



**HAL**  
open science

# Dans le brouillard du port du Havre : Le Quai des brumes de Marcel Carné

Carole Aurouet

► **To cite this version:**

Carole Aurouet. Dans le brouillard du port du Havre : Le Quai des brumes de Marcel Carné. CinémaAction, 2017. hal-01526663

**HAL Id: hal-01526663**

**<https://hal.science/hal-01526663>**

Submitted on 20 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Dans le brouillard du port du Havre : *Le Quai des brumes* de Marcel Carné**

***Du roman Montmartrois de Pierre Mac Orlan au scénario havrais de Jacques Prévert***

Par un retour en arrière – procédé cinématographique que Marcel Carné et Jacques Prévert exploiteront à merveille dans *Le jour se lève* (1939) – revenons succinctement sur les débuts d'un duo qui deviendra célèbre et portera à l'écran quelques-uns des grands chefs d'œuvre des années 30 et 40.

Marcel Carné est un enfant de Paris, un poulbot du quartier parisien des Batignolles. Il est le chef d'une bande de garnements, rivale de celle du comédien Pierre Brasseur, qui interprétera Lucien dans son film porté à l'écran en 1938, *Le Quai des brumes*. Très jeune, ce fils d'ébéniste, attiré par le music-hall et le 7<sup>e</sup> art, fait des études de photographie, écrit des critiques cinématographiques pour Ciné-Magazine, principalement, et réalise des films publicitaires. En 1929, il tourne un court-métrage remarqué, *Nogent, Eldorado du dimanche*, et c'est cette même année que la genèse du film *Le Quai des brumes* débute. En effet, alors qu'il effectue son service militaire, Carné est emballé par la lecture du roman de Pierre Mac Orlan publié deux ans plus tôt aux éditions Gallimard. Porté par son enthousiasme, le jeune homme décide d'écrire à l'auteur, d'une part pour lui témoigner son admiration et d'autre part pour lui signifier qu'il a formé « le très, très grand projet d'avoir [sa] photographie dans [sa] bibliothèque, parmi tous ces livres qui sont un peu de [lui-même] ». C'est le début d'une passion pour le cinéma dont on connaît la suite : Carné assiste les réalisateurs René Clair (*Sous les toits de Paris* en 1930) et Jacques Feyder (*Le Grand Jeu* en 1934, *Pension Mimosas* en 1935, *La Kermesse héroïque* en 1935). En 1936, à trente ans, ce jeune homme volontaire, autodidacte au caractère bien trempé veut faire du cinéma. Soit : il commence à faire ses classes sur les plateaux. C'est alors qu'il rencontre Jacques Prévert.

Prévert vit quant à lui une enfance heureuse, grâce à l'amour et à l'humour familiaux. Cet amour et cet humour compensent les difficultés financières qui lui font

côtoyer assez tôt la misère. Enfant, il pratique l'école buissonnière, tout en ayant de bons résultats scolaires. Il fait ses humanités dans la rue. De 1924 à 1930, il participe au mouvement surréaliste, dans lequel il est plutôt homme de mains qu'homme de plume. Précisons pour l'anecdote qu'il n'est pas le dernier pour la castagne, et qu'il a un don pour la pratique du coup de boule. À partir de la fin des années 20, il travaille comme scénariste : avec son frère Pierre Prévert, avec Claude Autant-Lara, Jean Renoir, Marc Allégret, Jean Stelli, Richard Pottier... Entre 1932 et 1936, Prévert apprend à écrire beaucoup et très vite pour le groupe Octobre, troupe de théâtre qui traite des problèmes du quotidien, qui se produit dans les usines en grève, les cafés, la rue, etc., et qui est constamment en rapport avec l'actualité. C'est le théâtre de l'agitation-propagande. C'est un homme sanguin, anticlérical, antimilitariste et antibourgeois, avec véhémence.

Carné et Prévert sont des autodidactes. Ce sont des artisans du 7<sup>e</sup> art. Ils se méfient des théories. Ils ne tergiversent pas sur leur art. Ils le pratiquent.

Leur première collaboration est *Jenny*, en 1936. Les deux hommes se rencontrent parce que Carné a l'opportunité de réaliser son premier long-métrage, à partir d'un synopsis d'une douzaine de pages de Pierre Rocher, *Prison de velours*. Pour le réalisateur, il s'agit d'un « gros mélodrame »<sup>1</sup>. Il cherche un scénariste pour l'aider. Or, en 1933, Carné a assisté à une pièce, dont une réplique l'a fortement marqué : « Soldat de Fontenoy, vous n'êtes pas tombé dans l'oreille d'un sourd ». Cette pièce c'est *La Bataille de Fontenoy*, son auteur c'est Jacques Prévert. Carné contacte donc Prévert. Ce dernier « contemple » ce synopsis « avec effroi » et déclare « avec ça, on n'est pas foutus ! », puis ajoute « on va essayer de se démerder... ! »<sup>2</sup>. Leur travail en commun débute donc par des mots grossiers, et avec une adaptation d'un synopsis que ni l'un ni l'autre n'ont choisi, et qui est jugé peu fameux ; c'est une litote.

Après le premier coup d'essai cinématographique du tandem que constitue *Jenny*, Carné et Prévert tournent leur deuxième long-métrage en 1937 : *Drôle de drame*. Jean Gabin a visionné le film en salle et il l'adore ! Il est surpris par la mise en scène, mais aussi par les dialogues, qui le font rire aux éclats. En sortant de la projection, il n'a plus qu'une idée en tête : tourner avec Carné et Prévert.

Il se trouve que Jean Gabin a signé un contrat avec l'Universum Film AG – l'une des sociétés de production cinématographique les plus importantes de l'Allemagne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle – pour deux longs-métrages. Le premier est *Gueule d'amour*, réalisé par Jean Grémillon (1937) ; le second reste à déterminer. L'acteur émet alors le souhait de travailler avec Carné et Prévert. Or, le directeur de production de l'UFA, en l'occurrence Raoul Ploquin, a acquis les droits du *Quai des brumes* de Mac Orlan. Nous l'avons dit, Carné admire l'écrivain et a été emballé par la lecture de ce roman. Mais il n'est pas le seul : Prévert apprécie également beaucoup les écrits de Pierre Mac Orlan ; de plus, le scénariste pense que le sujet pourrait plaire aux Allemands, du fait de son « espèce de romantisme héroïque »<sup>3</sup>. Ainsi débute le projet.

Cependant, la mise en route est chaotique à bien des égards. Le roman de Mac Orlan se déroule à Montmartre au début du XX<sup>e</sup> siècle. La reconstitution de ce vieux Montmartre en Allemagne, à Neubabelsberg, où le film doit être tourné, se présente d'emblée fort délicate. Marcel Carné et Jacques Prévert craignent que la construction allemande en studio ne soit « lourde, pesante, théâtrale »<sup>4</sup>. C'est ainsi que le titre même du roman leur donne l'idée de transposer l'intrigue dans un port ; Hambourg est alors envisagé.

Mais les autorités allemandes n'acceptent pas un tel scénario : le héros est un déserteur ! Raoul Ploquin est contraint de transmettre le projet à Gregor Rabinovitch, un producteur allemand réfugié en France. Ce dernier désire si intensément tourner avec Gabin qu'il accepte sans vraiment lire le scénario. Ajoutons qu'il est très probable que Rabinovitch ne maîtrisait pas suffisamment le français pour bien cerner de quoi il était question ; c'est du moins l'hypothèse de la productrice Denise Tual, qui ajoute cependant qu'il a eu du nez et que « l'instinct de producteur ne se définit pas, ne s'apprend pas ; mais il existe »<sup>5</sup>. Ce changement n'engendre pas de déplacement géographique de l'histoire : faute de budget conséquent pour construire des studios, l'adaptation n'est pas reprise pour resituer l'histoire à Montmartre, et l'idée du port est conservée. En revanche, on cherche cette fois un port français. Ceux de Brest et du Havre sont pressentis. Avec son *Leica*, Carné part au Havre, « à la recherche d'extérieurs "collants" à l'action ». Il revient « avec une moisson qui [lui] parut très substantielle ; en tout cas, l'atmosphère y était »<sup>6</sup>. Le décorateur Alexandre

Trauner s'y rend à son tour ; il y termine les repérages. Le quai des brumes sera donc celui du Havre.

Les péripéties ne s'arrêtent pas là. Rabinovitch est effrayé dès qu'il commence à visionner les rushes tournés de sorte qu'il exige certaines modifications. Il se focalise notamment sur la scène où Zabel (Michel Simon), le tuteur de Nelly (Michèle Morgan), arrive chez Panama, le patron de l'auberge (Édouard Delmont) avec un carton dans lequel se trouve la tête d'un homme qu'il a tué. Il est aussi terrifié par la scène du suicide du peintre Michel Krauss (Robert Le Vigan). Il ne veut pas non plus de la musique de Maurice Jaubert ; il souhaite du Wagner. La script Jeanne Witta évoque ces épisodes conflictuels ; ils témoignent de l'atmosphère et des rapports sur le tournage : « Rabinovitch, le producteur, est venu déjeuner avec nous. Il est inquiet : le film est immoral. Le héros, Gabin, est un déserteur. Ses comparses : un criminel, des mauvais garçons, un peintre fou et une jeune fille largement émancipée. Il faut couper plusieurs scènes ». Ce à quoi Carné aurait tactiquement répondu : « Nous allons voir »<sup>7</sup>. L'équipe est solidaire et lutte, mais si le projet est en partie sauvé c'est grâce au contrat de Gabin qui stipule qu'il ne peut y avoir de modifications sans son accord. Il y eut certes des concessions : le soldat dut par exemple plier avec soin et respect ses habits militaires et ne pas les jeter par terre. Et puis le ministère de la guerre réclama que le mot « déserteur » ne soit pas prononcé. Mais finalement, Rabinovitch retira son nom du générique.

### ***Impressionner le port du Havre dans une brume pelliculaire***

En transposant l'histoire de Montmartre au Havre, du Lapin Agile de la Butte à la cabane de Panama, du quai de Javel aux ruelles portuaires, l'équipe du film décide de donner corps à la brume signifiée dans le titre. Elle est étoffée. Elle est densifiée. Elle est omniprésente et protéiforme, par l'image et par le verbe. C'est très explicite dès les premières répliques du film :

Le chauffeur. Eh !... Eh ! On est arrivé !

Jean. Hein ?

Le chauffeur (*off*). Le Havre.

Jean (il ôte son mégot de sa bouche). Ah oui Le Havre.

Le chauffeur. Tu parles d'un brouillard !

Jean. Ça me connaît le brouillard. J'ai été au Tonkin alors tu comprends... (il souligne d'un geste de la main).

Le chauffeur. Tu rigoles, il n'y a pas de brouillard au Tonkin...

Jean. Il n'y a pas de brouillard ? Si il y en a. Là-dedans (il se touche le front du doigt). Le chauffeur le regarde avec un petit sourire.

D'emblée, la brume se diffuse et s'immisce partout, au sens propre comme au sens figuré, dans l'atmosphère, mais aussi dans la tête des protagonistes. Le Havre est le lieu même du brouillard, qui enveloppe les choses et les êtres, puis les pénètre et les contamine. Le port du Havre revêt différents espaces : ses quais, ses docks, ses cafés, ses ruelles, ses hôtels, ses boutiques, sa fête foraine... Ce port, c'est une ville, une ville dans la brume.

Au niveau technique, ce travail pour embrumer le port est considérable.

Il y a d'une part des scènes tournées en extérieur : celles dans le port avec les bateaux et celle de la cabane de Panama vue de dehors, « au bout du port, qui n'était pas encore complètement bâti » explique Trauner, qui précise que « Derrière le dock où était mouillé le Normandie on trouvait une sorte de dépotoir, de terrain vague sur lequel on a construit le décor. Il nous convenait très bien parce qu'il nous permettait d'avoir le Normandie dans le fond de l'image la plupart du temps. Pour y accéder en voiture, il a d'abord fallu construire la route »<sup>8</sup>. Pour créer la brume en extérieur, le chef opérateur Eugène Schüfftan fait installer des baquets métalliques remplis de fuel, à distance des caméras, et un accessoiriste les enflamme au moment des prises. Comme le signifie avec humour la script Jeanne Witta : « Le procédé ne présente qu'un inconvénient : à la fin de la journée, nous sommes tous recouverts d'une fine pellicule noirâtre »<sup>9</sup>.

Cependant, tourner dans les rues du Havre engendre un certain nombre de difficultés si bien que de nombreuses scènes sont finalement réalisées en studio : la rue de la boutique de Zabel, les ruelles portuaires et la fête foraine. En intérieur, Trauner utilise une méthode différente « pour évoquer un brouillard de nuit [...] moins salissant : au-dessous des lampadaires, il fait tendre des tulles en triangle. »<sup>10</sup> Le décorateur a bien conscience que le tournage en studio permet un meilleur contrôle, avec des « effets de tulle », un « brouillard artificiel sur les lampes », etc.<sup>11</sup> Il maîtrise alors la brume à merveille, notamment lors des séquences qui se déroulent lors de la fête foraine. Ce quartier du port mérite une mention particulière, pas seulement parce

qu'il sera l'endroit où Jean (Jean Gabin) prononcera à Nelly (Michèle Morgan) l'un des dialogues désormais le plus célèbre du cinéma français : « T'as d'beaux yeux tu sais ». Profitons-en d'ailleurs pour préciser qu'un retour aux sources réserve parfois bien des surprises, car le manuscrit original de Prévert prévoyait une autre réplique, en l'occurrence : « Tu as de jolies jambes tu sais ».

### ***Décors : une fête foraine et au loin, les bateaux***

La fête foraine a été construite sur un plateau de 40 mètres sur 60, taille très conséquente au vu des productions françaises de l'époque. Trauner peint ce décor à plat sur une toile ; c'est sa manière de procéder : « Quand on me raconte une histoire, j'oublie tout ce qui a été fait, tout ce que moi-même j'ai pu réaliser auparavant jusqu'à ce que ce nouvel univers se décante. C'est l'imagination qui court et que vous avez besoin d'exprimer avec des couleurs, des pinceaux, l'huile, l'eau ; tout cela à travers les espaces, les volumes du cinéma. D'ailleurs, toutes les maquettes que je fais m'amuse : je les peins. C'est mon moyen de communication. Comment expliquer ce que j'ai envie de faire ? Je dois dessiner ! Je ne peux pas le raconter, je ne peux pas le chanter... Alors je le dessine »<sup>12</sup>. Laissons-lui encore la parole pour expliquer comment il a conçu le décor de la fête foraine : « un décor entièrement tillé qui occupait toute la largeur du plateau et dans lequel la découverte peinte constituait l'essentiel avec les manèges forains, la perspective des boutiques et des maisons dans le lointain et plus loin encore le port et ses bateaux. Ce qui était vraiment construit, c'était le manège au premier plan, le réverbère, les auvents et la petite terrasse, et puis le sol, particulièrement important parce que l'action se déroulait la nuit et que nous voulions des effets de lumière sur les pavés luisants. Cela, nous l'avons obtenu en moulant nos pavés en plâtre et en les vernissant ce qui nous permettait de mouiller par-dessus quand nous le désirions. Entre le décor construit et la découverte peinte étaient tendus tout autour d'énormes tulles ce qui imposait un double éclairage, sur le décor et sur la découverte sans quoi le tulle éclairé par la lumière frisante se serait interposé comme une sorte de rideau gris. Il y avait donc une passerelle pour éclairer devant. Et c'est le tulle qui produisait l'effet de brume que nous voulions sur l'image peinte des lointains. C'est une technique qui est vieille comme le théâtre. Pour la rue, c'était pareil : elle était disposée dans le sens de la longueur et comme la boutique de Zabel était très grande, elle occupait

pratiquement le décor. Presque aussitôt après, celui-ci était coupé par un tulle qui donnait l'éloignement dans le flou de la brume. Un décor comme cela n'existe sur l'écran que s'il a été bien éclairé. »<sup>13</sup>

Trauner aborde là un élément primordial : la lumière. Beaucoup de scènes sont tournées de nuit. S'il faut une bonne maîtrise de la brume, il faut corrélativement une excellente maîtrise de l'éclairage. Eugène Schüfftan fait un travail remarquable. Comme le note avec justesse le décorateur, « il a tenu un style photographique sur l'ensemble du film qui est resté dans la mémoire des gens »<sup>14</sup>. L'image du *Quai des brumes* est marquée par l'influence esthétique de l'expressionnisme germanique, dont le chef opérateur est coutumier, et le réalisateur fort admiratif. Ajoutons que la musique de Maurice Jaubert vient accentuer encore cette symbiose brumeuse : « C'est une musique qui s'exalte des images de Carné et de Schüfftan et qui les exalte »<sup>15</sup>.

### ***Le port du Havre : lieu d'ancrage du fatum et d'une veine poétique***

Il y a une certaine similitude entre le Montmartre de Mac Orlan et Le Havre de Carné/Prévert. La Butte et le port, tout comme le Lapin Agile et la cabane de Panama, sont des endroits de passage et de fortune où des destins se croisent furtivement. Ce sont des lieux de croisement où des individus de toute origine débarquent, avec leurs espoirs, de leurs désirs, leurs malheurs, leurs bonheurs, leurs échecs, leurs réussites... Bref, avec leurs tentatives pour vivre. Mais en situant l'action dans ce port du Havre, dans cette ville brumeuse ouverte sur l'horizon, Carné et Prévert poussent plus loin encore cette idée de carrefour de destins. D'ailleurs Mac Orlan ne s'y est pas trompé ; dans *Le Figaro* du 18 mai 1938, il écrit : « La cadre de cette époque reconstitué en studio n'aiderait point à la compréhension du drame. Carné et Prévert ont eu raison en situant l'action au Havre, ce qui éclaire le titre purement symbolique de l'œuvre ».

Ainsi, Prévert peut-il peindre en toute liberté deux collectivités antithétiques. D'un côté, il crée ce monde simple et silencieux, celui des dockers, des amoureux, des rêveurs, des pacifistes, vers qui va bien sûr sa préférence. D'un autre côté, il



donne à voir des personnages de nantis, de profiteurs, de libidineux. Ce lieu se prête en toute cohérence au déploiement de cette dichotomie humaine.

Ce port du Havre plongé dans le brouillard cristallise alors le mal-être des individus et de leur époque, et devient comme un « abcès de fixation » où « la mort se cache derrière la brume »<sup>16</sup>. Enfermés en huis clos dans les frontières de cette ville portuaire – paradoxalement lieu des possibles qui fait face à l’immensité de la mer et à la multitude des destinations – les individus s’y engluent, comme dirigés par une force qui les dépasse et contre laquelle de fait ils sont impuissants. Cette brume revêt alors symboliquement la figure du *fatum*, de ce destin qui tient les ficelles des hommes-marionnettes. Cette brume préfigure en quelque sorte le personnage du Destin (Jean Vilar) que Prévert caractérisera pour *Les Portes de la nuit* en 1946.

Pierre Mac Orlan inventa en 1926 l’expression de « fantastique social » pour qualifier la dimension inquiétante de la vie moderne. Dans cette lignée et sur les écrans des salles obscures, Carné et Prévert inventent quant à eux leur propre « fantastique social » : le « réalisme poétique ». Comment se caractérise-t-il ? Par maintes touches : la mise en avant de personnages du peuple et de parias ; l’importance prépondérante accordée au destin ; la présence conséquente des dialogues ; l’atmosphère singulièrement brumeuse. Et pourtant, au sein même de cette dure, noire et concrète réalité, Carné et Prévert laissent une place à une étrangeté poétique. Elle est prégnante dans les répliques comme dans l’ambiance. Ils parviennent en effet à mélanger les registres et à insuffler de la poésie et de l’humour au sein d’un film pourtant très grave. Pensons à cette belle scène d’amour entre Nelly et Jean à l’hôtel. Pensons aussi à cette pointe d’humour, qui revient comme un leitmotiv : Quart-Vittel (Aimos) qui ne boit que de l’eau (l’onomastique est très souvent porteuse de sens avec Jacques Prévert), et qui surtout n’a qu’un seul rêve, qu’il va concrétiser à la fin du film : dormir dans un lit avec des draps bien blancs, un en dessous un en dessus.

### ***Le baromètre d’une époque***

C’est de cette manière qu’une jeunesse en sursis est montrée dans le port du Havre. Elle apparaît alors comme le baromètre d’une époque. Jean Renoir usa d’une

contrepétérie pour qualifier *Le Quai des brumes*. Il le nomma *Le Cul des brèmes*. Il affirma que c'était un film de propagande fasciste, car les étrangers qui le voyaient pouvaient tout à fait penser qu'un pays qui produit des types de l'espèce de Jean ou Lucien est un pays mûr pour la dictature<sup>17</sup>. Ce que nous venons de développer montre qu'il se trompe. Pour s'en persuader encore – si besoin – laissons le mot de la fin à Georges Sadoul et Marcel Carné : *Le Quai des brumes* « se trouva si bien exprimer (inconsciemment) l'inquiétude des Français devant la fatale venue d'une guerre terrible qu'en 1940 divers porte-parole de Vichy proclamèrent : "Si nous avons perdu la guerre, c'est par la faute du *Quai des brumes*". À quoi Carné répliqua en substance que l'on n'accuse pas de l'orage un baromètre, et que la plus haute mission d'un cinéaste est d'être le baromètre de son temps. Ce fut parce que ce film était un "signe des temps" qu'il fut admiré dans le monde entier, et tant imité que son thème finit par se banaliser »<sup>18</sup>.

Carole AUROUET

---

<sup>1</sup> Marcel Carné, *Ma Vie à belles dents*, Paris, Éditions l'Archipel, 1996 (édition définitive), 437 p., p. 73-75.

<sup>2</sup> Marcel Carné, *Ma Vie à belles dents*, *op.cit.*, p. 75.

<sup>3</sup> Témoignage livré par le décorateur Alexandre Trauner dans *Décors de cinéma : entretiens avec Jean-Pierre Berthomé*, Paris, Jade/Flammarion, 1988, 236 p., p. 36.

<sup>4</sup> Propos de Marcel Carné dans *l'Avant-scène* consacré au *Quai des brumes*, n°234, 15 octobre 1979, p. 4.

<sup>5</sup> Denise Tual, *Au Cœur du temps*, Paris, Carrère, 1987, 387 p., p. 90.

<sup>6</sup> Propos de Marcel Carné dans *l'Avant-scène* consacré au *Quai des brumes*, *op.cit.*, p. 4.

<sup>7</sup> Jeanne Witta-Montrobert, *La Lanterne magique : mémoire d'une script*, Paris, Calmann-Lévy, 1980, 234 p., p. 109.

<sup>8</sup> *Décors de cinéma : entretiens avec Jean-Pierre Berthomé*, *op.cit.*, p. 36.

<sup>9</sup> Jeanne Witta-Montrobert, *La Lanterne magique : mémoire d'une script*, *op.cit.*, p. 109.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Décors de cinéma : entretiens avec Jean-Pierre Berthomé*, *op.cit.*, p. 37.

<sup>12</sup> Entretien avec Alexandre Trauner par Chantal de Béchade, *La Revue du cinéma*, n°400, décembre 1984, p. 85.

<sup>13</sup> *Décors de cinéma : entretiens avec Jean-Pierre Berthomé*, *op.cit.*, p. 37.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Michel Perez, *Les Films de Carné*, Paris, Ramsay, 1994 [2<sup>e</sup> éd.], 173 p., p. 43.

<sup>16</sup> Armand J. Cauliez, *Ciné-Club*, décembre 1949.

<sup>17</sup> Voir sur le sujet l'article de Jean-Paul Morel, « *Le Cul des brèmes* ou Renoir versus Carné-Prévert », dans *CinémAction*, n°98, janvier 2001, *Jacques Prévert qui êtes aux cieux*, numéro dirigé par Carole Aurouet, Éd. Télérama-Corlet, 175 p., p. 36-47.

<sup>18</sup> Georges Sadoul, *Dictionnaire des films*, Paris, Seuil, 1990 (édition revue et augmentée), 2383 p., p. 279.