



HAL
open science

Du visuel au verbal : la méthode d'écriture scénaristique de Jacques Prévert. L'exemple des Visiteurs du soir

Carole Aurouet

► To cite this version:

Carole Aurouet. Du visuel au verbal : la méthode d'écriture scénaristique de Jacques Prévert. L'exemple des Visiteurs du soir. *Genesis (Manuscrits - Recherche - Invention)*, 2007, 28 (1), pp.127 - 146. hal-01825874

HAL Id: hal-01825874

<https://hal.science/hal-01825874>

Submitted on 28 Jun 2018

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.

Du visuel au verbal : la méthode d'écriture scénaristique de Jacques Prévert. L'exemple des *Visiteurs du soir*

Carole Aurouet

Citer ce document / Cite this document :

Arouet Carole. Du visuel au verbal : la méthode d'écriture scénaristique de Jacques Prévert. L'exemple des *Visiteurs du soir*.
In: Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 28, 2007. Cinéma / Jean-Loup Bourget, Daniel Ferrer. pp. 127-146;

doi : <https://doi.org/10.3406/item.2007.1419>

https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2007_num_28_1_1419

Fichier pdf généré le 05/05/2018

Résumé

Après un éclairage synthétique sur l'exogenèse visuelle et textuelle des *Visiteurs du soir* - réalisé en 1942 par Marcel Carné - l'article propose une analyse génétique de l'esquisse scénaristique de Jacques Prévert pour ce long métrage. Le support, la gestion de l'espace de la page, le remplissage du cadre préétabli, l'utilisation des instruments graphiques, les biffures, l'autoévaluation et les instructions sont notamment appréhendés. Cette planche de travail est corrélativement mise en regard avec d'autres ébauches du scénariste (en l'occurrence celles d'*Une partie de campagne*, de *Sylvie et le fantôme* et du sketch «Agnès Bernauer» des *Amours célèbres*), permettant ainsi d'adopter une approche transversale et de mettre en lumière la méthode créatrice singulière de Prévert pour le cinéma. L'ensemble est illustré par la reproduction de ces esquisses, desquelles des détails sont extraits et analysés.

Zusammenfassung

In diesem Beitrag wird in einem ersten Schritt die visuelle und textuelle Exogenese des von Marcel Carné 1942 gedrehten Films *Visiteurs du soir* zusammenfassend beleuchtet. Darauf aufbauend werden die szenarischen Entwürfe Jaques Préverts zu diesem Spielfilm genetisch untersucht. Es geht dabei insbesondere um die Wahl des Schriftträgers, die raumliche Verwendung der Seite, die Benutzung des vorgegebenen Rahmens, die Schreibwerkzeuge, Streichungen, Selbstbewertungen und Anweisungen. Dies wird mit anderen Entwürfen des Drehbuchautors (*Une partie de campagne*, *Sylvie et le fantôme*, und der Sketch „Agnès Bernauer“ aus *Amours célèbres*) zusammengelesen. Die transversale Herangehensweise rückt so die spezifische schöpferische Methode Préverts beim Schreiben für den Film ins Licht. Detailanalysen der Skizzen und ihre Reproduktion vervollständigen den Beitrag.

Resumen

Después de un análisis sintético de la exogénesis visual y textual de la película *Les Visiteurs du soir* - realizada en 1942 por Marcel Carné -, este artículo propone un estudio genético del esbozo guionístico que Jacques Prévert elaborara para este largometraje. El soporte, el aprovechamiento del espacio de la página, el llenado de un marco preestablecido, la utilización de instrumentos gráficos, las tachaduras, la autoevaluación y las instrucciones son tomadas particularmente en consideración. Esta lámina de trabajo es colocada con otros esbozos del guionista (en este caso, los de *Une partie de campagne*, *Sylvie et le fantôme* y del sketch «Agnès Bernauer» de la película *Amours célèbres*), lo que permite adoptar un enfoque transversal y develar el singular método creador de Prévert para el cine. El trabajo es ilustrado con una reproducción de estos esbozos, de los cuales se extraen y analizan algunos detalles.

Resumo

Após uma síntese da exogénese visual e textual de *Visiteurs du soir* - realizado em 1942 por Marcel Carné -, o artigo analisa geneticamente o esboço de argumenta feito por Jacques Prévert para esta longa-metragem. São, assim, tidos em consideração o suporte, a gestão espacial da página, a ocupação do espaço pre-estabelecido, a utilização dos utensílios gráficos, os cortes, a auto-avaliação e as instruções. O plano de trabalho é posto em correlação com outros esboços do argumentista (nomeadamente para *Une partie de campagne*, *Sylvie et le fantôme* e para o sketch «Agnès Bernauer» de *Amours célèbres*); esta abordagem transversal ilumina o singular método criativo de Prévert, aplicado ao cinema. Como ilustração, são apresentados os esboços, com alguns pormenores analisados particularmente.

Riassunto

Dopo aver brevemente chiarito l'esogenesi visiva e testuale dei *Visiteurs du soir* - realizzato nel 1942 da Marcel Carné - l'articolo propone un'analisi genetica dell'abbozzo di sceneggiatura di Prévert per tale lungometraggio. Il tipo di supporto, la gestione dello spazio della pagina, il fatto di riempire il contorno prestabilito, l'uso degli strumenti grafici, le cassature, l'autovalutazione e le istruzioni sono tra

gli elementi presi in esame. La tavola di lavoro è contestualmente accostata ad altri abbozzi, prodotti dall'autore della sceneggiatura (in particolare, quelli relativi a *Une partie de campagne*, *Sylvie et le fantôme* e alio sketch «Agnès Bernauer» degli *Amours célèbres*), che permettono così di servirsi di un approccio trasversale e di mettere in luce il metodo creativo peculiare di Prévert, applicato al cinema. L'insieme è illustrato grazie alla riproduzione degli abbozzi, dei quali sono esaminati alcuni dettagli.

Abstract

This article first presents a synthetic explanation of the visual and textual exogenesis of *Les Visiteurs du soir* (directed by Marcel Carné in 1942), and then offers a genetic analysis of Jacques Prévert's scenario draft for this feature film. We will study : the medium, the way the space in the page is handled, the filling-in of the pre-established frame, the use of graphic instruments, the crossing out, auto-evaluation and instructions. This working sheet is compared to other drafts done by the scriptwriter (in particular the drafts of *Une partie de campagne*, de *Sylvie et le fantôme* and of the sketch «Agnès Bernauer» of *Amours célèbres*), making it possible to adopt a transversal approach and to highlight Prévert's singular creative film method. This paper is illustrated with reproductions of these drafts, from which certain details are extracted and analyzed.

Du visuel au verbal : la méthode d'écriture scénaristique de Jacques Prévert L'exemple des *Visiteurs du soir*

Carole Aurouet*



Jacques Prévert et Marcel Carné travaillent au découpage des *Visiteurs du soir*. Photographie d'Alexandre Trauner

© Coll. Janine Trauner

JACQUES PRÉVERT quitte Paris pour la zone libre en juin 1940. Accompagné entre autres du musicien Joseph Kosma et du photographe Brassäi, il trouve d'abord refuge près de Pau chez le père du peintre Mayo avant de gagner Nice puis Saint-Paul-de-Vence et Tourrettes-sur-Loup. Le décorateur Alexandre Trauner les y rejoint. Le scénariste y côtoie bon nombre de ses amis, notamment Pierre Laroche qui arrive à son tour en 1941. Critique cinématographique au *Merle blanc*¹, il est l'un des

rare journaliste à avoir émis un avis élogieux sur *Drôle de drame* lors de sa sortie sur les écrans en 1937². Les deux hommes s'apprécient et collaborent à des scénarios qui

* Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Eugénie Bachelot Prévert et à Janine Trauner qui ont mis à ma disposition les esquisses qu'elles possèdent et ont permis leur reproduction.

1. Journal radical socialiste, *Le Merle blanc* est à l'époque le concurrent du *Canard enchaîné*.



Fig. 1 : *Les Visiteurs du soir*, Première esquisse scénaristique, 50 × 66 cm. © Fatras/Succession Jacques Prévert

connuent pour la plupart des déboires³. D'autre part, le 3 octobre 1941, Laroche présente *Promenade avec Jacques Prévert*, émission pour la Radio de la zone sud lors de laquelle des textes inédits de l'auteur sont dits ou chantés.

C'est dans ce contexte que Marcel Carné – dont la collaboration avec Prévert a déjà donné naissance à *Jenny* (1936), *Drôle de drame* (1937), *Le Quai des brumes* (1938) et *Le Jour se lève* (1939) – entre en scène. Dans ses mémoires, le cinéaste raconte – avec un brin d'agacement non dissimulé – que lors de son arrivée il a constaté que « Jacques et lui

[Laroche] étaient devenus inséparables. C'était à longueur de journée du Jacques par ci et du Pierre par là... Aussi eus-je l'impression d'arriver en trouble-fête dans le duo.

2. Les articles élogieux sur le film lors de sa sortie le 20 octobre 1937 ne furent pas pléthoriques, mais l'idée communément admise selon laquelle l'accueil de la presse fut désastreux est à nuancer. Sur le sujet, voir le retour aux sources effectué par Guylène Ouvrard : « L'insuccès de *Drôle de drame* : un mythe ? », dans *CinémaAction*, « Jacques Prévert qui êtes aux cieux », n° 98, Carole Aurouet (dir.), janvier 2001, p. 59-65.

Laroche, surtout, parut m'en vouloir de venir ainsi troubler des discussions interminables autour d'un pastis ou d'un blanc du pays. Je m'en souciais peu. J'étais venu voir Jacques dans l'espoir de faire un nouveau film avec lui. Cela seul m'importait⁴». Mais Prévert n'aime pas travailler seul, peut-être est-ce d'ailleurs l'une des raisons de son engouement pour l'entreprise collective qu'est la création cinématographique, qui lui permet de s'entourer de collaborateurs. C'est aussi pour lui un moyen de faire travailler des amis dans le besoin. Ainsi Carné explique-t-il que pour *Les Visiteurs du soir* « Jacques avait demandé à travailler en collaboration avec Laroche. Personnellement, je n'en voyais pas la nécessité absolue, mais Paulvé [le producteur] ayant accepté, je m'inclinai⁵». La réaction de Carné est compréhensible. Les scénaristes de Prévert eux-mêmes expliquent qu'il était à l'origine de la majorité du travail⁶.

Outre cette envie de réaliser un cinquième film à partir d'un scénario de Prévert, Carné souhaite diriger l'acteur Alain Cuny qu'il a remarqué au théâtre de l'Atelier alors qu'il jouait Orphée dans *Eurydice* de Jean Anouilh : « Il avait une très belle voix, grave, prenante. Son seul défaut était un débit assez lent, comme s'il s'écoutait parler, joint à un accent chantant sur certaines fins de phrases⁷. » Après avoir suivi les cours de Charles Dullin, Cuny crée en 1941, au théâtre des Noctambules, *Le Bout de la route* de Jean Giono et rencontre un certain succès. Carné lui fait passer des essais pour le rôle du musicien de *Juliette et la clé des songes* (abandonné à cette époque).

Enfin, le réalisateur est excédé par les interdits de Vichy et par la censure qui sévit en France. Repliée sous le couvercle de l'Occupation, la production cinématographique se doit en effet d'être intemporelle, si bien que les auteurs ne peuvent être des témoins de leur époque, à moins qu'ils ne le fassent en teintant le tout de propagande. D'un commun accord, il est donc décidé de s'évader dans un autre siècle et/ou un autre genre pour conserver une entière indépendance. Carné et Prévert songent d'abord à reprendre un projet qui est en gestation depuis 1940, mais dont l'entrée en guerre du pays avait sonné le glas : *Le Chat botté* de Perrault, dans lequel le chat devait être interprété par Maurice Baquet. Trauner avait même commencé à réaliser des maquettes, reprises pour VDS⁸. C'est finalement l'évasion dans le Moyen Âge qui sera la solution de rechange pour se donner la liberté d'aller à contre-courant.

L'exogenèse

Avant d'appréhender les esquisses scénaristiques de Prévert, il est nécessaire de rappeler que le brouillon ne constitue pas une étape première véritable, dans la mesure où l'origine n'est pas dans le verbe mais dans la documentation préalable et dans l'imaginaire. Avant le stade de l'inscription sur le papier – de l'« encrage » – l'auteur mène une phase de recherche, de sélection puis d'appropriation des sources. Or, pour VDS, cette exogenèse est à la fois visuelle et textuelle.

Comme l'écrit Carné, l'évasion dans le Moyen Âge est suscitée par le chef-d'œuvre des manuscrits enluminés qu'est *Les Très Riches Heures du duc de Berry*⁹ : « Jacques me demanda quel film j'entendais faire... J'avouai ne pas en avoir la moindre idée... Afin d'éviter autant que faire se pouvait 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... "Exact", dit Laroche. C'était aussi mon avis, quoique exposé sous une forme moins sommaire... "Tu as une préférence pour une époque ?" me demanda Jacques. J'hésitai un moment avant de répondre. "Je crois que je serai à l'aise dans le Moyen Âge... Le style flamboyant me plairait assez... Celui, par

3. En 1939, Prévert et Laroche collaborent à *L'Enfer des anges*, réalisé par Christian-Jaque, et au sketch *Feux follets* (ou *La Clef des champs*, ou *Au clair de la lune*) qui devait être tourné par Bernard Deschamps et qui resta sur le papier. En 1941, ils travaillent à *Comme la plume au vent...* (ou *M. Casa*) prévu pour Marc Allégret mais non tourné, et à *Une femme dans la nuit*, réalisé par Edmond T. Gréville. Pour plus de détails sur ces cas, je me permets de renvoyer à mon étude : *Les Scénarios détournés de Jacques Prévert*, Paris, Dreamland, 2003.

4. Marcel Carné, *La Vie à belles dents*, Paris, Éd. Jean-Pierre Ollivier, 1975, p. 191.

5. *Ibid.*, p. 192.

6. Je reviendrai sur ce point, qui explique – ajouté au fait qu'elle soit écrite par lui – que j'analyserai l'esquisse scénaristique des *Visiteurs du soir* comme une ébauche de Prévert.

7. *La Vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 188.

8. C'est désormais par ces initiales que je désignerai le film. Voir le témoignage et les maquettes de Trauner reproduits dans *Alexandre Trauner, décors de cinéma*, entretiens avec Jean-Pierre Berthomé, Paris, Jade-Flammarion, 1988, p. 62-63 et p. 64-67.

9. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, reproductions de miniatures accompagnées de textes de Jean Dufournet, Bibliothèque de l'Image, 1995, 79 p.

exemple, des *Très Riches Heures du Duc de Berry*.” “C’est pas c... dit Jacques. Et le costume irait bien à Cuny”¹⁰.» Élaboré par les frères de Limbourg, Jean Colombe, le duc de Berry et leurs successeurs, l’ouvrage est un long chantier qui couvre tout le xv^e siècle. Véritable travail d’équipe qui réunit maquetistes, peintres, etc., il apporte des informations sur la vie quotidienne et laisse ainsi une sorte d’encyclopédie de l’époque sous la forme de deux cent dix feuillets¹¹. On y trouve le nombre d’or en chiffre romain. Est-ce ce dernier qui aurait donné envie à Prévert de jouer avec les chiffres ? En effet, comme l’a fait remarquer Danièle Gasiglia-Laster¹², si l’on inverse ceux de l’année lors de laquelle est censée se dérouler l’action – en l’occurrence 1485 (la page d’un vieux grimoire situe d’emblée l’action) – on obtient le 5 août 1941, date contemporaine de la genèse du film... Lui accorder une portée symbolique gagne alors encore en crédibilité. Comment – à la vue de Gilles enchaîné et torturé – ne pas établir un parallèle avec ce qui se passait en Europe ? Comment ne pas déceler dans le diable les traits de Hitler ? Comment ne pas voir en Anne le personnage contestant les idéaux pétainistes ? Comment ne pas deviner dans ces cœurs qui battent sous la pierre une allusion à la Résistance ? Même si les auteurs ne l’ont jamais ouvertement revendiqué, il me semble en effet légitime de percevoir dans *VDS* un esprit d’opposition et de combat qui brille telle une flamme au cœur des ténèbres. Prévert livrera d’ailleurs à *Libération* que « [l]es seuls films contre la guerre ce sont les films d’amour¹³ ». En tout cas, au niveau de la mise en scène, *VDS* est empreint des *Très Riches Heures du duc de Berry* et certaines séquences rappellent sans équivoque des enluminures, tout particulièrement celle de l’arrivée des deux ménestrels : le cadre, le château à l’arrière-plan, le paysan au premier, les lignes des champs...

Trauner raconte que Prévert s’est rendu à Arles pour visiter les lieux où a vécu Van Gogh et qu’il a été happé par un ouvrage reproduisant les enluminures des *Très Riches Heures du duc de Berry* exposé dans une vitrine de librairie. Lui serait alors venue l’idée d’adapter le conte de Perrault au Moyen Âge. Les versions de Carné et de Trauner – même si elles divergent sur l’attribution de l’idée initiale – mentionnent toutes deux cet ouvrage comme point de départ. Si ces enluminures ont pu aussi influencer Prévert dans la création d’une atmosphère générale et dans le choix du genre (car *VDS* est bien un conte médiéval), il me semble

que l’exogénèse du scénario se situe davantage dans des sources textuelles. En épigraphe du découpage technique¹⁴ figure une citation de Johan Huizinga : « Les hommes de cette époque, géants à tête d’enfants, oscillent entre la peur de l’enfer et les plaisirs naïfs, entre la cruauté et la tendresse. Dédain absolu des joies de ce monde, ou fol attachement aux jouissances terrestres, haine ou bonté : ils vont toujours d’un extrême à l’autre¹⁵. » Si la référence est explicite, on ne trouve pas en revanche d’écho de la vision contrastée et violente de cet auteur hollandais dans le scénario. Les autres sources sont plus diffuses mais bel et bien présentes : les romans arthuriens ou les lais du xiii^e siècle sont évoqués par le biais du jardin d’amour, et *Faust* de Goethe par celui du pacte avec le diable. D’autre part, le motif de la fontaine – *topos* de la littérature médiévale – est présent¹⁶. Ce cadre permet à Prévert de transcrire des combats et des rêves qui lui sont chers, principalement le thème du faux amour contre le pur amour.

Les « synopsis enluminés¹⁷ »

Prévert ne sacralisait pas les brouillons de ses textes achevés et de fait ne les conservait pas précieusement, si bien que beaucoup ont été perdus. Fort heureusement, certains sont malgré tout parvenus jusqu’à nous. C’est le

10. *La Vie à belles dents*, op. cit., p. 192.

11. Ces feuillets sont conservés au musée Condé de Chantilly.

12. Voir son article : « *Les Visiteurs du soir*, une date peut en cacher une autre », dans *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 47, mai 1995, p. 97.

13. *Libération*, 12 août 1960.

14. *Les Visiteurs du soir*. Paris. La Nouvelle Édition, « Les classiques du cinéma », 1947.

15. Cette citation est extraite du *Déclin du Moyen Âge* (trad. de Julia Bastin, Paris, Payot, 1932). À partir de 1975, le livre fait l’objet d’une nouvelle édition (coll. « Le regard de l’histoire »), précédée d’un entretien avec Jacques Le Goff, et le titre devient *L’Automne du Moyen Âge*. Voir coll. « Petite bibliothèque », 1980, p. 30.

16. Sur le sujet, lire l’éclairante étude d’Anne Lemonnier : « Jacques Prévert, scénariste de contes médiévaux », dans *CinémAction*, « Contes et légendes à l’écran », n° 116, Carole Aurouet (dir.), juin 2005, p. 83-95.

17. C’est par cette pertinente expression que Bernard Chardère désigne les esquisses scénaristiques de Prévert dans ses ouvrages. Voir entre autres Jacques Prévert. *Inventaire d’une vie*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1997 et *Le Cinéma de Jacques Prévert*, Paris, Le Castor Astral, 2001.

La stabilité du support

Avant de débiter l'écriture d'un scénario, Prévert se procure deux grandes feuilles de bristol quadrillées avec des petits carreaux. Adoptant une sorte de rituel inéluctable, il les attache avec une bande adhésive. Le dos du support ainsi créé reste vierge, à l'exception de la troisième esquisse d'*Une partie de campagne* dont le verso comporte des notes entremêlées et illisibles – desquelles se détachent uniquement les mots « des enfants très beaux » soulignés quatre fois – et des traits bleus et rouges qui semblent annuler, en le gribouillant, le texte préalablement écrit. Le plus souvent, le scénariste relie ces feuilles horizontalement, sauf celles d'*Une partie de campagne* qui le sont verticalement (voir fig. 2). Quand les esquisses sont nombreuses, c'est le cas pour ce dernier scénario, Prévert a recours à un procédé de numérotation afin de les agencer les unes aux autres. Il lui arrive de les fixer au mur et de travailler alors debout, comme Victor Hugo qu'il aimait tant. D'une part, certaines ébauches contiennent des trous de punaises qui témoignent de cet affichage, d'autre part les propos de Claude Autant-Lara sur sa collaboration avec Prévert pour le film *Ciboulette*²³ sont éclairants : « Prévert était un faux farfelu. Ou bien un farfelu redoutable... À lui, on n'aurait pas confié la rédaction d'un menu. Et pourtant ce rigolo allait prouver qu'il était capable de trouver son style. Avec une démarche souple qu'on prenait pour de l'amateurisme. À tort, bien entendu. Il fallait un certain temps pour le découvrir. Pour le prendre au sérieux... [...] Fidèle à son apparence futile, Prévert s'organisait de curieuse façon... Il épinglait au mur une immense feuille de papier Canson, Grand Aigle, qui y restait constamment fixée ; dessus, il inscrivait au fur et à mesure, bien en ordre, toutes les séquences du film... De cette manière, il avait constamment toute la ligne du film sous l'œil... Cet immense plan il l'agrémentait, en marge, de quantité de petits dessins²⁴. »

La gestion de l'espace de la page

Autant-Lara parle d'organisation et d'ordre... En effet, après la construction de ses supports, Prévert s'invente une mise en page récurrente, mettant ainsi en place un canevas qui prépare et organise sa création. Il effectue un travail de

conception préliminaire dans la construction de l'espace graphique en établissant une trame qu'il va remplir. Le scénariste utilise donc une écriture à programmation scénaristique et non à structuration rédactionnelle. Il s'invente sa propre partition. Sur sa portée, il disposera des personnages, des dialogues, des scènes importantes, etc.

Lors de la première étape (voir fig. 3), Prévert cloisonne son support avec des lignes horizontales, tracées sans règle. Les interlignes, relativement étroits (d'environ trois centimètres pour *VDS*), sont destinés à recevoir les principaux protagonistes. À l'extrémité gauche, les noms des personnages sont indiqués et éventuellement ceux des acteurs envisagés, puisque Prévert conçoit généralement des rôles pour des acteurs. Ce n'est donc pas un hasard si le héros populaire français par excellence, Jean Gabin, se trouve incarner avec force le prolétaire qu'est Jean dans *Le Jour se lève*. Prévert aime les acteurs, avec qui il est presque toujours lié d'amitié, et il est donc soucieux de les servir par des textes adaptés à leur personnalité : « Et si nous ne parlions que des acteurs... je n'ai écrit mes histoires que pour eux... c'est merveilleux un acteur... il n'y a que cela qui m'a intéressé au cinéma... les acteurs... je les choisissais... je les aimais... je créais des personnages pour eux... en fonction d'eux²⁵... » Pour *VDS*, les comédiens ne sont pas mentionnés. Alain Cuny a pourtant été envisagé dès le début. Quant à Arletty, elle est très probablement pressentie

20. Archives Janine Trauner (46 × 72 cm). En 1936, le producteur Braunberger demande à Prévert de créer un scénario pour un long-métrage à partir des rushes tournés par Renoir pour *Une partie de campagne*, dont le tournage a été interrompu pour diverses raisons. Prévert accepte, mais son scénario ne sera pas utilisé.

21. Archives Fatras/Succession Jacques Prévert (50 × 66 cm). En 1961, Prévert écrit le scénario et les dialogues d'un des sketches, « Agnès Bernauer », des *Amours célèbres* réalisé par Michel Boisrond.

22. Archives Fatras/Succession Jacques Prévert (45 × 55 cm). En 1942, Prévert adapte une pièce à succès d'Alfred Adam : *Sylvie et le fantôme*. Le scénario était prévu pour Jean Grémillon, avec des décors de Trauner. Adam, voyant confier le rôle à un autre qu'à lui, use de son droit de veto. Le projet sera finalement repris par Jean Aurenche et réalisé par Claude Autant-Lara.

23. En 1933, Prévert adapte avec Autant-Lara le livret d'opérette de Robert de Flers et Francis de Croisset.

24. Claude Autant-Lara, *Les Fourgons du malheur*, Paris, Carrère, 1987.

25. Entretien avec Jacques Prévert, dans *Les Prévert*, Gérard Guillot, Paris, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », n° 47, 1967, p. 85.

lors de la rédaction de cette ébauche. À droite de ces patronymes figurent les principales caractéristiques des protagonistes, et parfois des dessins les représentant, avec des attributs et des bribes de dialogues. Les dialogues apparaissent dès ce stade, certes sous forme très fragmentaire. Ainsi, dans la ligne consacrée au diable, peut-on lire : « vous vous moquez du monde, dit-il à la jeune fille » (voir fig. 4). Quant à la caractérisation de Gilles, elle prend la forme suivante : « Au début, il se montre le plus simple, le plus tendre des “amants” (1^{re} scène d’amour) puis brutalement tourne en dérision son amour, avoue qu’il simulait, et qu’il va s’en aller et ce au moment même où la jfille (*sic*) lui prouve son amour le plus absolu et renonce à tout pour lui... un amour comme on en fait plus. » Le bourreau est quant à lui « tendre comme le bon pain... (voir fig. 5) il pleure d’attendrissement et frappe à coup de fouet le jhomme (*sic*) en même temps ». Il convient de noter la présence des clichés langagiers et des proverbes. Prévert a en effet gardé de son expérience avec le groupe Octobre et le groupe surréaliste une manière très personnelle de dynamiter les expressions toutes faites, aussi bien dans son écriture cinématographique que poétique. Il est amusant de constater que ce « tendre comme le bon pain » deviendra dans le film « tendre comme un agneau de lait »²⁶. Anne est « un oiseau sans cage, une cage sans oiseau » et « elle n’a pas un amour d’une telle exigence... « puisque le mot aime désigne tant de choses », aimez vous aussi, dit-elle, si on aime la vie, les fleurs, tout ce qui est beau et bon ». Renaud « “aime” la jfille (*sic*), c’est-à-dire qu’il considère qu’elle lui appartient... mais il préfère la chasse et les passe-temps violents... les femmes de rencontre, les tables et le vin... Il est cruel, fort, mais loyal, les femmes y compris Anne ne jouaient qu’un rôle secondaire dans sa vie ». Les traits des principaux protagonistes sont d’ores et déjà posés et ne seront guère modifiés. Ainsi entendrons-nous dans le film : « Gilles. Qu’avez-vous ? Anne. Je ne sais pas... J’étais si heureuse... et puis brus-

quement j’ai pensé à Renaud... Lui aussi m’a dit : “Je vous aime, Anne...” 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...” Est-il possible, Gilles, qu’un être puisse appartenir entièrement à un autre être ?... Gilles. Certains appellent cela l’amour. Anne. Alors, l’amour... c’est comme la mort ? On n’existe plus..., tout est fini... pourquoi ? Oh, Gilles... puisque vous m’aimez, ne me faites pas souffrir, ne m’enfermez pas..., laissez-moi vivre... aimez-moi comme je vous aime..., simplement. » Quant aux trois petits monstres, Prévert les caractérise d’emblée de la sorte : « ils dansent, chantent, courent dans les couloirs, agréables à entendre mais atroces à voir, les benjamins de la petite famille du diable ».

À cette première étape succède généralement, même si elle n’a pu être retrouvée pour *VDS*, une seconde partition (constituée d’un ou plusieurs bostols) (voir fig. 6 et 7) sur laquelle figurent les scènes importantes. Prévert divise son support suivant la même architecture, mais les lignes sont plus espacées (de sept à vingt-trois centimètres environ pour *Une partie de campagne*). À gauche se trouve le numéro de la scène et à droite le contenu succinct de celle-ci, avec parfois des bribes de dialogues et des dessins aux crayons de couleur des lieux envisagés. Ainsi sur la deuxième esquisse d’*Une partie de campagne* est représentée la « Boutique du boulanger », où se dérouleront des moments clés de l’intrigue (voir fig. 8). Prévert la dessine, avec le boulanger Patenôte²⁷ au fourneau et son chat, et fournit

26. *VDS* est édité en VHS par René Château Vidéo. Voir aussi l’édition des photogrammes et des dialogues du film : Balland, « Bibliothèque des grands classiques du cinéma », 1974.

27. Le personnage de Patenôte, le boulanger pédéraste qui dispute son pain aux pauvres, est prévu pour Michel Simon.

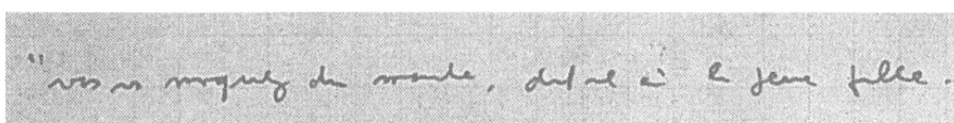


Fig. 4

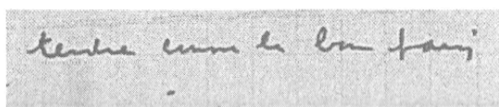


Fig. 5

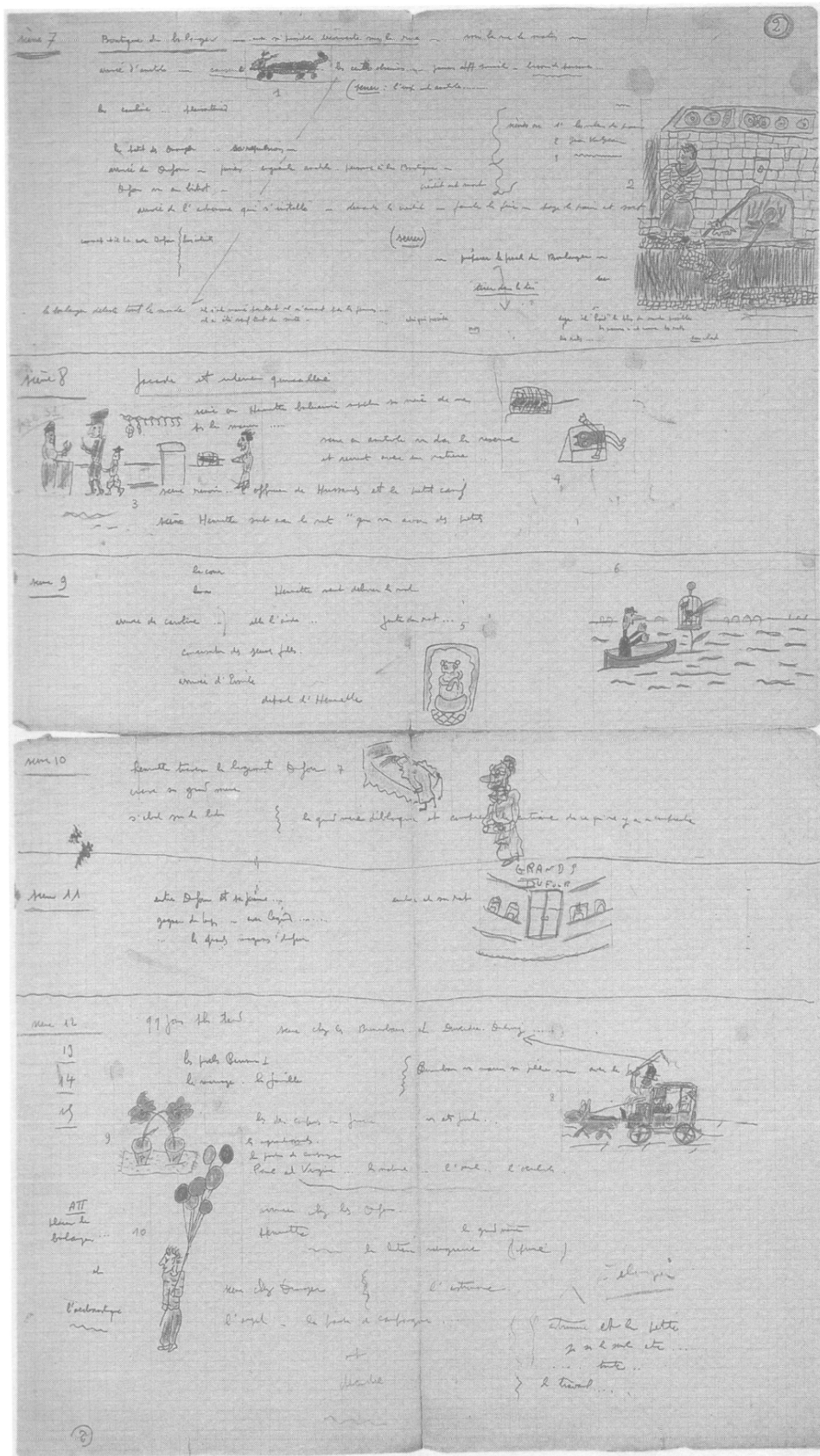


Fig. 6 : Une partie de campagne, Deuxième esquisse scénaristique, 46 x 72 cm © Coll. Janine Trauner



Fig. 8 : Détail d'Une partie de campagne, Deuxième esquisse scénaristique, 46 × 72 cm

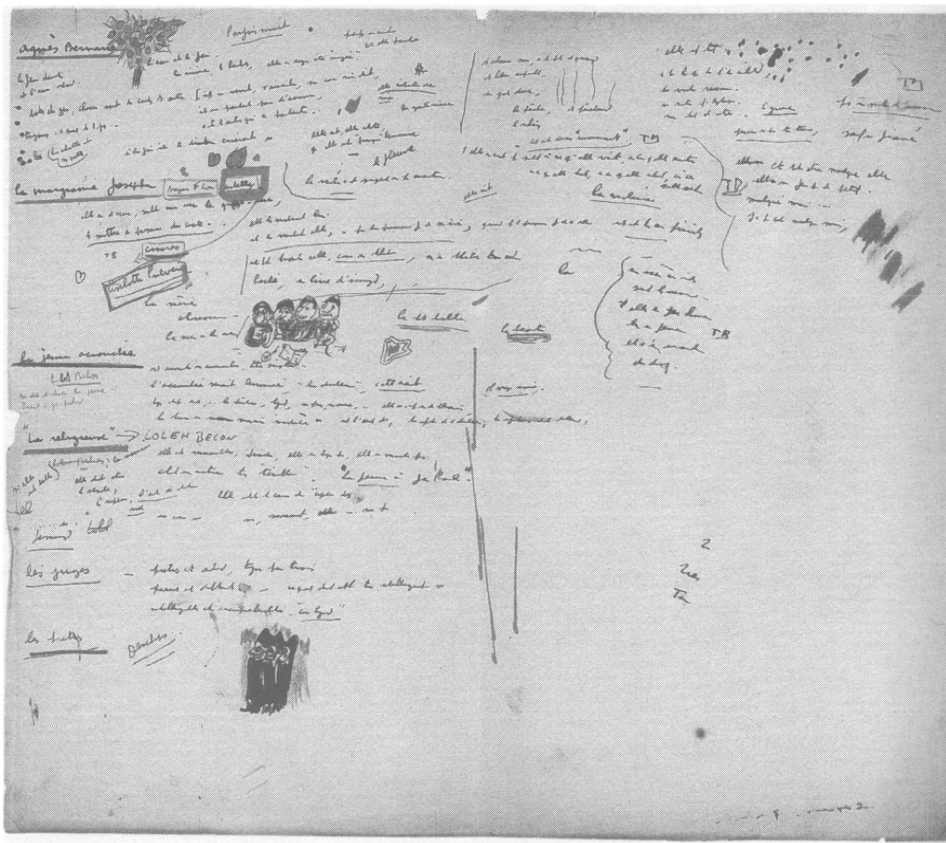


Fig. 9 : Les Amours célèbres, sketch « Agnès Bernauer », Première esquisse scénaristique, 50 × 66 cm
© Fatras/Succession Jacques Prévert

différentes indications comme « avec si possible découverte sur la rue » ou encore « voir la rue le matin ». Des fragments de dialogues sont présents par le biais d'expressions : « tirer dans le tas » ou « le vin bizarre ». Pour Prévert, l'écriture des dialogues ne peut être séparée de celle de l'histoire : « Il y a un mot dans le cinéma qui est devenu embêtant, c'est le mot dialoguiste. J'ai travaillé pour le cinéma. J'y travaille encore. J'ai fait les dialogues d'histoires que j'avais faites ou refaites. Le mot dialoguiste isolé du mot scénariste, c'est comme si en peinture on distinguait le type qui peint la campagne et celui qui peint les arbres, "l'arbriste"²⁸. »

Une spécificité propre aux esquisses du sketch « Agnès Bernauer » (voir fig. 9 et 10) est à relever : elles sont toutes deux consacrées à la première étape, soit celle correspondant à la caractérisation des protagonistes. C'est probablement le nombre élevé de personnages qui engendre cette première singularité. La deuxième vient du fait que Prévert n'a pas tracé au préalable les lignes qui lui permettent d'ha-

bitude de programmer sa création. En revanche, si le quadrillage a disparu, la manière dont le scénariste dispose les éléments sur sa feuille reste identique, comme si la trame était devenue invisible, car inutile. Au moment de l'écriture de ce scénario, Prévert a 61 ans. L'ossature semble être ancrée dans son esprit de sorte qu'il n'éprouve plus le besoin de la dessiner pour créer. Il positionne désormais directement ses éléments sur une portée imaginaire. Les traits de la structure s'envolent et cette disparition n'est pas sans évoquer la fin du poème *Pour faire le portrait d'un oiseau*²⁹, lorsque l'artiste, après avoir peint une cage sur une toile, voit un oiseau y rentrer et qu'il est indiqué de « fermer doucement la porte avec le pinceau/puis/effacer un à un tous les barreaux/en ayant soin de ne toucher aucune des plumes de

28. *Image et son*, n° 189, décembre 1965, p. 11.

29. *Paroles*, dans *Œuvres complètes de Jacques Prévert*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1992, p. 106.

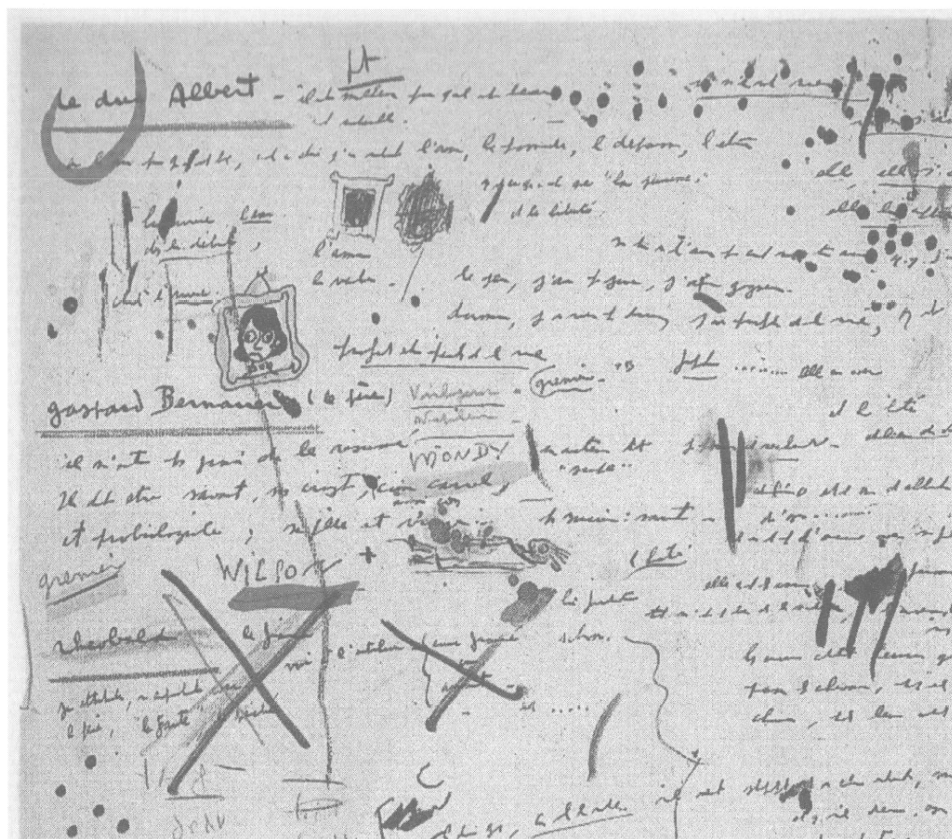


Fig. 10 : *Les Amours célèbres*,
sketch « Agnès Bernauer »,
Deuxième esquisse
scénaristique, 50 × 66 cm
© Fatras/Succession Jacques Prévert

l'oiseau». Pour Prévert, l'artiste doit être ouvert, attendre l'inspiration puis effacer toutes les traces des efforts qu'il a fournis, pour laisser son œuvre vivre ensuite en toute liberté. C'est ce qu'il fera tout au long de sa création. D'une part, il ne conservera pas ses ébauches et d'autre part il aura la coquetterie de ne présenter comme brouillons que des copies au net autographes et en aucun cas ses premiers « griffouillis³⁰». Cette habitude contribuera à répandre l'idée erronée selon laquelle il écrit comme il parle, d'un seul jet. Il est alors nécessaire de rappeler cette phrase des *Chiens ont soif*: « Je n'écris pas au courant de la plume des oiseaux, j'écris au raturant de la plume d'un stylo³¹. »

Le remplissage du cadre préétabli

Un regard hâtif sur les esquisses de Prévert donne l'impression d'un fatras, pour reprendre le titre d'un de ses ouvrages qui – précision suscitée par le fait que VDS nous

plonge en plein Moyen Âge – évoque certes un amas confus mais aussi les fatrasies médiévales qui conservent les règles métriques tout en se présentant comme un langage du non-sens. Cependant, il convient de se méfier de cette première impression, car le remplissage révèle aussi des constantes et de la logique. La ligne horizontale ne perd globalement pas ses droits, même si des mots sont écrits tête-bêche (voir fig. 11), et elle vient emplir, avec les dessins, l'architecture préalablement créée, par digressions, par additions, par expansions, par dilatations successives, laissant penser que Prévert revient souvent sur son travail.

30. Aragon est l'auteur de ce néologisme (voir *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Albert Skira, « Les Sentiers de la création », 1969) qu'il crée en fusionnant gribouillage et fouillis. Prévert l'utilise aussi dans « Griffouillis dans le fouillis gris », dans *Textes divers (1929-1977)*, dans *Œuvres complètes de Jacques Prévert*, op. cit., t. II, p. 952.

31. *Fatras*, dans *Œuvres complètes de Jacques Prévert*, op. cit., t. II, 1996, p. 77.

Une idiosyncrasie se manifeste dans l'utilisation des encres et des instruments graphiques. On remarque une régularité notable dans la fonction de chacun d'entre eux. Prévert se sert d'un stylo à encre – reconnaissable par le fait que l'encre, qui peut être bleue ou noire suivant les scénarios, bave à certains endroits – pour tirer les lignes et pour l'écriture, et change d'outils dès qu'il dessine puisqu'il utilise alors des crayons de couleur. Les teintes varient d'un brouillon de film à un autre, mais le scénariste les utilise toujours suivant les mêmes règles d'attribution sur un projet. Ainsi, pour *VDS*, les périphrases qui désignent les personnages sont soulignées par deux traits au stylo et l'espace qui les sépare est colorié en rouge. Les prénoms de ces derniers sont quant à eux soulignés par trois vaguelettes coloriées en bleu (voir fig. 12, 13, 14 et 15).

L'écriture de Prévert est sibylline, constituée de petites lettres peu formées. D'une grande régularité, elle est orientée vers la droite, donc vers l'avant. Le ductus ne semble guère enclin à l'hésitation et en émanent une sérénité et une spontanéité organisées. Le scénariste n'utilise pas d'orthographe fantaisiste, de codage personnel, ni d'abréviations, sauf « j.fille » (voir fig. 16) et « j.homme » (voir fig. 17). Une spécificité syntaxique se dégage cependant : les phrases sont souvent inachevées, comme si Prévert ne voulait pas figer un matériau amené à évoluer. Les points de suspension sont très présents, à la fin comme au milieu des phrases. C'est par exemple le cas dans la ligne consacrée au seigneur : « il tue le fiancé de sa fille et s'en trouve fort décontenancé... » (voir fig. 18) et dans celle qui caractérise Louison : « elle est subitement aimée d'un petit page... qui même laide ensuite la poursuit » (voir fig. 19).

Prévert a rarement recours aux biffures. Lorsqu'il lui arrive de les utiliser, il trace proprement un trait horizontal

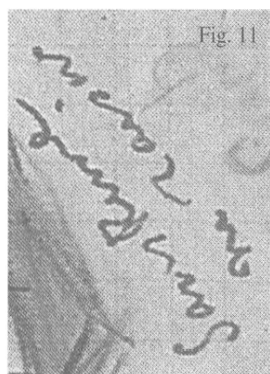


Fig. 11

qui laisse ainsi visible ce qu'il supprime (voir fig. 20). Il n'y a aucune rature d'origine syntaxique ou orthographique, le scénariste ne raye que des idées. Ces biffures sont des biffures de suppression et non de substitution : quand Prévert supprime un élément, il ne le remplace pas. Deux cas présentent un moyen de

suppression qui opère par la mention manuscrite de celle-ci. Pour *Sylvie et le fantôme*, au sujet du personnage de Clémence, Prévert note « à supprimer ». Rien n'est barré mais la ligne reste vierge et l'espace ainsi libéré n'est pas réutilisé pour un autre protagoniste. Pour *VDS*, Prévert utilise presque le même procédé avec « la femme du seigneur » : « si le seigneur est veuf cela arrange les choses, nous la tuerons tout de suite, donc pas de femme du seigneur ».

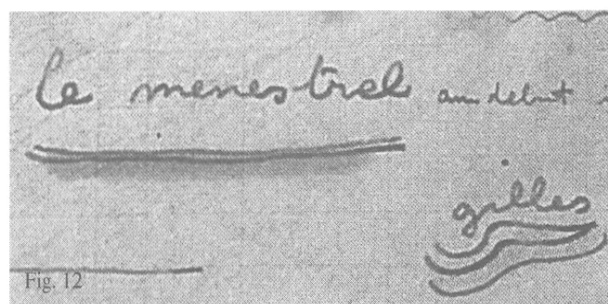


Fig. 12

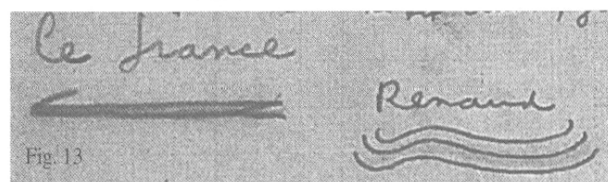


Fig. 13

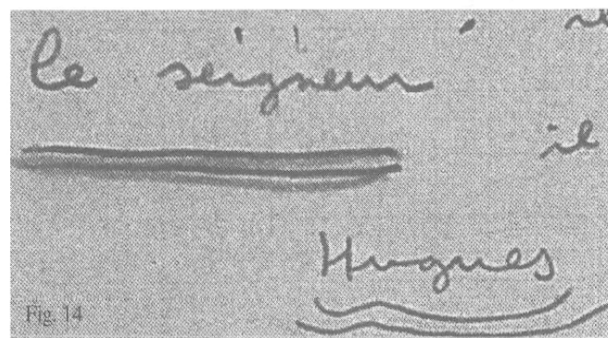


Fig. 14

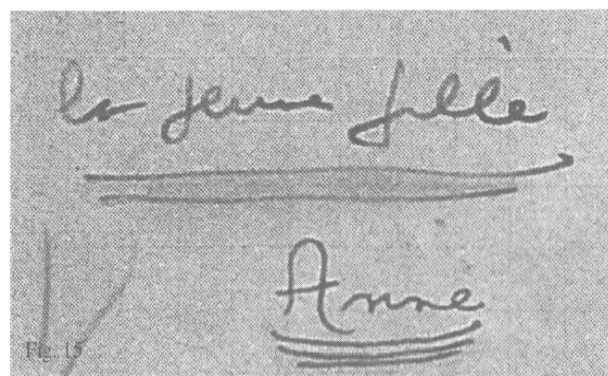


Fig. 15

Comme ce moyen de suppression le laissait présager, Prévert se donne des instructions. Pour le châtelain des *VDS* (voir fig. 21), il précise : « s'il nous emmerde nous le remplacerons par un ermite ». Pour *Sylvie et le fantôme* (voir fig. 22), il écrit le segment suivant, non dénué d'humour : « ici nous avons laissé de la place pour quelques trouvailles géniales ». C'est peu fréquent, mais parfois figurent des indications de mise en scène comme « utiliser le ralenti » pour le vrai fantôme. Ces instructions peuvent aussi prendre la forme d'évaluations, ce qui montre que Prévert juge son travail au fur et à mesure. Ce n'est pas le cas pour *VDS* mais dans la ligne consacrée au professeur de *Sylvie et le fantôme*, comme sur la troisième esquisse d'*Une partie de campagne*, on peut distinguer la mention « TB » [Très Bien]. Sinon, les évaluations se déclinent en « refaire » (*Une partie de campagne*, troisième esquisse) ou encore en « beaucoup à faire » (dans la ligne consacrée à Clara pour *Sylvie et le fantôme*). Les états de pulsion, d'hésitation et de satisfaction transparaissent dans ces instructions et évaluations.

Toutes ces esquisses mettent en évidence une intertextualité au niveau de deux projets de film et au niveau d'un scénario et d'une chanson. En fait, il s'agit d'autotextualité

car à l'exception de la mention « Notes de Jean Grémillon » faite pour *Sylvie et le fantôme*, le scénariste ne renvoie qu'à ses propres textes. Dans *VDS*, il écrit : « l'histoire du centaure » (voir fig. 23) (ligne consacrée à « la femme en homme »). Cet être mythologique fabuleux semble le séduire car il a déjà essayé de l'insérer dans des scénarios précédents. En 1938, il participe à une adaptation du roman de Jacques Perret, *Ernest le rebelle*, réalisé par Christian-Jaque, pour laquelle Jean Manse sera seul crédité alors qu'il y a maintes touches prévertiennes très identifiables dans le film, notamment l'idée d'une traque effectuée par des centaures (le personnage féminin rêve d'être enlevé par eux). En 1941, dans *Une femme dans la nuit*, le baron Hochecorne est un vieux campagnard qui s'est cassé une jambe en tombant de cheval et qui, depuis, délire et se croit poursuivi par des centaures. Il est probable que dans ces deux scénarios tournés et non signés, l'imagination de Prévert fut bridée et qu'il cherche à exploiter à nouveau cette idée. Mais cette histoire ne figurera finalement pas dans *VDS*. Sur l'esquisse de *Sylvie et le fantôme*, Prévert écrit en tout petit : « voir métró f. » (ligne consacrée au « Vrai fantôme »). En 1937, Braunberger lui a soumis le projet d'une sorte de remake du

Fig. 16



Fig. 17




Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fantôme du Moulin-Rouge de René Clair. Le scénario qu'il a écrit, *Le Métro fantôme*, est destiné au réalisateur Alberto Cavalcanti. Les décors sont commencés par Georges Méliès qui décède³²... Il semblerait donc que Prévert ait souhaité reprendre ici des éléments de ce scénario resté sur le papier. Enfin, l'esquisse des VDS renvoie à *Démons et merveilles* (voir fig. 24). Cette chanson, qui sera insérée dans le film (c'est Jacques Jansen qui prêtera sa voix à Cuny, ce qui explique que ses lèvres remuent à peine, donnant encore plus l'impression que la chanson émane de lui), a été chantée par Agnès Capri au cours de l'émission de radio de Laroche citée précédemment : *Promenade avec Jacques Prévert*. Sans doute cette proximité temporelle a-t-elle favorisé sa présence dans le film.

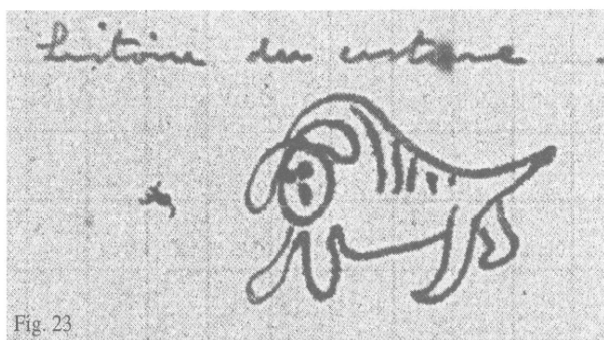


Fig. 23

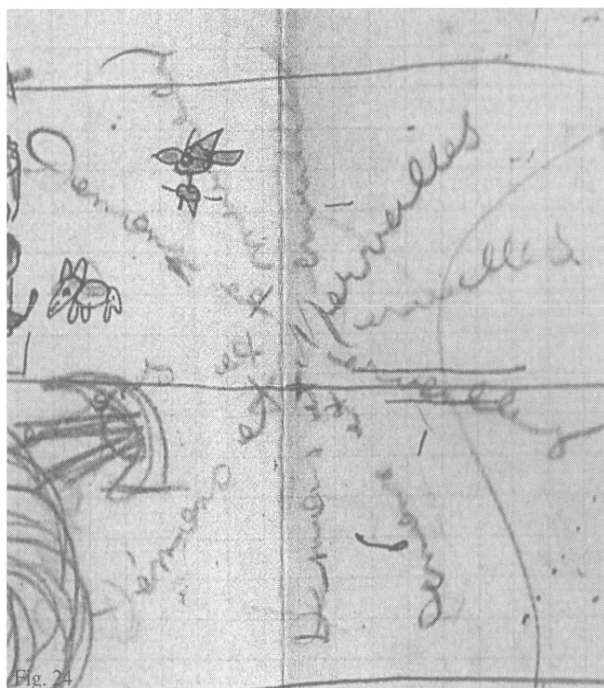


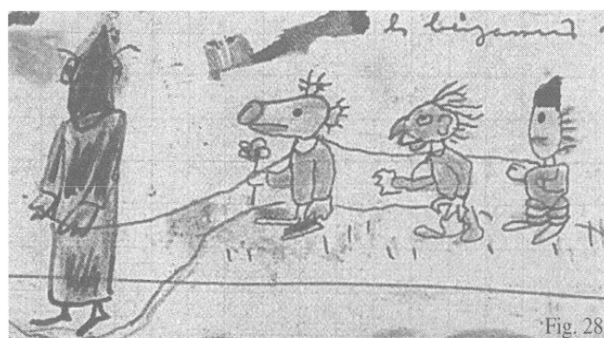
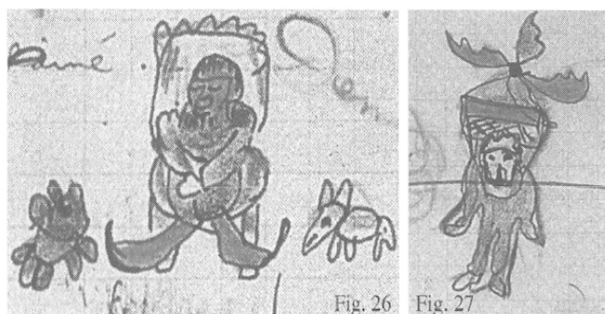
Fig. 24

Les dessins en couleurs sont omniprésents sur les esquisses scénaristiques de Prévert, pour des longs métrages à l'époque en noir et blanc. Ils donnent à voir des détails du film en devenir : des personnages et/ou leurs attributs respectifs, les lieux des scènes clés principalement. Le verbe précède le dessin, qui vient se placer soit dans les blancs de l'espace graphique, soit en surimpression sur le texte. Ainsi, distingue-t-on sous la représentation de l'animal placé en bas à droite de la planche des VDS (voir fig. 25), les mots « montreur d'ours ». Celle-ci est en surcharge sur le segment. La plupart du temps, les dessins servent véritablement les propos de l'auteur et apportent des données supplémentaires si bien que l'image est en parfaite symbiose avec le verbe : elle l'illustre et l'enrichit. Prévert croque les personnages principaux : le seigneur trônant entouré de ses chiens (voir fig. 26), le chevalier paré pour le combat (voir fig. 27), les trois nains monstrueux tenus en laisse par leur maître (voir fig. 28), le bourreau en plein travail, dans une représentation sanguinolente où des corps sans tête gisent à ses côtés (voir fig. 29), ou encore le jongleur de la première scène se déroulant lors du banquet (voir fig. 30). Dans la ligne consacrée à « la petite de la

32. Pour plus de précisions sur ce projet, voir *Les Scénarios détournés de Jacques Prévert*, op. cit., p. 40-58.



Fig. 25



cuisine», Louison, on trouve déjà la représentation du puits (voir fig. 31), près duquel Guillaume l'Agneau et Agnès s'embrassent, ce qui provoquera les larmes de Louison, qui aime le page. C'est en ce lieu que Gilles la rendra belle afin d'effacer la tristesse d'Anne. D'autres croquis semblent être le résultat d'un simple plaisir calligraphique car ils n'ont pas de rapports apparents avec le sujet. L'esquisse scénaristique est aussi le réceptacle de gribouillages divers. Ainsi observe-t-on çà et là des carrés qui surlignent ceux du bristol (voir fig. 32), des petits bonshommes (voir fig. 33), des fleurs (voir fig. 34) ou encore des soleils (voir fig. 35). Certains dessins peuvent paraître abscons au premier abord, c'est le cas du personnage sautant sur un volcan (voir fig. 36), situé sur les lignes du bouffon et du châtelain. Cependant, si l'on étudie attentivement l'esquisse, on s'aperçoit que Prévert a ajouté ultérieurement (l'écriture moins soignée, la flèche et l'emplacement en témoignent) : « emporté par un volcan » et « disparu sans laisser d'adresse ». Ces mentions sont alors éclairantes, puisque nous avons vu que Prévert avait écrit « s'il nous emmerde nous le remplacerons par un ermite ». Le scénariste décide donc de faire disparaître ce personnage grâce à un volcan. Concrètement, cela ne sera pas réalisable, mais dans l'histoire le châtelain s'évapore bien subitement : il poursuit à cheval l'envoyée du diable, Dominique, qui le quitte en lui criant : « N'oubliez pas votre promesse, cher Seigneur : "Où vous irez, j'irai..." »



Une méthode singulière de création scénaristique

Pour rendre ses esquisses encore plus cohérentes, Prévert ajoute parfois des liens par le biais de flèches allant d'une ligne à une autre – pour associer par exemple deux personnages comme sur *VDS* (voir fig. 37) – ou plus rarement d'un bristol à un autre comme pour *Une partie de campagne*. Ces planches constituent ainsi un immense plan, qui donne déjà un peu à voir ce que le réalisateur s'apprête à tourner. En ce sens, l'écriture scénaristique de Prévert dépasse le stade littéraire pour entrer d'emblée dans l'univers cinématographique. Contrairement aux scénaristes de ces années, qui sont souvent des écrivains de pièces de théâtre et de romans, Prévert pense véritablement cinéma.

Fig. 32

Certes, l'image est un fait cinématographique, mais il peut paraître étonnant que celle-ci ne se matérialise pas aussi par des dessins dans la genèse de son œuvre à proprement parler littéraire, d'autant plus que de nombreux auteurs en font usage pour l'écriture de poèmes – je pense par exemple à Paul Valéry et notamment au manuscrit d'*Été*³³. Autre différence notable : Prévert ne quadrille pas ses brouillons de poèmes et n'organise pas la création de ses textes littéraires. Cette dernière relève donc d'une écriture à processus, comme Proust, que Prévert appréciait. La démarche singulière appréhendée est donc propre au cinéma. C'est uniquement en tant que scénariste que l'auteur se crée des contraintes par l'intermédiaire d'une architecture précise et récurrente dans laquelle il évolue en toute liberté grâce aux mots et aux images. Cette particularité initiale cède ensuite la place à une écriture scénaristique plus conventionnelle, qui se plie aux normes du

découpage technique, et dans laquelle l'image disparaît pour ne réapparaître que lors du tournage. Du visuel au verbal pour aboutir aux images animées, tel est le chemin emprunté par l'œuvre. Durant ce voyage, Prévert bataille pour qu'elle reste intacte, mais ce hors-la-loi du sens commun doit faire parfois des concessions. *VDS* est un film au budget de vingt millions de francs et, en cette période de guerre, Paulvé demande à ce que les frais soient réduits. Il sollicite des coupes dans le scénario. La suppression la plus importante est la destruction finale du château prévue par Prévert (les difficultés engendrées par sa réalisation étant trop onéreuses). Malgré l'affolement initial de Carné – « Lorsque je revins sur la Côte [...] je fus un peu effrayé

33. Dessins de la main de Paul Valéry dans un brouillon du poème *Été*, BnF, Manuscrits, N. a. fr. 19002, f. 57. Ce manuscrit est en ligne sur le site de la BnF : <http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/66.htm>

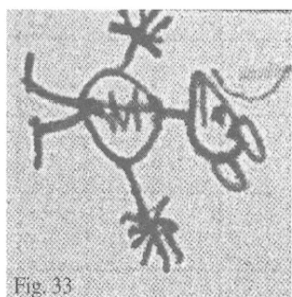


Fig. 33

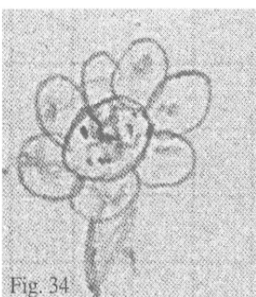


Fig. 34

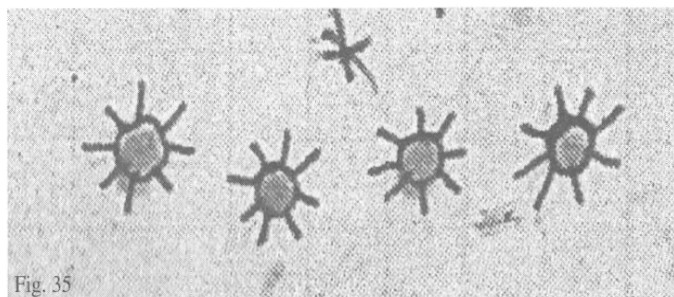


Fig. 35

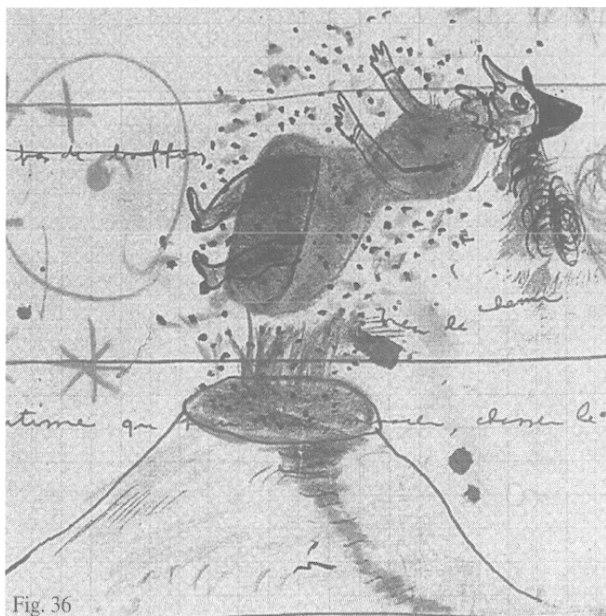


Fig. 36

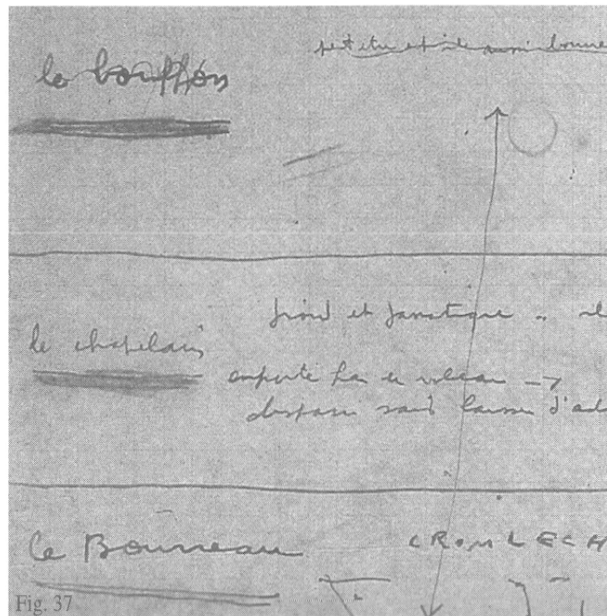


Fig. 37

par la tournure qu'avait pris le scénario. [...] Ce n'étaient que banquets, chasses, tournois, pour finir par l'écroulement du château !... Comment allais-je pouvoir faire face, en pleine période de disette et de pénurie de toutes sortes, aux obligations matérielles que cela entraînait³⁴? » – les scènes de banquets furent conservées, même si, anecdote passée à la postérité, il fallut piquer au phénol la nourriture disposée sur les tables afin que les figurants affamés par les restrictions ne se ruent pas sur les mets.

Le fait a déjà été abordé succinctement : les scénaristes de Prévert eux-mêmes avouent que Prévert est à l'origine de la majorité du travail, à l'instar de cet autre témoignage d'Autant-Lara, concernant cette fois *Mon associé M. Davis*³⁵ : « Dès l'arrivée : au travail. Dès qu'il se concentrait, Prévert devenait sérieux comme un employé. Humble. Il était là. Alors, j'eus le plaisir de revoir ses grandes feuilles de papier blanc – comme pour "Ciboulette"... bien étalées sur le mur – sur lesquelles il inscrivait, bien visible, du premier coup d'œil, toute la "continuité" du film... le déroulement des séances... le tout bien clair. Les balises. Les "directions". Il construisait des routes avant d'enrichir le paysage et d'exploiter les ressources naturelles. [...] Dans sa chambre, Ghislaine³⁶ tapait... tapait sans trêve. C'était une usine à idées, à scènes, à images – une usine à VIE (*sic*)... jaillissante... dansante... chantante... souriante... ou grimaçante³⁷... » Quant aux propos de Carné, ils sont également fort instructifs : « Laissant Jacques et Laroche aux prises avec un embryon d'histoire dont j'avais discuté avec eux les grandes lignes, je remontai à Paris [...]»³⁸. Le terme d'« embryon » est révélateur. Interrogée sur le sujet, Claudie Carter (compagne de Prévert à l'époque) dira : « Il [Carné] venait de temps à temps mais ne s'est jamais installé avec nous. Heureusement pour Jacques qui n'aurait pas bien travaillé avec Carné à côté de lui. Leurs rapports étaient « comme ci, comme ça » car tous deux étaient très soupe au lait. Cependant ils s'estimaient et savaient qu'ils faisaient du bon travail ensemble. Carné était très nerveux et provoquait souvent des accrochages mais, en dehors des moments de tournage, leurs rapports étaient tout de même très amicaux. D'ailleurs, Jacques se rendait très peu souvent sur le plateau où tournait Marcel. Il écrivait son scénario, ses dialogues et laissait le metteur en scène faire son travail³⁹. » Dans son explicite témoignage, notons que Laroche n'est pas

mentionné... En 1949, celui-ci signe un article au titre prometteur : « Secrets d'une collaboration ». Malheureusement, il se contente d'y dresser un inventaire de ses projets scénaristiques avec Prévert. Au sujet des VDS, il écrit : « Chaque matin je descendais à La Bouée [hôtel où résidait Prévert] pour y travailler avec Jacques. Nous pestions contre le poêle qui ne tirait pas. Des parties de boules nous réchauffaient. C'est là que nous avons écrit *Les Visiteurs du Soir*⁴⁰. » Le laconisme de ces « secrets d'une collaboration » est significatif... Faire scrupuleusement la part de ce qui revient aux uns et aux autres relève de l'impossible. Certes, Prévert utilise un pronom personnel sujet pluriel et non singulier – « nous » et non « je » – dans ses esquisses, mais d'une part c'est lui qui tient la plume et qui rédige les ébauches selon sa propre méthode, d'autre part il utilise aussi ce pronom quand il est le seul auteur du scénario (comme pour *Sylvie et le fantôme*). Assurément, il a dû se nourrir des discussions qu'il a eues avec ses collaborateurs ; sans doute a-t-il glané des graines d'idées qu'il s'est appropriées et qu'il a fait germer mais il est incontestable que l'essentiel du travail lui revient. D'ailleurs sa patte est aisément reconnaissable – ne parle-t-on pas de « film de Prévert » (phénomène d'attribution rare pour un scénariste) ? – de par les thèmes abordés, la rigueur dramaturgique au service d'un univers personnel, l'écriture exigeante, ludique et corrosive des dialogues ou encore la multiplication des personnages secondaires. Ce cliché de Trauner (voir p. 127) est une preuve supplémentaire par l'image qui corrobore ce qui vient d'être avancé. Il montre Prévert et Carné travaillant au découpage technique des VDS. Toutes les

34. *La Vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 194.

35. En 1934, Prévert et Autant-Lara adaptent un roman du Chilien Jenaro Prieto, *El Socio*. Le scénario, *Mon associé M. Davis* (qui s'intitule initialement *Vive le carnaval*), sera remanié et tourné à Londres où il sortira en mars 1937. Le nom de Prévert n'apparaîtra pas au générique de ce film qui ne sortit qu'en Angleterre sous le titre de *The Mysterious Mr Davis*.

36. Dans les années trente, Ghislaine May-Auboin – qui interprète la nurse dans *L'Affaire est dans le sac* – vit avec Autant-Lara.

37. Claude Autant-Lara, *Le Coq et le Rat*, Châtillon-sur-Chalaronne, Ed. Le Flambeau, 1991, p. 64.

38. *La Vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 192.

39. Yves Courrière, *Jacques Prévert*, Paris, Gallimard, 2000, p. 478.

40. Pierre Laroche, « Secrets d'une collaboration », dans *Ciné-Club*, n° 4, janvier 1949, p. 1.

séquences sont bien classées, organisées par paquets, et orientées vers le scénariste !

Carné et Prévert ont incontestablement des caractères différents. C'est sans doute leur opposition qui permit leur complémentarité dans le travail et qui fit leur succès. L'acteur Raymond Bussière explique que « Carné "encadrait" bien le délire de Jacques » et que « leur œuvre commune est faite de leur perpétuel conflit ». Selon lui, « les deux hommes sont aussi différents que possible, et chacun apportait à l'autre ce qu'il n'avait pas. Carné est aussi froid que Jacques est délirant ». Il ne pense pas qu'il y ait eu « entre les deux hommes une réelle amitié » mais « plutôt un attachement profond assez difficile à définir de l'extérieur »⁴¹. Arletty qualifiera quant à elle Carné de « Karajan du septième art » qui « dirige par cœur la partition qui lui est confiée, en grand chef »⁴². Si Prévert ne se livrera pas sur le sujet, Carné confiera en 1946 à Jean Queval⁴³ : « [...] Sur le plateau, je ne change pas un mot et je veille au respect absolu de son texte par les acteurs. Il arrive que je sois contraint de couper : je ne le fais jamais sans son accord. » En 1965, à une question de Robert Chazal⁴⁴, « Voulez-vous évoquer encore une fois votre collaboration avec Jacques Prévert ? », il répondra : « On a tellement dit de choses inexactes à ce sujet... Ceux qui veulent m'être désagréables disent que, sans Prévert, je n'aurais pas fait les films que l'on connaît. D'autres disent la même chose à propos de Prévert. En fait, notre rencontre a été bénéfique, mais il aurait été néfaste pour l'un comme pour l'autre d'éterniser une collaboration qui ne s'imposait plus. Nous avons évolué chacun de notre côté. Il faut pour collaborer comme nous l'avons fait, Prévert et moi, une identité de vue et de réaction qui ne peut être un phénomène de très longue durée. [...] Beaucoup de journalistes chercheront à savoir quelle part revenait à chacun d'entre nous dans la confection d'un film. Nous-mêmes n'aurions pas su très bien le dire. Sauf les dialogues que Prévert rédigeait seul et que j'ai rarement modifiés, la rédaction du scénario, le choix des acteurs, étaient un peu un travail en commun, où l'importance de la part de l'un et de l'autre variait suivant le

film. Notre collaboration cependant s'arrêtait à la remise du script définitif, Prévert me laissant absolument libre de réaliser le film comme je l'entendais... [...] J'avais peut-être un certain équilibre inné de la longueur des scènes et de la construction. »

Le tournage des *VDS* a lieu d'avril à septembre 1942. En juin, le régime de Vichy ayant interdit aux juifs d'exercer une profession artistique, Trauner et Kosma collaborent clandestinement, grâce à la complicité de Georges Wakhévitch et Maurice Thieret, crédités au générique. Le film sort en salle en décembre. Il est accueilli par un concert de louanges. La presse est dans l'ensemble dithyrambique, même *Le Journal* (appartenant à la presse de droite conservatrice et catholique), sous la plume d'Émile Henriot, publie : « c'est là que je voulais d'abord en venir pour applaudir à leur [Carné et Prévert] exploit, qui est de ramener le cinéma à la poésie, c'est-à-dire à l'invention, à l'imagination, aux grandes libertés de l'esprit... » C'est un triomphe public. Un an après, André Bazin écrit dans *Jeux et poésie* : « *Les Visiteurs du soir* ont surgi dans la morne production 1941-1942 comme un événement révolutionnaire. On a tout de suite compris qu'il marquerait une date, le début d'une influence, l'origine d'un style. Le photographe a su créer ici des images parfaitement en accord avec le drame, sèches, blanches et noires, dépouillées et lumineuses comme le paysage méridional qui en constitue le fond. Ce poème en langue d'oc n'a pas besoin de l'équivoque de l'ombre pour élaborer ses maléfices. Le mystère est tout entier dans l'âme des êtres et des choses qui offrent sans détour leur apparence brûlée de soleil⁴⁵. »

41. Raymond Bussière à Marcel Oms, *Confrontations*, I, 1965.

42. Arletty, *La Défense*, Paris, La Table ronde, 1970.

43. Marcel Carné à Jean Queval, *Écran français*, 29 mai 1946.

44. Entretien de Marcel Carné, dans Robert Chazal, *Marcel Carné*, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », n° 35, 1965, p. 99.

45. Articles cités dans Michel Pérez, *Les Films de Carné*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1994, p. 73.

CAROLE AUROUET est maître de conférences à l'université de Marne-la Vallée. Elle est l'auteur du beau livre illustré *Prévert, portrait d'une vie* (Ramsay, 2007), des légendes de *Jacques Prévert, l'humour de l'art* (Naïve, 2007) et des *Scénarios détournés de Jacques Prévert* (Dreamland, 2003). Elle a coorganisé le premier colloque international consacré à Prévert (Actes : *Jacques Prévert, frontières effacées, L'Âge d'homme*, 2003) et dirigé pour *CinémAction : Jacques Prévert qui êtes aux cieux* (2001) et *Les Contes et légendes à l'écran* (2005). Elle a participé à plusieurs éditions de DVD (notamment à la présentation des *Enfants du paradis* de Marcel Carné pour Pathé, 2006), ainsi qu'à des documentaires (dont *Carnet de naufrage*, diffusé sur Odyssée et Histoire, 2005). Elle donne de nombreuses communications, en France comme à l'étranger, et collabore aux revues *1895, Les Cahiers du CIRCAV, CinémAction, Genesis, Histoires littéraires, Mélusine, Positif, Synopsis, La Voix du Regard...* Ses centres d'intérêt sont l'œuvre protéiforme de Jacques Prévert, le surréalisme, le groupe Octobre, les relations qu'entretiennent la littérature et le cinéma, et la génétique scénaristique.

Carole Aurouet, carole.aurouet@gmail.com

Résumés

Du visuel au verbal : la méthode d'écriture scénaristique de Jacques Prévert

Après un éclairage synthétique sur l'exogenèse visuelle et textuelle des *Visiteurs du soir* – réalisé en 1942 par Marcel Carné – l'article propose une analyse génétique de l'esquisse scénaristique de Jacques Prévert pour ce long métrage. Le support, la gestion de l'espace de la page, le remplissage du cadre préétabli, l'utilisation des instruments graphiques, les biffures, l'autoévaluation et les instructions sont notamment appréhendés. Cette planche de travail est corrélativement mise en regard avec d'autres ébauches du scénariste (en l'occurrence celles d'*Une partie de campagne*, de *Sylvie et le fantôme* et du sketch « Agnès Bernauer » des *Amours célèbres*), permettant ainsi d'adopter une approche transversale et de mettre en lumière la méthode créatrice singulière de Prévert pour le cinéma. L'ensemble est illustré par la reproduction de ces esquisses, desquelles des détails sont extraits et analysés.

This article first presents a synthetic explanation of the visual and textual exogenesis of *Les Visiteurs du soir* (directed by Marcel Carné in 1942), and then offers a genetic analysis of Jacques Prévert's scenario draft for this feature film. We will study : the medium, the way the space in the page is handled, the filling-in of the pre-established frame, the use of graphic instruments, the crossing out, auto-evaluation and instructions. This working sheet is compared to other drafts done by the scriptwriter (in particular the drafts of *Une partie de campagne*, de *Sylvie et le fantôme* and of the sketch « Agnès Bernauer » of *Amours célèbres*), making it possible to adopt a transversal approach and to highlight Prévert's singular creative film method. This paper is illustrated with reproductions of these drafts, from which certain details are extracted and analyzed.

In diesem Beitrag wird in einem ersten Schritt die visuelle und textuelle Exogenese des von Marcel Carné 1942 gedrehten Films *Visiteurs du soir* zusammenfassend beleuchtet. Darauf aufbauend werden die szenarischen Entwürfe Jaques Préverts zu diesem Spielfilm genetisch untersucht. Es geht dabei insbesondere um die Wahl des Schriftträgers, die räumliche Verwendung der Seite, die Benutzung des vorgegebenen Rahmens, die Schreibwerkzeuge, Streichungen, Selbstbewertungen und Anweisungen. Dies wird mit anderen Entwürfen des Drehbuchautors (*Une partie de campagne*, *Sylvie et le fantôme*, und der Sketch „Agnès Bernauer“ aus *Amours célèbres*) zusammengelesen. Die transversale Herangehensweise rückt so die spezifische schöpferische Methode Préverts beim Schreiben für den Film ins Licht. Detailanalysen der Skizzen und ihre Reproduktion vervollständigen den Beitrag.

Después de un análisis sintético de la exogénesis visual y textual de la película *Les Visiteurs du soir* – realizada en 1942 por Marcel Carné –, este artículo propone un estudio genético del esbozo guionístico que Jacques Prévert elaborara para este largometraje. El soporte, el aprovechamiento del espacio de la página, el llenado de un marco preestablecido, la utilización de instrumentos gráficos, las tachaduras, la autoevaluación y las instrucciones son tomadas particularmente en consideración. Esta lámina de trabajo es colacionada con otros esbozos del guionista (en este caso, los de *Une partie de campagne*, *Sylvie et le fantôme* y del sketch « Agnès Bernauer » de la película *Amours célèbres*), lo que permite adoptar un enfoque transversal y develar el singular método creador de Prévert para el cine. El trabajo es ilustrado con una reproducción de estos esbozos, de los cuales se extraen y analizan algunos detalles.

Após uma síntese da exogénesis visual e textual de *Visiteurs du soir* – realizado em 1942 por Marcel Carné –, o artigo analisa geneticamente o esboço de argumento feito por Jacques Prévert para esta longa-metragem. São, assim, tidos em consideração o suporte, a gestão espacial da página, a ocupação do espaço preestabelecido, a utilização dos utensílios gráficos, os cortes, a autoavaliação e as instruções. O plano de trabalho é posto em correlação com outros esboços do argumentista (nomeadamente para *Une partie de campagne*, *Sylvie et le fantôme* e para o sketch « Agnès Bernauer » de *Amours célèbres*); esta abordagem transversal ilumina o singular método criativo de Prévert, aplicado ao cinema. Como ilustração, são apresentados os esboços, com alguns pormenores analisados particularmente.

Dopo aver brevemente chiarito l'esogenesi visiva e testuale dei *Visiteurs du soir* – realizzato nel 1942 da Marcel Carné – l'articolo propone un'analisi genetica dell'abbozzo di sceneggiatura di Prévert per tale lungometraggio. Il tipo di supporto, la gestione dello spazio della pagina, il fatto di riempire il contorno prestabilito, l'uso degli strumenti grafici, le cassature, l'autovalutazione e le istruzioni sono tra gli elementi presi in esame. La tavola di lavoro è contestualmente accostata ad altri abbozzi, prodotti dall'autore della sceneggiatura (in particolare, quelli relativi a *Une partie de campagne*, *Sylvie et le fantôme* e allo sketch « Agnès Bernauer » degli *Amours célèbres*), che permettono così di servirsi di un approccio trasversale e di mettere in luce il metodo creativo peculiare di Prévert, applicato al cinema. L'insieme è illustrato grazie alla riproduzione degli abbozzi, dei quali sono esaminati alcuni dettagli.