents aigus ou chroniques de la consommation d'un Dieu<sup>3</sup>.

La déformation du terme « Athéisme » comporte un jeu de mots, qui d'un côté ridiculise le culte religieux et de l'autre défigure sarcastiquement l'image de Dieu en le comparant à un produit de consommation et à ses effets indésirables.

Dans le poème « Écriture Saintes (*suite*) » la désacralisation est rendue par une métaphore qui transforme Dieu en un objet :

Dieu est aussi un grand fauteuil  
[...]  
Le jour où le grand fauteuil réussira à s'asseoir sur lui-même  
à la grande confusion des méchants  
Ce grand jour-là  
les meubles seront jugés sévèrement  
surtout les lits et les divans<sup>4</sup>.

---

<sup>5</sup> Alain et Odette Virmaux, *op. cit.*, p. 178.

<sup>6</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Choses et autres, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 281.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 264-265.

La réinterprétation du Jugement dernier est elle-même tournée en ridicule. Le Dieu-fauteuil qui punit les meubles pour leurs péchés perd toute sa valeur spirituelle : l'histoire sacrée devient fable profane.

Dans « La Crosse en l'air », la métaphore proposée par le poète est presque blasphématoire :

le clown chien aboie en latin  
il aboie au christ  
il aboie au vendredi saint  
il dit la messe avec sa queue  
et tous les chiens se tordent à qui mieux mieux  
Notre père chien qui êtes aux cieux...<sup>1</sup>

La figure de Dieu passe du monde des objets à celui des animaux. La transformation du clown en animal se poursuit dans la transformation de Dieu, dont la prière est récitée ironiquement par la communauté des chiens, qui l'adaptent à leur nature : l'offense à Dieu naît de l'invocation au Seigneur faite par des chiens.

Ce rapport avec les animaux revient est aussi présent dans « Événements » où le poète écrit :

remercions le bon dieu des mouches de ce festin improvisé  
et sans une fausse note toutes les mouches entonnent le bénédicité  
l'hirondelle passe et fronce les sourcils  
elle a horreur de ces simagrées  
les mouches sont pieuses  
l'hirondelle est athée  
elle est vivante  
elle est belle  
elle vole vite  
il y a un bon Dieu pour les mouches  
un bon Dieu pour les mites  
pour les hirondelles il n'y a pas de bon Dieu  
elles n'en ont pas besoin...<sup>2</sup>

Il existe donc un Dieu pour toutes les créatures, tous les animaux, sauf pour les hirondelles, qui, déjà libres et heureuses, n'ont pas besoin du faux bonheur de la religion.

Dans « Les grandes inventions », les animaux reviennent en personnifiant les hommes, ironiquement coupables de leurs malchances, dont Dieu n'est pas responsable.

---

<sup>1</sup> *Ibidem, Paroles*, t. 1, p. 73.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 36.

Dieu est bon il fait bien qu'il fait  
c'est ce sale petit monde de lièvres  
qui est mauvais<sup>1</sup>.

Dieu appartient encore au monde animal dans « Écritures saintes ». Dans la première strophe, il a la nature des hommes sous l'apparence d'un lapin :

Dieu est un grand lapin  
Il habite plus haut que la terre  
tout en haut là-haut dans les cieux  
[...]  
une fois il a eu un grand fils  
un joyeux lapin  
et il l'a envoyé sur la terre  
pour sauver les lapins d'en bas  
et son fils a été rapidement liquidé  
et on l'a appelé civet<sup>2</sup>.

L'accusation faite aux hommes d'avoir « liquidé » le fils de Dieu devient une autre occasion pour se moquer des figures saintes : le fils lapin trahi devient un plat savoureux et typique de la tradition culinaire française.

La deuxième et la troisième strophe mettent en lumière le comportement de Dieu à l'égard des hommes :

Dieu est aussi un prêteur sur gage  
un vieil usurier  
il se cache dans une bicoque  
tout en haut de son mont-de-piété  
[...]  
Dieu est aussi un grand voyageur  
[...]  
il s'installe dans tous les wagons  
et il descend dans tous les hôtels à la fois  
à ces moments-là  
tous les voyageurs marchent à pied  
et couchent dehors<sup>3</sup>.

Dieu prête la vie aux humains avec la même avidité et la même hypocrisie qu'un « vieil usurier », dont le « mont-de-piété » révèle sa façon cruelle de se conduire. Même le

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 114.

don de l'ubiquité est vu par Prévert au détriment des hommes. L'omniprésence du Créateur semble être un obstacle au bonheur des voyageurs.

Dans la dernière strophe, nous retrouvons la dimension gastronomique :

Dieu est aussi une grosse dinde de Noël  
qui se fait manger par les riches  
pour souhaiter la fête à son fils<sup>1</sup>.

Dieu est de nouveau personnifié par un mets, qui dans ce cas, est destiné aux « riches ». La pureté et l'humilité d'un culte né pour les faibles se transforme dans un acte de consommation pour ceux qui n'en ont pas besoin. Prévert se moque de Dieu car Dieu semble se moquer des hommes. Cette idée revient aussi dans le fameux « Pater noster » :

Notre Père qui êtes aux cieux  
Restez-y  
Et nous nous resterons sur la terre  
Qui est quelquefois si jolie  
[...]  
Avec les épouvantables malheurs du monde  
Qui sont légion  
Avec leurs légionnaires  
Avec leurs tortionnaires  
Avec les maîtres de ce monde  
Les maîtres avec leurs prêtres leurs traites et leurs reîtres  
[...]  
Avec la paille de la misère pourrissant dans l'acier des  
canons<sup>2</sup>.

Le Père des hommes vit au-dessus de ses fils, loin du monde méchant et cruel qu'il a lui-même créé. À ses malheureuses créatures restent « les malheurs » incarnés par les représentants de la haine et de la guerre, ainsi que l'explique grossièrement un archevêque parisien à ses fidèles dans le poème « Hallali » :

Dieu a copulé avec cette chienne de vie, croyez bien qu'il reconnaîtra ses chiens. Celui qui bénit les meutes maudit l'émeute<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, 115.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>3</sup> *Ibidem*, *Choses et autres*, t. 2, p. 306.

Dans « Branle-de combat », dont nous avons déjà parlé à propos du Groupe Octobre, l'amiral exprime le lien entre la vie malheureuse et Dieu : « La vie est une immense farce et nous sommes les pantins dont Dieu tire les ficelles<sup>1</sup> !... ».

Selon Prévert, Dieu se comporte avec les hommes de la même façon que la société : il les manipule en imposant son autorité. La religion représente donc une autre forme de pouvoir sur les malheureux. Dans *Les Enfants du paradis*, le personnage de Lacenaire exprime de cette idée :

Son avocat lui avait dit : « Surtout, pas d'aveux, ne dites rien. » Mais l'aumônier lui avait dit : « Pêché avoué est à moitié pardonné. » Alors il avoua. Parfait, lui dit le président. Vous avez tué, vous avez avoué..., parfait, parfait... Vous aurez la tête tranchée...<sup>2</sup> »

Le pauvre homme est victime du tribunal qui le conduit à la mort à cause d'un malentendu né du conseil d'un aumônier.

Les croyants, sujet aux règles édictées par la religion, sont souvent objet de la moquerie de Prévert. Dans la pièce « Fastes de Versailles 53 », le dialogue surréel entre les gladiateurs, les lions et le roi, contient une allusion explicite à l'histoire de leur persécution, réinterprétée avec l'humour :

LE ROI : Salut mes lions !  
Des chrétiens arrivent à leur tour, à leur mauvais tour pour plus ample précision.  
UN LION (*les désignant au roi, d'une patte dédaigneuse*) : Ceux qui vont mourir te saluent !  
LE ROI : À la bonne heure, les protestants !  
UN COURTISAN : Non, Sire, les chrétiens<sup>3</sup> !

Dans *Les Enfants du paradis*, nous trouvons un sarcasme similaire, bien que plus voilé dans les mots de Frédérick :

LES SPECTATEURS : Remboursez !... Au voleur !... Remboursez ! Au voleur ! Au voleur !  
LE RÉGISSEUR : Il n'y a plus une minute à perdre, ils vont tout casser !  
FRÉDÉRICK : Écoutez la voix populaire : les chrétiens demandent un lion<sup>4</sup> !

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, *Spectacle*, t. 1, p. 275.

<sup>2</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *La Pluie et le beau temps*, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 729.

<sup>4</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis*, *op. cit.*, p. 24. Dans ce cas, Prévert joue sur le fait que Frédérick doit entrer en scène déguisé en lion.

La dérision de Prévert envers les chrétiens revient de façon différente dans la poésie « HOMÉLIE- MÉLO », jeux de mots sur le commentaire du prêtre durant l'office religieux : « Péremptoire, dans sa chaire, un vertical parle à des assis sur leurs chaises ». Comme l'annonce déjà le titre, les histoires bibliques sont racontées comme des feuilletons mélodramatiques :

Et c'est toujours le même crime passionnel, le même haut fait divers avec les clous, la croix, les épines, l'éponge, le vinaigre, les saintes femmes, le bon et le mauvais gangster, le traître, le tonnerre et les éclaires<sup>1</sup>.

Prévert tourne en ridicule la dévotion des croyants qui « écoutent » le prêtre « avec une patience d'ange mais, sur les dalles, des grincements de pieds de chaise témoignent qu'ils font preuve en même temps d'une impatience du diable<sup>2</sup> ». Les croyants sont évidemment ennuyés, mais les conventions religieuses les obligent à écouter toujours les mêmes récits : « Le suspense du récit du supplice leur semble plus long que le supplice lui-même ». De plus, l'attente ne prévoit aucune récompense, car les histoires finissent toujours bien à la façon des fables : « Ils connaissent l'histoire et savent que “ça finit bien puisque le héros ressuscite à la fin” ».

La lecture de l'histoire biblique en termes de fable, justifiée par le caractère invraisemblable des récits, transforme l'espace sacré en un endroit détaché du culte religieux.

Dans *Jenny*, l'église devient un lieu qui provoque l'assoupissement, comme l'affirme l'héroïne du film : « Tout le monde avait la main contre la joue... et fermait les yeux... C'était comme à l'église... ça endormait un peu... Ça reposait...<sup>3</sup> ». Une réplique de Frédéric dans *Les Enfants du Paradis* fait de l'église un endroit profane où il pourrait réaliser son rêve de devenir acteur : « Quand je pense que tout petit, à l'église, je voulais déjà grimper dans la chaire, pour parler à la place du prêtre<sup>4</sup> ». Dans ce cas, la valeur spirituelle du lieu saint est tournée en dérision par l'exhibitionnisme du prêtre qui demande l'attention de ses fidèles. Le pupitre ressemble alors à une scène sur laquelle le prêtre joue sa partie, comme un acteur.

Toujours dans *Les Enfants du paradis*, Baptiste fait allusion à un autre aspect de la religion : le vide qui caractérise la vie quotidienne des moines. Quand Madame Hermine lui dit, en utilisant une expression commune : « Enfin, tout de même, rester caché comme ça,

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Choses et autres, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 2, p. 293.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny/Quai de brumes, op. cit.*, p. 44.

<sup>4</sup> Prévert, *Les Enfants du paradis, op. cit.*, p. 45.

cloîtré comme un moine », il répond que « Les moines prient », en revanche « Moi, je dors, je rêve<sup>1</sup> ». Le monastère, lieu consacré à Dieu, devient une prison qui ne permet pas de jouir du quotidien : la prière occupe tout le temps, mais, parce qu'elle ne permet pas les rêves, vide la vie.

Dans « La Crosse en l'air » la valeur négative de la prière est poussée à l'extrême jusqu'à devenir un « sale petit bruit » comme le dit le veilleur de nuit :

Je n'aime pas la prière  
dit le veilleur de nuit  
ça fait un sale petit bruit  
un sale petit bruit de poussière  
on dirait qu'on bat les tapis<sup>2</sup>.

Ce poème représente un exemple violent de la critique anticléricale de Prévert :

Rassurez-vous braves gens  
ce n'est pas un appel à la révolte  
c'est un évêque qui est saoul et qui met sa crosse en l'air<sup>3</sup>

Non seulement Prévert nous propose un évêque ivre comme héros de l'histoire, mais il désacralise totalement sa figure dans les vers successifs :

voilà l'évêque qui vomit  
dans le ruisseau passent des cheveux...  
... des vieux peignes...  
... des tickets de métro...  
des morceaux d'ouate thermogène...  
des préservatifs... des bouchons de liège... des mégots  
l'évêque pense tristement  
Est-il possible que j'aie mangé tout ça<sup>4</sup>

La figure religieuse perd toute dignité : l'évêque devient ainsi plus qu'humain, inhumain, comment nous le montre l'inventaire des objets qu'il aurait ingéré. L'intervention d'un autre personnage désacralise même le signe de la croix :

le pharmacien sort de sa pharmacie

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 90.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 71. Cf. p. 34.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 72.

il voit l'évêque  
il fait le signe de la croix  
puis  
plaçant ensuite deux doigts dans la bouche de l'évêque  
il l'aide...  
.... il aide l'évêque à vomir...  
l'autre appelle son fils fait le signe de la croix  
puis recommence à vomir  
le pharmacien avec les doigts qui ont fait le signe de la croix  
aide encore l'évêque à vomir  
puis fait le signe de la croix  
et ainsi de suite  
alternativement  
signe de la croix et vomissement<sup>1</sup>.

La scène qui se répète souligne le caractère blasphématoire de la situation : le pharmacien utilise ses doigts à la fois comme geste de respect à l'égard de la figure religieuse et pour l'aider dans une action qui n'est pas conforme à l'autorité qu'elle représente. L'action accomplie par l'évêque désacralise sa figure, en devenant le symptôme de sa volonté de rébellion à l'égard de l'église, comme il l'annoncera explicitement au Pape. En l'appelant « face de pet » et « vieil os sans viande<sup>2</sup> » (car « il faut appeler les choses par leur nom/un pape qu'est-ce que c'est/un affreux vieillard »), il lui dit clairement : « j'en ai marre des choses de la religion...<sup>3</sup> ». L'évêque rejette donc la figure du Pape, qui semble, en outre, incarner une forme de pouvoir politique plutôt que spirituelle : son élection est défini comme une « campagne électorale » à la fin de laquelle, une fois le Pape choisi, la foule se soumet comme à un roi, avec une joie irrationnelle :

la foule se prosterne  
la foule cherche sa salive  
la foule trouve sa salive  
la foule crache par terre  
la foule se roule dans son crachat<sup>4</sup>.

Dans les vers suivants, Prévert met en lumière la compromission entre la société politique et religion, en dénonçant l'attachement de la foule à Mussolini, figure dictatorial et peu représentative des valeurs catholiques. Le lien avec le monde politique comporte forcément une liaison avec tout ce que le monde politique prévoit : la guerre, la souffrance, la

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 75.

dévastation, éléments que la religion devrait rejeter et que, en revanche, elle approuve s'y opposer :

le catholique pratiquant sent ses larmes  
se tarir brusquement  
sent son cœur battre amoureux  
sent ses poings qui se serrent convulsivement  
il aime tellement les militaires... les civils...  
les enterrements... les cimetières... les vieilles pierres...  
les calvaires... les ossements...  
à chaque torpille qui tue les « nègres<sup>1</sup> »  
il pousse un petit gloussement blanc  
devant les images de la mort la joie de vivre le saisit  
il voit là-haut dans le ciel tous les frères en Jésus-Christ  
tous ses frères en Mussolini  
les archanges des saints abattoirs  
les éventreurs... les aviateurs... les mitrailleurs...  
toute la clique de notre seigneur...<sup>2</sup>

Le Pape et l'église sont vus comme des complices des dictateurs, qui exploitent les pays étrangers pour l'honneur de l'État. La violente critique de Prévert met sur le même plan deux mondes apparemment opposés : celui des combattants et celui des figures saintes, deux mondes qui, selon Prévert, appartiennent au même contexte : la « clique » de Dieu. Devant cette constatation, un personnage s'adresse au Pape en lui demandant son avis, qui devrait être conforme à ce qu'il professe :

Je viens demander au pape s'il est sourd... comprenez je viens lui demander s'il est dur de la feuille et s'il sait lire s'il sait compter...  
lui demander ce qu'il pense de la situation mondiale  
lui demander puisque de son métier il doit être bon comme le bon pain ce qu'il attend pour ouvrir sa grande gueule en faveur des opprimés...<sup>3</sup>

Mais loin de donner une réponse, l'histoire se poursuit par la description des lieux dans lesquels vit le Saint-Père :

et la garde le laisse passer croyant qu'il s'agit d'un plombier qui vient remettre un joint au robinet de la baignoire dorée où parfois le Saint-Père vient se mouiller les fesses et les dessous des pieds<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Référence à la guerre en Abyssinie.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Ce contraste entre la baignoire dorée et la souffrance du monde représente le décalage entre le monde de l'église et le monde de la réalité.

Le film *Drôle de drame* met en lumière ce paradoxe de façon très évidente par de l'humour. L'évêque, cousin de Molyneux, détesté par tout le monde, est lié à deux péchés capitaux : Margaret le décrit comme « Vaniteux » et « gourmand comme un vieux chat<sup>1</sup> ». Il se pose en défenseur d'une « littérature saine, traditionnelle, familiale, édifiante et récréative », « contre la littérature licencieuse<sup>2</sup> », mais il garde sur lui une photo compromettant de Margaret, qu'il désire ardemment. Cette attirance pour la femme de son cousin mine évidemment la moralité qu'il affiche avec ostentation. Le thème de la moralité revient à cause de la même photo, dans le discours entre l'évêque et sa femme<sup>3</sup> où l'évêque définit l'image perdue comme un programme de music-hall, en suscitant l'indignation de sa femme :

L'ÉVÊQUE : Je crains que Chapel ne retrouve dans la maison des Molyneux, un ouvrage que j'avais oublié, et qu'il n'en fasse un mauvais usage.

ÉLISABETH : Quel ouvrage ?

L'ÉVÊQUE : Il s'agit plutôt d'une brochure... oui... un programme... un programme de music-hall.

ÉLISABETH : Quelle honte<sup>4</sup> !

L'évêque est prêt à accuser les autres, tout en étant lui-même coupable des événements, comme par exemple la disparition de Margaret Molyneux. L'imputation injustifiée faite à Eva, la bonne de Margaret :

Avouez donc, malheureuse... que vous avez quitté l'Armée du Salut pour tomber dans le péché ! Avouez donc que vous avez entraîné avec vous dans le péché mon pauvre cousin Molyneux ! Avouez donc que vous avez été la cause d'un drame effroyable<sup>5</sup> !

devient paradoxale si on considère que « C'est à cause de lui [l'évêque] que tout est arrivé<sup>6</sup> ! » comment révélera Molyneux. L'évêque est donc une figure négative et caricaturale : il se déguisera en écossais pour enquêter sur la disparition de Margaret. La tante

---

<sup>1</sup> Prévert, *Drôle de drame*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>3</sup> Nous rappelons qu'il est marié car c'est un évêque de religion protestante : l'histoire se déroule à Londres.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 177.

le lui reprochera « Vous feriez mieux de cacher vos genoux, libertin, perfide et assassin<sup>7</sup> ! » soulignant ainsi la nature méchante du personnage.

*Drôle de drame* est la parfaite représentation de l'idiotie de deux institutions qui tentent de collaborer pour élucider un cas de disparition. Prévert conjugue parfaitement la moquerie pour l'église et pour l'armée dans la caricature des personnes qui les représentent. Pendant tout le film, la figure de l'évêque et de l'inspecteur sont ridiculisées, non seulement par les mots, mais aussi par les vêtements. Si au début du film l'inspecteur se déguise en femme pour attraper un criminel, comment nous l'avons déjà dit, l'habillement de l'évêque rend la situation encore plus comique. Dans le premier cas, il se dispute avec l'inspecteur, vêtu d'une robe de chambre :

LEQUEL : Il me semble, Monsieur l'Inspecteur, que vous pourriez avoir envers moi un peu plus de déférence, ne serait-ce qu'en raison du deuil qui me frappe et par respect du costume que je porte.

BRAY : Le costume ?

L'ÉVÊQUE : Oui, je suis en robe de chambre, il est vrai ; mais est-ce une raison suffisante pour oublier que vous êtes en présence de l'Évêque de Bedford.

BRAY : N'oubliez pas non plus que vous êtes en présence de l'Inspecteur-chef Bray, de Scotland-Yard !

L'ÉVÊQUE : Oh ! Scotland- yard !

BRAY : Et Bedford alors<sup>1</sup> !

La prétention du respect pour le costume qu'il porte non seulement devient ridicule, mais ridiculise aussi l'institution qu'il personnifie. La dispute infantile des personnages pour l'affirmation de leur suprématie apparaît alors marquée par un humour qui désacralise leurs charges.

Dans le second cas, l'ironie de la situation est encore plus manifeste. L'évêque, déguisé en écossais, perd tout le respect qu'il prétend de la part de l'inspecteur à cause du costume traditionnel, qui le rend encore une fois ridicule :

L'ÉVÊQUE : N'oubliez pas à qui vous parlez, homme de police ! Si vous ne me respectez pas en tant qu'homme, respectez au moins le costume que je porte !

BRAY : Le costume<sup>2</sup> !

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 170.

La critique faite aux figures sacerdotale revient même dans *Le Crime de monsieur Lange* par une forme d'humour bien plus subtile. Nous pouvons la remarquer dans le dialogue entre Batala et un prêtre qu'il rencontre dans le train :

BATALA : La fumée ne vous dérange pas, monsieur l'abbé ?...

LE PRÊTRE : Non, pas du tout... Je me permets moi-même de temps à autre une innocente cigarette...

BATALA : Évidemment... un prêtre... c'est un homme comme un autre...

LE PRÊTRE : Vous l'avez dit, mon fils... un homme comme un autre...

BATALA : Le costume est différent...

LE PRÊTRE (*un peu gêné*) : C'est le costume de notre ministère...

BATALA : Et puis c'est pratique... on peut passer partout avec ça...<sup>1</sup>

L'allusion, qui préfigure les intentions de Batala, révèle la valeur de l'habit sacerdotal pour la société. Une fois déguisé en prêtre, Batala pourra obtenir tout ce qu'il a besoin pour réaliser sa fuite. Les hommes n'auront pas de difficulté à lui donner les moyens pour fuir :

BATALA : Je voudrais poursuivre mon voyage...c'est très important...Il me faudrait une voiture...pour gagner la gare de... [nom à trouver]<sup>2</sup>

UN DES HOMMES : J'ai une camionnette, monsieur l'abbé...

BATALA : Merci, mon fils...merci...<sup>3</sup>

De la même façon, la marchande de journaux lui fera crédit sans problème, en lui prêtant aussi de l'argent :

BATALA : Oh, c'est ennuyeux... je n'ai pas d'argent sur moi...

LA MARCHANDE : Voyons, monsieur l'abbé... ça ne fait rien... Vous paierez un autre jour...

BATALA : Vous êtes fort aimable... Mais c'est ennuyeux tout de même... J'avais une course très importante à faire... Une voiture à prendre... des achats...

LA MARCHANDE : Voyons, monsieur l'abbé, si vous voulez, je peux vous prêter... Combien voulez- vous ?...<sup>4</sup>

Le prêtre, en tant qu'homme de Dieu, inspire de la confiance et ne laisse pas de place aux doutes : il s'agit d'une confiance dérivant de son autorité religieuse. Quand Batala, sans aucun déguisement, avait demandé de l'argent au concierge Baisenard, il l'avait obtenu sans grosses difficultés :

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange/Les Portes de la nuit*, op. cit., p. 115.

<sup>2</sup> Il s'agit d'une scène coupée et donc pas définitive.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 123.

BATALA : Dites- moi, monsieur Baisenard...  
 BAISENARD (*rectifiant la position*) : À vos ordres, monsieur Batala...  
 BATALA : Je suis très ennuyé, les bureaux sont fermés... tout le monde est parti... j'avais une course important à faire...  
 BAISENARD (*habitué*) Vous voulez de l'argent pour un taxi...  
 BATALA : Oui... et puis j'ai des gens à dîner... une grosse affaire... je ne voudrais pas les laisser payer...  
 BAISENARD : Bien sûr... Alors vous voudriez ?... C'est tout naturel...<sup>1</sup>

Bien que tout le monde dans le film soit désormais conscient de la malhonnêteté de Batala et bien que ce ne soit pas la première fois qu'il demande de l'argent à Baisenard, ce dernier ne se soustrait pas au service, car il se sent obligé à l'égard de son chef, qu'il considère comme quelqu'un à respecter : Baisenard, en tant que vieux militaire, rectifie sa position, comme devant un supérieur. Grâce à l'habit sacerdotal, Batala peut profiter non seulement de ceux qui le respectent encore, mais aussi des étrangers. À partir du moment où il est habillé en homme d'église, l'humour intervient continuellement dans ses discours. Il réutilise les mots du prêtre même, auquel il a volé la coutume : « Une innocente cigarette, monsieur Lange<sup>2</sup> ? », demande-t-il à Monsieur Lange. Il ironise aussi sur sa prétention d'argent :

LANGÉ : Vous voulez de l'argent ? ... (*Il prend tout ce qu'il a dans son portefeuille*)...  
 BATALA (*prenant l'argent*) : 1200 franc... Merci, ce sera pour mes pauvres... Un prêtre n'a pas de besoins... mais il a des charges...<sup>3</sup>

Il justifie sa présence devant la demande déconcertée :

VALENTINE : Qu'est-ce que tu es venu faire ?...  
 BATALA : Un pèlerinage...<sup>4</sup>

Ce personnage sera puni à la fin du film, où, habillé en prêtre, s'adresse à Baisenard, en lui demandant paradoxalement l'extrême-onction avant de mourir : « Si, c'est tout cuit... (*Après une seconde d'hésitation*)... Allez me chercher un prêtre...<sup>5</sup> ». Devant l'idée de la mort, Batala a donc besoin de ce dont il s'est joué dans la vie.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 182.

La critique négative portée à l'encontre de l'institution religieuse met en lumière aussi un mélange entre l'univers du Mal et l'univers du Bien.

Dans le film *Quai de Brumes*, le personnage négatif de Zabel, tuteur de Nelly, déclare d'aimer la musique « et particulièrement la musique religieuse<sup>1</sup> ». Il décrit sa maison en utilisant l'expression : « ici, c'est la maison du Bon Dieu<sup>2</sup> ». À la fin du film, cette musique sera utilisée comme bande sonore tandis que Zabel révélera sa nature perverse et méchante, en tentant de violer Nelly et de tuer Jean.

Dans « La nouvelle saison », Dieu est présenté avec un attribut qui appartient habituellement au Diable :

Dieu s'en va chercher du travail en usine  
Du travail pour lui et pour son serpent  
[...]  
Et Dieu avec son reptile<sup>3</sup>.

Dans le film *Les Visiteurs du soir* cette ressemblance entre les deux entités se superpose. Tout au début du film, Gilles et Dominique, fils du Diable, rencontrent un homme désespéré, qui a été privé de son ours, comme il explique lui-même : « ...voilà ce qu'il me reste de lui... sa chaîne avec le pauvre anneau qu'il avait dans son nez<sup>4</sup> ». Gilles réplique alors :

Arrivé à l'extrémité de la chaîne, Gilles tend celle-ci à l'homme.  
Celui-ci prend la chaîne.  
Soudain, stupéfait, il voit un ours attaché à l'autre extrémité de la chaîne. Il pousse un grand cri et s'enfuit brusquement, entraînant l'ours<sup>5</sup>.

Tout en étant un homme du Diable, Gilles a accompli un miracle, capable de donner du bonheur. À la demande de Dominique (« A quoi bon, Gilles ? »), Gilles répond : « Cela m'amuse tout de même de faire le bien de temps en temps<sup>6</sup> ». Le bien est un bonheur inutile et vain que le Diable offre aux hommes uniquement pour s'amuser, donc pour satisfaire son égoïsme.

---

<sup>1</sup> Prévert, *Jenny/Quai de brumes*, op. cit., p. 205.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. 821.

<sup>4</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, op. cit., p. 21.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Comme Dieu dans les événements racontés par la Bible, le Diable lui-même est capable de manœuvrer le temps pour obtenir ce qu'il veut : Gilles et Dominique arrêteront le temps pour séduire leurs victimes, comment nous l'avons déjà dit.

En dernier lieu, le Diable a encore un autre don en commun avec Dieu : le don de l'ubiquité, comment il l'explique lui-même à Anne : « ....Mais vous ne comprenez donc pas ? ... Je suis le Diable... le Diable... aussi vrai que je suis ici et que je suis ailleurs en même temps !...<sup>1</sup> ». Dieu et le Diable semblent être liés par un rapport qui les rend complémentaires plutôt qu'opposés, comme nous pouvons le remarquer dans les poèmes « Écritures saintes (suite) » :

Dieu est la petite anguille de la pendule  
le diable c'est la grande  
et elle tourne la petite aiguille  
pour que la grande aille plus vite  
mais la grande aiguille s'en fout  
elle s'arrête de temps et temps  
et s'aligne sur la clebs-hydre  
l'horloge des chiens<sup>2</sup>.

Cette collaboration entre Dieu et le Diable se traduit parfois dans une nouvelle moquerie à l'égard de Dieu, une moquerie toujours plus blasphématoire et violente, comment nous montrent les vers suivants :

Quand Dieu est une grosse pierre comme ça  
le diable est une petite pierre à briquer comme ci  
Et il se cache dans les reins de Dieu  
et il lui fait pisser le sang  
Mais bien qu'il ait beaucoup à souffrir  
Dieu est tout de même assez fier  
parce que sa vessie est pleine de lumière<sup>3</sup>.

Il s'agit parfois d'une complicité entre deux figures opposées au détriment des gens, qui subissent donc la volonté de l'un et de l'autre :

Quand le diable fait la cuisine le bon dieu  
se met à table  
et le pauvre monde nettoie les fourneaux<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Choses et autres, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 264.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, Charms de Londres, t. 1, p. 488.

Dans le poème « Noces et Banquets », évoquant William Blake<sup>1</sup>, Prévert présente l'union entre Dieu et le Diable comme un mariage. Dans ce renversement de situation et des valeurs, « un boucher pleure comme un veau/À cause de la mort d'un oiseau », la cloche « couchée sur les dalles craquelées » rassemble à « un gros prêtre obscène/ Dont le vent soulève la soutane/Et dans la sacristie en miettes ». L'homme d'église ridiculisé est le symbole d'une église qui a perdu toute son esprit religieux. Le « mariage du Ciel et de l'Enfer<sup>2</sup> » est en effet célébré « dans les ruines d'une cathédrale », expression du déclin de l'institution et des moralités qu'elle porte en elle. Le rite de la messe perd alors toute son importance devant l'idée de la fête : « Et alors en avant la musique/Pour la messe nous en reparlerons une autre fois<sup>3</sup> ». Encore une fois, cette union est clairement construite au détriment des gens : « De même que la chenille choisit pour y poser ses œufs les feuilles les plus belles ainsi le prêtre pose ses malédictions sur nos plus belles joies<sup>4</sup> ».

Dieu et l'institution de l'église semblent donc destinés à rendre toujours les hommes malheureux.

*Les rapports entre la censure et le cinéma : le message de lutte caché dans les films.*

Jeunet *et al.* nous expliquent :

Pendant l'Occupation [...] même si la propagande allemande prétend maintenir la grandeur culturelle française, [...] la censure s'exerce à plusieurs niveaux. [...] Professionnellement d'abord, l'épuration ethnique sévit : devant comme derrière la caméra, les Juifs sont bannis. Artistiquement ensuite : aucun contenu susceptible de troubler "ordre public" n'est admis, Le divertissement doit être totalement dépourvu de toute remise en cause des valeurs pétainistes (travail, famille, patrie)<sup>5</sup>.

Carné, réalisateur « aryen » mais « imprégné de toutes les influences juives<sup>6</sup> », et Prévert s'opposent fermement à cette volonté, en constituant une sorte de « résistance passive ». À la prétention des Allemands de renoncer à collaborations des collègues juifs,

---

<sup>1</sup> Prévert dira dans les vers : « Cela se passe en Angleterre/ Le garçon d'honneur s'appelle William Blake ». *Ibidem*, p. 149.

<sup>2</sup> « “Le Mariage du Ciel et de l'Enfer” est le titre d'une œuvre de William Blake (1790- 1793). L'écrivain y propose un renversement des valeurs ». *Ibidem*, p. 1096.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 83.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Prévert répond : « On ne fait pas de cinéma sans les Juifs<sup>1</sup> ». Il se réfère principalement à ses deux fidèles collaborateurs : le décorateur Alexandre Trauner et le musicien Joseph Kosma, qui continueront à travailler dans la clandestinité. Non seulement Carné et Prévert permettront à Trauner et Kosma de collaborer à leurs films, comme par exemple dans aux *Visiteurs du soir* ou aux *Enfants du paradis*<sup>2</sup>, « en lien avec les personnages qui figurent au générique (George Wakhévitch et Léon Barsacq pour les décors, Maurice Thiriet pour la musique)<sup>3</sup> », mais ils introduiront aussi dans les films toute une série d'allusions « à l'amour libre, à la guerre, à l'injustice sociale », expression de leur lutte contre le système.

En plus des allusions plus ou moins explicites que les spectateurs peuvent trouver dans les films et que nous avons déjà eu l'occasion de remarquer, il y a parfois des messages cachés dans les répliques des personnages, message qui changent au fur et à mesure de la période historique. Voyons quelques exemples.

Dans *Le Crime de Monsieur Lange* (1935), la moquerie de Prévert concerne les lieux communs liés à l'époque :

BATALA [à Lange] : Parce que nous traversons une époque... une époque...<sup>4</sup>

Ou encore, dans le dialogue entre Batala et le prêtre :

PRÊTRE : Hélas... on peut dire que nous traversons une époque... une époque... enfin une époque...

BATALA : Vous l'avez dit, monsieur une époque...<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Prévert s'adresse à Alfred Greven, dirigeant de la Continental, société de production directement gérée par les Allemands. Carole Auroeout nous dit que Prévert avait déjà montré de se rebeller à la politique du cinéma : « En octobre 1931, il coécrit, sous la signature de "Lacoude 6", un texte virulent à l'égard de certains producteurs : "Les producteurs, les marchands de soupe lumineuse ont bien fait les choses, ils savent bien que le cinématographe n'est pas un moyen d'expression, mais une machine à raconter des histoires, de même que les machines à fabriquer de fausses hirondelles pour exporter dans les pays qui n'ont pas le chance d'en avoir de vivantes, sont des machines à fabriquer de fausses hirondelles ni plus ni moins. Quelquefois pour donner le change, pour contenter les artistes, les délicats, on laisse partir un véritable oiseau vivant, mais si l'oiseau vole trop haut ou trop bas, si ses plumes sont un peu trop rouges, si son bec est un peu trop dur, les producteurs le mettent en cage comme les barbeaux mettent leur femme en maison, et le cinéma redevient ce qu'il "doit être", quelque chose comme le bébé-réclame d'un grand quotidien intégralement véreux : un jeune géant au service du bien public. » Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> Trauner travaille aussi dans *Lumière d'été grâce* à la protection du réalisateur Jean Grémillon et la maison de production de la Victoire (Nice).

<sup>3</sup> Jeunet, Binh, Morisson, op. cit., p. 84.

<sup>4</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange/Les Portes de la nuit*, op. cit., p. 86.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 116.

Les personnages parlent d'une époque sans vouloir la préciser mais à laquelle tous font allusion en connaissance de cause.

Dans *Quai de brumes* (1938), la censure intervient à cause du personnage principal : Jean Gabin, héros du film, est un déserteur en fuite. L'UFA, société de production cinématographique allemande, juge donc le film subversif et refuse de le produire. Le film, produit enfin par Rabinovitch, producteur français d'origine russe, doit en outre être approuvé par un Comité national du cinéma qui peut « en référer à d'autres instances, notamment en cas d'éléments controversés » :

Les autorités français examinèrent longuement le scénario du *Quai de Brumes*, et autorisèrent finalement le projet à être tourné, mais sous certaines conditions : "Dans une lettre, se souvient Carné, le représentant du ministère de la Guerre, le commandant Calvet, demandait seulement que le "mot "déserteur" ne soit jamais prononcé et que, lorsque le soldat se débarrasse de ses vêtements, il les plie soigneusement et les pose sur une chaise, au lieu de les jeter pêle-mêle dans un coin de la pièce." Ce qui fut fait<sup>1</sup>.

Bien que les auteurs respectent les obligations de la censure, la critique s'en rend facilement compte du fait que Carné et Prévert montrent une certaine inclination pour les protagonistes de leurs histoires. George Sadoul écrira à propos du film :

La dernière œuvre de Carné a pour héros, exclusivement, des gangsters, des vagabonds, des ivrognes, des déserteurs, des commerçants marrons, des assassins et des candidates à la prostitution. Ce n'est plus une peinture de la société, mais une rafle de police. Et le pire est que le metteur en scène (ou du moins son dialoguiste, Jacques Prévert) a évidemment les plus grandes sympathies pour ses personnages<sup>2</sup>.

La valeur de la liberté du déserteur sera soulignée à plusieurs reprises dans le film, par exemple par le docteur dans le bateau pour le Venezuela :

Une valise !... Vous allez partir pour le Venezuela avec une valise... C'est merveilleux... voilà comment je comprends les artistes... pas de bagages... l'indépendance... et la liberté... Ah ! c'est beau d'être libre...<sup>3</sup>

Le *Jour se lève*, dont la sortie coïncide avec le début de la Seconde Guerre Mondiale, sera « interdit par le gouvernement Daladier au début de la guerre, en décembre 1939, avant de l'être par la censure de Vichy (d'autant plus que Jean Gabin, qui a rejoint les Forces

<sup>1</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 83.

<sup>2</sup> « Les cahiers du bolchevisme », mai 1938 dans Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 83.

<sup>3</sup> Pour s'enfuir, Jean prend l'identité d'un artiste mort. Prévert, *Jenny/Quai de brumes*, *op. cit.*, p. 255.

françaises libres, est désormais *persona non grata*<sup>1</sup> », car il est considéré « trop défaitiste<sup>2</sup> ». Le message est déjà clair.

Les véritables messages cachés se trouvent dans les films *Les Visiteurs du soir* et *Lumières d'été*, tournés en pleine guerre. Comme dans le cas des *Enfants du Paradis*, *Les Visiteurs du soir* se déroulent dans une époque lointaine. Le film rassemble alors à une fable détaché de tout temps et de tout lieu, afin de détourner l'attention de la censure, comme l'expliquera Carné lui-même :

Afin d'éviter dans la mesure du possible la censure de Vichy, il pensait que nous aurions intérêt à nous réfugier dans le passé : nous pourrions ainsi jouir d'une plus grande liberté. [...] "Je crois que je serais à l'aise dans le Moyen Age..."<sup>3</sup>

*Les Visiteurs du soir* (1942) est un film absolument allégorique, qui, comme l'affirme Barthelemy Ameugual, porte en lui des allusions « qui peut-être touchaient le spectateur de 1942 » mais qui « nous échappent aujourd'hui<sup>4</sup> ». Carole Aurouet explique :

À la vue de Gilles enchaîné et torturé, comment ne pas faire le parallèle avec ce qui se passe alors en Europe ? Comment ne pas déceler dans le Diable quelques traits d'Adolf Hitler ? Comment ne pas voir en Anne le personnage contestataire des idéaux pétainistes ? Comment ne pas discerner dans ces cœurs battant sous la pierre une allusion à la Résistance ? Même si les auteurs ne l'ont jamais ouvertement revendiqué, leur esprit de combat brille telle une flamme au cœur des ténèbres<sup>5</sup>.

Ce conte imaginaire incarne « un hymne à la liberté voire à la résistance<sup>6</sup> » qui deviendra explicite uniquement à la fin du film : le cœur des amants Gilles et Anne, même s'ils seront transformés en statue de pierre, continuera de battre :

LE DIABLE :... Mais c'est leur cœur... que j'entends... (...regarde ces deux visages de pierre, voulant douter encore)... leur cœur qui bat... qui ne cesse de battre... (Réalisant soudain)... leur cœur qui bat... (Le Diable brandit alors au dessus de sa tête la cravache qu'il tenait à la main et, saisi soudain d'une sorte de folie furieuse, commence à frapper la pierre à tout de bras, tout en continuant à hurler). ... qui bat... qui bat...qui bat... qui bat...<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 82.

<sup>2</sup> <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-1250/secrets-tournage/> consulté le 4/01/2017.

<sup>3</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 84. En réalité, ces lieux presque surréels se trouvent aux environs de Gourdon et de Tourrettes-sur-Loup, « où Prévert et Trauner habitaient pendant la guerre ». *Ibidem*, p. 54.

<sup>4</sup> Guy Jacob, art. cité, p. 20

<sup>5</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>6</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 93.

<sup>7</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, *op. cit.*, p.178.

L'amour justifie le triomphe des personnages positifs, mais il ne s'agit pas simplement du triomphe de l'amour : il est surtout le triomphe de la liberté<sup>1</sup>. Cette image devient alors une « allégorie de la Résistance », une allusion « à la situation du moment, c'est-à-dire la France sous la botte de l'occupant<sup>2</sup> », image immédiatement claire pour le peuple français et heureusement invisible pour la censure. De plus, les mots prononcés par le Diable nous rappellent un autre hymne à la liberté, celui des combattants de la guerre civile espagnole, auxquels Prévert rend hommage dans les derniers vers de « La Crosse en l'air », écrite en 1936, poème que nous avons déjà citée à diverses occasions :

Le soleil qu'elle portait sur l'oreille  
était d'un rouge éclatant  
c'était la fleur de la guerre civile  
la fleur rouge de la liberté  
doucement j'ai volé autour d'elle  
sous son sein gauche son cœur battait  
et tout le monde l'entendait battre  
le cœur de la révolution  
ce cœur de la révolution  
ce cœur que rien ne peut empêcher de battre  
que rien... personne ne peut empêcher d'abattre ceux qui  
veulent l'empêcher de battre... de se battre...<sup>3</sup>

L'allusion à la Résistance est évidente dans le film *Lumière d'été* (1941- 1943). Le réalisateur Jean Grémillon est contre toute valeur pétainiste et se refuse de travailler avec les Allemands. Il choisit donc une troisième voie pour raconter son histoire : « La voie de la poésie », « la poésie profonde des êtres et des choses » comment nous l'explique Philippe Roger. Tout le film alors se transforme en un énorme parabole qui se cache sous l'amour impossible de deux héros, défini comme « l'image de la fracture opposé au pays, la fracture d'une France collaborationniste contre une France résistante<sup>4</sup> ». L'attention de la censure est détournée par le barrage, expression du rural, monde très aimé par la Révolution Nationale<sup>5</sup>. Mais le barrage représente aussi une autre forme de résistance : Jean-Claude Segaud<sup>6</sup> nous explique que « le barrage de l'aigle est à l'époque la seconde étape de l'aménagement

---

<sup>1</sup> Une des phrases les plus célèbres de Prévert dit : « Les seuls films contre la guerre, ce sont les films d'amour ». Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, op. cit., p. 97.

<sup>2</sup> Jeunet, Binh, Morisson, op. cit., p. 94.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 96.

<sup>4</sup> Commentaire au film *Lumière d'été*.

<sup>5</sup> Dans le commentaire au film *Lumière d'été*, Geneviève Sellier nous explique que la Révolution Nationale « adorait » le milieu rural, expression de nouvelles valeurs de la société de l'époque.

<sup>6</sup> Président de l'association des amis du barrage de l'aigle.

électrique sur la Dordogne » et il arrive à échapper à la réquisition de l'occupant en se faisant classer en site S.T.O, service de travail obligatoire<sup>1</sup>. L'équipe de direction des techniciens décide de « ralentir la construction du barrage et de commencer à organiser la résistance dans le plus grand secret » : « l'œuvre artistique rencontre la réalité » car ce barrage sera rappelé comme « le barrage de la résistance<sup>2</sup> ». Un film de résistance est donc tourné dans un lieu considéré comme emblème de la résistance, expression donc de lutte suprême.

Mais il y a une phrase contre la résistance qui reste très claire à ceux qui luttent contre l'occupation nazie : l'affirmation de Roland (Pierre Brasseur) déguisé en Hamlet pour la fête au château. Brasseur s'adresse à Léonce Corne, qui interprète le personnage de Tonton, serveur à l'hôtel, en lui disant : « Pourquoi ce pauvre visage, Tonton ? Parce qu'il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark ! ». L'ironie semblerait innocente, mais, en réalité, Léonce Corne vient de collaborer à *Force Occulte* (1942), film pour la propagande nazie. L'allusion se réfère alors clairement à la présence inopportune d'un collaborateur dans un monde de résistants.

## Le rêve

Le rêve est l'héritage du surréalisme le plus important et cette volonté de « rendre possible l'impossible<sup>3</sup> » où le « prolongement du songe<sup>4</sup> » est capable d'annuler l'opposition entre la dimension du réel et celle de l'imaginaire, selon le surréalisme, ne peut que se réaliser dans le cinéma<sup>5</sup>. L'écriture sert alors de moyen pour transposer l'histoire sur l'écran, car « raconter une histoire, c'est comme un désir ou un rêve, tout cela existe<sup>6</sup> ». Avec le cinéma, le rêve peut devenir « collectif » parce que « le naturel absolu du cinéma, pareil à celui du rêve, est parfaitement accessible et acceptable par tout le monde<sup>7</sup> ». Il s'agit évidemment d'un rêve qui dépasse la simple nature des « rêves du dormeur<sup>8</sup> » et qui ouvre les portes de l'imaginaire

---

<sup>1</sup> Sites créés par l'Allemagne nazie durant l'Occupation en France, afin de produire de la main-d'œuvre pour la guerre.

<sup>2</sup> Commentaire au film *Lumière d'été*.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. xiv.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Breton dit : « Le cinéma atteint le "point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement." A. Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*. » Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2005, p. 12.

<sup>6</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. xiv

<sup>7</sup> Kyrou, *op. cit.*, p. 13.

au spectateur. L'art du cinématographe, représente, en effet, depuis sa naissance, l'art de s'évader :

Pour un spectateur, le cinéma est l'occasion de se transporter dans un autre monde. On a parlé d'évasion. Cocteau disait qu'il préférait le mot « invasion ». On laisse les images et les sons nous envahir. Ce monde est irréel, imaginaire, et pourtant, on a besoin d'y croire pour adhérer au film et se laisser « transporter ». Car il est rempli d'éléments que nous reconnaissons, qui font partie de notre vie, et qui paraissent tout de même différents. Exactement comme dans un rêve : on est « dedans ». Plus que d'y croire, on s'y croit<sup>1</sup>.

La magie du cinéma est capable de créer un monde qui permet d'échapper à la réalité, surtout pendant les périodes historiques les plus difficiles. Pierre Leprohon explique :

Le cinéma dut être en France, pendant quatre ans, un art complément indépendant de la réalité présente, entièrement détaché de l'angoisse qui étreignait les hommes<sup>2</sup>

Le cinéma devient alors un moyen pour survivre aux malheurs de l'époque, en permettant aux spectateurs de se laisser emporter par leur imagination vers un monde meilleur :

Tous les films du trio Carné- Prévert- Trauner sont des voyages. Ils s'ancrent parfois dans la réalité quotidienne, mais l'art du récit, la magie de la mise en scène, l'invention visuelle et sonore nous emmènent toujours « ailleurs »<sup>3</sup>.

Le rêve, à la base de l'esprit de Prévert, contamine tous les aspects de ses films : la mise en scène, les thèmes traités et les personnages.

Nous avons déjà montré l'importance des décors pour les films des années 30 et 40. Jeunet *et al.* expliquent que le « réalisme poétique, c'est littéralement un rêve éveillé » :

L'alchimie créée par Carné, Prévert, Trauner, leurs acteurs et leurs équipes est un artisanat du mystère : la fabrique du rêve. Les frontières du réel et l'illusion, du naturel et de l'artifice s'évanouissent<sup>4</sup>.

Ils racontent à ce propos :

---

<sup>8</sup> *Ibidem.* p. 9. Le rêve du dormeur a une valeur différente par rapport à l'imaginaire. Comme dit Prévert même dans l'ouvrage « La femme acéphale » : « Bien sur, on ne rêve pas ce qu'on veut, on peut pas, ce serait trop beau... » Jacques Prévert, *Choses et autres, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 2, p. 364.

<sup>1</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.* p. 36.

<sup>2</sup> Pierre Leprohon, *op.cit.*, p. 113.

<sup>3</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.* p. 102.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 36

Un critique ignare s'en plaint à la sortie du *Jour se lève* : « Après le film muet et le film parlant, le film chuchoté ! » Mais c'est bien ce chuchotement à l'oreille du spectateur qui lui fait partager l'intimité de cette rêverie cinématographique. Le *Quai des brumes*, jusque dans son titre, incite à sonder le monde de l'inconscient, au bord d'un gouffre inconnu. Mais du Londres fantasmagorique de *Drôle de drame* à la station de métro qui s'éveille au début des *Portes de la nuit*, en passant par les enluminures des *Visiteurs du soir* et les bombes fumigènes des policiers qui matérialisent littéralement l'aube du *Jour se lève*, tout le cinéma de Carné, Prévert et Trauner incite à découvrir, dans un monde rêvé par le cinéma, une vérité profonde, enfouie en nous-mêmes et qui se révèle comme en songe<sup>1</sup>.

Dans tous ces films, comme dans les rêves, la réalité tangible se transforme en une atmosphère presque surréelle. Cette sensation se produit à chaque fois de façon différente par les changements d'époque et par le choix des lieux qui peuvent devenir l'expression même de l'esprit des personnages : remarquons par exemple la valeur du brouillard, qui est présent dans plusieurs cas et qui donne presque l'impression de laisser suspendu les personnages entre la vie et la mort. Le rêve représente alors leur seule possibilité d'évasion de l'angoisse existentielle et des malheurs de leur vie.

Le rêve est donc un espoir d'échapper à un destin fixé et à un sort peut-être imposé par la guerre.

Pour les personnages, ce rêve d'évasion touche les voyages, le bonheur des fêtes et parfois les souvenirs d'enfance.

### Les voyages.

Les voyages représentent la possibilité la plus concrète de se détacher du monde pour aller vers un « ailleurs », qui est évidemment fruit des idéalizations des personnages. Les héros des histoires « ont besoin de bouger, de se déplacer, de s'évader », ils ont besoin de voyager, tout au moins avec l'esprit. Dans *Les Enfants du paradis*, le marchand d'habits prévoit le futur de Garance, en lui regardant la main :

LE MARCHAND D'HABITS : Eh ! Mais c'est que j'en vois des voyages !... Et un grand voyage, même.

GARANCE : Aux Indes, peut-être ?

LACENAIRE : Pourquoi aux Indes..., Garance ?

GARANCE : Parce que c'est loin<sup>2</sup> !

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*

<sup>2</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, *op. cit.*, p. 31.

Garance ne semble pas être intéressée par le lieu de destination, mais plutôt par l'idée même du voyage vers un « ailleurs », capable de l'emmener le plus loin possible.

Nous retrouvons une sensation semblable dans *Jenny* où Danielle demande à Lucien de partir en voiture sans destination précise :

LUCIEN : Où voulez-vous aller ?...

DANIELLE : Oh ! Je ne sais pas... N'importe où... n'importe où...<sup>1</sup>

Même dans ce cas, ce qui est important c'est de tout quitter pour fuir la réalité :

LUCIEN : N'importe où ?... C'est là...

DANIELLE : Non... continuons... Roulons... Allons plus loin...

LUCIEN : C'est ce que je disais... N'importe où...<sup>2</sup>

Danielle, bouleversée à cause du travail de sa mère Jenny, ne peut trouver de réconfort nulle part. Elle a quitté Londres parce qu'elle n'est pas satisfaite de sa vie, mais à Paris elle se retrouve seule face à ses problèmes : elle ne peut pas fuir d'elle-même.

Si Paris représente pour Danielle une façon de s'évader de Londres, Londres représente l'évasion de la nouvelle réalité de Paris :

DANIELLE : Je voudrais repartir...

JENNY : Tu veux repartir ?...

DANIELLE : Oui, demain...<sup>3</sup>

Danielle se sentira à son aise seulement dans un lieu détaché du reste du monde, un lieu que nous pouvons définir un « non-lieu » :

DANIELLE : Où sommes-nous ?

LUCIEN : N'importe où...<sup>4</sup>

La présence de Lucien est déterminante pour permettre à Danielle de sortir de cette insatisfaction perpétuelle. Le voyage n'est plus simplement un désir de fuite, mais représente le début d'une nouvelle vie liée à l'amour.

---

<sup>1</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes*, op. cit., p. 83.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 86.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 88.

DANIELLE : Vous aimeriez partir ?...

LUCIEN : Oui... (*Rêveur*) Il y aurait deux valises... la mienne et puis la votre... (*Il rit*) C'est un rêve... Toujours comme ça... le soir<sup>1</sup> je suis sentimental...<sup>2</sup>

Le voyage vers l'« ailleurs » est aussi un rêve d'amour pour Yvonne dans *Remorques*.

YVONNE : Oh ! Je voudrais qu'on s'en aille d'ici... ici c'est triste... nous vivons déjà avec des souvenirs... des portraits... des diplômes, et puis des lettres...dans des tiroirs... on ne devrait rien garder... rien accrocher après les murs... on devrait vivre... on devrait s'aimer... être ensemble<sup>3</sup>.

Partir est la seule possibilité pour se détacher de tout ce qui incarne l'ennui et la routine du quotidien. Yvonne rêve de reconstruire un autre quotidien ailleurs. Mais pour André, le mari de Yvonne, qui est habitué à voyager parce qu'il travaille sur les navires, cette idée représente le risque de s'enliser dans une nouvelle réalité. Pour lui : « une maison est “un bateau qui ne bouge pas...”<sup>4</sup> ».

Dans *Les Portes de la nuit*, Diego propose à Malou de partir ensemble pour recommencer une nouvelle vie : « Et si je vous disais... “Malou, nous partons ensemble... vous quittez tout...”<sup>5</sup> » Mais dans ce cas, l'idée du départ a une valeur différente. Jeunet *et al.* nous expliquent que « les protagonistes des *Portes de la nuit* paraissent en transit : ils viennent d'ailleurs et aspirent à partir loin<sup>6</sup> », sensation qui dans *Quai des brumes* acquiert un caractère universel :

PANAMA : Les gens arrivent et puis s'en vont...

JEAN : On est de passage...quoi...<sup>7</sup>

Dans *Les Portes de la nuit*, Diego et Malou ont tous deux déjà voyagé, ils ont été à l'Île de Pâques, mais ils ne s'y sont pas croisés. Ils ont donc tous deux la nostalgie d'un « ailleurs » qu'ils ont déjà vécu dans leur vie. Raymond, ami de Diego, en plaisantant, raconte comment cette expérience a profondément marqué l'esprit de Diego : « Même en tôle, la tête

---

<sup>1</sup> Dans le film, « le soir » a été remplacé par « le matin ».

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 95.

<sup>3</sup> Prévert, *Remorques*, Version 005, p. 32. Voir la note 3 à la page 79.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 90.

<sup>5</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 352.

<sup>6</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.* p. 103.

<sup>7</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 244.

en compote, il en parlait encore de la Polynésie...<sup>1</sup> ». Mais l'amour de Diego pour ces lieux perdus (« Qu'est-ce que tu veux... j'aime les îles...<sup>2</sup> ») se confronte forcément avec le fait qu'il s'agit d'une idéalisation : (DIEGO) : « Là- bas, c'est comme ici... et partout c'est pareil...<sup>3</sup> ». L'ailleurs n'est qu'une forme différente de la réalité, qui contrairement à toute attente se révèle pareil à la vie quotidienne. Diego déclare avoir essayé de vivre dans son rêve sans grand succès : « Oui, je vivais là... une histoire de fou...un élevage de moutons... Ils crevaient tous du tournis... c'était lamentable<sup>4</sup> ». La nostalgie de l'île reste alors pour Diego et Malou un rêve partagé qui leur permet de s'évader du monde :

DIEGO : nous sommes là comme deux naufragés...  
MALOU : ...sur une île déserte...<sup>5</sup>

Dans *Le Crime de Monsieur Lange*, l'idéalisation de l'ailleurs se transforme dans une autre réalité, celle de l'écriture :

LANGÉ : Quand j'écris, c'est comme si je dormais...  
VALENTINE (*souriante*) : Vous êtes somnambule ?  
LANGÉ (*souriant*) : Peut-être... enfin... ça fait voyager...<sup>6</sup>

Lange invente « Arizona Jim », héros de ses histoires qui semble être son *alter ego*. La chambre de Lange est « remplie d'objets, de fétiches, de vêtements indiens, de sombreros et d'armes, etc.<sup>7</sup> », mais c'est « Arizona Jim » qui se bat à sa place contre les injustices du monde, un monde où le danger se transforme en aventure : (LANGÉ) : « Là- bas, les bandits... des outlaws... détraquant le pauvre monde... la vie est dure... effroyable... c'est la lutte au couteau...<sup>8</sup> ». L'ailleurs dont Lange parle est une idéalisation d'une « carte fixée au mur » de « la frontière du Mexique » et de « l'Arizona », pays qu'il n'a jamais visité même s'il semble très bien le connaître :

LANGÉ (*lamentable et lyrique*) : C'est magnifique... il y a des cactus gros comme des hommes... et le soleil est bien plus grand qu'ici... tout rouge... mais tellement rouge...

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 250.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p. 309.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p. 35.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 40.

ESTELLE : Vous écrivez des trucs... Comment faites-vous ?...  
LANGE : Je ne sais pas... J'invente...<sup>1</sup>

En idéalisant l'ailleurs, Lange peut s'abandonner à son imagination qui lui permet de transposer ses rêves en histoires et dans un certain sens, de concrétiser ses rêveries : « Les aventures de Arizona Jim » seront publiées avec un grand succès.

Dans *Le Jour se lève*, Françoise a accroché au mur des cartes postales qui représentent son désir de partir :

FRANÇOIS : Oh ! Mais tu collectionnes les cartes postales... (*Il le regarde*) Monte-Carlo... Villefranche-sur-Mer... Nice... la promenade des Anglais... [...] T'y as été ?  
FRANÇOISE : Non, mais... on m'a raconté, alors je connais un peu. (*Rêveuse*) Il y a des grands rochers rouges et puis la mer... la mer avec des casinos tout autour. [...] Là- bas, il y a toujours du soleil... et puis des fleurs... même en hiver..., des mimosas...<sup>2</sup>

Même dans ce cas, il s'agit d'une idéalisation, qui inspire de la tendresse à François :

FRANÇOIS, l'interrompant... Des mimosas..., tu me fais rigoler, avec tes mimosas (*Il la prend affectueusement par le cou*)... La Riviera... les mimosas, tout ça, c'est du rêve... de la musique...<sup>3</sup>

D'autre part, le rêve semble être la seule façon d'échapper au présent, comme Françoise le révèle à François : « Peut-être, mais il y a des jours où c'est tellement triste ici...<sup>4</sup> ». Si Françoise cherche à se sauver de son triste quotidien en rêvant au voyage, François sera sauvé de son destin malheureux par la mort : le suicide représente l'évasion extrême d'un monde qui ne peut pas comprendre sa pureté.

Cette idée de séparation du monde « sans espoir de retour » revient aussi dans *Quai des Brumes*, où le docteur, en parlant avec Jean du voyage au Venezuela, semble presque présager le destin prévu pour le personnage, sans le vouloir :

LE DOCTEUR : Évidemment vous ne partez pas sans espoir de retour... Mais tout de même... enfin vous n'êtes attaché à personne ?  
JEAN : Non... à personne...<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*, p. 78 e 79.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 18.

<sup>5</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 255.

Le voyage de Jean sera, en réalité, sans retour car il ne prendra jamais le bateau pour sa destination et il choisira de mourir dans les bras de Nelly, plutôt que partir sans elle. Les deux voyages possibles, le rêve du départ avec Nelly (« C'est triste, le voyage déjà fini !... Ça serait tellement beau...partir comme ça, sur la mer, tous les deux<sup>1</sup> !») et le voyage concret de Jean, qui guette le navire vers une nouvelle vie, deviennent tous les deux impossibles. Le voyage se transforme dans un non-voyage par les personnages qui restent enfermés dans leur esprit d'évasion.

Dans le poème de Prévert « En été comme en hiver », l'homme regarde au loin en espérant une vie meilleure sur un bateau en partance vers l'ailleurs.

En été comme en hiver  
dans la boue dans la poussière  
couché sur de vieux journaux  
l'homme dont les souliers prennent l'eau  
regarde au loin les bateaux<sup>2</sup>.

Le bateau représente le voyage, la possibilité de partir et « l'ailleurs » est certainement meilleur car il est fruit de l'idéalisation qui touche aussi les rêves des personnages des films. Pour Lange, dans *Le Crime de Monsieur Lange*, l'Arizona incarne un idéal de vie, même s'il ne la connaît que sur une carte accrochée au mur ; pour Françoise, dans *Le Jour se lève*, c'est la Côte d'azur qui peut la sauver de sa triste vie : le printemps permanent de ces lieux lointains s'opposent à la mélancolie et au brouillard de son présent ; pour Garance, dans *Les Enfants du paradis*, les Indes sont l'expression d'un monde lointain et inconnu qui la fascine et qui lui permet de rêver une à vie différente ; pour Jean, dans *Quai de Brumes*, le Venezuela ne représente pas seulement le charme du pays exotique, mais surtout la possibilité de se reconstruire une nouvelle identité en échappant à la guerre.

Dans le poème de Prévert, au désir de l'ailleurs s'ajoute un autre sentiment, celui de la nostalgie :

Près de lui un imbécile  
[...]  
il voit passer un chaland  
et la nostalgie le prend  
Il voudrai partir aussi  
très loin au fil de l'eau

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*, p. 256.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Spectacle, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 328.

et vivre une nouvelle vie  
avec un ventre moins gros<sup>1</sup>.

Le « chaland » devient donc l'expression d'un regret possible du temps passé : dans ce cas, l'éloignement n'est pas seulement géographique, mais aussi temporel. La nostalgie du passé se transforme en espoir du futur pour « une nouvelle vie ». Une sensation semblable touche aussi les personnages dans *Les Portes de la nuit* : Malou et Diego rêvent de transposer la nostalgie d'un passé commun mais solitaire dans le nouveau bonheur d'un futur commun.

Mais le personnage du poème de Prévert se rend bientôt compte que son désir ne peut qu'être un rêve, car la réalité du « chaland » est bien différente de la sienne :

Il sait bien que les chalands  
sont de grands taudis flottants  
et que la baisse des salaires  
fait que les belles marinières  
promènent sur les rivières  
toute une cargaison d'enfants  
abîmés par la misère  
en été comme en hiver  
et par n'importe quel temps<sup>2</sup>.

Une fois réalisé, le rêve risque de perdre tout son attrait, en devenant une réalité nouvelle et semblable à celle dont on s'est échappé. Dans *Remorques*, le désir d'Yvonne de changer de vie ne convainc pas André, qui craint de rester bloqué dans une autre dimension quotidienne. Dans *Lumière d'été* cette peur est devenue concrète pour Cri-cri. « L'ailleurs » où elle a reconstruit sa vie pour amour de Patrice s'est transformé dans l'ennui d'un pays qui ne peut pas lui offrir ce qu'elle espérait :

CRI-CRI : C'est un pays perdu, n'est-ce pas ?

MICHÈLE : Oui, c'est calme. [...] C'est beau, c'est sauvage.

CRI-CRI : C'est ce que j'ai dit quand je suis arrivée ici, mais en 4 ans, j'ai changé d'avis. Des pierres, toujours des pierres, du vent, du soleil, la neige, l'hiver. Ah oui, c'est sauvage.

Michèle idéalise le lieu car elle n'y vit pas : elle est en vacances et l'auberge isolée dans la montagne représente, pour elle, un détachement des malheurs de la vie quotidienne.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 329.

Cri-cri a découvert, en y vivant, que le rêve devenu réalité a perdu tout le charme de l'imagination.

La fête.

Les personnages qui cherchent à s'évader de leur quotidien par les fêtes oublient leur présent dans « un monde de mouvement et de musique, de costumes et de masques, d'illusions joyeuses et de vérités profondes<sup>1</sup> ».

Dans *Quai des brumes*, Nelly invite Jean à une petite fête dans les environs :

NELLY : Je veux vous voir ce soir...

JEAN : Où ça ?

NELLY : Je ne sais pas, n'importe où ?!... Sur le quai, il y a une fête !

JEAN : C'est une grande fête ?

NELLY : Non, celle là, c'est une fête toute petite. Tout au bout il y a un manège d'enfants avec des lapins blancs. Je vous attendrai là<sup>2</sup>...

Dans ce cas, il s'agit d'une fête foraine qui incarne l'univers du familier et du populaire, où les gens partagent la joie de moments communs, comment font les personnages du poème « Fête foraine » :

Heureux le limonaire  
Hurlant dans la poussière  
De sa voix de citron  
Un refrain populaire  
Sans rime ni raison  
Heureux les amoureux  
Sur les montagnes russes  
Heureuse la fille rousse  
Sur son cheval blanc  
Heureux le garçon brun  
Qui l'attend en souriant  
Heureux cet homme en deuil  
Debout dans sa nacelle  
Heureuse la grosse dame  
Avec son cerf-volant  
Heureux le vieil idiot  
Qui fracasse la vaisselle  
Heureux dans son carrosse  
Un tout petit enfant<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.* p. p.58.

<sup>2</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 243.

<sup>3</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 123.

Tous ces personnages si différents les uns des autres ont en commun le sentiment de joie qui se répète au début des vers. La fête est un moment de bonheur temporaire qui permet aux hommes d'oublier les problèmes de la vie. Nelly dans *Quai de brumes*, exprimera une pensée semblable en parlant avec Jean :

NELLY : ... C'est tellement sinistre chez Zabel... j'étouffais... Oh !... je serais allée n'importe où... Au « Petit Tabarin » tout le monde riait... tout le monde dansait...<sup>1</sup>

La joie de la fête, même s'il s'agit d'un faux bonheur, est le seul moyen d'évasion capable de sauver Nelly de son malheur quotidien.

Dans *Lumière d'été*, la fête a une nature et une valeur différente : nous passons de la dimension populaire de la fête à la dimension bourgeoise de la fête privée au château. Dans ce cas, la fête masquée devient l'occasion pour jouer avec l'identité des personnages, qui s'affrontent durant les réjouissances. La fête est alors le moment où tout s'accomplit : Patrice précise ses intentions par rapport à Michèle, Cri-cri révèle la nature du secret qui la lie à Patrice, Michèle se rend compte du tempérament malheureux de Roland. Les personnages dévoilent leur identité véritable. La fête, moment d'évasion où tout est permis grâce aux masques, se transforme en un moment d'explication. La fête s'oppose aux états d'âme désenchantés des personnages principaux bouleversés dans la confusion et la joie.

Baptiste vit la même situation au moment en perdant Garance dans la foule, dans *Les Enfants du paradis*, où la fête est de nouveau déplacée dans la rue. Les personnages de l'histoire se confondent avec le peuple qui fait fête sur les boulevards : ils se rencontrent, ils se perdent, ils se retrouvent toujours parmi la foule. L'amour entre Baptiste et Garance naît dans la foule et dans la foule s'achève, alors que le peuple déguisé peut changer d'identité et chacun peut être ce qu'il veut durant les réjouissances du Carnaval. Au bonheur populaire des gens qui dansent correspond le malheur de Baptiste qui perd son amour dans le défilé de « Pierrot », personnage qu'il interprète sur la scène. Il ne peut même pas s'évader au moment du Carnaval. Le bonheur de la fête est interrompu par son désespoir d'amour.

L'enfance.

---

<sup>1</sup> Prévert, Jenny ; *Quai des brumes*, op. cit., p. 264.

Une dernière possibilité d'évasion est donnée par les souvenirs d'enfance. Cette première période de la vie représente, pour les personnages, le bonheur innocent et pur qu'ils ont perdu en devenant adultes. La vie pour les enfants est simple et immédiate, comment le remarque Catherine dans *Remorques* :

CATHERINE : Je voudrais bien être encore comme des enfants. Quand j'étais petite, tout était tellement simple : quand j'étais heureux je riaais, quand j'étais malheureuse je pleurais, mais maintenant...

ANDRÉ : quoi maintenant ?

CATHERINE : Maintenant c'est plus pareil...je suis heureuse, malheureuse, tout est mélangé... on ne s'y reconnaît plus<sup>1</sup> !

Les enfants, protagonistes constants de l'œuvre de Prévert, incarnent, dans ce cas, la simplicité d'esprit qui n'est pas encore touchée par les malheurs de la vie. La vie est alors sereine et protégée contre toute négativité. Dans *Jenny*, Danielle rappelle la douceur de ses périodes de jeux et de vacances :

LUCIEN : Si on pouvait partir... on irait dans un port...

DANIELLE : Quand j'étais petite, je jouais avec les pêcheurs... À Belle-Isle...c'est joli... Au moins de février il y a des mimosas...<sup>2</sup>

Dans *Le Crime de Monsieur Lange*, Valentine pose une question à Lange qui suscite en lui des souvenirs d'enfance :

VALENTINE : Où avez-vous appris ça ?...

LANGÉ : Quand j'étais enfant... À la campagne... Je vivais avec les chevaux... Il y avait du soleil... et puis la pluie... bien sûr...<sup>3</sup>

Le soleil intervient, encore une fois, comme symbole du bonheur. Mais la pluie devient aussi un moment de joie pour l'enfant qui vit heureux dans son monde.

Dans *Les Portes de la nuit*, il existe un véritable monde dédié aux enfants : le chantier de Monsieur Sénéchal, où Cricri, fils de Raymond, conduit Diego. Le chantier représente le parc d'attractions de tous les enfants du quartier car il est capable de susciter leur imagination :

---

<sup>1</sup> Prévert, *Remorques*, Version 005, p. 129. Voir la note 3 à la page 79.

<sup>2</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes*, op. cit., p. 95.

<sup>3</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit*, op. cit., p. 41.

il est grand, pleins d'objets « sans utilité apparente qui plaisent mystérieusement aux enfants...<sup>1</sup> » En le voyant, Diego reste étonné : « Ma parole... c'est le Mystère de New York<sup>2</sup> ». Le chantier est un lieu où le temps semble s'être arrêté, où tout est permis et où les rêves peuvent se réaliser. Mais il est destiné à entrer en conflit avec la réalité, car c'est un monde qui appartient seulement aux enfants. Le chantier, qui est aussi le lieu où Malou jouait quand elle était petite, devient alors le rêve d'un ailleurs lointain et ressemble à l'Île de Pâques dont parlent Diego et Malou :

DIEGO (*bouleversé*) : Vous connaissez aussi l'île de Pâques ?...

MALOU : Bien peu de gens s'y arrentent...n'est-ce pas... Un désert avec d'étranges statues de pierre...

DIEGO : Comme ici...

MALOU : Oui... Comme ici... Et personne ne reste dans cette île...

DIEGO : Elle est trop belle pour les touristes... trop dure... trop sévère...<sup>3</sup>

Comme l'Île de Pâques, le chantier est destiné à rester un lieu de passage : l'île représente un lieu de transit car elle trop sauvage pour devenir une réalité quotidienne, tandis que le chantier, de son côté, est un rêve qui appartient seulement aux enfants et qui finira au moment de leur croissance. Les souvenirs de ce moment de rêve restent gravés sur les statues, symbole du temps bloqué. Comme les touristes qui gravent leur noms sur les statues de l'Île de Pâques, les enfants gravent le leurs sur un lion de pierre dans le chantier :

Tout en parlant, elle caresse machinalement de la main la crinière du lion de pierre contre laquelle elle est appuyée... Soudain, sa main s'immobilise tandis qu'elle regarde Jean en silence... Puis, elle examine attentivement le lion de pierre... Diego s'approche d'elle...

DIEGO : Que cherchez-vous ?

MALOU : Toute petite... j'ai aussi marqué mon nom sur la crinière de ce lion...

[...]

La lueur du briquet découvre d'autres noms...<sup>4</sup>

Pour Prévert, il n'y a donc qu'une façon de préserver le rêve, c'est de rester enfant, comme nous le lisons dans la poésie « La bonne aventure » :

- Et quand je serai grande, dit la petite fille.

- Tu resteras petite, dit le chat.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>2</sup> *Ibidem*. p. 290. Remarquons que dans le film, Diego dit « c'est les Mystère de Paris » à la place de « c'est les Mystère de New York ».

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 301.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 302.

- Alors je serai naine, dit la petite fille inquiète.
- Non, dit le chat, tu seras reine, reine de tes rêves et tu deviendras une femme en restant une enfant<sup>1</sup>.

Ce n'est que dans son monde d'enfant que la petite fille peut rester « reine » de ses rêves.

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Imaginaires, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 193.

## CHAPITRE 3 :

### Personnages et interprètes.

« Moi, ce qui m'intéresse le plus, ce sont les acteurs. Dans le sens de pouvoir choisir ses acteurs. Je créais des rôles en fonction des acteurs<sup>1</sup> », répondait Prévert questionné sur le cinéma, comme nous le raconte René Gilson, qui définit le poète comme « un directeur d'acteurs ». Prévert ne se limite pas à créer des dialogues, mais il a l'habitude d'envisager aussi les détails sur les actions et les lieux. Son intérêt touche tous les aspects de la mise en scène, à partir du choix des protagonistes, qui influence évidemment l'écriture des scénarios : les personnages sont inventés en fonction de leurs interprètes et les textes sont donc adaptés à leur personnalité. Cela car Prévert « connaissait très bien leur caractère, savait ce qu'ils pouvaient donner, leurs effets, leurs clins d'œil, leurs façon de parler<sup>2</sup> ». La plupart des acteurs sont en effet des amis du Groupe Octobre, comme nous avons déjà eu occasion de préciser<sup>3</sup>, camarades pour lesquels il avait pris l'habitude d'écrire « des sketches et des courtes pièces sur mesure<sup>4</sup> » pour le théâtre et qui seront engagés aussi pour ses films. À la relation d'amitié que le poète entretient avec eux s'ajoute le rapport de complicité qu'il crée avec les acteurs connus dans le monde du cinéma, comme par exemple Jean Gabin, avec qui Prévert partage le milieu parisien et le même langage de la rue. « Il lui faut » comme nous le dit Jean Queval « des acteurs imprégnés de la même forme d'humour que lui<sup>5</sup> », acteurs capable de comprendre son esprit pour le rendre à l'écran : comme pour Jean Gabin, qui sera le héros

---

<sup>1</sup> « René Gilson - Des mots et merveilles » dans Bernard Chardère, *op. cit.*, p. 378

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 379.

<sup>3</sup> Jeunet *et al.* ajoutent : « On retrouvera ainsi certains anciens du Groupe Octobre jusqu'au dernier film de notre belle équipe, Les portes de la nuit, en 1946 : Raymond Bussièrès en ancien résistant, Sylvia Bataille jouant son épouse, Fabien Loris créant au pied du métro aérien la chanson "Les enfants qui s'aiment". » Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.* p. 61.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> Jean Queval, *op. cit.*, p. 61

désespéré de *Quai de Brumes*, de *Le Jour se lève* et de *Remorques*, Prévert écrit les rôles sur-mesure pour tous ses interprètes : sa femme de l'époque, Jacqueline Laurent, est Françoise dans *Le Jour se lève*, symbole d'innocence et de beauté candide ; Arletty incarne l'esprit malicieux et la passion dans *Le Jour se lève*, dans *Les Visiteurs du soir* et dans *Les Enfants du Paradis* ; Jean-Louis Barrault est le rêveur dans *Jenny*, dans *Drôle de drame* et dans *Les Enfants du Paradis* ; Jules Berry est le méchant, le malin avec une touche de sarcasme dans *Le Crime de Monsieur Lange*, dans *Le Jour se lève* et dans *Les Visiteurs du soir*. Parfois les personnages ont les mêmes noms que leurs interprètes : c'est le cas de « Jean » dans *Quai de Brumes* (Jean Gabin) et de « Jean » dans *Les Portes de la nuit*, à l'origine destiné à Jean Gabin, mais joué par Yves Montand sous le nom de Diego à cause de son origine italienne. Dans *Lumière d'été*, le rôle féminin pensé pour Michèle Morgan passera à Madeleine Robinson, qui gardera le nom de « Michèle » dans le film.

Le point de départ des histoires de Prévert est donc le choix des personnages, dont la caractérisation est définie dès le premier brouillon<sup>1</sup> et ils présentent des caractéristiques que nous retrouverons aussi dans ses poèmes. Carole Aurouet explique que « À cette stylisation des caractères, correspond une schématisation de l'ordre moral, une stylisation des valeurs<sup>2</sup> ». Les personnages deviennent alors des métaphores des valeurs morales : ils sont rangés dans deux catégories bien précises, les bons et les méchants, représentants de deux mondes opposés et inconciliables :

les beaux, les nobles, pleins de vertus et de belles tirades, les méritoires et les innocentes, les belles aventures et la joie de vivre, le tout équilibré de l'autre côté par le vice, le péché, le malheur, la haine, l'envie, l'ensemble de la malfaisance sociale<sup>3</sup>.

Grâce à cette simplification dans les caractères des personnages, « aucun des [...] héros n'est ambigu<sup>4</sup> ». Le « héros » de Prévert appartient toujours à la première catégorie : sa pureté est toujours associée à son humble condition. Sa vie est marquée par un pessimisme

---

<sup>1</sup> Carole Aurouet nous explique que « Prévert invente une mise en page spécifique et récurrente : il cloisonne son support avec de longues lignes horizontales, tracées main levée. Ces lignes sont étroites quand il conçoit les personnages. À gauche il mentionne leur nom, éventuellement les acteurs qu'il envisage ; à droite leurs principales caractéristiques, des bribes de dialogues et, éventuellement un dessin du personnage. C'est son premier brouillon, la première étape de sa création scénaristique. [...] L'espace de la page est toujours organisé de la même manière, suivant la même architecture. Il établit, avant même de concevoir, une trame qu'il va remplir ». Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, op. cit., p. 34.

<sup>2</sup> « Barthélémy Amengual- Prévert, du cinéma », dans Bernard Chardère, op. cit. p. 348.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

qui ne l'abandonne jamais. Robert Pilati nous dit à ce propos : « Dans l'univers de Prévert [...] les trains sont faits pour écraser, les mains pour étrangler, l'air pour étouffer<sup>1</sup> ». Le sentiment de tristesse semble être inné dans les personnages. Dans *Les Portes de la nuit*, Diego regarde Malou et lui dit : « Vous avez un beau sourire...un peu triste...mais beau !...<sup>2</sup> ». Dans *Quai des Brumes*, Jean s'adresse à Nelly « et hochant la tête comme pour se défendre d'être ému », lui dit : « Tu es une drôle de fille... C'est vrai... j'ai qu'à te regarder... qu'à t'écouter... et puis ça me donne envie de pleurer...<sup>3</sup> ». Dans *Le Jour se lève*, Françoise compare François avec son ours en peluche : « Il vous ressemble. [...] il est comme vous : il a un œil gai et puis l'autre qui est un tout petit peu triste<sup>4</sup> ». Dans *Jenny*, Lucien et Danielle parlent à propos de leur vie :

LUCIEN : J'ai une sale vie, ça me rend méfiant.

DANIELLE : Et moi, une vie triste, enfin, une triste vie. Ça revient au même<sup>5</sup>.

À ce sentiment de tristesse s'ajoute le fait d'être rapproché par la même condition, comme le remarque aussi Jean dans *Quai de Brumes* :

JEAN : ... Une fille qui est belle... qui est jeune et qui voudrait vivre... c'est comme un homme qui essaye d'être libre... tout le monde est contre... une vraie meute...<sup>6</sup>

Les couples partagent souvent un état de malheur qui devient donc contagieux, comme déclare Roland dans *Lumière d'été* : « Quand on s'aime, il faut tout mettre en commun, petites malheurs et grand joies ». L'image du malheur incarné par les tournesols qui rappellent Van Gogh (« écoute moi, Michèle, il n'y a qu'un homme qui sut peindre des tournesols : il s'appelait Vincent Van Gogh ! ») s'oppose à l'apparent bonheur du nouvel amour, toujours incarné par l'idée du soleil : (MICHÈLE) : « Tu te rappelle ? Tu m'appelais ton "petit soleil" ». Mais le désespoir de Roland est trop violent :

Je suis un lamentable individu sans aucune espèce de talent, par l'ombre du moindre talent. [...] Moi, quand [le malheur] est arrivé, je lui ouvert ma porte : faites comme chez vous, que je vois la gueule que vous avez. On s'en fait un monde. C'est pas terrible, le malheur. Non. C'est qui est terrible, c'est l'ennui...

<sup>1</sup> « Robert Pilati- Jacques Prévert, poète tragique du cinéma français », dans Chardère, *op. cit.*, p. 344.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 295.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 258.

<sup>4</sup> Prévert, *Le Jour se lève, op. cit.*, p. 18.

<sup>5</sup> Version visionnée du film *Jenny*.

<sup>6</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 265.

et touche même Michèle, coupable de l'aimer : « Nous sommes trempés et perdus, tous les deux », lui dit Roland abîmé par sa souffrance. En mourant, l'homme laissera en héritage à Michèle un nouvel espoir. La petite toile qu'il a peinte dans le placard du château de Patrice, n'est pas le désert qu'on pouvait imaginer :

ROLAND : Écoute-moi Michèle, il faut que je te dise. Tu sais la petite toile dans le placard...

MICHÈLE : Le désert ?

ROLAND : Oui, C'est pas tout à fait un désert. Dans le fond à gauche tu verras, il y a une petite silhouette qui s'en va, avec une robe bleue. On la distingue à peine, mais c'est toi, tout de même. [...] Parce que c'est un peu mon histoire, un désert. Et puis toi, Michèle. Un petit peu toi.

Dans la toile du désespoir, le seul rayon de lumière est représenté par Michèle : l'amour a tenté de sauver en vain Roland de sa désolation, mais son esprit tourmenté l'a conduit jusqu'à la mort.

Les histoires de ces personnages sont des allégories du malheur auquel ils sont destinés et duquel ils cherchent vainement de fuir. Ils ont tous une sensibilité qui n'est pas conforme à la rigidité de la société dans laquelle ils vivent. Ils sont donc victime de la société et de la vie, en nous rappelant les désespérés des poèmes de Prévert : les travailleurs, les chômeurs, les humiliés, les sous-alimentés, les affamés, les condamnés, tous ceux dont la vie semble se moquer, comment nous lisons dans ces vers de « Une dent » :

Ils ont une dent contre la vie  
et disent que tout est poussière  
Ils ont une dent contre la vie  
et plus tard tout un râtelier  
Alors ils mordent la poussière  
et la poussière leur rit au nez  
La poussière ensoleillée<sup>1</sup>.

Les malheureux essaient de se rebeller par un geste vain, mais « la poussière » se joue d'eux, aussi que la vie. Les hommes ont l'air d'être des marionnettes du destin, ils semblent devenir donc des comédiens de leur vie. Le monde devient alors la scène où ils jouent leur rôle et où ils font leur entrée et leur sortie du monde, comme nous le lisons dans ce poème sans titre :

Émigrants de l'enfance

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Choses et autres, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 296-297.

partis bien malgré eux pour les terres promises de la longévité  
dans la fête foraine de la vie quotidienne où tant de pipes en terre s'envolent en éclats  
ils ont tenu leur rôle au Guignol des Saisons  
Ce n'était pas très gai  
le rideau de la nuit sur le décor du jour sans cesse retombait  
Dans le décor du soir un buffet vide hurlait  
la peur du lendemain venait frapper trois coups pour dire ça recommence  
et l'espoir esquissait un pauvre pas de danse  
La Baraque de la Mort leur faisait concurrence  
Entrez Entrez Entrez  
Attraction éternelle Spectacle permanent  
[...]  
Entrez Entrez Entrez<sup>1</sup>.

Le monde ressemble à une représentation sur la scène de laquelle tous les hommes sont des figurants de passage. Dans *Les Enfants du Paradis*, la mise en abîme du théâtre dans le cinéma, permet de jouer avec les identités des personnages qui interprètent des acteurs. La vie se mélange à plusieurs reprises avec la scène : il devient difficile de distinguer ce qu'ils sont vraiment et ce qu'ils paraissent d'être devant leur public. Il n'y a pas d'autre monde que celui du plateau. Nous retrouvons sur la scène la vie de Nathalie et de Baptiste interrompue de la présence de Garance « hors programme<sup>2</sup> », mais aussi l'histoire d'amour entre Baptiste et Garance, qui joue le rôle d'une statue vainement courtisée. Ce n'est pas un hasard si le spectacle s'appelle « Le Palais des Mirages ou l'Amoureux de la lune<sup>3</sup> » qui rappelle la scène entre les deux amoureux dans la chambre de Garance. Le personnage de Frédérick arrive jusqu'à prendre à son propre jeu la comédie qu'il est en train de jouer en se démasquant lui-même et en démasquant les autres acteurs durant la mise en scène d'une pièce :

Rires dans la salle.  
FRÉDÉRIK, ravi. Et prouve-moi le contraire, si tu peux ! (*Il s'avance vers la rampe et s'adresse au public*) Qu'est-ce que vous voulez qu'il réponde puisque ce n'est pas dans la pièce !  
Nouveau rire général.  
[...]  
Se levant avec « faste » : Je suis Frédérick Lemaitre ! (*Flashes sur l'hilarité de la salle, puis plan moyen des trois auteurs, gênés, furieux, se contenant à peine*)<sup>4</sup>.

Même les auteurs de la pièce deviennent paradoxalement des personnages :

<sup>1</sup> *Ibidem*, *Charmes de Londres*, t. 1, p. 503-504.

<sup>2</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 37.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 67.

Mais les vrais criminels, ceux qui ont tout manigancé dans l'ombre, je les désigne du doigt à la justice divine... [...] les véritables auteurs du crime des Adrets, les voilà<sup>1</sup> !

Les mondes de la scène, de la pièce et du public se mélangent dans un seul monde où tous sont, en même temps, des acteurs et des personnages, ressemblant presque à des pantins créés par Prévert pour ses histoires.

## Les Types de Personnages.

Tous les héros de Prévert sont des lutteurs qui n'acceptent pas que leur liberté soit minée par les conventions sociales comme le fait remarquer Jean dans *Quai de Brumes*, avec une métaphore très claire :

L'HOMME : T'aime pas les chiens ?

LE SOLDAT [JEAN] : J'aime pas les bêtes qui cherchent un maître !...<sup>2</sup>

Deux catégories distinguent la figure du lutteur : le rêveur et le héros désespéré, représentant deux formes différentes de lutte contre la société.

### Le rêveur.

Jeunet *et al.* nous disent que les rêveurs des films de Prévert « ont [non seulement] parfois du mal à distinguer le réel de l'imaginaire », mais « ils [souvent] n'essaient même pas<sup>3</sup> ». Baptiste, en parlant avec Garance, dira : « Les rêves, la vie c'est pareil<sup>4</sup> ! » en mêlant les deux dimensions. Son esprit songeur et idéaliste qui fait de lui un solitaire s'oppose au caractère extroverti du personnage de Frédérick, qui contrairement à Baptiste, révèle : « Ce que j'aime, c'est la réalité<sup>5</sup> ».

Baptiste est un rêveur incompris par une société qui se moque continuellement de lui. Son père le présente en disant :

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*, p. 68.

<sup>2</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>3</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.* p. 36.

<sup>4</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p. 56.

Celui-là ne sait rien faire. C'est un attardé ! Un rêve-tout-debout, même quand il est assis ! Un invraisemblable niais, un lamentable ahuri, un incompréhensible bon à rien... (*il frappe un grand coup sur le chapeau de Baptiste*)... et celui-là, hélas ! C'est mon fils !...<sup>1</sup>

En le voyant sur le Boulevard « immobile », « silencieux », regardant « ailleurs », la foule réagit méchamment :

UN BADAUD : Cette gueule qu'il a !...

DEUXIÈME BADAUD : Eh !... Baptiste ! Tu dors ou tu as mal au ventre ?

TROISIÈME BADAUD : Eh ! Baptiste, réveille- toi..., on est arrivé!...<sup>2</sup>

Mais Baptiste n'a aucune intention de se réveiller. Résignée, Nathalie lui reproche doucement : « Oh ! Baptiste, tu rêves encore...<sup>3</sup> ». Toujours « très douce », elle le défendra en expliquant :

Vous savez, les somnambules qui se promènent sur les toits, si on les appelle, ils tombent. Baptiste est comme eux. Il ne faut pas l'appeler, il faut le laisser, attendre qu'il se calme, qu'il se réveille<sup>4</sup>.

Baptiste ne pourra jamais respecter l'idéal que la société prétend d'un homme « comme il faut » :

BAPTISTE (*hochant la tête et imitant toujours les « autres »*)... « et il veut rien comprendre, il rêve des choses impossibles » (*Brusquement douloureux, il se lève surexcité, gros plan*) Et pourquoi impossibles puisque je les rêve « ces choses »...<sup>5</sup>

Il lutte pour transformer ses rêves en réalité, car rêver est sa façon de survivre au monde et il a appris à le faire depuis son enfance, comme il le raconte lui-même :

J'ai eu une enfance difficile. Il a bien fallu que j'apprenne à me défendre ! [...] Quand j'étais malheureux, je dormais, je rêvais, mais les gens n'aiment pas qu'on rêve. Alors ils vous cognent dessus, histoire de « vous réveiller un peu » (*Les yeux brillants, les dents serrées.*) Heureusement, j'avais le sommeil dur, plus dur que les coups et je leur échappais en dormant... oui... je rêvais, j'espérais, j'attendais...<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 18. Scène coupée dans le film.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 25.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 89.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p. 35.

<sup>6</sup> *Ibidem.*, p. 33.

Même le personnage de Lacenaire, toujours dans *Les Enfants du paradis*, révèle qu'il a subi les pressions de ceux qui voulaient changer sa nature rêveuse. Victime de cette injustice, il a décidé de renoncer à la société, en lui déclarant ouvertement la guerre et en choisissant la solitude et la méfiance à l'égard du monde pour préserver sa liberté totale :

Quand j'étais enfant, j'étais plus lucide, plus intelligente que les autres. « Ils » ne me l'ont pas pardonné. Ils voulaient que je sois comme eux... et que je dise comme eux : Levez la tête, Pierre- François, regardez moi... baissez les yeux... Et ils m'ont meublé l'esprit de force... avec les livres... de vieux livres... tant et tant de poussière dans une tête d'enfant ! [...] N'aimer personne... être seul... n'être aimé de personne... être libre...<sup>1</sup>

Mais la société s'obstine à méconnaître tout esprit rêveur, comme Prévert nous le montre dans le poème « L'enfant abandonné » :

Soudain, il regarde les arbres du jardin avec yeux qui font croire à la mère que l'enfant n'est « pas bien ». Tout simplement, l'enfant rêve à la mer qu'on lui a lue dans un livre<sup>2</sup>.

L'enfant qui n'est pas conforme à l'idée d'enfance imposée par la société est vu comme un malade : le rêve compromet son état normal qu'il faut donc corriger. L'enfant se réfugie alors encore plus dans le rêve où il peut être libre d'être ce qu'il veut :

il se relève en rêve et parle tout seul en riant mais personne d'autre ne l'entend. Et pendant des heures il se chante pour lui-même d'incompréhensibles plaintes, où se rencontrent et se grimpent des mots inventés, des mots défendus, des mots sacrés et soudain drôles, des mots volés, des mots nègres et nus ramassés dans les rues. Et il rit en rêvant<sup>3</sup>.

L'enfant du poème construit sa propre réalité, comme le personnage de Lange dans *Le Crime de Monsieur Lange*. Valentine, sa femme parle de lui en disant : « Quand tout le monde dormait, il écrivait des histoires impossibles...<sup>4</sup> ». Les histoires écrites par Lange représentent sa seule réalité, le monde dans lequel il se plonge toujours en oubliant le présent.

Valentine lui dit en plaisantant : « Vous êtes tellement dans les nuages... Une femme vous embrasserait sur la bouche... Vous diriez... c'est un rêve...<sup>5</sup> ». Michelet, caissier employé de

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*, p. 16.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Spectacle, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 297.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 34.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p. 41.

Batala, le salue en lui disant : « ...Bonjour, Lange... Toujours dans les rêves...<sup>1</sup> ». Lange est défini comme un « rêve-tout-debout<sup>2</sup> » comme Baptiste dans *Les Enfants du Paradis*. Batala le loue hypocritement en disant : « Vous êtes un artiste... un rêveur... un homme désintéressé... C'est beau... surtout à notre époque...<sup>3</sup> ».

La figure de l'« homme qui rêve<sup>4</sup> », autre façon par laquelle Batala avait appelé Lange, s'oppose à l'idée matérialiste et utilitariste de la société, fondée sur la rationalité et sur l'argent. Nous voyons dans plusieurs occasions que la société n'est pas faite pour les rêveurs. Dans un passage du poème « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France » il nous montre que la réalité peut réveiller atrocement l'homme qui est perdu dans ses rêves :

« [...] il faut voir l'homme couché dans son lit-cage à l'heure où son réveil va sonner.  
« Regardez-le, écoutez-le ronfler, il rêve, il rêve qu'il part en voyage, rêve que tout va bien, rêve qu'il a un coin [...] »  
« Regardez-le se dépêcher, boire son café-crème, entrer à l'usine, travailler, mais il n'est pas encore réveillé, le réveil n'a pas sonné assez fort, le café n'était pas assez fort, il rêve encore, rêve qu'il est en voyage, rêve qu'il a un coin, se penche par la portière et tombe dans un jardin, tombe dans un cimetière, se réveille et crie comme une bête, deux doigts lui manquent, la machine l'a mordu, il n'était pas là pour rêver et, comme vous pensez, ça devait arriver<sup>5</sup> ».

La fatigue et l'ennui du quotidien poussent l'homme fatigué à s'abandonner à la rêverie, mais le travail ne pardonne pas la faiblesse de l'instant. La vie punit durement ceux qui perdent leur temps en rêvant.

### Le héros désespéré.

Le rôle du héros désespéré du cinéma des années 30 et 40 est certainement celui de Jean Gabin, protagoniste du réalisme poétique et des films les plus significatifs de Carné et Prévert. Gabin incarne parfaitement l'homme innocent écrasé par le destin, contre lequel il est vain et fatal de lutter. Ouvrier dans *Le Jour se lève*, déserteur dans *Quai des Brumes*, il est le héros prolétaire qui jouit de la « fugacité du bonheur<sup>6</sup> », comme l'appelle Billard, mais qui est

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*, p. 46. Scène coupée dans le film.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 86.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 58.

<sup>5</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 8.

<sup>6</sup> Pierre Billard, *op. cit.*, p.252.

déjà condamné à un destin fixé depuis le début de son histoire : « Quand on a la poisse...<sup>1</sup> » commente Jean dans *Quai de Brumes*, en parlant de lui-même. Le destin ne le laisse pas souffler, le héros souffre sans cesse en espérant se sauver, mais sa mort sera inévitable. La possibilité du bonheur laisse sa place à la résignation d'une vie sans issue : le héros désespéré est un rêveur sans espoir, « seul contre tous<sup>2</sup> », comme le commissaire définit François dans *Le Jour se lève*. Victime de la fatalité, le héros sera poussé à tuer son ennemi, mais il sera tué à son tour (*Quai des Brumes*) ou obligé à se tuer (*Le Jour se lève*).

L'homme de Prévert est non seulement un homme victime de la fatalité, mais aussi de ses mauvais choix : le destin peut être le fruit des erreurs humaines, comme le poète le montre ironiquement dans « Le retour au pays » :

C'est un Breton qui revient au pays natal  
Après avoir fait plusieurs mauvais coups  
Il se promène devant les fabriques à Douarnenez  
[...]  
Il entre dans une crêperie pour manger des crêpes  
Mais il ne peut pas en manger  
Il a quelque chose qui les empêche de passer  
[...]  
Il allume une cigarette  
Mais il ne peut pas la fumer.  
Il y a quelque chose  
Quelque chose dans sa tête  
Quelque chose de mauvais  
[...]  
Et soudain il se met à se souvenir :  
Quelqu'un lui a dit quand il était petit  
« Tu finiras sur l'échafaud »  
[...]  
Celui qui avait tout prédit c'est l'oncle Grésillard  
L'oncle Grésillard qui portait malheur à tout le monde  
la vache !  
[...]  
Alors il décide d'aller voir l'oncle Grésillard.  
Il va  
Il ouvre la porte  
L'oncle ne le reconnaît pas  
Mais le lui reconnaît  
Et il lui dit :  
« Bonjour oncle Grésillard »  
Et puis il lui tord le cou.  
Et il finit sur l'échafaud à Quimper.  
Après avoir mangé deux douzaine de crêpes

---

<sup>1</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 272.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Jour se lève, op. cit.*, p. 22.

Et fumé une cigarette<sup>1</sup>.

Le personnage vit dans la peur d'un destin qui semble être fixé. La seule façon de se libérer de ce poids devient paradoxalement la réalisation de cet avenir prévu pour lui. Une fois son sort affronté, la peur disparaît et « le Breton » meurt satisfait. Ce sont les choix de l'homme qui déterminent donc son destin. Son futur lui appartient et il n'est que le résultat de son présent.

Les hommes des films de Prévert sont en effet victimes de leur présent et de leurs actions suite auxquelles ils sont toujours aux abois à la fin du film. Malgré la conclusion amère de ces histoires, le personnage interprété par Gabin montre la force d'un lutteur qui ne se rend pas face aux malheurs, une force semblable à celle de l'homme de la « Tentative de description d'un dîner de tête à Paris-France » qui est écrasé à coups de pied, mais qui résiste tenacement :

Les cartonnés officiels écrasent la tête de l'homme à coups de pied [...] La tête de l'homme est rouge comme une tomate trop rouge, au bout d'un nerf un œil pend, mais sur le visage démoli, l'œil vivant, le gauche, brille comme une lanterne sur des ruines<sup>2</sup>.

L'image atroce du visage tuméfié par les coups s'oppose à la lueur de l'œil qui a été épargnée et qui devient un symbole de la lutte. Bien qu'il soit battu, son esprit vainc. Cette force du lutteur sans espoir révèle la positivité de ces personnages, purs, forts et orgueilleux.

Dans *Le Jour se lève*, François préfère la simplicité de la vérité aux possibilités offertes par les astuces des malins. En parlant avec Françoise, il lui dit : « Ça te dégoûterait pas, toi, un homme qui ment tout le temps, comme ça ? [...] J'aime pas les gens qui mentent...<sup>3</sup> »

Dans *Quai des Brumes*, Nelly, en comprenant la situation de Jean, fait glisser « un billet dans la poche de la vareuse de Jean ». Il n'a pas d'autre argent, mais d'autre part il est trop orgueilleux pour se laisser aider :

NELLY : Pourquoi vouliez-vous m'acheter un souvenir ?...

JEAN : Parce que j'avais de l'argent de trop... L'argent des femmes... j'aime pas ça...<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. 45-46.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>3</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>4</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 235.

Au moment où il est obligé d'accepter l'aide de Panama pour sauver sa vie, il est gêné en le remerciant :

JEAN : Tu sais, les phrases, moi... mais tout de même... j'aurais voulu te dire quelque chose... Et puis je sais pas quoi dire...<sup>1</sup>

Jean ne semble pas à l'aise avec les mots, pourtant il montre une grande bonté par ses gestes. Tout au début du film, il n'hésite pas à risquer sa vie pour sauver celle d'un chien sur la route :

Soudain, le soldat aperçoit...

...la route...

Au milieu de celle-ci... ébloui par les lumières des phares... un chien perdu...

Sans hésiter, le soldat saisit le volant, braque à droite...le chien s'enfuit sain et sauf, mais le camion fait une terrible embardée...

LE CHAUFFEUR (*furieux*) : Non, mais... t'es pas sonné... des conneries pareilles à quatre-vingt à l'heure !... et pour un chien....

LE SOLDAT (*très calme*) : Un chien... c'est un chien...<sup>2</sup>

Cette pureté d'âme touche aussi un autre personnage, toujours interprété par Gabin : le capitaine André Laurent dans *Remorques*. André se présente dès le début du film comme un homme qui transmet une grande intégrité et qui la prétend aussi de ses hommes. Durant la fête pour le mariage d'un des membres de l'équipage, il réprimande Royer, un des matelots, parce qu'il est ivre et parce que les hommes doivent toujours être prêts à intervenir pour sauver les navires en difficulté : « Tu vas aller te rincer ta tête et tu reviendras quand tu seras dessaoulé, compris<sup>3</sup> ? ». Durant le discours de noces, le docteur louera l'activité d'André en disant : « un capitaine comme le votre... inutile de chercher, comme on dit... c'est fini... c'est le premier... ce sera le dernier... des hommes comme ça, on n'en fait plus... le moule est cassé...<sup>4</sup> » André se montrera incorruptible jusqu'à ce qu'il tombera amoureux de Catherine. Fasciné par sa passion avec la jeune femme, il perdra sa femme qui, malade du cœur, mourra désespérée à l'idée de pouvoir le perdre. Catherine partira en quittant André : il restera donc seul face à sa douleur. Le poids du destin trop lourd pour les personnages détruira toute possibilité de bonheur.

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*, p. 246- 247.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 170.

<sup>3</sup> Prévert, *Remorques*, version 005, p. 11. Renvoi à la note 3 à la page. 79.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 5. Renvoi à la note 3 à la page 79.

Prévert semble nous enseigner que le bonheur n'est pas destiné à la « Terre », « trop petite pour un trop grand malheur » comme nous lisons dans ce poème sans titre :

Le Bonheur est parti  
on le demande ailleurs  
[...]  
Le Bonheur en partant  
a dit qu'il reviendrait

Toujours ils l'attendaient<sup>1</sup> »

Le Bonheur, personnifié par l'utilisation de la majuscule, n'est pas à sa place sur la « Terre ». Les hommes sont dans le malheur en l'attendant, mais l'attente semble ne par leur laisser d'espoir.

« Les bons » et « les méchants ».

c'est fou ce que l'homme invente  
pour abîmer l'homme  
et comme tout ça se passe tranquillement  
l'homme croit vivre et pourtant il est déjà presque mort<sup>2</sup>.

écrit Prévert dans le poème « Événements » où les histoires des personnages s'imbriquent dans un monde qui est expression du malheur quotidien. Ce monde est, depuis toujours, séparé en deux types d'hommes : les dominateurs et les serviteurs. Les personnages sont alors rangés dans deux catégories incarnant ces deux formes d'êtres humains : d'un côté ceux qui souffrent, « les travailleurs », « les pauvres<sup>3</sup> », les faibles, mais aussi les rêveurs, les purs, « les amoureux, et les femmes<sup>4</sup> », (Lange dans *Le Crime de Monsieur Lange*, Jean et Nelly dans *Quai des Brumes*, François dans *Le Jour se lève*, André dans *Remorques*, Anne et Gilles dans *Les Visiteurs du soir*, Julien et Michèle dans *Lumière d'été*, Baptiste dans *Les Enfants du Paradis*, Malou et Diego dans *Les Portes de la nuit*) ; de l'autre, ceux qui incarnent le mal, « les exploiters, les profiteurs sans scrupules et les libidineux<sup>5</sup> », « les

---

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Charmes de Londres, Œuvres Complètes*, éd. cit. t. 1, p. 504.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>3</sup> <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-jacques-prevert-la-poesie-et-le-cinema-par-p-haudiquet-image-et-son/> consulté le 27/01/2017.

<sup>4</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, op. cit., p. 14.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 14.

oisifs » et « les parasites<sup>1</sup> » (Batala dans *Le Crime de Monsieur Lange*, Zabel dans *Quai des Brumes*, Valentin dans *Le Jour se lève*, le capitaine de la Mirva dans *Remorques*, le Diable dans *Les Visiteurs du soir*, Patrice dans *Lumière d'été*, Le Comte de Montray dans *Les Enfants du paradis*, Monsieur Sénéchal et son fils Guy dans *Les Portes de la nuit*).

La distinction très nette entre ces deux catégories comporte donc l'appartenance à deux milieux sociaux qui sont toujours celui de la richesse pour les méchants et celui de la pauvreté pour les bons, distinction qui devient l'expression du monde contre lequel se dresse le poète.

Le protagoniste principal est certainement le petit peuple : les gens de condition modeste, les personnages marginaux, personnages secondaire que Prévert décrit avec la même attention de portraitiste : par exemple le pêcheur clochard du café et le jeune garçon qui « chante en français et d'une voix déchirante la même mélodie » dans *Jenny* ; le personnage de Tonton qui répond toujours avec la même expression (« Pourquoi pas ? ») dans *Lumière d'été* ; le marchand d'habit et tous les figurants du théâtre des Funambules (« acrobates », « danseuse », « nains », « hommes à têtes d'oiseaux », « diable » « et des moins, des princes orientaux, des gendarmes et des nymphes<sup>2</sup> ») dans *Les Enfants du Paradis* ; le chanteur de rue, la gitane et le clochard dans *Les Portes de la nuit* ; le personnage drôle de Quart-Vittel dans *Quai de Brumes* qui continue de rêver de « dormir au moins une fois dans des vrais draps blancs, tu sais... un drap au-dessus... un drap au-dessous...<sup>3</sup> », il demande chaque fois une chambre, mais finit par boire toujours un « petit rhum... un tout petit... dans un grand verre... » et au moment de payer la chambre c'est « trop tard ». Carole Aurouet nous parle d'« une vraie galerie de petits rôles pittoresques » qui « gravitent dans les films de Prévert », en tant qu'expression du petit peuple.

L'appartenance à un certain niveau social est un des caractères communs aux « méchants » qui accentue le décalage avec « les bons ». Un poème sans titre met clairement en lumière cette répartition. Dans ce texte les « messieurs de Tout-Paris » qui « parlent finances », « parlent chiffre » « parlent d'abondance » « parlent métaphysique voitures et politique », « parlent haut », « parlent raison », symbolisent un rang social qui représente seulement une partie de la ville. « Dans les rues » existe l'autre côté de Paris incarné par

<sup>1</sup> <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-jacques-prevert-la-poesie-et-le-cinema-par-p-haudiquet-image-et-son/> consulté le 27/01/2017.

<sup>2</sup> La note au texte nous informe que « Ce départ de scène est une description d'ambiance du script assez fidèle. [...] la magie poétique de Prévert a des délires qu'il ne faut pas manquer ». Prévert, *Les Enfants du paradis*, op. cit., p. 20.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes*, op. cit., p. 182.

« l'enfant » qui lui « parle nègre et petit patapon », qui « parle misère », « parle terreur », « parle faim soif et sommeil », « parle moineau », « parle crottin de cheval tétanos et vélo » et qui s'oppose à la collectivité des « messieurs » par l'utilisation de la troisième personne singulier (« l'enfant ») montrant sa faiblesse face à la dureté du monde qui vise à l'annuler : « le grand monde le fait taire<sup>1</sup> ». Les « méchants » sont l'expression des « messieurs » du poème, représentants d'une classe sociale généralement montrée, dans l'œuvre de Prévert, sous deux aspects principaux : la façon de s'habiller et la façon de parler.

Dans l'œuvre de Prévert, les vêtements sont l'expression de la richesse ou de l'aisance : dans *Le Crime de Monsieur Lange*, Batala entre en scène « désinvolte » et « en smoking dessous un imperméable ou un pardessus léger<sup>2</sup> ». Il se change au travail avec le linge apporté par Valentine, une des blanchisseuses passe d'« une chemise souple » à une « chemise empesée » en changeant « également son veston ». La dactylographe Édith commente « sinistre » : « Évidemment, quand on sort beaucoup...<sup>3</sup> ». Par son habitude d'utiliser des vêtements à différentes occasions, Batala montre qu'il a une vie sociale mouvementée et dispendieuse, alors que ses travailleurs ne sont pas payés régulièrement.

Dans *Quai des Brumes*, les trois « méchants » se présentent ensemble :

Un jeune homme (Lucien)... bien habillé... assez beau garçon mais aux traits déjà abîmés... Un autre jeune homme (l'Orphelin), plus jeune et vêtu de noir... Un homme d'une quarantaine d'années (Zabel)... [...] Il est vêtu d'un pantalon à rayures et d'un veston noir bordé...<sup>4</sup>

La description de leurs vêtements soignés s'oppose à la simplicité de ceux des personnages plus humbles, comme le peintre qui fréquente la baraque « Panama » et se présente « vêtu comme les gens qui préfèrent le confort à l'élégance<sup>5</sup> » ou comme la pauvreté de Quart-Vittel qui se lave pour aller au travail de façon très pratique :

Quart-Vittel ouvre le robinet et, plaçant la tête sous le jet, la secoue avec force... se cure les oreilles... se retourne, visiblement ravi... fier de lui....  
Puis à Jean :

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Grand Bal du printemps, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 466-467.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 50.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>4</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 174.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 187.

QUART-VITTEL : La douche écossaise...y a rien de tel... Et maintenant frais comme une rose pour le labeur !...<sup>6</sup>

Dans *Les Portes de la nuit*, Guy Sénéchal est « vêtu d'une splendide canadienne et d'un complet clair d'une coupe un peu trop recherchée...<sup>2</sup> » et montrera qu'il possède même un certain type d'habillement même au moment de préparer sa valise pour sa fuite : il « se retourne face à son père, une pile de chemises dans les bras, [...] il dépose la linge dans la valise, [...] il jette les cravates dans la valise...<sup>3</sup> ».

Chez Prévert, la richesse se constitue souvent au détriment des plus pauvres. L'altruisme de Monsieur Sénéchal à l'égard de ses voisins du quartier, n'est autre qu'une façon d'exploiter les gens durant la guerre, comme le lui reprochera ironiquement Quinquina :

M. SÉNÉCHAL : ... Et dans mon chantier, il y a précisément du bois qui disparaît... Ce même bois que je vends aux gens du quartier pour leur rendre service...

QUINQUINA : ... À 20 francs le ligot, ça, je m'incline, c'est de la philanthropie...<sup>4</sup>

Dans *Le Crime de Monsieur Lange*, le personnage de Buisson accuse Batala en lui disant : « Au cours d'une enquête... très serrée, croyez-moi... j'ai acquis la conviction que vous aviez employé la plus grande partie de cet argent à des fins personnelles...<sup>5</sup> », réplique qui nous rappelle le texte « Est-ce que c'est une vie<sup>6</sup> » écrit pour le Groupe Octobre. Comme Monsieur Citroën utilisait les profits de son entreprise pour satisfaire ses vices, Batala semble être coupable de la même habitude, confirmée par sa réaction quand il risquera d'être découvert. En dévoilant sa lâcheté, il explique à Édith : « Je file... [...] La police est venue... [...] Ils vont revenir demain, il y a des chances... J'aime mieux pas les attendre... [...] ça craque de tous les côtés...<sup>7</sup> ». Mais il se justifie avec Lange de façon différente : « Monsieur Lange, je vais être obligé de m'absenter... d'abandonner provisoirement ma tâche... On me veut du mal... une machination...<sup>8</sup> ». À cause de sa naïveté, Lange ne peut pas considérer Batala comme un homme malhonnête. Peu avant de le voir partir, il arrive jusqu'à le remercier d'un geste qui ne semble pas avoir été totalement désintéressé :

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 252.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 312- 313.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>6</sup> Cf. p. 33.

<sup>7</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 101.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 102.

LANGÉ : Parce que enfin... vous avez publié « Arizona »... évidemment la publicité est un peu gênante, mais tout de même vous l'avez publié... alors...<sup>1</sup>

Les autres employés de Batala mettront ironiquement en lumière l'ingénuité de Lange qui défend la fuite de leur chef :

LANGÉ : Faut-il qu'il y ait des salauds sur cette terre... [...] Il y a une bande d'aigrefins qui veulent la peau du patron...

LOUIS (*souriant*) : La peau de requin, ça coûte cher !...

[...]

DIG : Ça va... c'est pas un prix de vertu, Batala...

[...]

LOUIS : C'est un saint... Il a oublié de nous payer mais c'est un saint... (*Il éclate de rire*).  
Saint Batala...

DIG : Priez pour lui...<sup>2</sup>

L'argent semble aussi motiver la nature méchante des hommes dans *Quai des Brumes*, où Zabel explique sarcastiquement à Lucien : « Quand on a trop d'argent de poche... on n'en a jamais assez... Alors on fait des combines... et on tombe dans de sales draps...<sup>3</sup> ».

L'attachement à l'argent arrive parfois jusqu'à compromettre la vie des hommes, comme dans le cas de *Remorques*, où le Capitaine de la Mirva renonce à se faire remorquer pour ne pas perdre sa cotisation d'assurance :

CATHERINE : Tu es un monstre. Pense à tes hommes.

LE CAPITAINE : Je pense à eux. Un bonhomme ça ne coûte jamais que 50 balles par jour.

L'assurance couvre tout. Mon bien et leur peau. Si le bateau coule, je toucherai son prix et les veuves leur pension. ça te suffit<sup>4</sup> ?

Il est capable de renverser la situation, en accusant paradoxalement ses matelots de se vouloir sauver la vie :

LE CAPITAINE : Votre peau, y a qu'ça qui compte, hein ! Vous vous foutez du reste. Un million de cargaison pour rembourser vos jolies gueules, c'est pas cher... la cargaison est à moi, vous entendez. Je l'ai payée avec mon argent... mon argent... ça existe, ça non<sup>5</sup> ?

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 104-105.

<sup>3</sup> Prévert, *Jenny* ; *Quai des brumes*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>4</sup> Prévert, *Remorques*, version 005, p. 50. Renvoi à la note 3 p. 79.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 57.

L'avidité du Capitaine qui est « capable de sacrifier [ses] hommes pour garder [son] argent<sup>1</sup> », comme le lui dit Catherine, s'oppose à l'humanité d'André, qui pense plutôt à la fatigue du travail de ses matelots, en disant au capitaine de la *Mirva* : « Je ne parle pas de l'argent. Mais il y a douze heures que mes hommes suent pour crocher dans votre bateau qui jouait à cache-cache<sup>2</sup> ». Découvrant que s'il donnait sa démission tout son équipage serait licencié, André décide de renoncer à l'idée en commentant : « les affaires et les sentiments, ça ne marchent pas ensemble... ça je sais...<sup>3</sup> ». L'opposition entre André et Le Capitaine de la *Mirva* est très nette et elle est soulignée par Catherine qui appelle le premier, son mari, « immonde<sup>4</sup> » et qui loue, en revanche, le deuxième : « c'est merveilleux d'être sauveteur », réplique à laquelle André répondra avec modestie : « sauveteur ? J'suis employé de chemin de fer. [...] un S.O.S. et tout le monde file<sup>5</sup> ». Même Marie, l'amie d'Yvonne, femme d'André, avait commenté : « Il a sauvé beaucoup de monde, le capitaine Laurent !<sup>6</sup> ». André est vu à l'unanimité comme une figure porteuse de valeurs positives.

Leur façon de parler représente un autre aspect qui peut caractériser les « méchants », comme nous le remarquons en particulier dans deux films : *Le Crime de Monsieur Lange* et *Les Portes de la nuit*.

Dans *Le Crime de Monsieur Lange*, les répliques de Batala<sup>7</sup> traduisent une utilisation des lieux communs qui montre la superficialité de la classe sociale à laquelle appartiennent les personnages : « Parce que nous traversons une époque... une époque...<sup>8</sup> », « Vous l'avez dit, monsieur une époque...<sup>9</sup> ». Danièle Gasiglia-Laster nous explique que : « l'accumulation des clichés tend à montrer qu'ils sont une bouillie de paroles, totalement insignifiantes ou mensongères<sup>10</sup> ».

Dans *Les Portes de la nuit*, la même expression (« c'est le mot ») de Monsieur Sénéchal revient dans différents discours qui semblent avoir en commun une manque de sincérité ou une déformation de la vérité. En parlant de Guy avec sa fille Malou, Monsieur Sénéchal, lui dit qu' « il a fait preuve d'un courage exceptionnel...exceptionnel, c'est le

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 70b.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>7</sup> Répliques que nous avons déjà citées comme expression d'un message de lutte caché dans le film par les auteurs. Cf. p. 164.

<sup>8</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange/Les Portes de la nuit*, op. cit. p. 86.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>10</sup> Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. xxx.

mot...<sup>1</sup> ». Peu après, dans le même dialogue, il lui dit encore : « Oh ! Je t'aurais aidée bien sûr, dans la mesure de mes moyens... qui, hélas, sont fort minimes... (*soupirant à nouveau*) ... une modeste aisance... sans plus... modeste... c'est le mot...<sup>2</sup> ». Quand il demande à sa fille si elle est mariée, il tient pour acquis qu'elle est satisfaite de sa vie (« tu es heureuse bien sûr... ») et bien qu'elle ne montre aucune réaction de joie, il poursuit insouciant : « Tant mieux...tant mieux... je suis ravi... ravi... c'est le mot <sup>3</sup>! » Quand il se dispute avec son fils Guy à propos de l'argent que lui a laissé Malou, il lui crie « s'étranglant de fureur » : « Ce n'est pas tellement pour l'argent... mais c'est pour le principe... absolument... le principe... c'est le mot...<sup>4</sup> ». En défendant son fils devant Diego et Raymond, il cherche à se justifier en leur disant : « Enfin, voyons... Il s'agit sans aucun doute d'un malentendu... Mon fils... Une telle accusation... C'est un garçon courageux, mon fils... courageux... c'est le mot...<sup>5</sup> ». Enfin, effrayé par l'idée que Diego et Raymond se vengent sur Guy, coupable d'être un traître, il les implore de le pardonner : « Je vous en prie...“mes amis”... montrez- vous humains... humains... messieurs... c'est le mot...<sup>6</sup> ». En utilisant le même cliché, Monsieur Sénéchal demande aux deux hommes de la piété, sentiment que Guy n'a pas montré en décidant de dénoncer Raymond. Mais Raymond se montre supérieur à lui en choisissant de ne pas dénoncer Guy :

RAYMOND : Puisque c'est défendu de faire justice soi-même... (*souriant*)... faut pas donner la mauvais exemple !...

DIEGO : Écoute, même... on va te laisser [...] bientôt tu trouveras une petite larve dans ton genre qui te donnera comme tu as donné les autres...<sup>7</sup>

Même en racontant à Diego les tortures qu'il a subi, Raymond en parlera avec une ironie typique de l'esprit de Prévert :

RAYMOND : Oui... tout le confort moderne... (*montrant sa cicatrice*)... massage facial... hydrothérapie... manucure... Vise un peu le travail à la main...<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 286.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 332.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 227.

Il avait déjà montré sa supériorité face aux provocations de Guy lors de leur première rencontre. En voyant Raymond et sa famille dans un restaurant « marché noir », Guy commente : « Ça alors, c'est un monde !... Ils ne se refusent rien... "les damnés de la terre"... Ils y viennent aussi au marché noir... les forçats de la faim<sup>1</sup> !... ». Et encore :

GUY SÉNÉCHAL (*familier et souriant*) : Je ne te demande pas de tes nouvelles... (*Désignant la table*)... Ça a l'air d'aller tout seul... (*sur le ton de la confiance*) Mais tout de même, te rencontrer ici... c'est curieux... Moi encore, ça se comprend... je n'ai pas de préjugés... Mais toi, avec tes idées... tu m'excuseras... mais je trouve ça un peu...  
RAYMOND (*jouant le jeu*) : Un peu...  
GUY SÉNÉCHAL : Un peu contradictoire...<sup>2</sup>

L'intervention de Claire, femme de Raymond, mettra fin à l'arrogance de Guy, qui justifiera ses manières inopportunes : « Voyons, madame Lécuyer, je plaisante...<sup>3</sup> », même s'il agissait d'un sarcasme proche de la moquerie plutôt que de la simple ironie.

Ce n'est pas la seule occasion où le « méchant » se moque du « bons ». Dans *Le Crime de Monsieur Lange*, la moquerie se transforme en provocation : quand Batala se présente habillé en prêtre, il annonce à Valentine qu'il est revenu car il est « sentimental dans le fond...<sup>4</sup> » alors qu'en réalité, il est intéressé par l'argent. À Lange qui, « fébrile », lui crie de partir (« Partez... partez tout de suite... partez... partez... ») il répond en suscitant sa jalousie : « Fais donc pas le délicat... Je me la suis tapée avant toi... Valentine... » et il poursuit : « Si tu savais où je l'ai trouvée... Valentine... où je l'ai ramassée... » jusqu'à provoquer la colère de Lange, qui sans s'en rendre compte, tire contre de lui une balle de revolver : (LANGE) (*surpris et presque indifférent... constatant le fait*) : « Il est mort... il est mort...<sup>5</sup> ».

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>3</sup> *Ibidem*. Dans la version du scénario, la scène prévoyait l'intervention de Jean Gabin qui ne peut pas se taire face à l'insolence de Guy :

JEAN (*S'adressant à Raymond*) : C'est un copain à toi ?... Tu devrais lui dire d'aller se reposer... Il n'a pas l'air bien... C'est vrai, les traits tirés... la langue chargée... (*Regardant Guy*)... Enfin... heureusement qu'elle chargée à blanc...

GUY SÉNÉCHAL (*haussant les épaules*) : À blanc !... (*Souriant, sûr de lui*) On voit bien que vous ne savez pas à qui vous parlez... parce que comme tireur, j'en connais beaucoup qui pourraient s'aligner et je l'ai prouvé... (*Soudain agressif*)... et pas à une table au bistrot... mais là où il fallait le prouver...

JEAN (*de plus en plus calme*) : Allez... te fâche pas, mon petit gars... Jamais dit le contraire... Moi aussi « je plaisantais »... Tu veux pas être le seule, non ?...

Il est évident que le texte a été adapté au personnage de Diego (Yves Montand), qui remplace Jean Gabin. Dans le film, Diego se limite simplement à dire « Heureusement ! [...] Heureusement c'est agréable de plaisanter. Alors je plaisante moi aussi », réplique à laquelle Guy répond gêné « Alors comme ça, ça va... tout le monde plaisante, c'est parfait ! » en coupant le discours.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 180.

Si dans *Le Crime de Monsieur Lange*, le personnage de Batala provoque Lange en déclarant qu'il est « sentimental », dans *Le Jour se lève*, Valentin, interprété toujours par Jules Berry, provoque François en lui disant : « Moi, je suis un imaginaire, un rêveur<sup>1</sup> » pour justifier le fait d'avoir menti sur son rapport avec Françoise. « J'invente ce qui me plaît !...<sup>2</sup> ». Même dans ce cas, la provocation du méchant vise à susciter la jalousie du « bon » :

VALENTIN, *brusquement nerveux*. Je ne pouvais supporter l'idée que cette petite...  
FRANÇOIS, *exaspéré*. Remue pas comme ça... t'as l'air d'un rat... T'entends..., un rat...  
Bouge pas, que je te dis ! Bouge pas !  
VALENTIN, *s'arrêtant « net » de bouger* : Bon je ne bougerai plus... Curieux !... Je croyais que les gens qui exerçaient un métier manuel n'étaient pas nerveux...<sup>3</sup>

Valentin excite François à plusieurs reprises en ironisant sur son travail et sur Françoise, jusqu'à provoquer en lui une première réaction violente : « François se jette sur lui, le prend par les épaules et le secoue avec la dernière violence<sup>4</sup> ». Mais Valentin, pas encore satisfait, continue à le provoquer :

VALENTIN, *secoué, mais tenant le coup* : Si tu crois m'impressionner...tu me fais rigoler, tiens<sup>5</sup> !

François qui dans un premier moment s'apprête à tuer Valentin (« François a plaqué sur la barra d'appui [de la fenêtre] et le soulève au dessus du vide<sup>6</sup> »), est arrêtée par la peur manifestée de sa victime. Même dans ce cas, le héros résiste à la provocation du méchant, sans le remercier pour son geste de pitié, accuse le bon de manquer de courage : « (*À François, sur le ton de la confiance*) C'est pas facile de tuer un homme..., hein<sup>7</sup> ? » et « sans attendre de réponse » lui confesse avec naturel et avec ironie : « J'en sais quelque chose !... [...] Je voulais te tuer..., oui..., une idée... comme ça ! J'ai souvent des idées merveilleuses...<sup>8</sup> » après lui avoir montré un pistolet automatique. Comme Guy Sénéchal dans *Les Portes de la nuit*, Valentin lui aussi utilise avec son interlocuteur un ton de confiance qui n'est pas indiqué dans leur rapport. Il s'agit d'un ton très direct par lequel il

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

semble avoir l'intention d'établir une complicité, mais qui permet au « méchant » de dépasser les bornes en tant qu'« ami ». Dans *Le Jour se lève*, Valentin jette le pistolet « sur la table qui les sépare » : il se montre tellement sûr de lui qu'il tend l'arme du crime à son assassin. L'objet semble devenir l'arbitre de la situation entre la vie et la mort, mais Valentin suscite la rage de François par des nouvelles allusions à son rapport avec Françoise. Un sentiment de souffrance touche le héros qui « dans le fond, ne veut rien savoir... Il craint de savoir..., voudrait que rien de tout cela ne se soit passé..., et parlant presque à voix basse<sup>1</sup> ». Valentin poursuit par une dernière provocation « Tu veux des détails ?...<sup>2</sup> », réplique à laquelle François répond en tirant sur lui. Comme dans *Le Crime de Monsieur Lange*, le « bon » est pris au piège du « méchant » qui non seulement lui offre l'arme mais qui le provoque délibérément jusqu'à être tué.

Dans *Le Crime de Monsieur Lange*, dans la salle de l'auberge où Lange et Valentine se sont réfugiés après que Lange a tiré sur Batala, en découvrant leur histoire, les paysans commentent :

UN PAYSAN : Enfin... on ne peut tout de même pas laisser les criminels courir sur les routes... Ça serait trop facile...

LE VIEUX : Trop facile... Et tuer quelqu'un c'est facile aussi peut-être... Jambe d'ours... [...] L'homme de là-haut, c'est peut-être un nuisible qu'il a tué...<sup>3</sup>

En tuant le « méchant », le bon l'a rendu victime. Cette situation nous rappelle « La Pêche à la baleine », poème que nous avons déjà cité. Le père incite le fils à partir pour aller pêcher la baleine, mais le fils refuse :

À la pêche à la baleine, à la pêche à la baleine,  
[...]  
Tu ne veux pas aller,  
Et pourquoi donc ?  
Et pourquoi donc que j'irais pêcher une bête  
Qui ne m'a rien fait, papa<sup>4</sup>  
[...]  
Et pourquoi donc je dépècerais une pauvre bête qui m'a rien fait ?  
Tant pis, j'abandonne ma part.  
Puis il jette le couteau par terre,  
Mais la baleine s'en empare, et se précipitant sur le père

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 32.

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 14.

Elle le transperce de père en part<sup>5</sup>.

La violente intervention de la baleine humanisée qui met fin à la dispute entre le père et le fils en tuant le père, renverse les rôles. Le coupable est devenu victime (« La mère qui prend le deuil de son pauvre mari<sup>2</sup> ») et la baleine innocente est maintenant un assassin qui craint les conséquences de son geste :

Et la baleine, la larme à l'œil contemplant le foyer détruit.  
Soudain elle s'écrie :  
Et pourquoi donc j'ai tué ce pauvre imbécile,  
Maintenant les autres vont me pourchasser en motogodille<sup>3</sup>.

Dans *Les Enfants du paradis*, Lacenaire commente « Les innocents pâtissent pour les coupables. Ah !... il est joli, le monde... Il est propre<sup>4</sup> ! ». L'opprimé, obligé de tuer son oppresseur pour sauver sa vie, risque de subir une peine pour s'être rebellé à sa condition. Mais, en lui permettant de gagner sa liberté, sa révolte est vue comme symbole d'espoir. Lange a en effet réalisé un grand espoir, celui qu'il avait confié à son personnage inventé, comme il l'explique à son ami Charles :

LANGE : Tiens, je te laisse le deuxième numéro d'« Arizona Jim »... Tu verras, il y a un épisode avec des gangsters qui volent la paye des ouvriers dans une mine... au Kentucky...  
[...] Arizona Jim les tue tout de suite...  
CHARLES : C'est un rêve<sup>5</sup>.

Le rêve est devenu réalité. Guy Jacob définit *Le Crime de Monsieur Lange* comme « une œuvre qui a avant tout un sens social<sup>6</sup> » surtout à l'époque. L'union des ouvriers qui changent le système en créant une coopérative est un message d'un ton presque révolutionnaire et Lange a été obligé de tuer Batala pour protéger cette idée.

Dans *Lumière d'été*, les dernières scènes du film mettent l'accent sur le même problème. Patrice, aveuglé par sa jalousie à l'égard de Michèle, décide de tuer Julien, ingénieur au barrage. Il est découvert par les travailleurs qui l'empêchent d'accomplir son geste. Bien qu'armé, Patrice ne peut rien contre les ouvriers qui se dressent calmement devant

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>5</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange*, *Les Portes de la nuit*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>6</sup> Guy Jacob, *op. cit.*, p. 28.

lui, car leur union est l'arme la plus puissante. La menace représentée par les travailleurs qui avancent contre de devient presque l'incarnation de sa conscience, qui le pousse à reculer jusqu'à tomber dans le vide. Sa méchanceté a donc été punie par ses propres gestes : il a pris son destin en main sans s'en rendre compte. Dans *Les Portes de la nuit*, ce sera toujours le destin qui punira le « méchant », Guy Sénéchal. Après avoir vu Georges tirer sur Malou suite à une scène de jalousie, Guy, au lieu de s'inquiéter sur le sort de sa sœur blessée, s'enfuit. Comme dans *Le Jour se lève*, c'est encore le méchant qui a fourni l'arme du crime. Au moment de sa première rencontre avec Georges, Guy lui avait donné son pistolet automatique pour démontrer son honnêteté :

Guy sort de sa poche le pistolet automatique et le tend à Georges...

GUY SÉNÉCHAL : Tenez...comme ça vous êtes tranquille...

Georges regarde l'arme...hésite...

[...]

Georges hésite encore un très court instant...puis met l'arme dans la poche de son pardessus...<sup>1</sup>

Mais cette fois le « méchant » ne sera pas puni par l'arme qu'il a offert au « bon ». Guy, conscient de sa lâcheté (il se répète « à mi-voix » : « Un dégueulasse... un dégueulasse... ») s'abandonne à son sort en avançant sur une « voie ferrée aux rails lumineux dans la nuit<sup>2</sup> » et il attend « immobile » l'arrivée du train. Dans ce train travaille Raymond, qui a décidé de ne pas se venger de Guy. Guy sera vengé par le destin : « Le wagon de queue... Immobile, debout sur le marchepied et agitant le fanal qu'il tient à la main, se tient Raymond Lécuyer ». Le « bon » tue le « méchant » inconsciemment : la coïncidence fait de Raymond un vainqueur presque involontaire de l'histoire : « La rame de wagons » qui « écrase le fils Sénéchal symbole la victoire des esprits sains<sup>3</sup> ».

Bien que Georges soit l'exécuteur de la mort de Malou, il ne représente pas le « véritable méchant ». Sa véritable faute est de représenter la superficialité de la société liée à l'argent, dont il en devient l'expression. Encore une fois, Pierre Brasseur interprète un personnage malheureux, victime lui-aussi de la société. Dans *Lumière d'été*, la négativité du personnage de Roland avait dévoilé, en revanche, la grande faiblesse de l'être humain, le désespoir d'un homme manipulé par le « véritable méchant », Patrice. Dans *Quai de Brumes*,

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit, op. cit.*, p. 347- 348.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>3</sup> <http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1946-les-portes-de-la-nuit/analyse-du-film-paru-dans-la-revue-image-et-son-en-decembre-1965/>, consulté le 29/01/2017.

la méchanceté du personnage joué par Brasseur est plus évidente mais elle est toujours le fruit d'une condition de malheur à laquelle le personnage réagit de manière différente. Lucien, chef d'une bande de voyous locaux, passe son temps à provoquer les gens dans les plus diverses occasions avec ses complices qui l'accompagnent comme des gangsters :

Sur la passerelle de bois entourant le manège [de petites automobiles à deux places actionnées électriquement] quelques badauds regardent les autres...  
Soudain parmi ceux-ci surgit Lucien... Il est accompagné d' [une] femme, très fardée, un peu ivre [...] L'Orphelin les suit [...] Puis Bébé [...]  
Le chapeau en bataille, Lucien paraît particulièrement agressif et méchant... parce que « ça fait bien devant une femme »...<sup>1</sup>

À la fête foraine, ils suscitent le ressentiment des présents en sautant la queue et en montrant un air arrogant et tyrannique :

PREMIER BADAUD : Non... mais dites donc... vous avez du culot, vous alors...  
LUCIEN : Chut... silence et taisez-vous, monsieur... C'est nous qu'on parle... on est les rois...<sup>2</sup>

Les employés du manège commentent : « dire qu'on sera tout le temps emmerdé par des types pareils...<sup>3</sup> ». Pour Lucien, tout est une question d'apparence, même sa méchanceté : ses provocations sont toujours faites en public ou en présence de ses amis. Mais sa sûreté est destinée à se heurter à la fermeté de Jean, qui s'oppose à son arrogance dès leur première rencontre. La réaction inattendue de Jean effraye Lucien et provoque sa fuite :

JEAN : Tiens... t'es pressé... tu veux t'en aller... une course à faire... sans doute...  
LUCIEN (*blême, tremblant, suppliant, et menaçant à la fois*) : Laisse- moi... hein... n'approche pas... ne tape pas... parce que avec moi... hein je te préviens... fais attention... oui fais gaffe parce que...<sup>4</sup>

La seconde rencontre fortuite avec Jean provoque chez Lucien une terreur encore plus grande, celle d'être humilié devant tout le monde, comme il le fait habituellement avec les autres.

---

<sup>1</sup> Prévert, *Jenny* ; *Quai des brumes*, op. cit., p. 260.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 221.

[Lucien] paraît figé... sans aucune réaction... Il sait qu'il va être giflé et il sait aussi qu'il ne peut rien faire au monde qui puisse l'empêcher d'être giflé... en présence de tous ses amis... des gens qu'il a bafoués... de la jeune femme qui l'accompagne... [...] Jean le gifle à deux reprises à toute volée...<sup>1</sup>

L'amitié elle-même est le fruit de l'apparence, plutôt que l'expression d'un sentiment sincère :

[la femme] éclate d'un rire qui ne s'arrête pas... L'Orphelin a un étrange petit sourire, mi-ironique, mi-satisfait, qui en dit assez long sur le genre d'amitié qu'il a voué à Lucien<sup>2</sup>.

L'arrogance de Lucien laisse sa place à une réaction infantile qui ridiculise le personnage, comme lors de sa première dispute avec Jean. Lucien se comporte comme un enfant grondé :

Pris d'un tremblement convulsif, les yeux pleins de larmes, Lucien répète stupidement : « Oui, je le buterai... je le buterai...<sup>3</sup> »

La punition du « méchant » infligée publiquement par le « bon » est l'expression de la victoire du bien sur le mal, une victoire qui, même si elle est momentanée, donne un nouvel espoir aux faibles. Elle nous rappelle le poème « Voyage en Perse », où le personnage a capturé « le Shah<sup>4</sup> de Perse », durant « un grand jour de Fouette<sup>5</sup> » :

et il [le Shah] était très content  
rien qu'à l'idée qu'on fouette  
les pauvres paysans  
Et je l'emmenais dans une grande valise  
et le montrais  
gratuitement  
aux paysans  
et puis je le fouettais publiquement  
à titre gracieux  
et tous les paysans étaient très heureux  
[...]  
pour moi je n'éprouvais aucun plaisir  
et corrigeant le monarque  
Simplement la même fatigue  
qu'on a en battant les tapis  
persans<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Il s'agit d'un jeu de mots entre « Shah » et « chat », qui se prononcent de la même manière.

<sup>5</sup> Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoires, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 809.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 810.

Le Shah est puni par le geste même qu'il faisait par habitude dans l'intention de s'amuser. Son plaisir de fouetter le peuple se transforme dans le plaisir du peuple de le voir fouetté à son tour. La situation est renversée et la peine que le Shah doit subir prend la forme d'un spectacle public dont tout le monde peut jouir :

Un jour  
des tisserands  
nous offrirent au chat et à moi  
un véritable tapis volant  
Vous irez plus vite nous dirent-ils  
pour faire votre tournée  
comme ça tout le monde persan  
pourra profiter du spectacle  
qui est très réconfortant<sup>1</sup>.

L'importance de punir publiquement « le méchant » devient pour « le bon » l'espoir de voir un monde où la justice venge les offenses subies.

Dans *Quai de Brumes*, si Jean punit l'arrogance du « méchant » Lucien, il doit aussi se confronter avec un autre « méchant » : Zabel, tuteur de Nelly, personnage sournois et dangereux, qui cache sa vraie nature sous une apparence débonnaire, comme il le laisse entendre dans une phrase prononcée par hasard :

... Curieux... sur les vêtements le sang reste longtemps... mais sur les mains... il s'en va très vite. Je ne sais pas si vous avez remarqué comme les médecins et particulièrement les chirurgiens ont les mains blanches et soignées... et cependant elles pataugent dans le sang toute la sainte journée... leurs jolies mains...<sup>2</sup>

Contrairement à Lucien qui prétend montrer constamment sa méchanceté pour s'imposer dans la société, Zabel agit d'une façon plus perfide et plus astucieuse. L'air louche qu'il conserve pendant tout le film sera expression d'une méchanceté très subtile qui risque de détruire le bonheur de Jean et Nelly :

ZABEL (*ricanant*) : Vous n'espérez pas partir comme ça... tous les deux... non... Ou alors c'est que vous croyez au miracle... au père Noël...<sup>3</sup>

Le bonheur est une fable pour les « bons » que les « méchants » ne peuvent pas supporter. Le « bon » sera obligé, même dans ce cas, de tuer le « méchant » pour pouvoir se

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 811.

<sup>2</sup> Prévert, *Jenny ; Quai des brumes, op. cit.*, p. 205.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 288.

sauver. Mais Jean sera paradoxalement tué à son tour par le « méchant » apparemment le moins dangereux, Lucien, qui tirera lâchement dans son dos. Même si le « bon » ne survit pas à l'histoire, sa figure reste un symbole de sa lutte.

La mort mythifie les héros de Prévert qui « savent mourir libres et dignes<sup>1</sup> », en échappant « aux pesanteurs de la société<sup>2</sup> », soit qu'ils soient tué par les méchants, soit qu'ils décident de se tuer. Dans *Le Jour se lève*, le suicide de François devient l'emblème de la condition de vie d'un homme victime du piège de la société, un homme qui représente la collectivité tout entière. Clara criera sous les coups de feux de la police qui « rendent peu compréhensible ce qu'elle dit » :

CLARA : François c'est pas un bandit... c'est un homme... un homme comme les autres... un homme comme vous<sup>3</sup>.

La société n'est pas capable d'entendre les cris de secours d'un désespéré. Le suicide est vu alors, selon l'idée du surréalisme, comme « un acte extrême de liberté et d'affirmation de soi<sup>4</sup> », la façon la plus puissante de lutter contre la société que les personnages ne peuvent pas accepter :

Prévert, qui dit ainsi son goût intense de la vie, ne prône pas le suicide mais voit paradoxalement le suicidaire comme quelqu'un qui aime trop l'existence pour se contenter de vivre sans espoir<sup>5</sup>.

## Les Figures féminines.

Carole Aurouet explique que

les personnages féminins sont singuliers dans les scénarios de Prévert. Ils sont forts et marquants : Nelly (Michèle Morgan) dans le *Quai des brumes*, Catherine (Michèle Morgan) dans *Remorques*, Garance (Arletty) dans *Les Enfants du Paradis*. Ce ne sont pas des faire-valoir des personnages masculins<sup>6</sup>.

Dans toute son œuvre, Prévert consacre une grande attention à la figure de la femme, en se montrant très attentif à sa psychologie. Il y a plusieurs poèmes dans lesquels le poète

<sup>1</sup> « Jean-Pierre Jeancolas- L'univers de Prévert », dans Bernard Chardère, *op. cit.*, p. 376.

<sup>2</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>3</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>4</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.* p. 102.

<sup>5</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 43.

parle au féminin en manifestant un sentiment d'empathie avec ses personnages : dans ces poèmes, il raconte leurs espoirs (« Au Coin de la rue<sup>1</sup> »), leurs moments de plaisirs (« C'était l'été<sup>2</sup> »), leurs jalousies (« Quand Tu dors<sup>3</sup> »), leurs illusions brisées (« La Femme acéphale<sup>4</sup> »), leurs déceptions (« Rêverie<sup>5</sup> »). Leur mal-être est souvent expression d'une condition dictée par les conventions sociales, qui visent à enfermer les femmes dans des rôles prédéfinis. Mais les femmes de Prévert montrent qu'elles ont toujours une très forte personnalité. Elles ne sont plus créées en fonction des hommes, mais elles sont les protagonistes de leur monde, les héroïnes de leurs histoires, avec leurs joies et leurs malaises.

Si dans *Lumière d'été*, le réalisateur Jean Grémillon, grand portraitiste de figures féminines, présente la modernité de la femme par le biais d'une idée égalitaire de couple, Prévert arrive jusqu'à dépasser cette idée, en se concentrant uniquement sur la femme, qui existe au-delà et indépendamment de l'homme. Il la rend capable de choisir son destin, il la rend responsable de ses désirs et de ses volontés jusqu'à en faire l'incarnation d'une liberté originale à l'époque, liberté que seul une actrice comme Arletty est capable d'exprimer de façon si forte. Car Arletty est, comme Jeunet *et al.* nous l'expliquent :

l'incarnation absolue de toutes les facettes de ce sentiment humain : grâce à son génie, déjouant les stéréotypes de la prostituée, de la séductrice ou de la femme fatale, elle interprète en quatre films l'amour sous toutes ses facettes, défiant les conventions, affichant sa liberté<sup>6</sup>.

Il s'agit d'une liberté exprimée à travers la sexualité et la malice des personnages qu'elle interprète. Garance « plus que quiconque », « personnifie à l'écran la modernité et l'insolence provocatrice de ce cinéma qui, littéralement, *se joue* des conventions<sup>7</sup> ». Au sergent de ville qui la libère après l'avoir accusée à tort, Garance répond : « Tant mieux..., parce que, moi, j'adore ça, la liberté !...<sup>8</sup> ». Dans *Le Jour se lève*, Arletty/Clara s'approche de François « doucement » mais aussi « provocante » et se montre immédiatement très explicite : « C'est pas tous les jours, vous savez, qu'une femme qui est libre comme ça, brusquement, rencontre un homme qui lui plaît...<sup>9</sup> ». La provocation est encore plus évidente lorsqu'elle

<sup>1</sup> Jacques Prévert, *Choses et autres, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 338.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>3</sup> *Ibidem, Histoires et d'autres histoires*, t. 1, p. 845.

<sup>4</sup> *Ibidem, Choses et autres*, t. 2, p. 364.

<sup>5</sup> *Ibidem, Histoires et d'autres histoires*, t. 1, p. 822.

<sup>6</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.* p. 13.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>8</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis, op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> Prévert, *Le Jour se lève, op. cit.*, p. 20.

montre son corps à l'écran : « Elle sort, enveloppée d'un peignoir (peignoir de maquillage) et va s'asseoir près de lui. [...] En parlant, elle enfilera ses bas en découvrant ses jambes<sup>1</sup> ». En la voyant, François commente : « T'es belle comme ça, t'sais... On dirait la Vérité sortant du puits...<sup>2</sup> » réplique qui nous transporte directement vers *Les Enfants du paradis*, où Arletty/Garance exploite son corps en personnifiant la Vérité sur le Boulevard :

L'ABOYEUR : Entrez ! Venez la voir... et quand vous l'aurez vue... la Vérité... vous y penserez le jour... (*Il soulève le rideau crasseux de l'entrée*) vous en rêverez la nuit... (*Roulements de tambour*) Entrez !... allez..., entrez... Simplement vêtue d'elle-même, elle se montre à tous dévoilée... Entrez, entrez... On ne paye qu'en sortant...<sup>3</sup>

En la rencontrant dans l'échoppe de Lacenaire, le marchand d'habits la saluera en disant : « Mes hommages à la beauté<sup>4</sup> ». Garance symbolise en même temps la Vérité et la Beauté, deux idées exprimées par son corps et qui sont liées l'une à l'autre, car la beauté de Garance est violente comme la vérité qu'elle représente : elle frappe les gens, les blesse, elle n'a pas peur d'être montrée, elle est effrontée et impudente. Ce type de beauté ne peut pas plaire à une bourgeoisie, expression du respect pour les conventions sociales. Dans la foule où un homme a accusé Garance de lui avoir volé sa montre, deux femmes interviennent :

PREMIÈRE DAME, au « volé » : Vous êtes sûr que c'est elle ?  
DEUXIÈME DAME : Rien d'étonnant, des créatures pareilles<sup>5</sup> !

Garance est l'expression d'une liberté sexuelle qui ne craint pas les jugements des autres. Elle veut être ce qu'elle apparaît, elle n'a pas besoin de se cacher derrière un masque. Fidèle à sa nature, elle chantonne les mots d'un poème qui symbolisent sa sincérité :

Je suis comme je suis...  
Je suis faite comme ça  
Quand j'ai envie de rire  
Oui, je ris aux éclats.

J'aime celui que j'aime  
Est-ce ma faute à moi  
Si ce n'est pas le même

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 18.

Que j'aime chaque fois<sup>6</sup>.

Dans « Je suis comme je suis », titre de ce poème, elle s'adresse aux gens dans une sorte de naïveté malicieuse totalement naturelle :

Je suis comme je suis  
Je suis faite comme ça  
Que voulez-vous de plus  
Que voulez-vous de moi

Je suis faite pour plaire  
Et n'y puis rien changer  
Mes talons sont trop hauts  
Ma taille trop cambrée  
Mes seins beaucoup trop durs  
Et mes yeux trop cernés  
Et puis après  
Qu'est-ce que ça peut vous faire  
Je suis comme je suis  
Je plais à qui je plais  
Qu'est-ce que ça peut vous faire  
Ce qui m'est arrivé  
Oui j'ai aimé quelqu'un  
Oui quelqu'un m'a aimée  
Comme les enfants qui s'aiment  
Simplement savent aimer  
Aimer aimer...  
Pourquoi me questionner  
Je suis là pour vous plaire  
Et n'y puis rien changer<sup>2</sup>

Elle ne cherche pas à se justifier devant une société qui transforme ses qualités en fautes. Elle n'a pas besoin d'approbation car elle échappe à toute homologation. Garance se comporte comme le personnage féminin d'un autre poème de Prévert. Dans « Droit de regard », la femme se refuse de tomber dans les pièges imposés par la société en luttant fermement pour sa liberté :

Vous  
je ne vous regarde pas  
ma vie non plus ne vous regarde pas  
J'aime ce que j'aime  
et cela seul me regarde  
et me voit  
J'aime ceux que j'aime

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>2</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 66.

je les regarde  
ils m'en donnent droit<sup>1</sup>.

Le jugement des autres passe par les mots « regard » et « regarder », jeux de mots qui donne une double valeur aux vers. Le droit de regard devient alors synonyme d'un droit d'une vie qui veut être vécue librement.

Dans *Remorques*, Catherine (Michèle Morgan) est jugée par Andrée de façon très négative :

Chacun sa spécialité (*gros rire*)... Je ne vous demande pas la votre... ça se devine... [...] Qu'est-ce que vous foutez de vos dix doigts... "et du reste" [...] Je ne tiens pas à vous connaître... les femmes comme vous<sup>2</sup>!

Elle-même le reconnaîtra : « Une femme comme moi, c'est fait pour disparaître<sup>3</sup> ». Catherine, victime de son instinct, est consciente d'être en train de séduire un homme marié et de contrevenir aux conventions sociales et morales. De son côté, le jugement d'André traduira la peur de céder à ses avances : « Ça doit vous amuser, hein, un homme qui ne sait pas ce qu'il dit... qui bafouille à cause de vous... c'est vrai que je bafouille... j'ai l'impression d'être saoul...<sup>4</sup> ». Mais Catherine n'a pas l'intention de jouer, son attitude dérive plutôt d'une déception qui est commune à plusieurs personnages féminins de Prévert, comme par exemple la « Fille d'acier ». Dans ce cas, l'abandon de l'amant se transforme en désolation qui laisse la fille seule au monde avec sa douleur :

Fille d'acier je n'aimais personne dans le monde  
Je n'aimais personne sauf celui que j'aimais  
[...]  
Maintenant tout a changé est-ce lui qui a cessé de m'aimer  
[...]  
Maintenant je suis couchée sur la paille humide de l'amour  
Toute seule avec tous les autres toute seule désespérée  
Fille de fer-blanc fille rouillée<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, *La Pluie et le beau temps*, p. 662.

<sup>2</sup> Prévert, *Remorques*, version 005, p. 79. Renvoi à la note 3 à la page 79.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>5</sup> Jacques Prévert, *Paroles, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 103.

Sans l'amour, l'existence de la femme semble s'annuler, car son monde est constitué par son amant. Dans « Il a tourné autour de moi », la femme, encore une fois séduit sexuellement par l'homme, a perdu toute impulsion émotive :

Il a tourné autour de moi  
pendant des mois des jours des heures  
et il a posé la main sur mon sein  
[...]  
Et il m'a arraché une promesse  
comme on arrache une fleur à la terre  
[...]  
J'ai oublié ma promesse  
et la fleur tout de suite a fané  
Et les yeux lui sont sortis de la tête  
il m'a regardée de travers  
et il m'a injuriée  
Un autre est venu qui ne m'a rien demandé  
[...]  
et quand il m'a déshabillée  
je me suis laissé faire  
Et je ne savais pas qui c'était<sup>1</sup>.

Dans *Le Jour se lève*, comme dans ces poèmes, Valentin a séduit Clara et Françoise avec les mêmes fleurs, les mimosas, comme le rappelle Clara à François : « C'est comme ça qu'il m'a eue : avec des mimosas<sup>2</sup> ». Clara incarne la femme brisée par la vie qui ne s'étonne pas d'avoir été quittée sans raison. Elle répondra avec naturel aux mots d'adieu de François : « Heureusement qu'on ne s'aime pas...<sup>3</sup> », pour elle aussi l'amour est un acte tout simplement charnel.

Dans *Les Enfants du paradis*, Garance raconte son enfance difficile à Baptiste en se disant qu'« une fille qui a grandi trop vite ne reste pas seule très longtemps », mots qui reviennent dans les vers de « C'est l'amour qui m'a faite » :

Je suis née toute nue  
Je vis comme je suis née  
Je suis née toute petite  
Si j'ai grandi trop vite<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 330.

<sup>2</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, op. cit., p. 20.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>4</sup> Jacques Prévert, *Histoires et d'autres histoires*, *Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 1, p. 893.

La femme désabusée par la vie est synonyme chez Prévert de fraîcheur perdue, car elle est toujours synonyme de candeur et de pureté même quand elle se montre très forte. Cette fraîcheur de femme est souvent associée aux fleurs. Dans *Le Jour se lève*, Françoise se présente « tenant dans ses bras une grande azalée en pot<sup>1</sup> », image qui frappe François jusqu'à le séduire, comme il le raconte lui-même : « La première fois que je t'ai vue..., avec tes fleurs..., tout d'un coup, j'ai eu envie d'être heureux...<sup>2</sup> ». Les fleurs peuvent revenir aussi dans les noms des personnages féminins, comme dans le cas des *Enfants du Paradis*, où Garance explique : « On m'appelle Garance [...] C'est le nom d'une fleur<sup>3</sup> », une fleur, qui, dans ce cas, incarne la sensualité du personnage : « FRÉDÉRIC, la regardant : Une fleur rouge... comme vos lèvres...<sup>4</sup> ».

Mais le nom Garance est encore plus significatif si on pense que ce n'est pas son « vrai nom », mais la façon dont les autres la nomment (« On m'appelle »). Au commissaire elle expliquera en « souriant » que son « nom de jeune fille » est Claire, nom dont la signification est toutefois très forte :

COMMISSAIRE : Claire comment ?

GARANCE : Claire comme le jour. Claire comme de l'eau de roche...<sup>5</sup>

Dans *Les Visiteurs du soir*, le Diable s'adresse à Anne, en utilisant les mêmes mots avec lesquels Garance joue sur son nom :

DIABLE : Anne, pure comme le jour, claire comme de l'eau de roche<sup>6</sup>.

Le nom devient le signe qui définit la personne. La fraîcheur se transforme en clarté, symbole d'une candeur qu'incarne le personnage d'Anne. L'adjectif « clair » est à la base d'un nom, dans *Le Jour se lève*, où Arletty s'appelle Clara, comme la femme de Raymond dans *Les Portes de la nuit*. Dans *Lumière d'été*, Patrice définit sarcastiquement Michèle comme de « l'eau fraîche », expression d'une « fidélité » qu'elle n'aurait pas montré, mais qu'elle prétendrait observer.

---

<sup>1</sup> Prévert, *Le Jour se lève*, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>3</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, op. cit., p. 14.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>6</sup> Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, op. cit., p. 173.

Les femmes sont toujours l'expression de la fraîcheur, comme les fleurs, mais aussi de la force et de la spontanéité qui leur permet de continuer à jouer dans un monde sérieux, avec la même innocence que les enfants :

La femme est encore au monde ce qui est le plus nature. Elle a et garde toujours certains côtés d'innocence malicieuse qu'a le jeune chat et l'enfant de trop d'esprit<sup>1</sup> .

Malgré son apparente innocence, le femme porte en elle un message très important : comme les « bons », elle est l'expression de la liberté contre toute convention imposé par la société.

---

<sup>1</sup> « Bibliofolie », Jacques Prévert, *Imaginaires, Œuvres Complètes*, éd. cit, t. 2, p. 177.

## Conclusion

Au début de ce travail, nous avons évoqué la collaboration de Prévert avec nombreux artistes. Nous avons ainsi montré la grande flexibilité de son œuvre qui dépasse la simple idée de littérature jusqu'à toucher les domaines les plus divers.

Chez Prévert, la poésie n'est pas seulement de la « poésie », elle peut devenir « autre chose », et assumer des formes différentes grâce à l'apport de la musique et des images. Il est alors impossible de la définir de façon précise, comme nous le dit Danièle Gasiglia-Laster :

[Prévert] refusait, à l'instar de Garcia Lorca et d'Henri Michaux, d'expliquer ce qu'est la poésie. Une fois, pourtant, il en a esquissé une définition, mais si peu limitative, qu'elle impliquait l'impossibilité de figer cette notion : « La poésie, c'est ce qu'on rêve, ce qu'on imagine, ce qu'on désire et ce qui arrive, souvent. La poésie est partout comme Dieu n'est nulle part. La poésie c'est un des plus vrais, un des plus utiles surnoms de la vie<sup>1</sup> ».

La poésie est alors un des moyens de construire un univers reconnaissable : « c'est du Prévert ». Il s'agit d'un monde où les thèmes cher à l'auteur coexistent : l'amour, la lutte et le rêve traversent toute son œuvre. L'amour est une forme de lutte mais aussi de rêve ; le rêve incarne la volonté de lutte et le sentiment d'amour des personnages, la lutte est à la base de toute l'œuvre, une lutte qui est d'abord celle contre la société fragile de l'entre-deux-guerres et qui devient, ensuite, la lutte contre la société rigide du gouvernement de Pétain. La seule valeur que Prévert reconnaît est toujours celle de la liberté, qu'il défend de toutes les façons possibles, en confiant son message aux personnages de ses histoires. Les « hommes de Prévert » abandonnent toute « épaisseur de trouble, d'inconnu, d'inexploré qui fait ce qu'on appelle la "vérité psychologique"<sup>2</sup> » en devenant, en revanche, des symboles d'une condition collective, d'un malaise universel : ils sont les victimes d'une humanité malade que Prévert

---

<sup>1</sup> « Hebdomadaire », p. 159 dans Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, éd. cit., t. 1, p. xxxii.

<sup>2</sup> Guy Jacob, art. cit., p. 10-11.

dénonce par le biais de la parole. Cette parole assume donc une fonction sociale, politique et morale, comme une dénonciation dure et violente.

Écrire. Écrire pour crier, pour se battre contre l'injustice, pour donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, à ceux qui ont trop à dire pour pouvoir le dire, à ceux qui ont "le pain quotidien relativement hebdomadaire"<sup>1</sup>.

L'émotion est le « moteur de son écriture<sup>2</sup> » ; son langage s'adapte à ce qu'il exprime jusqu'à s'abaisser pour traduire les pensées et l'état d'âme des personnes les plus modestes. L'oralité de son écriture permet de passer du poème au scénario, où le dialogue devient la clé de lecture des personnages et de l'histoire. Prévert choisit toujours la simplicité qui est expression de vérité, de spontanéité, capable de transmettre un sentiment d'authenticité qui rend son œuvre originale et unique. Le langage quotidien représente une autre forme de liberté, une autre façon d'échapper à toute règle, à toute imposition artificielle de la société.

Il fera dire à Garance dans *Les Enfants du Paradis* :

Je pense qu'il y a, un peu partout dans le monde, des amoureux qui s'aiment sans rien dire, ou qui se disent leur amour avec des mots tout simples, des mots de tous les jours. (*Très simple*). Je trouve ça beau<sup>3</sup> !

Car l'amour, comme les grands thèmes qu'il affronte, n'a pas besoin d'un « langage supérieur » pour arriver aux gens. Cette authenticité « des répliques quotidiennes, écrites avec les mots de tous les jours<sup>4</sup> » représente l'authenticité de la vie, que Prévert montre dans toutes les formes possibles. Si le moyen d'expression change, l'idée reste la même dans les scénarios, dans les poèmes, dans les chansons, dans les images. Prévert reste fidèle à lui-même, pendant toute sa vie. Son message passe à travers toute forme d'écriture, mais reste toujours le même au delà de son moyen d'expression. L'essence primaire de son langage est l'humour, l'arme dont la valeur est « corrosive<sup>5</sup> ». La moquerie incarne une idée de révolution que Prévert ne craint pas de montrer :

les films sont révoltés, corrosifs et anticonformistes. La religion, la guerre, le capitalisme et la bourgeoisie en prennent pour leur grade. Le détournement est permanent. Les lieux communs

---

<sup>1</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>3</sup> Prévert, *Les Enfants du Paradis*, op. cit., p. 45.

<sup>4</sup> David Chanterrané, *Marcel Carné. Le môme du cinéma français*. Saint-Cloud, Édition Soteca, 2012

<sup>5</sup> <http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1946-les-portes-de-la-nuit/lanalyse-du-film-paru-dans-la-revue-image-et-son-en-decembre-1965/> consulté le 05/02/2017.

sont dynamités. Les conventions sociales sont bousculées. L'invitation à la réflexion, à l'esprit critique et au rire est constante<sup>1</sup>.

Dans les textes, à l'écran, le poète ne cesse de réaffirmer ses convictions, de soutenir ses idéaux pour un monde meilleur. Le cinéma et la poésie deviennent alors un moyen d'agir contre toute forme de restriction, contre toute valeur qui ne respecte pas la valeur de liberté, car c'est le peuple le grand protagoniste de son œuvre. Prévert « est en effet un poète populaire par ses origines familiales modestes, par le nombre de ses lecteurs, par la matière et la manière de ses poèmes<sup>2</sup> ». « Sa poésie est [...] une exploration extérieure<sup>3</sup> », toujours confrontée aux réalités. Il s'agit d'une poésie née pour tous sans distinction, une poésie qui est faite pour être parlée, racontée, chantée, récitée, criée : la poésie de Prévert est un art qui peut compter sur les foules tout comme le cinéma. Les textes du poète existent avant tout pour les gens, auxquels il semble s'adresser dans une complicité presque intime. Son œuvre devient alors un hommage au public, « mon cher public<sup>4</sup> », comment dira le directeur du Théâtre de Funambules dans *Les Enfants du paradis*, en se référant au public qui assiste aux spectacles et qui contribue à créer la magie du théâtre populaire. Dans le même film, Lacenaire parlera d'une « faculté » propre à l'acteur « de faire battre les cœurs tous les soirs à la même heure ! », un battement qui, pour Frédéric, sera à l'unisson avec le sien : « C'est justement cela qui est beau, qui est étourdissant : sentir, entendre son cœur et celui du public qui bat en même temps<sup>5</sup> ! ». Ce battement de cœur est celui du public du « paradis », des plus pauvres (« un franc aux avant-scènes si vous êtes fortunés et quatre sous au paradis si vous êtes pauvres ou momentanément gênés<sup>6</sup> »), de ceux qui savent rire « sans raisons, sans penser à rien d'autre qu'à rire<sup>7</sup> », comme dira Garance. Pour Frédéric, le peuple incarnera la seule raison de son métier : « Moi, quand je joue, je suis éperdument amoureux, éperdument, vous entendez ?... Mais quand le rideau tombe, le public s'en va avec « mon amour »<sup>8</sup> ». Avec *Les Enfants du paradis* Prévert célèbre l'innocence et à la pureté du peuple qui appartient à la grande fresque de la société. Il s'agit d'un peuple qui pour une fois regarde les autres de haut en bas, d'un peuple qui participe activement au spectacle de la vie : « Écoute le paradis, Frédéric<sup>9</sup> ! », dit

<sup>1</sup> Carole Aurouet, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, op. cit., p. 24.

<sup>2</sup> Joël Sadeler, op. cit., p. 9.

<sup>3</sup> Jean Queval, op. cit., p. 53.

<sup>4</sup> Prévert, *Les Enfants des Paradis*, op. cit., p. 23.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 73.

Garance, en regardant vers le haut avec « ses yeux brillants ». Le théâtre fonctionne premièrement grâce au public, « et quel public ! » commentera le directeur, « Il est pauvre, bien sûr, mais il est en or, mon public. Tenez, regardez-les, là haut, au paradis<sup>1</sup> ! ». C'est le public qui pousse Prévert à écrire, qui suscite sa volonté de prendre la parole pour intervenir contre la société. C'est pourquoi nous venons à l'idée d'une dimension populaire qui rapproche le cinéma et la poésie. Si la poésie de notre auteur naît comme une forme d'expression immédiate à la portée de tous, le cinéma aussi, selon Léon Moussinac, « sera populaire ou ne sera pas<sup>2</sup> ». Yann Darré explique qu'« on voit dans le cinéma un art pour le peuple, un moyen d'amener l'art au peuple et le peuple à l'art, un art universel<sup>3</sup> ». Le cinéma et la poésie sont deux arts universels, qui partagent le même but et les mêmes moyens : les imaginaires qu'ils savent créer par les émotions, par les mots, par les images sont capables d'amener les gens au-delà du monde réel, pour

faire émerger le contenu latent de l'existence, révéler les profondeurs de l'inconscient et du subconscient, être des psychotropes pour plonger en soi, et donc jeter l'individu hors de lui-même<sup>4</sup>.

Cette fusion de la vie et du rêve réalisée dans le cinéma muet par le biais des images et la musique, se concrétise dans le cinéma sonore avec la parole. De nouvelles voies s'ouvrent alors : l'intervention d'un nouveau langage peut transformer le cinéma dans un acte poétique, car « la poésie est partout, et surtout là où l'on y attend le moins : dans le langage de la rue, dans le spectacle de la vie<sup>5</sup> » et, en fin de compte, le cinéma n'est qu'une représentation de la vie. Chez Prévert les paroles ne sont pas « en cage », « elles s'envolent, oiseau, fleurs ou

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>2</sup> Darré, *op. cit.*, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibidem*. « Le cinéma, ce n'est pas un métier. C'est un art » dira Jean-Luc Godard en 1958. Les Cahiers du cinéma, n°85, juillet 1958, p. 78. L'idée de cinéma comme art est, en réalité, controversée pendant longtemps. *Au début*, « le mouvement lancé par Benoît-Lévy, puis surtout par le Film d'Art, reste sur la définition du cinéma moyen d'enregistrement. Le film reste une "œuvre purement mécanique". [...] "Le cinéma n'est pas encore de l'art, car il [...] est asservi à la copie d'un sujet", Riccioto Canudo, en 1911, dans un article intitulé "La naissance d'un sixième art, essai sur le cinématographe". Canudo lance avec cet article un nouveau mouvement vers le cinéma comme art, un art autonome, dégagé des tutelles encombrantes du théâtre et de la littérature, et de la reproduction mécanique de l'art. Canudo est sans doute le premier théoricien du cinéma en France. Essayiste et poète, ami d'Apollinaire, il est l'un des premiers, avec Edmond Benoit-Lévy, à entrevoir l'avenir artistique du cinéma. C'est à lui que l'on doit l'expression "septième art". [...] Le cinéma ne pouvait pas être un art en 1911, Canudo le célébrait comme un art en devenir. » Darré, *op. cit.*, p. 22. Seulement à la fin des années vingt « le cinéma comme art semble alors une idée acquise » *Ibidem*, p. 33.

<sup>4</sup> Carole Aurouet : *Le Cinéma des poètes : de la critique au ciné-texte*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>5</sup> Jacques Prévert, *Paroles*, *op. cit.*, p. 300.

papillons, et assis de guingois sur le bord de la chaise, il les suit rêveusement de son regard mouillé<sup>1</sup> », elles incarnent une nouvelle possibilité donnée au langage grâce au cinéma. Michèle Morgan dira :

Avec Prévert, j'avais vraiment l'impression d'un ton nouveau. À la fois très poétique et très réel. C'était donc un parler plus moderne, empreint d'une poésie qui ne se voyait pas et qui ne se sentait pas, mais qui ressortait dans le film. Cette poésie l'infiltrait sans qu'on s'en rende compte : quand je disais ce dialogue, il allait de soit et paraissait complètement naturel<sup>2</sup>.

Cette fusion entre la vie et le rêve s'accomplit dans le cinéma de Prévert. Si le cinéma muet est un art, le cinéma sonore est devenu poésie.

---

<sup>1</sup> David Chanterané, *op. cit.*, p. 132.

<sup>2</sup> Jeunet, Binh, Morisson, *op. cit.*, p. 60.

## Annexes

Annexes à partir les scénarios des films *Remorques* et *Lumière d'été* conservés au département des Arts du Spectacle de la Cinémathèque de Paris.

### Annexe A

Le film *Remorques*, tourné durant la Seconde Guerre Mondiale, est inspiré du roman de Roger Verceel et il a été repris par différents auteurs : Charles Spaak, André Cayatte et finalement Jacques Prévert. Nous avons donc différents versions du scénario, proposés et élaborés par les différents auteurs, dont il est difficile de distinguer la collaboration.

Le département des Arts du Spectacle de la Cinémathèque de Paris conserve quatre versions différentes du scénario :

- version 003 : *Remorques*, scénario dactylographié avec annotation autographes et dessins ;
- version 004 : *Remorques*, scénario dactylographié avec annotation manuscrites ;
- version 005 : *Remorques*, scénario dactylographié avec annotation manuscrites ;
- version 006 : *Remorques*, scénario dactylographié avec annotation manuscrites ;

Nous avons constaté que l'ordre numérique des versions ne correspond pas à un ordre chronologique.

La version 003 (écrite sur papier vélin) et la version 006 sont deux versions incomplètes du film.

La version 006 semble être très différente des autres : elle présente un grand intérêt pour la description des mouvements des machines sur le remorqueur et pour les dialogues techniques entre les matelots. Ces passages occupent la plus grande partie du scénario (95 pages sur 113). En outre, la figure de Catherine (Michèle Morgan) semble être mythifiée. Un des marins commente : « Parait qu'elle est belle, la femme qu'était avec eux... Tous, ils ont été jeté leur petit coup d'œil...<sup>1</sup> » alors que dans le film, elle est un personnage que ses idées et ses souffrances rendent bien plus réel.

Les versions 004 et 005 sont presque identiques et semblent être les versions définitives par rapport à la version 003, car elles correspondent quasi parfaitement au film.

---

<sup>1</sup> Version 006, p. 96.

Les différences entre la version 003 et les deux autres sont parfois minimes, comme dans le discours entre Tanguy, matelots du Cyclone, et une vieille retraite. La question traitée par les personnages est toujours la même dans les trois scénarios (003, 004 et 005), mais elle proposée de deux manières différentes : dans la version 003 le problème du travail dans le Cyclone concerne premièrement le chômage durant l'été, comme dit Tanguy (« l'été... il y a du chômage<sup>1</sup> ») et puis la concurrence du « Hollandais ». Dans la version 004 et 005 le problème du travail intéresse premièrement la concurrence et en suite la saison<sup>2</sup>. Un cas semblable touche aussi le dialogue entre le capitaine Laurent et Catherine. Dans la version 003, Catherine invite le capitaine afin de lui dire qu'elle vient de quitter son mari, capitaine de la Mirva, remorqueur en difficulté, et qu'elle partira le lendemain. Le discours concerne aussi la question de la remorque coupée par le mari et le témoignage de la femme au procès contre le mari coupable de ce geste. Dans le film et dans les versions 004 et 005, en revanche, Catherine invite le capitaine pour le remercier de son sauvetage et le discours intéresse par hasard le fait qu'elle a quitté son mari et l'histoire de la remorque coupée et un possible procès.

Les différences entre la version 003 et les versions 004 et 005 sont parfois très fortes : nous trouvons des scènes déplacées par rapport au film, comme par exemple le dialogue à propos du travail de l'homme et du futur entre Andrée et Yvonne, dialogue qui se trouve dans les films et dans les versions 004 et 005 au retour de l'homme à la maison après la nuit des tentatives de sauvetage de la Mirva et qui dans la version 003 est plus loin par rapport à l'histoire, à la page 131. La version 003 se détache du film de manière évidente durant la nuit à bord des remorqueurs : dans ce cas le personnage de Poubennec est blessé et amené à terre, tandis que dans le film et dans les versions 004 et 005 l'histoire se poursuit à bord du Cyclone.

Bien que la version 003 semble antécédente par rapport aux versions 004 et 005, nous pouvons remarquer un fait étrange qui se produit plus qu'une fois. Dans les deux versions identiques nous avons parfois des pages collés les unes aux autres : le texte que nous lisons cache un texte qui correspond sans doute à la version précédente de l'histoire. Mais parfois le film ne correspond pas au texte de la version définitive, mais au texte collé entre les pages. Nous pouvons retrouver ce texte intact dans la version 003, comme dans le cas du dialogue entre les hommes de l'équipage de la Mirva :

---

<sup>1</sup> Version 003, p. 11

<sup>2</sup> Version 004 et 005, p. 7

LE CAPITAINE : Mais parlez donc... répondez- moi... qu'est-ce qu'ils disent?... Répondez... nom de Dieu. Qu'est-ce qu'ils disent/

LE RADIO [...] La même chose... Capitaine... Ils répètent... sommes sur nous...allons vous passer la remorque... Disposez d'urgence la chaîne<sup>1</sup>.

Cette scène, dans laquelle le Capitaine de la Mirva ne répond pas à l'aide du remorqueur du Capitaine Laurent, est présente dans le film et dans la version 003, tandis que dans les versions 004 et 005, elle a été remplacée par un dialogue entre le matelot Georges et le Capitaine de la Mirva que nous retrouvons peu après dans le film.

Pour finir, il nous semble pouvoir remarquer l'empreinte de Prévert dans la version 003 non seulement grâce à la présence de dessins, mais aussi grâce à une note de l'auteur à la page 35, qui concerne la scène entre Yvonne (Madeleine Renaud), femme du capitaine André Laurent (Jean Gabin) et la jeune épouse, dont le mariage ouvre le film :

Pendant qu'elle [Yvonne] parle... qu'elle se plaint, la tempête doit redoubler... scène à envisager : un gros hibou (ou une chouette, doit entrer dans la chambre et voletter très doucement en répétant « En bien » (en hibou, naturellement)... « voilà une histoire qui commence bien... espérons qu'elle finira mal... »<sup>2</sup>-

## Annexes B

En ce qui concerne le film *Lumières d'été*, les documents présentent quelques pages qui montrent un passage changé dans la mise en scène définitive.

Scène entre Roland (Pierre Brasseur) et Patrice (Paul Bernard).

Roland, peintre, a été engagé par Patrice afin de restaurer son château.

Dans le dialogue du brouillon, Roland offre à boire à Patrice, en remarquant le fait qu'il ne boit jamais tout en l'incitant à boire :

ROLAND : J'espère que vous allez prendre quelque chose avec moi...  
PATRICE : Avec plaisir. (*Il se sert*).

---

<sup>1</sup> Version 003, p. 57.

<sup>2</sup> L'utilisation incorrecte des parenthèses est à l'auteur.

ROLAND (*L'examinant avec beaucoup d'attention*) : Pourquoi dites vous avec plaisir... puisque vous ne buvez jamais !  
PATRICE : (*légèrement déconcerté*) : Comment... (*Il désigne son verre*).  
ROLAND : Non, vous ne « buvez » pas... vous faites semblant... qui vous trempez à peine vos lèvres dans votre verre... mais vous remplissez sagement le mien (*il boit*) pourquoi ? Mystère !

Dans le film, la scène est bien plus longue et Roland, sincère et franc à cause de son ivresse, fait remarquer à Patrice qu'il ne boit pas. Le verre est toujours protagoniste de la scène : en effet, Patrice est en passe de manipuler Roland pour attirer sa femme, Michèle.

Dans le commentaire au film, Philippe Roger remarque que l'ivresse et la lucidité vont ensemble dans cette scène du film : Roland se rend compte de la manipulation de Patrice à travers le whisky, qui reste toujours sur la scène dans le verre ou dans la bouteille. La bouteille avance sur l'échelle ouverte à travers laquelle les hommes parlent. Pendant que Roland révèle à Patrice qu'il a deviné ses mouvements (« mais soudain, j'ai cru comprendre »), l'homme échange les verres sous ses yeux. Roland, s'en rend compte (« Non, c'est le mien, ça ») et d'un geste de la main cherche à lui faire poser le verre vide, mais il se montre trop faible et il prend le verre plein. Le peintre est conscient de la situation, mais il n'est pas capable de réagir. Quand il cherche Michèle, Patrice court après lui avec un verre de nouveau plein en disant : « Buvez donc, ça vous remettra ». Et Roland ne peut pas échapper à son vice qui le rend un personnage « suicidaire », comme le remarque encore Philippe Roger<sup>1</sup>.

Dans le film, les mouvements de Patrice sont bien plus subtils et sont soulignés par les plans qui posent l'attention non seulement sur les expressions des personnages, mais surtout sur les objets. Le passage que nous avons considéré montre, en revanche, que cette version est un brouillon.

---

<sup>1</sup> Philippe Roger dans *Documentaire, supplément au film Lumière d'été : Jean Grémillon, un cinéaste sous l'occupation*, Véronique Martin, France Télévisions, Lo&Co production, 2013.

## Références bibliographiques

### SOURCES PRIMAIRES

Jacques Prévert, *Œuvres Complètes*, édition présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia Laster et Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1992 ; t. 2, 1996.

Prévert, *Drôle de drame*, Paris, Bollard, 1974.

Prévert, *Jenny ; Quai des brumes*, Paris, Édition Gallimard, 1988.

Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange, Les Portes de la nuit*, éd. présentée par André Heinrich, Paris, Gallimard, 1990.

Prévert, *Le Jour se lève, Avant-scène cinéma*, n° 53, 1965.

Prévert, *Les Enfants du Paradis, Avant-scène cinéma*, n° 72-73, 1967.

Prévert, Laroche, *Les Visiteurs du soir*, Paris, La Nouvelle édition, 1947.

Prévert, *Paroles*, Paris, Gallimard, 2004, p. 295.

## SOURCES SECONDAIRES

Aurouet Carole, Compère Daniel, Gasiglia-Laster Danièle et Laster Arnaud, *Frontière effacées*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.

Aurouet Carole, *Le Cinéma des poètes*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2014.

Aurouet Carole, *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, Paris, Textuel, 2012.

Billard Pierre, *L'âge Classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Manchecourt, Flammarion, 1995

Breton André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

Breton André, Éluard Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, J. Corti, 1991.

Chanterrané David, *Marcel Carné. Le môme du cinéma français*, Saint-Cloud, Édition Soteca, 2012.

Chardère Bernard, *Le Cinéma de Jacques Prévert*, Bordeaux, Le castor Astral, 2001.

Courrière Yves, *Jacques Prévert, en vérité*, Paris, Gallimard, 2000.

Darré Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2000.

Decina Lombardi Paola, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Milano, Oscar Mondadori, 2007.

Di Giammateo Fernaldo, *Storia del Cinema*, Venezia, Marsilio, 1998.

Dorival Bernard, « Les Étapes de la peinture française contemporaine », t. 2 : *Le fauvisme et le cubisme, 1905-1911*, Paris, Gallimard, 1944, p. 197.

Fauré Michel, *Jacques Prévert e il gruppo Ottobre*, Milano, Feltrinelli Editore, 1979.

Ferroni Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il novecento*. Milano, Einaudi, 1991.

Guaguelini Giovanni, Re Valentina, *Visioni di altre visioni: interstualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007.

Jacob Guy, « Situation de Jacques Prévert », Premier Plan, n° 14, novembre 1960.

Jeunet Jean-Pierre, Binh N. T., Morisson Philippe, *Les Magiciens du cinéma : Carné, Prévert, Trauner*, Paris, Les Arènes, 2012.

Kyrou Ado, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2005.

Leprohon Pierre, *Cinquante ans de cinéma français (1895-1945)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1954.

Macchia, Colesanti, Guardaldo, Marchi, Rubino, Violato. *La letteratura francese. Il novecento*. Milano, Edizioni Accademia, 1987.

Oldrini Guido, *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una storia critica*. Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2006, p. 17.

Pasinetti Francesco, *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Venezia, Marsilio, 1980.

Queval Jean, *Jacques Prévert*, Paris, Mercure de France, 1955.

Roger Philippe, *Lumière d'été de Jean Grémillon : présences en résonance*, Crisnée, Yellow Now, 2015.

Sadeler Joël, *À travers Prévert*, Paris, Larousse, 1975.

Siclier Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Éditions Henry Veyrier, 1981.

Toni Sandro, *Jacques Prévert e il cinema di Carné*, Cineteca del Comune di Bologna, 1983.

Tzara Tristan, *Lampisteries, précédées des Sept manifestes, Dada. Quelques dessins de Francis Picabia*, Paris, J.J. Pauvert, 1963.

Viart Dominique, *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1999.

Virmaux Alain et Odette, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Éditions Seghers, 1976.

*Documentaire, supplément au film Lumière d'été : Jean Grémillon, un cinéaste sous l'occupation*, Véronique Martin, France Télévisions, Lo&Co production, 2013.

## SITOGRAPHIE

« Jacques Prévert », Encyclopedie Larousse en ligne, consulté le 27/05/2016 :  
[http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jacques\\_Pr%C3%A9vert/139573](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jacques_Pr%C3%A9vert/139573)

Fatras- Succession Jacques Prévert. « Archives : la location d'exposition », consulté le 27/05/2016. <http://www.jacquesprevert.fr/archives/locations-d-expositions/>

Fatras- Succession Jacques Prévert. Biographie, consulté le 29/12/2016 :  
<http://www.jacquesprevert.fr/jacques-prevert/biographie/>

Fatras- Succession Jacques Prévert. Autorisation : La chanson, consulté le 27/05/2016 :  
<http://www.jacquesprevert.fr/autorisations/chanson/>

Fatras- Succession Jacques Prévert. Autorisation : Les collages et les dessins, consulté le 27/05/2016 : <http://www.jacquesprevert.fr/autorisations/les-collages/>

La Rampe Cinéma- La revue 7ème ART, consulté le 3/09/2016 :  
<http://www.larampecinema.com/histoire-du-cinema/43-annee-1943/19-audrey-chiari.html>

1965- Entretien avec Jacques Prévert (Image et Son), consulté le 25/09/2016 :  
<http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-entretien-de-jacques-prevert-image-et-son/>

L'analyse du film parue dans la revue Image et Son en décembre 1965 : consulté le 13/12/2016.

<http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1946-les-portes-de-la-nuit/lanalyse-du-film-paru-dans-la-revue-image-et-son-en-decembre-1965/>

Allo ciné, « Le Jour se lève », consulté le 4/01/2017. :  
<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-1250/secrets-tournage/>

Marcel Carné. « Jacques Prévert, la poésie et le cinéma » par P. Haudiquet (Image et son), 1965, consulté le 29/01/2017 : <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/1965-jacques-prevert-la-poesie-et-le-cinema-par-p-haudiquet-image-et-son/>

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
<b>CHAPITRE 1 : Prévert en contexte.....</b>	<b>5</b>
Le portrait de l'auteur.....	5
L'encadrement social et culturel de l'auteur.....	17
Prévert et le Surréalisme.....	26
Prévert et les autres avant-gardes.....	29
L'expérience avec le Groupe Octobre.....	30
Un nouveau contexte social : le cinéma.....	38
La contamination entre le cinéma et la poésie.....	52
<b>CHAPITRE 2 : L'univers Prévert.....</b>	<b>58</b>
L'amour.....	58
La lutte.....	105
Le rêve.....	169
<b>CHAPITRE 3 : Personnages et interprètes.....</b>	<b>183</b>
Les types des personnages.....	188
Les figures féminines.....	210
Conclusion.....	218
Annexes.....	223
Références bibliographiques.....	228