

# LES DOSSIERS DE LA CINEMATHEQUE

## 2

Barthélemy Amengual

## PRÉVERT, DU CINÉMA





BARTHELEMY AMENGUAL

**PRÉVERT,**  
*du cinéma*

TRAVAIL et CULTURE

*Alger 1952*

**Photo de couverture:** Jacques Prévert dans le rôle d'un taupin, dans le film d'Henri Fescourt LES GRANDS (1924).

Les photos proviennent des collections de:  
La Cinémathèque de Toulouse  
La Cinémathèque québécoise

N.d.l.r.: Les poèmes mentionnés dans le texte font partie du recueil PAROLES; le chiffre entre parenthèses qui suit chaque titre renvoie à la page de l'édition originale (Paris, Gallimard, 1949).

Copyright: **La Cinémathèque québécoise 1978**  
Dépôt légal: **Bibliothèque nationale du Québec**, Premier trimestre 1978  
Maquette de couverture: **Jorge Guerra**



MUSÉE DU CINÉMA  
LA CINÉMATHEQUE  
QUÉBÉCOISE

360, RUE MCGILL, MONTRÉAL, QUÉBEC H2Y 2E9 CANADA  
TÉL. (514) 866-4688 CÂBLE: CINÉMATEK

Le texte qu'on va lire est celui d'une conférence prononcée à Alger, le 21 juin 1952, dans le cadre des activités cinématographiques de l'association **Travail et Culture d'Algérie**. La projection du film **Les Visiteurs du soir** suivait cette conférence en guise d'illustration.

Issues, en 1945, de ce mouvement pour la démocratisation de la culture qui fut, au sortir de la Seconde guerre mondiale, l'une des grandes espérances de la Libération, les associations **Tourisme & Travail** et **Travail & Culture**, distinctes en France, étaient, en Algérie, jumelées. Leur programme se lit dans leur nom même. Elles disposaient au reste du soutien des syndicats, de la C.G.T. et du Parti Communiste. Pour avoir trop clairement attiré l'attention, dans ses voyages, sur le statut colonial du pays et la misère quasi générale de ses autochtones, **Tourisme & Travail** perdit ses subventions puis fut interdit à la veille de la guerre d'indépendance (1954).

L'honnêteté commande de dire que l'action et l'influence de ces organisations culturelles ne furent — et ne pouvaient être — que gouttes d'eau dans le désert. De dire aussi que la population algérienne leur échappa en entier. L'Algérie comptait, encore en 1960, 88% d'adultes analphabètes. Quant à la frange bourgeoise et petite-bourgeoise qui bénéficia de l'institution universitaire française, elle optait pour les savoirs utiles: médecine, pharmacie, droit, enseignement, refusant d'instinct une culture qui lui venait de l'Occident et du colonisateur.

Ce n'est qu'après juillet 1962, après la naissance de la nation algérienne, qu'on put assister à ce "miracle": des intellectuels et des semi-illettrés disposés à écouter parler de Racine, de Picasso ou de John Ford.

Barthélemy Amengual.

Comme vous le savez, l'une des infirmités du cinéma dans ses actuelles conditions économiques et matérielles, tient au fait que la création n'y est pas l'œuvre d'un seul. On trouve, heureusement, quelques exceptions, et considérables : un Chaplin, un Stroheim, un Clair, un Eisenstein, un Renoir, un Bresson. Mais la règle veut qu'entre l'idée du film et le film achevé s'interposent un ou plusieurs scénaristes, adaptateurs, dialoguistes, et enfin, le metteur en scène. On s'étonne presque, dans ces conditions, que tant de réalisateurs et parfois mineurs, soient parvenus à marquer d'un style personnel des films tournés sur des sujets absolument différents, avec des équipes de collaborateurs chaque fois différentes. On s'étonne peut-être moins, que quelques rares scénaristes, tels en France, Henri Jeanson ou Charles Spaak, aient donné aux films qu'ils ont écrits, un lointain air de famille.

Il est arrivé cependant, que ce mal aujourd'hui nécessaire se soit retourné en une sorte de bien.

Cette collaboration provisoirement obligatoire d'un littéraire et d'un scénariste, de l'homme des mots avec l'homme des images, a engendré quelques couples créateurs difficilement dissociables. On a beaucoup cité les tandems John Ford-Dudley Nichols, Frank Capra-Robert Riskin, Vittorio De Sica-Cesare Zavattini, sans oublier, bien entendu, Marcel Carné-Jacques Prévert.

De ces binômes artistiques c'est sans doute le dernier, Carné-Prévert, qui fut le plus intimement harmonieux, le plus profondément accordé. On sait qu'il s'est divisé ces années-ci. Carné, après un essai peu concluant de réalisme non fantastique (LA MARIE DU PORT) est tombé dans l'esthétisme somptueux mais glacé de JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES. Quant à Prévert, avec LE PETIT SOLDAT, avec LES AMANTS DE VERONE il en est venu au grand guignol, ou, au mieux, à la parodie de Prévert par Prévert.

## LES GOUTS ET LES COULEURS

D'où l'on pourrait hâtivement conclure que Prévert sans Carné n'est pas Prévert. Ce serait faux. Il y a eu un Prévert, et peut-être le plus vrai, le plus valable, certainement le plus corrosif et le plus original, d'avant Carné. Pour employer une classification dont

on use avec le théâtre d'Anouilh, ou la peinture de Picasso, je distinguerai trois époques, en gros chronologiques, dans l'œuvre cinématographique de Prévert : les films roses, les films noirs, les films roses.



LES AMANTS DE VERONE d'André Cayatte (1949).

Le Prévert rose, sarcastique, destructeur, révolutionnaire, anticlérical, anti-militariste, anti-bourgeois, insurgé, s'exprime dans les poèmes du début : Dîner de Têtes à Paris-France, Pater Noster le Temps des Noyaux ou la Crosse en l'air, écrits entre 1930 et 1935. C'est l'époque où l'anarchisme, même seulement sentimental, où l'expérience surréaliste ont portée révolutionnaire. Le moment est à la destruction sans condition. C'est l'époque du CHIEN ANDALOU, de L'AGE D'OR, de ZERO DE CONDUITE, de L'OPERA DE QUAT'SOUS, de A NOUS LA LIBERTE. Prévert tourne alors avec son frère Pierre L'AFFAIRE EST DANS LE SAC (1932), avec Richard Pottier UN OISEAU RARE (1934), avec Renoir LE CRIME DE M. LANGE (1935), et avec Carné, mais presque dirait-on en dehors de lui, DROLE DE DRAME (1937). Ce Prévert-là, et c'est dommage, disparaît pratiquement avec ce dernier film. Alors vient :

Le Prévert noir, celui du QUAI DES BRUMES, du JOUR SE LEVE, des VISITEURS DU SOIR, des ENFANTS DU PARADIS, des PORTES DE LA NUIT, de LA FLEUR DE L'AGE (inachevé), avec Carné, de REMORQUES et LUMIERE D'ETE avec Grémillon, des AMANTS DE VERONE avec Cayatte. Tous ces films entretiendront l'équivoque d'un Prévert réaliste. Enfin c'est :

Le Prévert rose, gentil, fantaisiste, aimablement absurde, délibérément poétique et irréaliste : LE PETIT SOLDAT, BIM et surtout ADIEU LEONARD.

Nous en sommes là aujourd'hui. Prévert Noir et Prévert Rose, c'est, dans le domaine de PAROLES, essentiellement le poète de la pitié et de l'amour. Ses poèmes-là, comme ses films-là gardent encore, parfois, une prétention révolutionnaire. Mais ce n'est plus qu'une posture, qu'une attitude, sans engagement ni profondeur.

## LE POETE ET LE SCENARISTE

Nous allons essayer maintenant, avant d'entreprendre notre propre tentative de description de l'univers prévertien, de voir rapidement ce que la poésie écrite de Prévert a apporté à son univers cinématographique. 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. Beaucoup de poèmes de Prévert constituent d'ailleurs de véritables petits scénarios. Ils content, de façon fort concrète, une histoire jusqu'à son terme. En outre, leur atmosphère désenchantée et envoûtante, s'est accordée d'emblée à ce réalisme pessimiste d'inspiration littéraire, que le cinéma français développa entre 1935 et 1940 et que tout entier on pourrait mettre sous le signe des FLEURS DU MAL.

Ecoutez « Le retour au pays » (79), « Le concert n'a pas été réussi » (82), « Déjeuner du matin » (176), « Le miroir brisé » (205), « Le message » (221) qui fait penser à l'inventaire de quelque régisseur fabuleux, et reconnaissez ces personnages de Carné qui viennent de loin, qui en savent long et en disent peu, sobres en gestes, déchirés par un tourment qui ne s'avoue que dans le désespoir de la colère. Reconnaissez Gabin.

En revanche, dans des poèmes comme « Page d'écriture » (174) ou

les derniers vers de « La Crosse en l'air » (page 162, depuis : « et le veilleur marche dans la nuit »), une invention d'une extrême liberté, loin du burlesque et de la satire, découvre un coin du monde devenu fraternel, où règnent une sorte de camaraderie cosmique, une intimité bon-enfant entre la terre, les bêtes, les plantes et les hommes :

« La craie redevient falaise,  
Le porte-plume redevient oi-  
[seau,]  
« Le chat de gouttière tient la  
[lanterne  
Et il leur montre le chemin. »

Cette veine fantaisiste est pratiquement absente du cinéma de Prévert. Elle affleure à peine dans quelques plans des VISITEURS DU SOIR. Mais elle s'est curieusement transformée dans ADIEU LEONARD en un rousseauisme passablement inquiétant. Prévert y chante la vie simple, artisanale, accordée à la terre et aux saisons, chanson dont, sur un autre registre, Giono était alors devenu le grand maître. Est-ce à sa date de réalisation, 1943, que ce film doit ce fâcheux air involontairement vichyste ?

## DU COQ A L'ANE

Mais les procédés mêmes d'écriture de Prévert ont informé son monde cinématographique. On sait que l'esthétique de notre auteur est essentiellement fondée sur l'emploi satirique ou émouvant des lieux communs, sur le jeu de mots et la répétition. Seule la répétition n'a pu passer intégralement de l'univers du poème à celui du film. Prévert l'a transformée. Non plus exclusivement suggestive, poétique, elle est devenue facteur dramatique. Dans **LES VISITEURS DU SOIR**, notamment, Prévert a fait servir la répétition verbale « Dès que je vous ai vu j'ai compris... » « Comme cette eau est fraîche... », au balancement de scènes symétriques dans lesquelles un même dialogue est repris par le même acteur ou par des acteurs différents. Ailleurs (**LUMIERE D'ETE**, **LES PORTES DE LA NUIT**), il en a fait les tics verbaux de Tonton rabâchant « Pourquoi pas après tout » et de Sénéchal, très satisfait de lui chaque fois qu'il peut placer son « C'est le mot ».

Le lieu-commun, la phrase toute faite, le cliché, l'aphorisme et le proverbe tiennent une aussi large place dans les films de Prévert que dans ses poèmes. Une bonne part de sa saveur populaire vient de là. Non que le peuple, comme on le dit vite, aime la rengaine. Mais lorsqu'il doit exprimer des idées abstraites, des problèmes profonds, ou tout simplement son amour, le peuple se trouve la plupart du temps dépourvu de l'arsenal linguistique approprié et de l'habileté nécessaire pour en manier les outils. Il se tourne alors vers les expressions passe-partout et les poncifs. Cela est très risible, ou insupport-

table, lors d'une veillée funèbre. Vous l'avez tous constaté. Cela peut être bouleversant lorsque la tendresse naïve, pour s'exprimer, reprend les balivernes des romances, les métaphores à quatre sous des feuilletons, auxquelles elle donne une âme. L'oreille est alors sensible à cette discordance savoureuse d'une forme fautive et d'un contenu authentique, discordance dont l'art de Prévert a su remarquablement jouer.

Sur les lieux-communs aussi Prévert a fondé sa force révolutionnaire. Car le lieu-commun ce n'est pas seulement la pensée ou la poésie du pauvre, c'est encore l'attrape-nigaud, les vessies pour des lanternes, la chaleur communicative des banquets, toutes les mystifications de la pensée officielle, sclérosée, pétrifiée en formules vaines, sans vie, ni vérité. De ce point de vue, **LE DINER DE TETES** est prodigieusement exemplaire et, sans nul doute, le chef-d'œuvre de Prévert insurgé :

*Ceux qui pieusement  
Ceux qui copieusement  
Ceux qui tricolorent  
Ceux qui debout les morts  
Ceux qui flottent et ne som-  
[brent pas  
Ceux que leurs ailes de géant  
[empêchent de voler  
Ceux qui mamellent de la Fran-  
[ce...*

En deux pages, Prévert a stigmatisé, dégonflé, anéanti, 80 ans d'éloquence officielle, de rhétorique troisième république, 80 ans de borborygmes administratifs.

Il faut regretter que dans le ci-



Jacques Prévert durant le tournage de **CIBOULETTE** de Claude Autant-Lara (1933)

néma de Prévert deux films seulement soient à la hauteur de ce poème vengeur : **L'AFFAIRE EST DANS LE SAC** et **DROLE DE DRAME**.

De façon moins directe, mais beaucoup plus savante que dans ces vers (les lieux-communs ne sont plus seulement verbaux, les situations et les thèmes dramati-

ques y deviennent eux-mêmes des poncifs), ces deux bandes détruisent du dedans un certain nombre de mythes bourgeois en général et cinématographiques en particulier. **L'AFFAIRE**, film d'aventures, et **DROLE DE DRAME**, film policier, sont sournoisement la dérision du film d'aventures standard et du film policier rituel.

## TENTATIVE DE DESCRIPTION...

La rançon peut-être de cette primauté du verbe, de la poésie parlée et de ses structures, chez le scénariste Prévert, c'est que son univers, au cinéma, est malgré les apparences fondamentalement théâtral.

Roger Leenhardt, après avoir de remarquable façon analysé la fonction du lieu-commun chez Prévert, telle que je viens de la rappeler, constate : Au rôle du lieu-commun ou du proverbe dans le langage parlé, correspond en psychologie : le type, et au théâtre : l'emploi. Les personnages de Prévert sont toujours très fortement typés. Je ne veux pas dire qu'ils soient dépourvus d'originalité ; mais leur personnalité éveille en nous un intérêt plus poétique que psychologique ; leur individualité est dépassée par leur symbole » (1).

Bien que leur créateur ait sans cesse tendu son effort vers plus de « caractère », plus de psychologie, les personnages de Prévert relèvent tous, ou presque, du guignol et du théâtre de marionnettes. Guignols de **L'AFFAIRE**, de **DROLE DE DRAME**, d'**ADIEU LEONARD**, grands guignols shakespeareiens des **AMANTS DE VERONE** et de **LUMIERE D'ETE**, marionnettes à fils, marionnettes nobles, du **PETIT SOLDAT**, des **VISITEURS DU SOIR** et des **ENFANTS DU PARADIS**. Dans ce dernier film, précise également Leenhardt, les héros viennent de la comédie italienne. Debureau, Garance, Frédéric Lemaître reforment le trio classique : Arlequin, Colombine et Pierrot. Quant aux personnages accessoires (le pein-

tre et le clochard du **QUAI DES BRUMES** ; le faux mendiant des **ENFANTS DU PARADIS**, Fil de Soie ; le peintre halluciné de **LUMIERE D'ETE**, les nains des **VISITEURS DU SOIR**), plus prévertiens que les autres si l'on peut dire, comprimés de poésie Prévert, et souvent même poèmes de Prévert ambulants, sont-ils autre chose que des entités, des symboles poétiques, des images d'Epinal hautes en couleurs ?

Cette stylisation, parfois caricaturale, des personnages leur interdit pratiquement tout développement, toute évolution dans la durée. Les héros sont donnés une fois pour toutes, et leur histoire est composée de stases, de paliers. Même une œuvre de l'étendue des **ENFANTS DU PARADIS** qui, avec ses deux époques, devait permettre à l'auteur de montrer l'action du temps sur ses héros, néglige ces ressources esthétiques : d'une époque à l'autre, les personnages n'ont pratiquement pas changé, ainsi que le souligne Leenhardt.

Théâtral encore, le monde de Prévert l'est par une particulière conception des personnages masculins : princes charmants dérisoires, promis, jusqu'à intervention brutale du destin à des conquêtes faciles, et régnant sur le monde et le cœur des femmes avant tout par la parole -- même s'ils parlent peu. Cet éclairage vient probablement du Boulevard. Et c'est pourquoi le mythe Gabin a pu être prolongé avec la plus grande cohérence, en dehors de Prévert, par un Henri Jeanson, et c'est pourquoi aussi **L'HOTEL DU NORD** de Carné-Jeanson, pourrait assez bien être signé du tandem Prévert-Carné.

(1) Esthétique de Prévert, FON-TAINE, n° 42, mai 1945.

## “ DEMONS ET MERVEILLES ”

A cette stylisation des caractères, correspond une schématisation de l'ordre moral, une stylisation des valeurs. Prévert est en effet encore « populaire », voire populiste, en ceci que son univers moral est celui du feuilletton : d'un côté les purs, les beaux, les nobles, pleins de vertus et de belles tirades, les méritoires et les innocents, les belles aventures et la joie de vivre, le tout équilibré de l'autre côté par le vice, le péché, le malheur, la haine et l'envie, l'ensemble de la malfaisance sociale. Au

fond, **LES MYSTERES DE PARIS** et le western. Car le mal est toujours extérieur chez Prévert. Aucun de ses héros n'est ambigu, si l'on excepte l'assassin littéraire Lacenaire (encore son ambiguïté n'est-elle que relative et toute spéciale). Les seuls personnages vraiment complexes de ses films -- la petite Française et les incompréhensibles liens qu'elle avait noués avec Valentin dans **LE JOUR SE LEVE**, les comparses de **QUAI DES BRUMES** -- ne sont pas nés de son imagination. Ils lui furent

apportés par Mac Orlan ou Jacques Viot. Mais aucun des siens ne porte le mal en lui, avec le bien. Ils sont ou victimes, ou bourreaux, l'un ou l'autre. Il leur arrive bien parfois d'être leur propre victime. Ils meurent alors d'aimer une sorte d'impossible auquel ils ne peuvent renoncer. Le Brasseur des AMANTS DE VERONE, le Paul Bernard de LUMIERE D'ETE, le Jules Berry de LE JOUR SE LEVE, le papa Zabel -- Michel Simon -- du QUAI DES BRUMES,

poursuivent -- et Berry-Valentin avec un acharnement et un raffinement de souris entre les griffes du chat -- leur propre perte. Mais cela n'est pas évident. D'évidence, ce sont des monstres. Et le comble de leur monstruosité c'est précisément qu'ils vont jusqu'à se faire tuer pour mieux perdre l'innocent avec lequel ils sont aux prises. C'est pourquoi Jean Quéval propose d'appeler Prévert un fabuliste. Il s'approvisionne du reste, dit-il, chez les fées.

## “ LE MALHEUR QUI PENSE A TOUT ”

A cette dichotomie de mélo (le mélo, soit dit en passant, fonde peut-être dans une grande proportion la réussite des ENFANTS DU PARADIS, somptueux feuilleton de style 1848), Prévert donne un semblant de justification et une couleur révolutionnaire en attribuant au mal une origine politique. Carné l'aide, en bâtissant autour de ses personnages-abstractions et de leurs aventures allégoriques, un contexte minutieusement concret, terriblement efficace, et lors même qu'il est faux, grâce à sa poésie, plus vrai que le vrai. Mais les accusations que Prévert porte contre la société ne dépassent jamais -- dans ses films -- le stade verbal. Sa véritable accusation, celle qui sourd de ses histoires, elle est métaphysique. C'est un peu, si l'on veut, celle de Camus : « Pourquoi faut-il que la terre porte des salauds comme Michel

Simon, Pierre Brasseur et Jules Berry ? Pourquoi le bonheur est-il voué au malheur ? Pourquoi faut-il que la vie soit condamnée à la mort ? »

Cela doit suffire, je pense, à démolir la légende d'un Prévert réaliste. LE JOUR SE LEVE mis à part (mais le scénario, je l'ai dit, est de Viot), ce ne sont que personnages en l'air ; sans situation, allégoriques, déclassés et ratés indéfinis, traînant un désenchantement littéraire, dans des décors mythologiques (Le Hâvre du QUAI DES BRUMES n'est pas plus réaliste, ni moins fantastique que le château flamboyant des VISITEURS DU SOIR), victimes bouleversantes d'une force de plus en plus abstraite -- puisque la police du QUAI et du JOUR SE LEVE laisse la place au destin-clochard des PORTES DE LA NUIT, au brocanteur-destin des



LE JOUR SE LEVE de Marcel Carné (1939)

## ENFANTS DU PARADIS.

Dans tous les films de Carné-Prévert, il est facile au demeurant, d'apercevoir par delà leurs alibis réalistes, le conte de fées. **LE QUAI, LE JOUR SE LEVE**, ont la même charpente que **LES VISITEURS DU SOIR**. Comme le remarque Armand Caulliez, dans ces trois films, un homme venu du fond de la nuit, lourd d'un passé tragique, perdu, rencontre une jeune fille elle aussi perdue, ou enfoncée dans la fatalité sociale. Ils ne croyaient plus à rien, et bien sûr pas à l'amour, surtout pas à l'amour. Ils s'aiment et tout, merveilleusement, est autour d'eux transfiguré. Ils se remettent à vivre. Survient alors un tiers diabolique que personne n'aime et qui veut sa part d'amour. Alors meurt dans l'œuf, un bel amour tout neuf. Et la terre, indifférente, continue de tourner « La terre qui tourne, et qui tourne, et qui tourne avec ses grands ruisseaux de sang ».

Il arrive aussi que le conte finisse bien, comme un vrai conte de fées, car le malheur « gagne presque tous les coups », presque, mais pas tous.

A la fin de **LUMIERE D'ETE** et du **PETIT SOLDAT**, les amants s'en vont vers un horizon défini-

tivement lumineux. Ils seront heureux et le dénouement de **L'AFFAIRE EST DANS LE SAC** nous avait déjà appris qu'ils auront beaucoup d'enfants (1).

C'est cette vision, cette esthétique de fabuliste, de poète dont la poésie est d'abord parlée, d'homme de lettres et de théâtre, qui explique sans doute l'inégale réussite des films que Prévert a écrits. La force, la richesse envoûtante de son art, on l'aperçoit presque toujours chez des comparses, ou dans des détails. Il semble que Prévert détienne la couleur, le parfum, l'horizon, le climat de son univers, mais aucun de ses éléments concrets. Cinéaste, certes, mais imparfait, puisqu'il lui manque d'avoir pu conquérir la matière où incarner ses visions, puisqu'il n'a jamais si bien réussi que lorsqu'il était le « décorateur », « l'ensemblier » du monde d'un autre. Il était parfaitement à son affaire avec l'adaptation. Ses propres histoires : **LES AMANTS DE VERONE**, **LUMIERE D'ETE**, **LES PORTES DE LA NUIT**, sont insoutenables. En revanche, si **LES VISITEURS DU SOIR** et **LES ENFANTS DU PARADIS** font d'heureuses exceptions, c'est qu'ils ne rudent plus avec la Fable ni avec le théâtre.

## “ LE BOULEVERSANT NAUFRAGE DE L'AMOUR ”

Les analyses qui précèdent permettent déjà d'entrevoir les thèmes essentiels de l'œuvre de Prévert. Mais serrons-les de plus près. La grande obsession de Prévert, la seule vérité pour laquelle il combat, c'est l'amour fou -- le «vray amour ». Héritage de son passé surréaliste peut-être, puisqu'on sait que les surréalistes fi-

rent de l'amour, délivré de toutes nos servitudes, nos restrictions morales et sociales, l'essentielle voie de dépassement de l'actuelle condition humaine, un chemin privilégié vers l'Absolu, où tous les contraires s'abolissent, où le rêve ne se distingue plus du réel. Écoutons le merveilleux poème : Cet amour (166).

**Cet amour  
Si violent  
Si fragile  
Si tendre  
Si désespéré  
Cet amour  
Beau comme le jour  
Et mauvais comme le temps  
Quand le temps est mauvais  
Cet amour si vrai  
Cet amour si beau  
Si heureux  
Si joyeux  
Et si dérisoire  
Tremblant de peur comme un enfant dans le noir**

(1) Ces héros-là, les derniers venus -- comme le Carette des **PORTES DE LA NUIT** -- sont, en outre, beaucoup plus simples -- voire simplistes --, beaucoup plus médiocres, plus ordinaires et insignifiants que ceux auxquels la tragédie était promise. Ceci n'est pas une critique, au contraire. La beauté de ces derniers chants tient

précisément à ce qu'ils chantent la magnification, par l'amour, des êtres les plus communs. Mais ces histoires s'effondreraient dans la pire convention si Prévert n'avait, pour les sauver, son « avance ». On peut dire que le dénouement sarcastique de **L'AFFAIRE**, justifie, habilité, celui du **PETIT SOLDAT**.

Et si sûr de lui  
 Comme un homme tranquille au milieu de la nuit  
 Cet amour qui faisait peur aux autres  
 Qui les faisait parler  
 Qui les faisait blêmir  
 Cet amour guetté  
 Parce que nous les guettions  
 Traqué blessé piétiné achevé nié oublié  
 Parce que nous l'avons traqué blessé piétiné achevé  
 nié oublié  
 Cet amour tout entier  
 Si vivant encore  
 Et tout ensoleillé  
 C'est le tien  
 C'est le mien  
 Celui qui a été  
 Cette chose toujours nouvelle  
 Et qui n'a pas changé  
 Aussi vraie qu'une plante  
 Aussi tremblante qu'un oiseau  
 Aussi chaude aussi vivante que l'été  
 Nous pouvons tous les deux  
 Aller et revenir  
 Nous pouvons oublier  
 Et puis nous rendormir  
 Nous réveiller souffrir vieillir  
 Nous endormir encore  
 Rêver à la mort  
 Nous éveiller sourire et rire  
 Et rajeunir  
 Notre amour reste là  
 Têtu comme une bourrique  
 Vivant comme le désir  
 Cruel comme la mémoire  
 Bête comme les regrets  
 Tendre comme le souvenir  
 Froid comme le marbre  
 Beau comme le jour  
 Fragile comme un enfant  
 Il nous regarde en souriant  
 Et il nous parle sans rien dire  
 Et moi je l'écoute en tremblant  
 Et je crie  
 Je crie pour toi  
 Je crie pour moi  
 Je te supplie  
 Pour toi pour moi et pour tous ceux qui s'aiment  
 Et qui se sont aimés  
 Oui je lui crie  
 Pour toi pour moi et pour tous les autres  
 Que je ne connais pas  
 Reste là  
 Là où tu es  
 Là où tu étais autrefois  
 Reste là  
 Ne bouge pas  
 Ne t'en va pas  
 Nous qui sommes aimés  
 Nous t'avons oublié  
 Toi ne nous oublie pas  
 Nous n'avions que toi sur la terre  
 Ne nous laisse pas devenir froids  
 Beaucoup plus loin toujours  
 Et n'importe où  
 Donne-nous signe de vie  
 Beaucoup plus loin toujours  
 Et n'importe où  
 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 sauve-nous.

Encore ce poème porte-t-il la marque d'un déchirement, d'un échec peut-être. L'affirmation exaltée, le credo inconditionné, nous pourrions les trouver entre autres à la fin de *La lanterne magique* de Picasso. Il est impossible devant telle exigence de pureté et cet abandon si confiant en les hauts pouvoirs de l'amour, de ne pas rattacher ce thème au mythe cathare de la Passion, l'affinité étant confirmée par la forme fabuleuse que Prévert au cinéma lui a donnée. Les légendes de Prévert recommencent sans répit celle de Tristan et Iseult. Et la fin des *VISITEURS DU SOIR* (l'amour plus fort que le mal et que la mort) a d'incontestables résonances religieuses qui surprennent fort chez cet incroyant de Prévert. Mais Jean Quéval n'a-t-il pas fait état d'un jansénisme de Prévert. « Une extraordinaire spiritualité, dit-il, sous-tend l'univers prévertien » et de fait, la plupart de ses héros, ceux qu'incarne Gabin en particulier, sont prêts à la plus rigoureuse des ascèses pour gagner, préserver ou mériter leur amour-salut. Un des aspects annexes de ce thème, est la certitude de la rédemption par l'amour (rachat dont Dosto-

iewski et Tolstoi, mais sur un plan résolument chrétien, ont fréquemment témoigné) et encore ce que Jean Quéval nomme la dialectique de l'expérience et de l'innocence. La jeune fille « flétrie » et l'homme perdu et désabusé, recouvrent leur innocence première, suffisamment forte pour dominer l'expérience malheureuse et même en tirer profit.

Il serait surprenant que de pareilles conceptions n'aient pas ressuscité par quelque biais, les archétypes platoniciens de l'amour. Au coup de foudre, de règle dans tous ses films -- qui est la preuve de la rencontre merveilleuse des deux moitiés de l'androgynie originel -- Prévert ajoute dans *LES VISITEURS DU SOIR* une bouleversante vérification du mythe de la réminiscence. Quand Gilles, au bord de la fontaine, après que les maléfices du démon lui aient fait perdre toute mémoire, retrouve néanmoins la fraîcheur de l'eau, la fraîcheur des lèvres d'Anne et l'amour qu'il avait pour elle, le mythe platonicien des idées contemplées au ciel d'une vie antérieure, trouve une illustration d'une beauté déchirante et unique, que je sache, au cinéma.



**LES ENFANTS DU PARADIS** de Marcel Carné (1944)

## “ INVENTAIRE ”

Prévert, en tant qu'artiste est bien de son époque. Avec les meilleurs des littérateurs de ces 30 dernières années, il n'explore jamais qu'un passage. Non point, comme eux, le passage de l'adolescence à l'âge d'homme. Mais le passage de l'amour. En lui se résumant le sentiment de la pureté, du bonheur, de la grandeur et aussi le pessimisme de notre auteur. « Les passants qui passent » dit la chanson. « Je passais », dit le Diable dans **LES VISITEURS DU SOIR**. « Je suis de passage », dit Yves Montand dans **LES PORTES**. « On est de passage », dit le déserteur du **QUAI DES BRUMES**. Passage de l'amour comme au ciel un météore, qui ravage tout sur sa trajectoire, illumine, transfigure, grandit, épanouit, libère, puis s'éteint, car il est dans son destin de ne pas durer. Après l'éblouissement, l'amour meurt dans la catastrophe ou dans cette résignation de cloporte heureux qu'on voit au Carrette des **PORTES DE LA NUIT**.

J'ai déjà dit quelle était l'erreur de ceux qui ne sont pas encore revenus que les « réalistes noirs » Carné-Prévert aient tourné **LES VISITEURS DU SOIR**. Ce film est pourtant comme la clé de tous leurs autres. Que le mal soit métaphysique et non social, quelle meilleure preuve que ce diable de Jules Berry (1). (Les barrières de la naissance n'ont pas le moindre rôle dans ce monde si fortement hiérarchisé pourtant de la féodalité). Que l'amour soit la plus belle force terrestre, la plus puissante et la plus pure, quelles meilleures illustrations que ces miracles et enchantements ? Que l'amour-passion soit voué à l'échec et à l'éphémère, quelle meilleure démonstration que la pétrification finale ? La mort seule, avec la légende, peuvent éterniser l'instant. Aussi Prévert ne se lasse-t-il pas de nous conter ses légendes.

En voici la plus pure, la plus franchement légendaire.



**VOYAGE-SURPRISE** de Pierre Prévert (1946)

(1) Evidente serait plus exact que meilleure. Le Diable introduit une profonde rupture tant spirituelle qu'esthétique dans le film. Baudelaire disait que le plus beau tour du diable est de nous faire croire qu'il n'existe pas. Le fait est que le diabolisme n'est jamais mieux présent à l'écran que lorsque le démon n'y paraît pas. Dans **LES VISITEURS DU SOIR** l'arrivée du diable chasse précisément le démoniaque. Désormais, malgré — ou à cause ? — des miracles, la tragédie métaphysique fait place

au fabliau, le mal au malin. On l'a dit, c'est dans **LE JOUR SE LEVE** que, sans cornes ni fumées, Berry était véritablement méphistophélique. Sans doute faut-il voir dans **LES VISITEURS**, le film-charnière qui, de la dominante Carné, mène à la dominante Prévert. La première partie est, en effet, du Prévert repensé et vu par Carné (comme **LE JOUR SE LEVE**), la seconde est du Prévert vu par Prévert (comme **LES ENFANTS DU PARADIS**).

## “ LA MORALE DE L'HISTOIRE ”

Il est temps maintenant pour conclure -- et puisque, on le sait, telle est notre manie -- de demander à l'œuvre de Prévert quelle morale elle nous propose. Débarassons-nous d'abord d'un assez inquiétant mépris à l'endroit des idées, qu'on peut rencontrer dans la « Lanterne magique de Picasso » et dans LE JOUR SE LEVE (Cette réplique de Gabin à Berry : « Tu as les idées larges et la tête petite. Alors elles foutent le camp de tous les côtés »). Et pas seulement des idées fixes, des idées fausses, des idées lieux-communs, dont Unamuno déjà nous enseignait la défiance. (N'ayez pas d'idées, elles vous empêcheraient de penser.) Prévert s'en prend à la pensée même, à la faculté de penser. Dans FLEURS ET COURONNES, après avoir assimilé la pensée-fleur à ce qu'elle est devenue dans l'industrie funéraire, il clame :

*Les hommes sont devenus ce  
[qu'ils sont devenus  
Des hommes intelligents...*

*Ils pensent... Ils pensent... ils  
[n'arrêtent pas de penser...  
Dans leur tête pousse la fleur  
[sacrée  
La sale maigre petite fleur  
La fleur malade  
La fleur toujours fanée  
La fleur personnelle  
La pensée...*

Il est vrai que, quand on aime, on a mieux à faire qu'à penser. D'ailleurs « le bonheur ne pense à rien » (« Presque »). Aussi Prévert défend-il l'amour contre l'esprit. De là, aux chimères de la vie naturelle, primitive et pure -- Rousseau, Alain Gerbault, Flaherty et Giono -- il n'y a pas loin.

Dans la galerie des héros prévertiens, qui ne peuvent nous offrir d'autre exemple que celui de leur abandon désespéré (1) à l'amour-fou, il en est un qui nous apporte un enseignement différent et positif : c'est le seul sage des ENFANTS DU PARADIS : Frédéric Lemaitre qu'incarne Brasseur. Lui, au lieu de poursuivre, comme



LES ENFANTS DU PARADIS de Marcel Carné (1944)

(1) Lacenaire, aussi désespéré, lui, se révolte, de façon bien romantique, contre le destin à la fois social et métaphysique qui lui est échu et, concrètement contre l'é-

chec de son amour pour Garance. Proche parent des personnages de Camus, il tient en même temps de Sisyphe, de l'Etranger et de Julien Sorel.



**LE CRIME DE MONSIEUR LANGE** de Jean Renoir (1935)

les autres, l'exaltation de la passion dans la tragédie de l'amour, il a décidé de s'en délivrer par le jeu et par l'expression. Le théâtre est sa catharsis. Aussi joue-t-il même en dehors des planches. Mais il ne se livre aux sentiments et aux folies que sur la scène. « Le public s'en va avec mon amour. Je lui en fais cadeau au public. Heureusement, d'en parler me soulage », confesse-t-il. Par ailleurs, en cela fort montherlantien, il est prompt dans la vie à trouver le « biais par où aimer l'événement ». Et quand Garance revenue des Indes, amoureuse de Baptiste, Frédéric découvre que, pour la pre-

mière fois, il est jaloux, admirez comme il a vite fait de tirer le meilleur parti de cette catastrophe et de s'en réjouir : enfin il pourra jouer Othello, héros de la jalousie. (« Ça y est, Othello, je le tiens, je le sens. Je vais serrer Baptiste sur mon cœur, je lui dois bien ça ! »).

Soulignons-le, que Gabin-Tristan obéisse à l'amour-fatalité ou que Brasseur-Frédéric s'accommode de son destin, leur morale c'est toujours l'acceptation. Curieuses conclusions, n'est-il pas vrai, venant d'un poète prétendu anarchiste et révolutionnaire ?



**VOYAGE-SURPRISE** de Pierre Prévert (1946)

## “ POUR TEMPERER L'ESPACE POUR ESPACER LE TEMPS ”

J'ai bien peur que Prévert n'ait pris le même parti que son Frédéric et même son Lacenaire (lequel avoue à la fin des ENFANTS DU PARADIS : « J'eusse préféré une belle carrière d'homme de lettres ») et qu'il n'ait trouvé à sa hantise de l'amour impossible d'autre solution que l'expression poétique. Il nous raconte des légendes et ainsi il tente de nier le mal, d'oublier la vérité. Puisque l'amour ne dure pas, racontons de belles histoires dans lesquelles il est éternel.

Nous avons vu comme il coupait le monde en deux, le bien et le mal, le bonheur et le malheur, le pur et l'impur.

*La terre*

*Avec ses bons enfants et ses  
[mauvais sujets*

*Avec toutes les merveilles du  
[monde...*

*Avec les épouvantables malheurs  
[du monde...*

*Qui sont légion...*

*Avec les saisons...*

*Avec les années*

*Avec les jolies filles et avec les  
[vieux cons... (Pater Noster).*

Ce dualisme, j'ai le sentiment qu'il est aussi un alibi. Comme Prévert s'est efforcé de mettre l'amour à l'abri des ingérences de l'esprit, il veut ici le mettre hors d'atteinte de la réalité. Il a décidé, comme il dit, de « croire au Père Noël ». Et si nous lui répondons que le Père Noël n'existe pas -- ou qu'il a la vie courte, que les choses ne sont pas si simples -- (et si les jolies filles se mettent à aimer les vieux cons ?) -- il se défendra que tout ça c'est la faute du malheur, « des mauvais sujets » et « des maîtres de ce monde, avec leurs prêtres, leurs traîtres et leurs reîtres », que c'est à cause des « vieux cons ». Ainsi la dichotomie de son univers, secrètement, aurait pour fin non pas de promouvoir un certain bien contre un certain mal (mais de prendre prétexte d'un mal absolu pour continuer de croire en un bien chimérique : l'amour-fou (1)).



**DROLE DE DRAME** de Marcel Carné (1937)

(1) Ou en d'autres termes : Au lieu d'admettre que les choses sont ce qu'elles sont, relatives, qu'il y a du bien et du mal, que ce bien peut et doit être accru par un combat qui abaissera ce mal, Prévert s'enferme dans une morale immobiliste, dans une contradiction dialectique — si on peut dire — arrêtée, et dont la statufi-

cation des VISITEURS DU SOIR est une image significative. Il prétend le mal absolu et inattaquable, car du même coup, le bien est aussi absolu. Et ainsi, Prévert peut-il avoir raison (« l'amour-fou est l'unique vérité terrestre »), à la condition première d'avoir tort (« mais il est impossible »).

Ecoutez l'étrange et merveilleux son que rendent les ultimes vers de la Lanterne de Picasso, dans lesquels les affirmations de Prévert travaillent à donner l'apparence de l'équilibre à un déchirement déguisé, à un conflit non résolu :

« Un monde indiscutable et in-  
[expliqué  
Un monde sans savoir-vivre et  
[plein de joie de vivre  
Un monde sobre et ivre  
Un monde triste et gai  
Tendre et cruel  
Réel et irréel  
Terrifiant et marrant  
Nocturne et diurne  
Solite et insolite  
Beau comme tout. »

15-6-1952.



Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tels sont LES DOSSIERS DE LA CINEMATHEQUE.

Barthélemy Amengual: Historien et critique français, il collabore régulièrement à plusieurs revues européennes. Il a publié CLEFS POUR LE CINEMA et plusieurs monographies: CHAPLIN, CLAIR, DOVJENKO, EISENSTEIN, PABST, VERTOV.