



**HAL**  
open science

# La poésie nécessaire, Rubem Braga et Jacques Prévert

Rafael da Cruz Ireno

► **To cite this version:**

Rafael da Cruz Ireno. La poésie nécessaire, Rubem Braga et Jacques Prévert. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidade de São Paulo (Brésil), 2023. Français. NNT : 2023PA030089 . tel-04595006

**HAL Id: tel-04595006**

**<https://theses.hal.science/tel-04595006>**

Submitted on 30 May 2024

**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.

THÈSE en cotutelle pour l'obtention du grade de  
DOCTEUR en Études cinématographiques et audiovisuelles et Littérature brésilienne

Rafael DA CRUZ IRENO

## La poésie nécessaire : Rubem Braga et Jacques Prévert

Sous la codirection de  
Carole **AUROUET** et Murilo **MARCONDES DE MOURA**

Soutenance le 24 novembre 2023

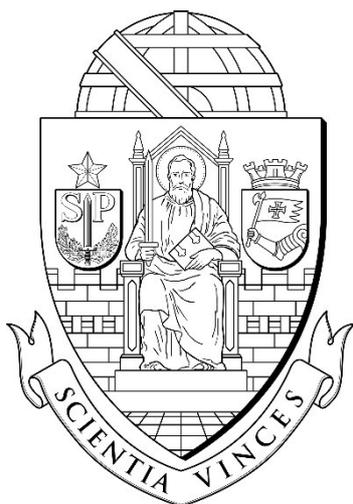
Jury :

Christophe **GAUTHIER** – École nationale des Chartres - PSL

Lia Araújo **MIRANDA DE LIMA** – Université Federal de Minas Gerais

Augusto **MASSI** – Université de São Paulo

Marianne **SIMON-OIKAWA** – Université Paris Cité



## A poesia necessária: Rubem Braga e Jacques Prévert

Rafael da Cruz Ireno

Tese em cotutela apresentado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e ao Institut de Recherche sur le cinema et L'audiovisuel da Universidade Sorbonne Nouvelle, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Cinematográfico e Audiovisual e Literatura Brasileira, sob a coorientação de Murilo Marcondes de MOURA e Carole AUROUET

Agosto, 2023

## RÉSUMÉ

Cette thèse propose une comparaison entre les œuvres de Rubem Braga et de Jacques Prévert parce que leurs ouvrages partagent un certain nombre d'éléments, de leurs choix formels à leur adhésion au quotidien populaire jusqu'à l'hybridité de leurs productions, qui évoluent entre le journalisme et le cinéma. En effet, tous deux ont développé leur style respectivement en tant que journaliste et scénariste. Nous nous intéressons donc à la manière dont ce changement de démarche poétique a influencé leurs créations. Nous pensons que cette conception a façonné leurs parcours littéraires et qu'elle est, dans une certaine mesure, à l'origine de la progression originale de leurs écrits. Nous entendons alors comparer les deux œuvres, en soulignant les points de rencontre et de désaccord, et réfléchir ainsi, bien qu'indirectement, aux dynamiques culturelles du Brésil et de la France.

**Mots-clés :** Poésie ; Chronique ; Cinéma ; Travail ; Populaire.

## RESUMO

A presente tese propõe uma comparação entre as obras de Rubem Braga e de Jacques Prévert, uma vez que seus escritos compartilham intimamente uma série de elementos, desde as escolhas formais, a aderência ao cotidiano popular até o hibridismo de suas produções, que trafegam entre o jornalismo e o cinema. Com efeito, tanto um quanto o outro desenvolveram suas escritas a partir das profissões, respectivamente, jornalista e roteirista. Desta maneira, interessa-nos investigar como este deslocamento do fazer poético repercutiu em suas produções. Cogitamos, assim, que essa concepção tenha modelado os caminhos deles na literatura, em certa medida, sendo responsável pelo andamento original da escrita de cada um. Desta forma, pretendemos cotejar as duas obras ressaltando os pontos de encontro e desencontro e, com isso, ainda que indiretamente, refletir sobre as dinâmicas culturais do Brasil e da França.

**Palavras-chave:** Poesia; Crônica; Cinema; Trabalho; Popular.

## ABSTRACT

This study proposes a comparison between the works of Rubem Braga and Jacques Prévert since their writings closely share several elements, from formal choices and adherence to popular daily life to the hybridism of their productions, which move between journalism and cinema. In fact, both developed their writing as journalists and screenwriters, respectively. Both developed their writing through their professions as journalists and screenwriters, respectively. In this way, we are interested in investigating how this shift in the poetic process had repercussions on their productions. We believe that this conception has shaped their paths in literature and is responsible for the original progression of their writing. In this way, we intend to compare the two works, highlighting the points of encounter and disagreement, and thereby, albeit indirectly, reflect on the cultural dynamics of Brazil and France.

**Keywords:** Poetry; Chronicle; Cinema; Work; Popular.

## NOTE

Les pages suivantes sont la version en français de la thèse « A poesia necessária : Rubem Braga e Jacques Prévert » rédigée en portugais et déposée à l'Université de São Paulo.

La grande majorité des citations brésiliennes sont des traductions du portugais en français faites par nos soins pour cette thèse de doctorat. Les rares exceptions sont indiquées en notes de bas de page.

Les poèmes de Jacques Prévert sont extraits des deux volumes la collection La Bibliothèque de la Pléiade, présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster en 1992 et 1996. On utilisera l'acronyme OC (Œuvres complètes pour les désigner, suivi du numéro du volume et des pages.

*À Olympio Ireno, mon grand-père,  
qui trouvait beaux ceux qui parlaient une autre langue,  
in memoriam*

## REMERCIEMENTS

À Carole Aurouet, pour sa présence et pour le partage de ses découvertes et de sa passion pour Jacques Prévert.

À Murilo Marcondes de Moura, pour les conversations et pour m'avoir appris le temps nécessaire à la poésie.

À Augusto Massi, pour m'avoir accompagné depuis ma maîtrise.

À Felipe de Moraes, l'étudiant qui est devenu un ami, pour ses lectures, ses corrections et son enthousiasme pour la littérature, en particulier les parcours de Guimarães Rosa.

À Fillipe Mauro pour avoir partagé avec moi les chemins parfois ardu de la cotutelle.

À Bode, Marie et Malu pour tant de choses, mais surtout pour me tenir dans leurs bras le jour que le monde s'est presque écroulé autour de moi.

À Claudine et Denis, pour m'avoir accueilli chez eux quand j'en ai eu besoin et pour m'avoir appris toute la poétique des gestes français et bretons.

À Anton Hureaux et Zoé Monti, amis de la Sorbonne Nouvelle.

Au couple, Carolina Serra Azul et Renan Nuremberger, amis de l'Université de São Paulo.

À la famille Joubrel, en particulier à Marcel, qui ressemble à Jean Gabin lorsqu'il coupe du pain.

À Acacio Batista dos Santos pour les fréquentes lectures et pour m'avoir accueilli chez lui.

À Thiago dos Santos Martiniuk, pour les nombreuses conversations, pour les PDF et l'apprentissage constant.

À Anne-Valentine Freminet, mon amie de toujours.

À Fábio Graziano, compagnon de route, pour sa présence et son travail, et pour ses traductions.

À Sylvania Ismerim, pour avoir prié pour moi.

À Nadir Ribeiro Ireno, ma grand-mère, pour m'avoir enseigné l'importance de la poésie, pour avoir sauvé le colibri des dents des chats dans notre jardin, pour le jardin, la maison et les fleurs.

À Gabriela Ismerim, mon amour, ma tige de maïs, un beau geste de la terre dans ma vie — ma compagne, avec beaucoup de désir et d'amour.

\*

Ce travail a été réalisé grâce à des subventions accordées à différents moments par le CNPQ, CAPES-PRINT et FAPESP, institutions que je remercie également.

« [...] la rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre. »

Gilles Deleuze — « Le cerveau, c'est l'écran »

*Cahiers du Cinéma*, n 380, p. 26

« [...] Ora, a comparação é uma espécie de presente de gregos. Timeo comparativo et dona ferentes...Pode nos esclarecer largamente o caminho crítico, tornando-se deste modo um dos instrumentos mais fecundos de trabalho, como pode nos levar ao analogismo, fazendo sair do bojo, uma série de traidores que nos envolvem e nos levam a escamotear o problema, trocando o juízo crítico pela muleta da comparação [...] »

Antonio Candido sobre Otto Maria Carpeaux

Revista Teresa n°20

## Sommaire

<b>Introduction</b> .....	11
<b>Partie 1 – La présence de Jacques Prévert au Brésil</b> .....	26
1. Le Rencontre : Rubem Braga à Paris.....	27
2. Le parcours poétique de Jacques Prévert.....	41
3. Henri Langlois - Le cas Prévert ou l'envers du cinéma français.....	49
4. La Compagnie de théâtre Renaud-Barrault - Aspects institutionnels.....	79
<b>Intermède</b> .....	116
5. Les traces de Jacques Prévert et la poésie brésilienne.....	117
6. Rubem Braga et l'expérience poétique.....	133
<b>Partie 2 – La poésie Nécessaire</b> .....	162
7. L'art et la politique – Surréalisme et Communisme.....	163
8. Les mystères de la poésie.....	183
9. Le populaire chez Jacques Prévert - le peuple et la poésie.....	217
10. La traduction du poème « On » de Jacques Prévert par Rubem Braga.....	273
<b>Conclusion</b> .....	292
<b>Bibliographie</b> .....	304

# Introduction

Le point de départ de cette thèse est la rencontre entre Rubem Braga et Jacques Prévert en 1950, lorsque le chroniqueur brésilien du journal *Correio da Manhã* a interviewé le poète français à Paris. À l'époque, Braga réalisait une série de reportages sur les principaux artistes de l'après-guerre, tels que Pablo Picasso, Jean-Paul Sartre, Marc Chagall et De Chirico, mais c'est sans aucun doute avec Prévert qu'il a montré le plus d'affinités. Il semble qu'ils soient d'ailleurs allés au-delà de la camaraderie du café La Reine Blanche, où s'est déroulée la conversation. Après avoir lu *Paroles* (1945<sup>1</sup>), on s'est aperçu qu'il existait des liens formels étroits entre leurs œuvres qui, à première vue, peuvent sembler opposées, particulièrement si l'on considère le rythme presque toujours mesuré, harmonieux et équilibré de l'écriture de Rubem Braga, par opposition aux éclats de phrases, aux impulsions virulentes et à la démesure de Jacques Prévert. Mais à y regarder de plus près, les écrits des deux auteurs renvoient à un même horizon : l'attention au mot quotidien, la représentation des gens ordinaires, de tous les jours, une certaine recherche de la Beauté qui se traduit par une perspective lyrique et, également, la révolte contre tout ce qui saccage ce quotidien et cette beauté — l'injustice et l'inégalité sociale, qui prennent des formes diverses dans le monde, la faim, l'exploitation, la guerre, la violence, etc. Les deux ont la même répulsion à l'égard de tout ce qui détourne ou empêche la jouissance de l'expérience humaine. En d'autres termes, bien qu'en apparence le résultat soit différent, les écrits de Braga et de Prévert partagent des éléments fondamentaux.

L'une des clés choisies pour l'analyse des auteurs est le fait que Rubem Braga et Jacques Prévert ont, dès leur plus jeune âge, lié leurs productions à une activité professionnelle artistique autre : respectivement le journalisme et le cinéma. On peut avancer l'hypothèse que la pratique de l'écriture de chroniques et de scénarios a guidé de manière décisive leurs choix esthétiques, ce qui a conditionné leur vision d'eux-mêmes et de la fonction de leurs œuvres. En témoigne l'interview que le poète français a accordé à la RTS (Radio Télévision Suisse) le 29 octobre 1961. À un moment de la conversation, le journaliste Claude Mossé interroge Prévert sur la place du poète dans l'État, ce à quoi il répond :

Moi, je m'en fous parce que justement je m'en balance complètement parce qu'autrefois on appelait « poète » le rêveur, n'est-ce pas ? Maintenant, toute famille a son poète, il y a le prince des poètes, les républiques des poètes. Moi, personnellement, je ne suis pas poète comme on dit exactement, on m'a appelé comme ça (vous ne trouvez pas...). J'ai écrit parce que je suis artisan, j'écris... bon... parce qu'il me fait plaisir. J'écris pour faire plaisir à beaucoup

---

<sup>1</sup> *Paroles* était publié fin 1945, néanmoins une version augmentée est sortie dans l'année 1946.

et pour en emmerder quelques-uns. Mais ça, d'accord, mais c'est la même chose. J'écris parce que c'est ce que j'ai trouvé de mieux à faire.<sup>2</sup>

Ce qui attire particulièrement notre attention, c'est l'utilisation du terme « artisan » pour définir sa propre activité avec les mots, car il se présente d'abord en s'opposant au terme « poète ». Tant dans la littérature que dans la société, Prévert nie le statut qui entoure une telle figure, assumant la pratique poétique comme un travail. Cette acception, à son tour, devient emblématique dans le cadre comparatif, car Rubem Braga exprime une conception similaire de son écriture : le 19 octobre 1987, il a accordé une interview à *O Globo* à propos de la relance de son anthologie *Ai de ti, Copacabana*. Le journaliste commente la réussite de son style, loué par de grands écrivains brésiliens tels que João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Otto Lara Resende et Antonio Callado. Face aux compliments, Rubem Braga répond :

À vrai dire, je ne me souviens plus de toutes les chroniques que j'ai écrites. Certaines ne méritent même pas d'être publiées. Cette histoire que l'on a inventée, selon laquelle je suis l'un des plus grands chroniqueurs du pays, est une bêtise qui m'agace même un peu. Je suis un ouvrier comme tous les autres.<sup>3</sup>

Dans ce passage, le Brésilien bouscule la conception traditionnelle de l'écrivain, voire du poète, puisque de nombreux critiques le considéraient également comme un poète. Vers la fin de sa vie, Braga a décrit sa prose en étant plus proche d'un métier — et cette partie est si importante qu'elle mérite d'être répétée : écrire des chroniques est un travail « comme tout autre ».

Cette compréhension conduit à des interrogations pertinentes sur les deux poétiques, c'est-à-dire qu'elle révèle un regard vers l'autre, un espace de contact, qui mobilise tout, depuis une perspective de réception, de communication ou d'accessibilité (qui sont les lecteurs ou les spectateurs de cette prose ?), jusqu'à la notion de représentation de ces travailleurs dans la littérature et le cinéma. Le public joue un rôle fondamental pour Braga et Prévert, y compris dans le maniement d'un langage quotidien et simple, que certains qualifieront péjorativement de « facile ». En fait, cette position qui consiste à comprendre leur écriture comme un travail, à différents niveaux, façonnerait les décisions esthétiques des auteurs, générant une série de conséquences. L'une d'entre elles serait l'impossibilité de chercher, *a priori*, la définition d'un

---

<sup>2</sup> Disponible à l'adresse suivante : <https://www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3468414-jacques-prevert.html>.

<sup>3</sup> « Braga um eterno sucesso » (« Braga, un succès éternel ») In\_ *O Globo*, 19 de outubro de 1987, p. 17 < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/8890> >

projet littéraire ; car, en associant l'écriture à la subsistance financière, on relativise l'autonomie de l'expression artistique. Elle en vient à dépendre de multiples facteurs extérieurs : l'orientation idéologique du journal, du réalisateur ou des producteurs ; le contexte politique ; l'actualité historique ; les censures ; l'espace des pages, les cadres d'une scène ; les délais, en général brefs, pour l'écriture du texte. Comme dans tout travail, il y a une immédiateté dans l'exécution ne laissant guère de place aux projections théoriques. Il est intrigant d'analyser comment Braga et Prévert contournent cette contrainte qui, le plus souvent, néglige les aspects artistiques de l'écriture en raison des valeurs commerciales du journal et du cinéma. Une autre conséquence serait, dans les deux cas, une excellence dans l'artisanat, dans le traitement du mot — la matière première — rendue possible par la répétition du métier au cours de nombreuses années de carrière, ce qui confère une cohérence particulière aux productions de Rubem Braga et de Jacques Prévert. C'est là que réside d'ailleurs le succès de la comparaison, dans l'obtention d'une unité singulière, exprimant les visions du monde de chaque auteur, malgré les intempéries extérieures, les limites de la profession. Dans les pages qui suivent, on tentera d'observer les tendances et les lignes de force des deux œuvres. Les marques de l'artisanat et les fondements de leurs choix formels, surtout dans les moments où ils entendent, assimilent ou contredisent les exigences de la profession. En d'autres termes, cette thèse ne s'intéresse pas à l'image du « poète » ou à celle de l'« artisan », mais au chemin entre les deux figures, car ce serait sur cette frontière que les œuvres de Rubem Braga et de Jacques Prévert atteindraient leurs meilleures expressions.

Ces réflexions initiales posées et les recherches débutées, le constat de l'inexistence de traductions intégrales des anthologies de Jacques Prévert en portugais a éveillé tout particulièrement l'attention, car, à ce jour, même *Paroles* — l'un des livres les plus vendus et les plus traduits de la littérature française — n'a pas encore de traduction brésilienne. Une question s'est alors posée : la poésie de Prévert a-t-elle été malgré tout présente au Brésil dans ces années ? La question engendre des réponses complexes. Historiquement, la culture française a une très forte influence au niveau mondial. Il est donc évident qu'un événement littéraire de l'ampleur de la première production prévertienne a dû avoir un écho au Brésil d'une manière ou d'une autre. Ce qui a été, en fait, rapidement prouvé. Il y a, par exemple, un très grand nombre d'apparitions de son nom dans les journaux brésiliens, de 1945 aux années 1980 — plus intensément encore dans les années 1940 et 1950. Les noms de ses films apparaissent dans les programmes de cinéma publiés dans les journaux des principales capitales brésiliennes. Dans la presse également, on trouve quelques poèmes en français et en portugais, ainsi qu'un

nombre plus restreint de textes critiques sur le poète. L'interview de Rubem Braga révèle que les chansons de Prévert ont été chantées dans les bars de Rio de Janeiro. Mais ces apparitions de Prévert ont-elles eu un impact important ? Ont-elles suscité des débats ? Une partie du développement de cette étude, compte tenu de ces découvertes — dont la quantité a été étonnante — a consisté à sélectionner les moments décisifs de ces apparitions prévertiennes, c'est-à-dire les moments où l'écriture étrangère aurait touché d'une manière ou d'une autre à des questions significatives de la culture brésilienne. Cependant, avant même d'avancer dans cette direction, le fait que l'œuvre de Jacques Prévert ait circulé au Brésil a mis en évidence le manque de traductions, car on s'est rendu compte que cette absence est prioritaire dans le domaine de la lyrique brésilienne. Son écriture a donc été quasiment complètement ignorée dans les principaux débats littéraires de l'époque.

Cette constatation a mené à une autre étape de la recherche, car l'on soupçonne que l'absence a été causée par des paramètres esthétiques. Les propositions formelles présentées par le poète français étaient en contradiction avec les tendances de la littérature brésilienne. Ainsi, en même temps que l'on cherchait à se familiariser avec le contexte littéraire brésilien — avec évidemment les chroniques de Rubem Braga comme pivot central de toute réflexion — on a débuté une étude attentive de la production française, tant des compositions de Jacques Prévert que de sa fortune critique. Ainsi, on a consulté les discussions proposées par les coorganisateur des œuvres complètes de l'auteur, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster ; les essais de Gaëtan Picon, Maurice Nadeau, Jean Queval, William E. Baker et d'autres intellectuels qui ont écrit sur Prévert. Par la suite, on s'est intéressé à un mouvement plus récent, mené par la co-directrice de ce travail, la professeure Carole Aurouet, qui propose une approche pluridisciplinaire de l'œuvre de Jacques Prévert, mobilisant des éléments de poésie, de cinéma, d'histoire et de critique génétique. Une partie importante de cette revue bibliographique est incluse dans le corps de la thèse, tandis qu'une autre partie a donné lieu à la revue « La fabrication du poétique : le travail de Jacques Prévert »<sup>4</sup>, publiée dans le volume 21 de la revue *Fabula*, à Paris.

À ce stade, il est nécessaire de préciser une caractéristique importante de l'objet d'étude français, à savoir le fait de penser l'œuvre de Jacques Prévert avant tout à travers ses composantes cinématographiques. Dès les premiers contacts avec Carole Aurouet, en vue de la

---

<sup>4</sup> Ce texte a été publié dans le volume 21 de la revue *Fabula*, numéro 3, mars 2020. <http://www.fabula.org/acta/document12693.php>

mise en place d'un doctorat en co-tutelle, la chercheuse a attiré l'attention sur l'importance du cinéma dans l'œuvre de Jacques Prévert, en suggérant d'inclure certains scénarios dans le corpus. En raison de la formation littéraire qui guide ce travail, l'introduction du cinéma a été, il ne faut pas le cacher, l'un des principaux défis, car elle a exigé un déplacement de la perspective dont on était coutumier. Cependant, c'est précisément grâce à ce déplacement de perspective qu'il a été possible d'améliorer l'angle de cette étude, afin de se concentrer sur la question du travail appréhendée précédemment.

Par ailleurs, sauf rares exceptions, on constate que les intellectuels qui ont pensé l'œuvre de Jacques Prévert avec le cinéma comme l'un des axes principaux ont, selon l'opinion qui guide ce travail, plus porté leurs fruits, offrant davantage de profondeur dans leurs analyses. Les réflexions sur les scénarios, produites de façon plus significative autour des années 1950, semblent mobiliser de manière plus complexe les éléments décisifs de la poétique de Prévert ; tandis que les études qui se concentrent uniquement sur la veine littéraire — celles qui se concentrent sur les poèmes imprimés, convergeant presque toujours, sinon toujours, vers le livre *Paroles* — laissent de côté des éléments importants pour la compréhension de son expression artistique. L'une des raisons de cette situation réside probablement dans le fait que le cinéma est le plus récent des arts du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> ici pratiqué, les contours des objets étudiés par la critique cinématographique ne sont pas autant délimités qu'en littérature. Le regard y est moins rigide, aussi moins académique de fait. Il n'y a moins de clarté sur ce que les choses sont ou devraient être, et c'est précisément cette hésitation et donc cette liberté qui permet une approche plus appropriée de l'hybridité du poète — parce qu'elle construit les outils méthodologiques en même temps qu'elle analyse l'objet — et qui résiste moins au caractère « protéiforme » (terme usité par Carole Aurouet) de Jacques Prévert. Autrement dit, au passage prévertien entre les genres littéraires, cinématographiques, musicaux et plastiques, qui efface les silhouettes des choses, leurs frontières, et pose des difficultés considérables aux approches qui se limitent à une perspective théorico-littéraire. À cet égard, Andrée Bergens avait déjà expliqué le problème que posait l'œuvre de Jacques Prévert dans la considération suivante :

[...] le danger réside surtout dans le fait que Prévert et sa poésie forment un tout vivant, pratiquement indissociable. Essayer d'isoler ses constituants pour les étudier séparément est un jeu périlleux, d'abord parce que ceux-ci n'existent qu'en fonction les uns des autres, ensuite parce que la vie ne se

---

<sup>5</sup> Cf. BALÁZS, B. *Le Cinéma : nature et évolution d'un art nouveau*. Paris, France : Éd. Payot & Rivages, 2011.

laisse pas réduire en parcelles indépendantes et qu'en procédant ainsi, on risque seulement de la détruire. C'est aussi un jeu arbitraire, car la vie existe en dehors de toute chronologie et il n'y a aucune raison pour que l'on commence avec un élément plutôt qu'avec un autre.<sup>6</sup> [BERGENS, 1969 p. 7]

Après la disparition de l'auteur en 1977, la critique littéraire de Jacques Prévert, surtout après la publication des œuvres complètes en 1992 — lorsqu'elle a assumé des prémisses liées à la poésie moderne, à la tradition théorique française formée par des auteurs tels que Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé — s'est trouvée dans une situation où elle devait convaincre (et peut-être se convaincre elle-même) de la valeur de ses poèmes. Cette situation fait perdre du temps et de l'énergie aux critiques prévertiens, qui tentent de résister à certains qualificatifs comme « mineur », « facile », « enfantin » ou, dans des cas plus extrêmes : « clown » et « médiocre ». De ce fait, écrire sur Jacques Prévert implique une position défensive et, en tentant de dénoncer une conception plâtrée de la littérature, les études perdent de leur force analytique, alors qu'au cinéma, apprécié ou non, son importance dans le développement de l'art cinématographique français ne fait aucun doute.

Dans le cas de Rubem Braga, le problème critique se pose dans la sélection de son œuvre et même dans la définition de ce que serait l'« œuvre » elle-même, raison pour laquelle la sélection de chroniques publiées par l'auteur n'est pas un échantillon fidèle ni parfaitement fiable de son œuvre. Tout d'abord, en raison de l'ampleur de sa production : Braga, qui a écrit dès son plus jeune âge, possède l'une des plus grandes archives du Brésil, avec environ 15 000 textes écrits entre les années 1930 et 1990. La collection représente près d'un siècle de chroniques, dont une infime partie a été organisée en anthologies. Cette caractéristique conduit de fait à la deuxième difficulté dans l'étude de cet auteur : la nécessité de mieux comprendre les choix de ce qui, selon lui, méritait d'être inclus ou non dans le journal. Dans ses recueils, reposerait une conception de la littérature et de l'art qui dialoguerait avec les notions artistiques de toute une époque. Comme il s'agit d'une situation emblématique, il y a une sorte de paradoxe autour de la fortune critique du chroniqueur brésilien, parce que la plupart des écrits critiques est ancrée dans les publications de ses livres, laissant de côté toute sa production journalistique, comme s'il s'agissait de choses séparées. Cette caractéristique, en elle-même, est aussi l'indice d'une certaine conception littéraire, qui a du mal à analyser les textes qui ne sont pas publiés dans des livres. De même, le problème est lié aux outils utilisés dans le processus d'étude

---

<sup>6</sup> BERGENS, A. *Jacques Prévert*, Paris, Éditions universitaires, 1969, p. 7.

littéraire. Ce problème se posait déjà dans mon mémoire de master<sup>7</sup>, dans lesquels les textes écrits pendant la Seconde Guerre mondiale, à l'époque où Rubem Braga était correspondant du Corps expéditionnaire brésilien, étaient analysés. Bien qu'un volume intitulé *Crônicas de Guerra na Itália* (1945) ait été publié, il y a eu un changement significatif dans les compositions du livre par rapport aux autres anthologies. Dans cette thèse de doctorat, l'exploration de cette autre place du chroniqueur se poursuit, en examinant de plus près ses rapports, ses notes et ses articles d'opinion, afin d'atténuer le paradoxe mentionné plus haut.

Lorsque l'on réfléchit au contexte littéraire du Brésil au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, on s'aperçoit que les publications de Jacques Prévert coïncident avec un moment de transition esthétique dans la poésie brésilienne. Trente ans après l'inauguration de la Semaine de l'art moderne en 1922, l'héritage du mouvement moderniste fait l'objet d'une polémique. En bref, certains jeunes essaient de s'approprier les aspects les plus symboliques du lyrisme par opposition au registre plus familier de Mário et Oswald de Andrade, les premiers modernistes qui ont révolutionné le langage poétique brésilien. De la même manière, les poètes de la *Geração de 45* ont voulu s'éloigner de la perspective sociale des années 1930, centrée sur les particularités régionales du pays, pour dénoncer les inégalités et l'exploitation sur le territoire national. Il s'agissait d'une littérature parfois pleine de concessions formelles, dans laquelle les aspects didactiques s'imposent sur les aspects esthétiques. Aujourd'hui, avec le temps, il est clair que ce groupe n'a pas été en mesure d'apporter une réponse poétique à ses aspirations collectives mais il a servi d'indicateur aux changements des paramètres esthétiques du milieu du siècle. Dans le chapitre consacré à cette question, il sera également important de démontrer les transformations provoquées par l'industrialisation du pays et de leur impact sur la culture brésilienne. Pour l'instant, il suffit de souligner qu'au Brésil, dans les années 1950 — moment où la poésie prévertienne a été la plus valorisée — les conditions ont été créées pour une manifestation littéraire plus rationnelle et plus technique. Une expression artistique consolidée, par exemple, dans le mouvement concret où la forme est radicalisée et, en conséquence de cette radicalisation, de cette technicité intense, la poésie devient étrangère à la vie quotidienne et s'éloigne du peuple et du lecteur moyen. Les poèmes ont tendance à se refermer sur eux-mêmes, dans des discussions métalinguistiques, hermétiques et difficiles. Si l'on regarde de façon panoramique, c'est exactement le contraire de ce qui se passe en France, où la poésie, après l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, cherche à rétablir le contact avec son public,

---

<sup>7</sup> IRENO, Rafael. *Crônicas da Guerra na Itália: estudo sobre o estilo de Rubem Braga e a história dos pracinhas*. Dissertação de mestrado, São Paulo, USP: 2016.

*Paroles* étant l'un des points culminants de ce geste de rapprochement avec les gens, en dehors des cercles intellectuels.

En effet, les vers de Jacques Prévert sont aux antipodes de ceux de ses contemporains brésiliens, car ils ont un style simple et accessible, traitant d'événements quotidiens et populaires, plus proche de la diction moderniste [SANTIAGO, 1985, p.10]. Sur cette base, on a décidé de voir comment l'œuvre de Rubem Braga s'inscrirait dans ce contexte poétique, puisque le chroniqueur serait plus proche de Prévert que de ses compatriotes, grâce à son style lyrique et à son langage lié aux mots de tous les jours. Les traits distinctifs entre eux révéleraient non seulement les spécificités de leur construction subjective, mais aussi les particularités des structures culturelles brésiliennes et françaises. Le premier élément à observer est le fait que, par coïncidence, Braga a vécu à la même période l'un des moments les plus fructueux de sa carrière. Alors que les jeunes poètes suivaient souvent une voie plus hermétique et anti-lyrique, le chroniqueur a atteint sa maturité formelle avec une perspective lyrique intense. L'excellence de Rubem Braga à cette période a été reconnue par les critiques des années 1950, comme Lúcia Miguel Pereira, Sérgio Milliet et Sérgio Buarque de Holanda, et plus tard par Antonio Candido et Davi Arrigucci Jr dans les années 1970 et 1980.

En fait, on peut déjà constater une certaine agitation dans la production de Braga si l'on considère le volume des anthologies publiées entre 1945 et 1967 : avant de participer à la guerre, il avait publié les recueils *O Conde e o Passarinho* (1936) et *Morro do Isolamento* (1944) ; après son passage au sein du corps expéditionnaire brésilien en Italie, huit publications ont vu le jour<sup>8</sup>, à raison d'une tous les deux ans environ. Il a également écrit des textes qui ont été publiés quotidiennement dans la presse des principales villes du Brésil et, dans les années 1960, il s'est consacré à un important travail éditorial.

Le dénominateur commun de ces différentes entreprises était le même, à savoir le déplacement de la place traditionnelle de la poésie dans la société moderne. Dans cette thèse, on analysera les productions du chroniqueur dans cette perspective, en soulignant sa position dans les débats esthétiques de l'époque, en particulier un intense échange d'articles avec Mário Pedrosa — l'un des principaux intellectuels de l'abstractionnisme et, par conséquent, du concrétisme — une discussion qui, selon ce qu'on sait, n'a jamais eu lieu auparavant, et qui

---

<sup>8</sup> Les titres suivants ont été publiés : *Com a FEB na Itália* (1945) ; *Um pé de Milho* (1948) ; *O Homem Rouco* (1949) ; *50 Crônicas Escolhidas* (1951) ; *A Borboleta Amarela* (1955) ; *A Cidade e a Roça* (1957), *100 Crônicas Escolhidas* (1958) ; *Ai de ti, Copacabana* (1960).

illustre très bien les prérogatives de la poétique de Rubem Braga et une position combative par rapport à la tendance techniciste de l'art brésilien de l'époque. Le chroniqueur y voit un appauvrissement de l'expérience humaine.

Dans cette période d'instabilité de la littérature brésilienne, l'écriture de Rubem Braga suit une troisième voie : il n'abandonne pas le modernisme, ni n'adhère aux nouvelles tendances. Même son intérêt pour les arts plastiques, le domaine dans lequel son écriture s'est le plus rapprochée d'un aspect critique/théorique, est lié au contexte historique brésilien, dans lequel la peinture et l'architecture concentraient les principales discussions esthétiques (et sociales) au Brésil dans les années 1950. On saisira comment ces questions ont trouvé un écho profond dans sa production, se reflétant clairement dans ses textes. D'une certaine manière, le chroniqueur a également intégré une certaine plasticité de cette époque dans sa prose et s'est rapproché de la poésie lorsqu'il a été question de traiter l'image lyrique, étant considéré par les critiques comme un véritable poète, bien qu'il ait travaillé pour le journal. Cette caractéristique est directement liée aux problèmes abordés jusqu'à présent. Le contraste avec Jacques Prévert permet d'explorer la relation entre les images et la poésie moderne, ainsi que de mieux comprendre cette période brésilienne, puisque, malgré son admiration, Rubem Braga ne poursuit pas l'anarchisme formel du poète — sa position dans le journalisme et l'idée que le pays était à un stade de développement conduiront à des résolutions esthétiques différentes de celles de Prévert. Il est important de souligner que le parcours méthodologique de cette thèse, qui s'est construit au fur et à mesure de la recherche, a été rendu possible par la similitude des deux auteurs en question, pour chacun desquels les considérations sur la poésie, le travail artistique, la position de l'intellectuel et de l'Art dans la société sont relativement proches et ont permis de nombreux ponts entre eux tout au long de ce travail.

Une autre caractéristique commune aux deux productions, résultant notamment de cette compréhension de la poésie, est le fait qu'il s'agit d'auteurs difficiles à catégoriser. Comme ils sont à la frontière de différents genres (journalisme, cinéma, arts visuels), la réception critique est en général confrontée à un problème épistémologique : comment étudier des productions artistiques qui ne rentrent pas facilement dans une catégorie et qui, de surcroît, reposent sur un processus contraire à la catégorisation ? Dans les deux cas, cet aspect a malheureusement suscité un manque d'intérêt de la part des universitaires. Il n'y a pas de discussion théorique majeure sur Rubem Braga au Brésil. Et en France, le cas de Jacques Prévert est unique, car le débat est souvent pris en otage par la nécessité d'attaquer ou de défendre des positions. Curieusement, aujourd'hui encore, l'œuvre prévertienne suscite des positions polémiques. Ce

désintérêt a aussi un aspect populaire, auquel les universitaires brésiliens et français ont traditionnellement résisté.

L'absence de traductions de Jacques Prévert au Brésil est, comme en témoigne cette étude, le résultat d'une dissonance esthétique par rapport à la poésie lyrique brésilienne. Cependant, des facteurs historiques et sociaux ont également joué un rôle dans cette absence. La défaite de la France lors de la Seconde Guerre mondiale et l'occupation nazie ont ouvert un espace en Amérique latine pour les États-Unis d'Amérique. Dans les années 1950, une certaine prépondérance anglophone commence à se faire sentir dans les traductions en portugais<sup>9</sup>. Au cours de cette période, le nombre de livres importés en langue anglaise a également dépassé le volume des importations en provenance de France<sup>10</sup>. Ces notes ont permis de problématiser des éléments extralittéraires (juridiques, marketing, économiques, historiques et sociaux). Ce sont des éléments qui conditionnent aussi la traduction, une activité encore généralement précaire dans le pays au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette dimension historique ne faisait pas partie du projet initial. La première impulsion de la comparaison consistait alors à s'en tenir aux aspects esthétiques et thématiques de Rubem Braga et de Jacques Prévert : simplicité, vie quotidienne, représentation populaire, lyrisme, etc. Autant de composantes qui continuent à servir de fil conducteur à cette analyse. Cependant, au fur et à mesure de l'avancement de la lecture et de la réflexion, une série de « coïncidences » ont permis d'attirer l'attention sur une image plus générale de cette relation : par exemple, une lettre entre João Cabral de Melo Neto et Manuel Bandeira, deux grands poètes brésiliens, mentionne Jacques Prévert en 1946. Dans cette correspondance, Bandeira écrit avoir reçu *Paroles* de Gabrielle Mineur, l'attachée culturelle française à Rio de Janeiro, après avoir été interrogé par Cabral sur les vers prévertiens. Ce détail, qui à première vue peut sembler anecdotique, a fourni un nouvel axe à l'enquête, en introduisant une perspective institutionnelle aux réceptions de Jacques Prévert au Brésil. Par ailleurs, on a découvert que M<sup>me</sup> Mineur était aussi l'une des responsables de la conception et de la réalisation des tournées de la compagnie

---

<sup>9</sup> Cf. CARNEIRO, T. D. *A tradução de obras francesas no Brasil na primeira metade do século XX* (La traduction d'œuvres françaises au Brésil dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle). In *Revista Cerrados*, n° 16, Brasília, p. 53–57. 2014

<sup>10</sup> Cf. MARCHETTI, F. *Importações de livros franceses no Brasil: apontamentos para uma história da Livraria Francesa de São Paulo* (Les importations de livres français au Brésil : notes pour une histoire de la Librairie française de São Paulo). In *Revue Étudiante des Expressions Lusophone*, vol. 1, p. 111, 2019 ; COOPER-RICHET, D. « Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France-Brésil, XIX<sup>e</sup> siècle) ». São Paulo : Unesp, v. 9, n.1, p. 128-143, Janvier-Juin 2013.

théâtrale de Jean-Louis Barrault en Amérique latine, qui a lu les poèmes de Prévert dans ses spectacles à Rio de Janeiro et à São Paulo.

Ces aspects matérialisent des questions importantes, au-delà de la réception de Prévert, qui était déjà l'une des préoccupations principales de cette recherche. On s'est alors demandé dans quelle mesure l'œuvre de Jacques Prévert avait été utilisée comme un outil de diffusion de l'image de la France dans le monde — l'un des principaux objectifs de la diplomatie du pays dans la période d'après-guerre, qui tentait de regagner son influence perdue sous les tropiques. Cela constituerait une sorte de contradiction par rapport à la poétique anti-nationaliste pré-victorienne. Cette tension entre les aspirations de la poésie et son utilisation idéologique et politique était déjà apparue dans le processus de lancement du film *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné sorti en 1945, puisque le long métrage, l'un des plus grands succès du scénariste, est aussi un film qui mobilise de nombreux symboles français, dans lequel le peuple — en tant que catégorie abstraite — est représenté sous plusieurs angles.

Une première hypothèse avançait que la production cinématographique de Jacques Prévert était mieux connue que sa pratique poétique. Ceci ne s'est pas avéré tout à fait faux, puisque le nom du poète français apparaît à de maintes reprises dans les chroniques cinématographiques ; ni tout à fait vrai, puisque les frontières artistiques de l'auteur, au fur et à mesure que l'on fréquentait plus assidûment son œuvre, commençaient à s'effriter et à laisser place à une compréhension plus large de sa pratique poétique ; ainsi, penser que « ses longs métrages sont connus » ne serait pas différent de dire que sa poésie était également reconnue au Brésil. Ses œuvres font de plus en plus opter pour une compréhension davantage ouverte de l'acte poétique, réfléchissant en termes d'« écriture de Prévert » ou de « composition prévertienne » — qui se manifeste sous diverses formes, en vers, en collages, en chansons, en films, etc. Cette caractéristique des « frontières effacées », du caractère « protéiforme » de l'auteur, comme le définit Carole Aurouet, ou de la « poétique du mouvement » dans la thèse du professeur Éclair [FILHO, 2006, p.15] sera abordée dans le cadre de ce travail. Pour l'instant, il suffit de souligner que l'interrogation sur la réception de l'œuvre de Jacques Prévert au Brésil a été une voie fructueuse, car elle a permis des découvertes remarquables, de sorte qu'une des parties de cette étude correspond à la description et à la problématisation de ces découvertes. Parmi les nombreux exemples d'« apparitions » de Prévert dans le débat culturel brésilien, on a sélectionné les plus significatifs, c'est-à-dire ceux qui ont le plus mobilisé des aspects de l'univers artistique et intellectuel.

Cependant, cette disposition a généré une sorte d'effet secondaire sur lequel il convient de s'arrêter un instant : dans un premier temps, sachant que la comparaison est l'objectif principal de ce travail, on a cherché à emprunter un chemin similaire pour les deux auteurs. En réponse aux questions sur la réception de Prévert au Brésil, on allait étudier la présence du chroniqueur en France. Braga s'est rendu à Paris à deux reprises : la première fois en 1947, pour suivre les réunions de l'Unesco, puis pour suivre le mouvement culturel en 1950. Une découverte importante, faite lors de la consultation de ses archives personnelles à la *Fundação Casa Rui Barbosa*, a montré que de nombreuses autres visites ont en effet eu lieu entre 1950 et 1964. Le passeport diplomatique de l'écrivain est couvert de tampons indiquant des passages dans la capitale française, souvent des escales rapides, parfois des séjours plus longs. Cependant, il n'existe aucune trace de retrouvailles avec Jacques Prévert après son interview. Néanmoins, comme il apparaîtra au fil des pages, le souvenir de la rencontre, les poèmes et les scènes de film reviennent à plusieurs reprises dans les chroniques de Rubem Braga. Même sur



Figure 1 – Collage, Jacques Prévert 1950

certaines photos de son appartement. Ainsi peut-on voir au-dessus de sa bibliothèque un collage qu'il a reçu de Prévert. Toujours à propos de la présence de Rubem Braga en France, on a trouvé dans les archives du ministère des affaires étrangères de Nantes de curieuses pages d'un rapport confidentiel de l'ambassadeur de France au Brésil, qui résume la vie, l'œuvre et les inclinations politiques du chroniqueur, en mettant surtout en évidence ses idées sur la France.

Ce document a été rédigé peu après son entrée en fonction en tant qu'ambassadeur du Brésil à Rabat en 1963. De cette époque date également la publication d'un recueil de ses chroniques par la célèbre maison

d'édition Seghers. L'exemplaire a été traduit par Michel Simon<sup>11</sup>, à la demande de Pierre Seghers lui-même qui, dans une correspondance, témoigne d'une certaine intimité avec le chroniqueur. Ce contact avec le plus grand éditeur de poésie française du XX<sup>e</sup> siècle ne peut passer inaperçu, car il témoigne d'une entrée privilégiée dans le monde culturel français. Sa solide amitié avec Cicero Dias est également un indice fort de cette pénétration dans le monde intellectuel parisien, puisque le peintre de Recife qui vivait à Paris entretenait des relations avec les principaux intellectuels et diplomates de la ville. En effet, l'exemplaire de *Morro do Isolamento* (1944) consultable à la bibliothèque de la Sorbonne Nouvelle porte au dos de la couverture un cachet indiquant qu'il s'agit d'un don de Dias. La page de titre de l'édition a été coupée, peut-être parce que la famille a préféré garder la dédicace en exclusivité avant de faire don de la première édition du livre à l'université.

Il s'agit sans aucun doute d'une information importante pour comprendre le parcours de l'auteur. Mais si l'on devait la prendre uniquement comme un document, elle ne permettrait pas de développer la réflexion sur sa poétique, comme on le souhaiterait. Si l'on suivait cette voie de la construction d'une deuxième partie de la thèse en miroir de la première — la présence de Jacques Prévert au Brésil d'une part et celle de Rubem Braga en France d'autre part — on risquerait d'ignorer des aspects politiques et historiques de la constitution de ces deux pays. Dans la recherche d'une équivalence interne de cette thèse, on ferait une comparaison inégale, ce qui obscurcirait le problème. Il arrive que l'on se trompe facilement dans les études comparatives et que, dans la hâte de rapprocher ou d'éloigner les choses, on efface les nuances de l'arrière-plan, qui interfèrent avec le premier plan de la comparaison. Il ne faut pas perdre de vue que le chroniqueur écrit depuis la berge du capitalisme, alors que Prévert est à Paris, qui, malgré les revers de la Seconde Guerre mondiale, est resté dans les années 1950 l'un des centres culturels du monde. De plus, il ne faut pas oublier que leurs passés sont différents : un pays avec un héritage historique de territoire colonisé, l'autre de butin des colonisateurs, et ceci a des conséquences directes et indirectes sur le travail des uns et des autres, sur leurs choix formels, notamment par rapport au public. Ainsi, penser à l'impact de Rubem Braga en France n'a pas le même poids que l'absence des poèmes de Jacques Prévert au Brésil.

Pour une médiation plus adéquate, il faudrait une étude plus générale sur les relations entre l'Amérique latine et l'Europe, et il n'a jamais été l'intention de cette thèse d'approfondir

---

<sup>11</sup> Nous n'avons trouvé aucune critique ni aucun signe indiquant que le livre a été lu en France.

ces domaines<sup>12</sup>. Par conséquent, même si cette perspective a apporté des éléments pertinents, notamment biographiques, que l'on présentera tout au long du travail, car ils aideront à mieux comprendre l'œuvre du chroniqueur, on a décidé d'écarter l'idée de réserver une partie des chapitres à la présence de Rubem Braga en France.

L'organisation interne de cette thèse s'articule autour de deux grands axes. D'une part, une tentative d'interprétation de l'œuvre, d'identification, de réflexion, de mise en relation et finalement de comparaison des lignes de force de la poétique de Rubem Braga et de Jacques Prévert. Cette tentative, de nature plus essayiste, a été la première étape de cette recherche ; elle a motivé la comparaison et la conception du projet de doctorat. Et bien qu'elle n'ait jamais faibli, constituant pour ainsi dire l'objectif principal de cette recherche, au fur et à mesure que l'on avançait, surtout en consultant les archives, on remarquait une dimension historique de plus en plus indispensable. Le contraste entre les deux, marqué par la rencontre qu'ils ont eue en 1950, lorsque le chroniqueur brésilien a interviewé le poète français à Paris, a révélé une série de relations historiques, politiques et diplomatiques que l'on sous-estimait initialement, dont l'inclusion dans le corps de la thèse semblait importante. Par conséquent, les chapitres se sont parfois orientés vers un aspect plus informatif, mettant en évidence des dates, des noms et des circonstances, et parfois vers des analyses des œuvres elles-mêmes. La disposition non symétrique des axes — les chapitres ne sont pas intercalés, de sorte que l'un est historique, l'autre interprétatif et ainsi de suite — cherche à réduire les frontières entre eux. L'objectif est que les deux dimensions s'interpénètrent dans le texte, que la partie historique puisse aider à comprendre la partie esthétique et vice-versa.

---

<sup>12</sup> Ces questions sont étudiées à Paris dans le cadre du Séminaire — Médiation éditoriale, diffusion et traduction de la littérature latino-américaine en France de 1945 à 2000 (MEDET-LAT), coordonné par Michel Riaudel et Gustavo Guerrero. Le groupe utilise généralement le terme de « transfert culturel » pour réfléchir aux relations entre les deux continents.

## **Partie 1 – La présence de Jacques Prévert au Brésil**



Près de trois ans après sa première visite, le 18 décembre 1949, Rubem Braga débarque à Paris et loge dans un hôtel du VIII<sup>ème</sup> arrondissement. Il loue ensuite une maison sur l'autre rive de la Seine, « Rive Gauche » (rue St Dominique), plus près de Saint-Germain-des-Prés, où se réunissent alors les principaux intellectuels parisiens. La première fois, Braga agit surtout en tant que reporter et, bien qu'il écrive des chroniques à cette époque<sup>14</sup>, son rôle est moins important (de nombreux articles ne sont pas signés, par exemple). La seconde fois, sa tâche principale consiste à suivre et à réagir au mouvement culturel parisien dans le *Correio da Manhã*. Dans une rubrique intitulée « Recado de Paris » (« Message de Paris »), il rédige des notes sur la vie dans la capitale française, sur les publications importantes, les conférences et les polémiques, ainsi que sur la vie quotidienne, les musées et les expositions.

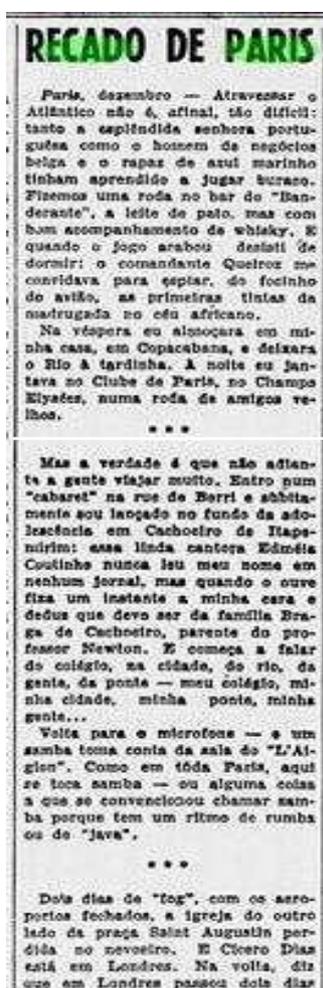


Figure 3- *Correio da manhã* - décembre

Occasionnellement, il traduit un extrait d'un livre, d'un magazine ou même d'une revue ou d'une critique de journal, sujets qui figuraient toujours parmi ses préférés. Puis il allait au cinéma et commentait un film ; il se promenait dans les rues et parlait aux gens. Il avait alors une certaine liberté pour promener son regard sur Paris.

Le journal lui a offert les meilleures conditions pour exercer le métier de chroniqueur, en renforçant son extraordinaire capacité à saisir et à transmettre les nuances de la vie quotidienne dans ce lieu, l'un des centres intellectuels et artistiques de l'après-guerre. Certaines des plus belles chroniques ont été écrites à cette époque et rassemblées dans le livre *A Borboleta Amarela (Le Papillon jaune)* de 1955, d'ailleurs l'une de ses anthologies les plus mature. Rubem Braga vivait l'un des meilleurs moments de sa carrière. En 1950, il était déjà un journaliste de renommée nationale. Bien que relativement jeune, à 37 ans, il possède un copieux *curriculum vitae*, ayant travaillé dans les principaux organes de communication écrite du pays. Il a également été correspondant de guerre en 1945, lorsqu'il a accompagné la FAB, *Forças Expedicionárias Brasileiras* (le corps expéditionnaire brésilien) dans la campagne d'Italie. À cette occasion, il a établi un réseau de contacts importants au niveau

<sup>14</sup> La chronique « As velhinhas da Rue Hamelin » (« Les vieilles dames de la rue Hamelin »), dans laquelle il raconte avoir séjourné à l'adresse même où Marcel Proust est mort, a été écrite à cette époque. Elle sera l'une des chroniques traduites par Michel Simon, dans l'anthologie de Rubem Braga publiée en 1963, à Paris.

international. En plus d'une longue carrière journalistique, il était surtout reconnu pour ses chroniques, c'est-à-dire pour des textes qui dépassaient le domaine traditionnel du journal et se rapprochaient de la littérature, donc de l'art. En effet, sa prose lyrique avait quelque chose d'unique, une allure et un rythme qui lui étaient propres. Dans ses récits, Braga présentait un mélange d'humour, de mélancolie et de curiosité qui, lorsqu'il traitait de choses quotidiennes, se conjuguaient très bien avec ses lignes simples et accessibles. Ce sentiment - autrement dit son rapprochement avec la poésie - était si intense que Lúcia Miguel Pereira, écrivant en 1951 une rétrospective de la littérature brésilienne de la première moitié du XXe siècle, souligne que le chroniqueur était l'un des principaux représentants des nouvelles tendances littéraires de l'époque :

« Le chroniqueur Rubem Braga, qui n'hésite pas à utiliser des termes argotiques pour désigner des constructions d'une saveur archaïque, sera l'exemple le plus frappant en prose, même s'il n'appartient pas à la dernière génération, des tendances actuelles, particulièrement perceptibles en poésie, et dont le trait le plus marquant sera la suprématie du mot sur la phrase, c'est-à-dire du détail sur la ligne, de chaque note sur la mélodie, de la couleur sur le dessin. D'architecturale, l'écriture est devenue, grâce à la simplification moderniste qui lui a donné la liberté de se modifier, de choisir d'autres moules, avant picturale. Le patient artisanat littéraire qui s'exerce désormais s'applique de préférence aux minuties et aux subtilités, mieux adaptées d'ailleurs aux thèmes intériorisés sur lesquels il s'exerce. Il s'efforce de réunir deux éléments de l'art littéraire souvent mal assortis : la précision et la beauté. Au temps de l'éloquence, la beauté était recherchée au détriment de la précision ; dans le modernisme, la précision est recherchée au détriment de la beauté ». [PEREIRA, 1952, p.32]

La remarque est juste en ce qui concerne la prose de Rubem Braga, car son écriture se concentre vraiment sur les détails, le mot sur la phrase, la note sur la mélodie, la couleur sur le dessin — ce qui, par ailleurs, est une très belle façon de dire. Cette caractéristique, qu'il convient de ne jamais perdre de vue, est intrinsèquement liée à la chronique — un genre né du contraste avec la vie quotidienne, prenant soin, au sein du journal, de ce qui n'a pas nécessairement valeur d'information. Il est important de le souligner : il y a quelque chose dans l'expression de Braga, liée ci-dessus aux traits plus généraux de la poésie brésilienne, qui a rapport à une pratique décriée de sa profession. L'imbrication, pas toujours amicale, entre les instances de la littérature et du journalisme, est fondamentale dans la poétique de l'auteur. Comme Prévert au cinéma, le détachement, causé par les contingences et le conditionnement

de la profession, permet à Rubem Braga d'aborder certains problèmes artistiques d'un point de vue différent et, lorsque cela lui convient, d'essayer de les résoudre depuis une autre place. Ses commentaires sur l'orientation de la littérature brésilienne sont également perspicaces. Lúcia Miguel Pereira perçoit ce moment de transition dans la culture du pays, où l'héritage moderniste commence à être remis en question. Le manque de précision, en particulier, fait apparemment référence aux mouvements régionalistes ou à un certain type de poésie engagée, en vogue dans les années 1930 et 1940 au Brésil, qui privilégie la communication du message, de l'idée, au détriment de la forme. Elle s'opposait, comme en témoigne le fragment, à des tendances plus soucieuses d'esthétique. Dans les années 1950, la critique parie sur une synthèse de ces deux courants littéraires et Braga se situerait au milieu du chemin entre les deux.

Dans la suite de cette thèse, il sera démontré comment cette configuration de la littérature brésilienne a entravé la réception de la poésie de Jacques Prévert. Le poète français a trouvé dans les années 1950 une fenêtre fermée qui peut-être (tôt ou tard dans l'histoire littéraire du pays) se serait ouverte à son expression poétique. Pour l'instant, on s'intéresse à l'un des échos de cette lecture de Lúcia Miguel Pereira, en fait un trait spécifique, lorsque la chroniqueuse a publié les anthologies *O homem Rouco* et *50 crônicas escolhidas*, toutes deux en 1951 : Sérgio Buarque de Holanda reprend la rétrospective susmentionnée. Le célèbre historien brésilien identifie la même caractéristique hybride dans les nouvelles publications de Rubem Braga et développe les arguments de son collègue concernant cette position intermédiaire occupée par le chroniqueur :

[...] «Les adjectifs qui qualifient le mieux ces œuvres en prose appartiennent, à quelques exceptions près, au vocabulaire de la critique de la poésie et pas seulement, je pense, à celui de la critique de la nouvelle poésie. Antônio de Alcântara Machado, que tout démontage lyrique rebutait naturellement, avait coutume de dire que la poésie ne sert pas à faire de la prose — ce en quoi il se trompait — bien que la poésie puisse servir à faire de la prose. Et il concluait que cette dernière était infiniment supérieure à la première.

En réalité, aucune des définitions plus ou moins capricieuses [de la poésie ou de la prose] qui ont été forgées jusqu'à présent pour le langage poétique ne semble s'appliquer sans violence à ces pages. Son langage n'est pas nécessairement ambigu, mais, au contraire, clair et précis — la précision était justement l'une des vertus que Lúcia Miguel-Pereira peut distinguer en elle — il ne s'arrête pas, sauf peut-être pour un biais ironique, à la métaphore

audacieuse, au thème rare, au motif noble, et l'une de ses notes — « l'humour » — passe souvent, selon une vieille convention récemment remise au goût du jour, pour l'un des synonymes les plus évidents de l'antipoétique.

Par un simple paradoxe, c'est précisément la note humoristique qui semble être une composante nécessaire de l'atmosphère de poésie qui entoure ces chroniques. Et c'est surtout une composante d'un ton d'expression particulier, que Rubem Braga maîtrise presque exclusivement et qui, à certaines occasions, se confond avec le *falsetto* lyrique » [HOLANDA, 1996, p. 466-467].

En effet, les mots les plus appropriés pour analyser le chroniqueur appartiennent généralement au champ sémantique et lexical de la poésie. En outre, l'extrait soulève un point important, à savoir qu'il ne s'agit pas d'une langue ambiguë, bien au contraire : exacte et économique. D'une part, parce que le nombre de caractères est restreint dans le journal, ce qui exige de l'auteur une écriture plus « objective » ; d'autre part, parce que le chroniqueur s'attache au quotidien, à la vie qui défile sous les yeux des gens, sans éloquence démesurée, douce et silencieuse (parfois tragique et solitaire). L'ambivalence réside dans la construction d'une expression intensément subjective et lyrique dans un espace « objectif ». La lecture de Sérgio Buarque va dans ce sens en considérant l'ironie et le ton humoristique comme un élément essentiel de l'atmosphère poétique qui entoure les chroniques. Plus loin dans son texte, le critique explique que ce « *falsetto* lyrique » inciterait le chroniqueur à une attitude méfiante à l'égard des choses, du monde, des gens et aussi à l'égard de lui-même. Et cette attitude serait à la base de sa précision avec les mots, car elle empêche Rubem Braga de tomber dans une expression purement lyrique ou dans l'humour pur. Son écriture est une tentative d'équilibre entre ces deux pôles. On appréhendera, par exemple, au cours de cette recherche, comment Braga s'insurge contre les promesses de l'art abstrait au Brésil, dans son débat avec Mario Pedrosa, tout comme le chroniqueur reste en retrait par rapport à l'idéologie du progrès et de la modernité brésilienne, très répandue dans les années 1950, y compris au sein même des journaux.

Sans conclusions affirmées, le texte de Sérgio Buarque, avant de se terminer, souligne encore la simplicité de l'auteur. L'article est paru le 25 novembre 1951 dans le *Diário Carioca*, sous le titre « Braga no país das maravilhas » (« Braga au pays des merveilles »). Il s'agit d'une bonne analyse, mais à l'heure actuelle, elle a plus de valeur (en ce qui concerne l'objectif de ce travail) en tant que témoignage de l'espace singulier qu'occupait Rubem Braga dans la culture

brésilienne au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. D'autres intellectuels, artistes et critiques, tels que Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector et, plus tard, Antonio Candido et Davi Arrigucci Jr, souligneront cette bifurcation de l'écriture de Rubem Braga, à la fois intérieure et extérieure à la poésie, comme une forme d'expression sans précédent. Le *Correio da Manhã* a sans aucun doute suivi cette évolution, car, grâce à cette singularité, le chroniqueur mobilisait déjà un public fidèle pour sa production et, en outre, grâce à une écriture accessible, il était en mesure d'attirer de nouveaux lecteurs. Un nombre suffisant pour rembourser l'investissement du journal.

Surtout, Rubem Braga était conscient de sa position privilégiée sur la scène brésilienne. Par exemple, dans ses archives, on trouve la genèse de la rubrique en question : dans une lettre écrite le 23 novembre 1949. Il ne s'agit en fait que d'un brouillon, ni le premier, puisque le document est dactylographié, ni de la dernière version, en raison des diverses corrections apportées au stylo noir par l'auteur. Le nom du destinataire est indiqué dans le coin supérieur gauche : Dr Paulo Bittencourt, propriétaire du journal *Correio da Manhã*. La correspondance fait référence à la formalisation d'une proposition d'emploi, qui aurait eu lieu lors d'une conversation entre les deux hommes, la veille. Le journaliste présente alors ses services en ces termes :

« En confirmation de notre conversation d'hier, je vous propose ce qui suit : je pars vers l'Europe le 17 décembre et j'ai l'intention d'y rester au moins toute l'année 1950, en habitant à Paris. Je me propose d'y travailler comme correspondant du « *Correio da Manhã* ». Le volume et la qualité de mes prestations dépendra (*sic*), bien entendu, des circonstances.

Le « *Correio* » publiera de première main tout le travail que je fais en Europe, et je m'abstiendrai de collaborer à tout autre journal de Rio, et je serai libre de republier l'article dans les journaux des États. [...] Je me propose d'écrire un « Billet d'Europe », non signé ou sous pseudonyme. Sous ce titre ou un autre qui plaira à la rédaction du « *Correio* », j'écrirai une chronique quotidienne de « faits divers », dans le genre des « billets nord-américains » que le « *Correio* » publie, autant que ce genre s'adapte à l'Europe et à ma façon d'écrire. Dans cette chronique, je m'efforcerai, en plus des articles les plus intéressants des journaux et revues de France et des autres pays, d'envoyer des notes d'intérêt pour le Brésil.

Les petites nouvelles que les agences télégraphiques n'envoient pas habituellement, et qui ne conviendraient pas à cette rubrique, je les enverrai

séparément. [...] J'enverrai un nombre indéterminé de chroniques, de rapports et d'interviews signés. Je ne souhaite pas prendre d'engagement formel quant à la quantité. Cependant, comme je suis en train de négocier la vente de ce matériel signé à des journaux de l'intérieur, il serait établi que tout article que je ferais pour n'importe quel journal du Brésil serait publié, à Rio, exclusivement dans le « Correio da Manhã », jamais avant la date de son apparition à l'intérieur du pays. Cet arrangement exclut toute collaboration que je pourrais faire pour des magazines. [...] Pour les services susmentionnés, je demande une rémunération mensuelle de 5 000 (cinq mille) cruzeiros, payable à Rio à une personne autorisée par moi à la recevoir. Cette rémunération comprend tous les services normaux et extraordinaires que je peux rendre au « Correio ».

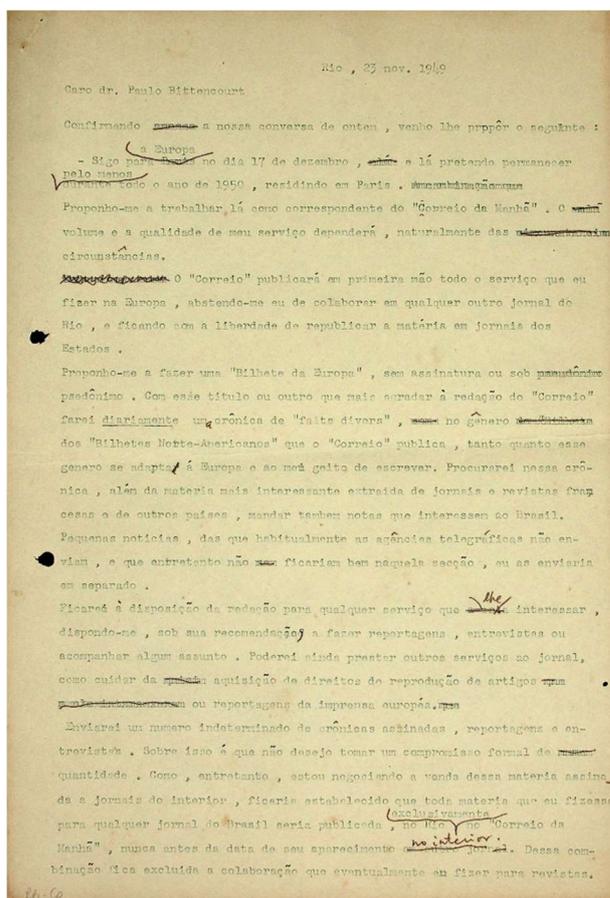


Figure 4 - Brouillon de lettre dactylographiée de Rubem Braga à Paulo Bittencourt

Je pense pouvoir faire quelque chose d'intéressant pour justifier cette rémunération. Je vous serais très reconnaissant de bien vouloir me répondre rapidement et je suis prêt à examiner toute contre-proposition que vous jugerez intéressante à faire ».

La citation est longue, mais très précieuse pour son caractère inédit. Elle dévoile les coulisses de la chronique, les subtilités du travail journalistique qui a donné naissance à l'œuvre de Rubem Braga. On relève, par exemple, dans la première phrase du manuscrit original, qu'il a écrit « Sigo para Paris [...] » (« je pars vers Paris [...] »), puis qu'il s'est corrigé, en mettant au lieu le nom du continent et en ne mentionnant qu'ensuite la ville française. Il s'agit presque d'une erreur, qui révèle son désir de vivre dans la capitale française, ainsi que sa conception selon laquelle Paris

fonctionnerait comme une sorte de centre de l'Europe, du moins un noyau artistique et intellectuel européen, dans la période de l'après-guerre. On constate qu'il se préoccupe des droits d'exclusivité de son travail à Rio de Janeiro et qu'il demande la liberté de réutiliser les

mêmes histoires dans des journaux d'autres États du Brésil. En outre, on assiste à une certaine transformation de la presse brésilienne — que le « *Correio da Manhã* » mène par son orientation plus liée à la culture journalistique des États-Unis, c'est-à-dire lorsqu'il propose d'écrire à la manière des « billets nord-américains »<sup>15</sup>. Il est également clair maintenant qu'il s'agit d'une esquisse, dont, malheureusement, on n'a aucune nouvelle de la contrepartie, car la rubrique porte un nom différent dans le journal. En effet, l'article s'appelle « *Recado de Paris* » et est généralement publié sur la deuxième page du quotidien, comme dans cet exemplaire du 7 janvier 1950 : Rubem Braga demande une rémunération élevée pour son travail, qui inclurait (il le précise dans un autre passage de la lettre en question) la mise à disposition de la rédaction pour d'autres services tels que des reportages, des interviews ou le suivi d'un sujet, comme il l'a fait pour le passage de Thomas Mann en France, en assistant aux conférences de l'auteur à la Sorbonne et en les commentant pour le public brésilien. Il propose également, si nécessaire, de s'occuper de l'acquisition des droits de reproduction des articles européens, c'est-à-dire des activités plus administratives, en quelque sorte.

Les détails de cet arrangement restent inconnus ; mais même si on avait retrouvé la correspondance, elle ne révélerait pas l'ampleur réelle du travail de Rubem Braga à Paris — toutes ses activités ne donnent pas lieu à des textes et toutes ses publications ne sont pas signées. Elles se dissimulent dans la mer des mots, des colonnes, des photos de l'actualité. Le travail journalistique, comme précisé précédemment, se déroule au-delà du langage verbal ; par conséquent, il est souvent impossible de l'identifier. Si, d'une part, ces dimensions renvoient plutôt aux disciplines de la communication ou de l'histoire, c'est-à-dire qu'elles n'entrent pas dans le champ d'une étude littéraire ou esthétique, dans le cas de Rubem Braga, ces activités liées à sa profession sont indispensables pour mieux comprendre son œuvre, car elles constituent l'image en négatif des chroniques. Son écriture est le résultat de la lumière filtrée de la vie quotidienne, certes, mais aussi des tâches de son métier et de tout ce qui l'entoure. Les reportages, les notes, les interviews et les articles anonymes exercent sa pratique, affinent son écriture. L'insistance sur le lyrisme dialogue d'ailleurs avec le journal, puisqu'il propose un autre temps, plus lent, d'observation de la vie qui existe au-delà de l'actualité. L'état lyrique résiste à l'impératif et à l'immédiateté de l'information, du scoop, qui régit la presse — en

---

<sup>15</sup> Cf. RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50* (Presse et histoire à Rio de Janeiro dans les années 50). Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

essayant de sauver quelque chose d’humain, en proposant, après tout, un autre récit pour le passage du temps.

La prose du chroniqueur s’oppose également à la censure, aux idéologies conservatrices, aux concepts et préjugés des lecteurs, etc., des éléments qui apparaissent à la surface, mais qui agissent entre les lignes des relations. D’où la difficulté d’étudier Rubem Braga : tout d’abord, ses anthologies de chroniques ne rendent pas justice à sa production textuelle ; les dizaines de livres publiés ne représentent qu’une infime partie de ce qu’il a écrit pour les journaux tout au long de sa vie — ses archives comptent plus de 15 000 chroniques publiées entre les années 1930 et 1990. Deuxièmement, au milieu de tout cela, comme on a pu le constater, il y a un certain nombre d’éléments invisibles, presque impossibles à retracer, qui ont influencé ses décisions esthétiques. Sur ce point, il reste beaucoup à faire. En effet, Rubem Braga n’est pas un auteur très étudié. Les quelques articles et thèses qui lui sont consacrés (y compris ceux qui

étaient rédigés au cours des quinze dernières années par le même auteur de ce travail-ci) mettent l’accent sur l’interprétation et l’analyse du « produit final », c’est-à-dire de ce qui a été publié sous forme de livre. Il s’agit sans aucun doute d’une tâche nécessaire, mais elle n’est pas suffisante pour rendre compte de l’ampleur de la poésie de Rubem Braga. En outre, la biographie *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar* de 2013, de Marcos Antonio, a besoin d’une révision minutieuse, de sorte que certains passages du parcours du chroniqueur doivent être clarifiés. Sans savoir avec certitude comment résoudre cette impasse méthodologique, on cherchera dans les pages suivantes de cette thèse — dans la mesure du possible — à revenir à ces négatifs pour comprendre le processus de composition des chroniques de Rubem Braga.

Ainsi, pour en reprendre à la période du journaliste à Paris, il convient de souligner la rapidité avec laquelle tout s’est déroulé. Le manuscrit trouvé à la *Fundação Casa Rui Barbosa* (Fondation Casa Rui Barbosa) se réfère à novembre 1949 et le journaliste est arrivé dans la capitale française le 18 décembre de

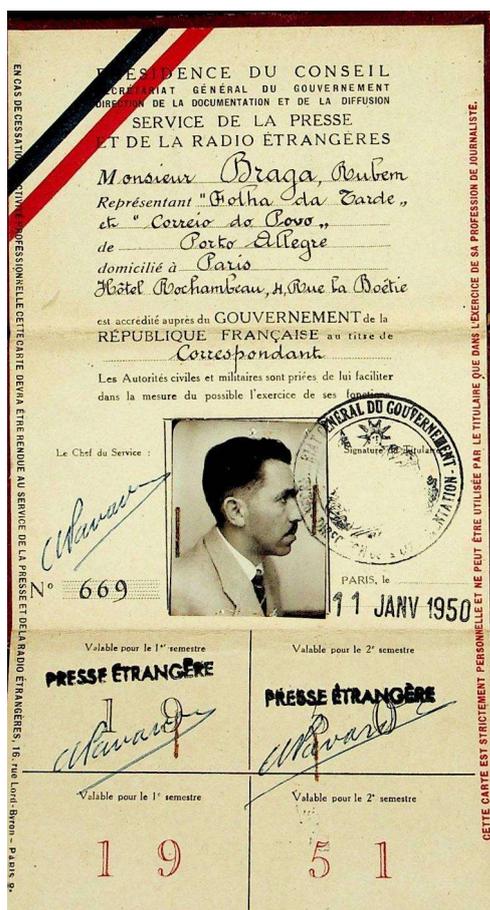


Figure 5 – Carte professionnel – presse étrangère – Rubem Braga

la même année. Dans ces conditions, il ne serait pas futile d'émettre l'hypothèse qu'il s'agissait d'un projet personnel, que le chroniqueur a réussi à financer de la meilleure façon possible. Cette hypothèse se renforce lorsque l'on examine sa licence professionnelle. Le document, délivré par le gouvernement français le 11 janvier 1950, indique que le journaliste était correspondant de *Folha da Tarde* et de *Correio do Povo* à Porto Alegre, dans le sud du Brésil, alors que le nom de *Correio da Manhã* à Rio de Janeiro n'est mentionné nulle part. Il est probable qu'en raison de la proximité des dates, le journal de Rio n'ait pas eu le temps de fournir les documents nécessaires à l'obtention du visa.

Ce document indique également que l'hôtel s'appelait Rochambeau et qu'il était situé au 4 rue la Boétie. Bientôt, le chroniqueur commence à envoyer ses textes à Rio de Janeiro. De cette même adresse, il rédige une description précise de l'hiver parisien, le 25<sup>o</sup> du même moi de son arrivée :

« C'est un hiver tristounet, modérément froid — et après un mois, je n'ai toujours pas vu la couleur de la neige à Paris. Mais il n'y a pas d'aube, il n'y a pas de lever du soleil ; ce n'est qu'à un certain moment que la nuit pâlit, que les maisons s'ouvrent et allument leurs lumières dans la pénombre humide, et que cela signifie qu'il est temps d'aller travailler — ou de rentrer se coucher. Mais il suffit d'une petite distraction pour que la nuit redevienne encore une fois noire.

La nausée de toujours travailler à la lumière artificielle. Et cette pluie intermittente, faible, qui détrempe tout, mais sans dignité : on ne sait jamais quand il pleut, quand il vient de pleuvoir ou quand ça va commencer. Parfois, très rarement, il y a du soleil, mais c'est toujours à la fenêtre du dernier étage d'un immeuble de l'autre côté de la rue ».<sup>16</sup>

Ce fragment illustre très bien ce que Lúcia Miguel Pereira a identifié comme une tendance de la poésie brésilienne, à savoir l'attention portée aux détails, grâce à des phrases telles que « inverno borococho, de frio moderado » (« C'est un hiver tristounet, modérément froid »), « o dia não nasce » (« il n'y a pas d'aube ») et « está chovendo, acabou de chover ou vai começar » (« il pleut, quand il vient de pleuvoir ou quand ça va commencer »). Toutes semblent retenir le regard sur une image, qui rejoint une autre image à côté et ainsi de suite, comme au cinéma, cette disposition crée un mouvement : un homme qui observe, à travers la

---

<sup>16</sup> Disponible sur: <http://docvirt.com/docreader.net/acervorubembraga/4656>

fenêtre, le climat et l'atmosphère de la ville étrangère. Ce regard suggère également la solitude du chroniqueur reclus dans une chambre d'hôtel. Une attention particulière est portée à la lumière de l'environnement, dans ce cas, à l'inconfort de ne jamais se lever, à la pâleur et au sentiment que le temps est statique. Au fil des années, Braga contemple souvent le changement des saisons. C'est à la fin du printemps, en juillet, qu'il envoie au journal un autre bon exemple de son style, comme vous pouvez le lire ci-dessous :

« Dimanche, matin ensoleillé, sur les bords de la Seine. Je me promène tranquillement et regarde paresseusement les gravures chez un bouquiniste. Il y a un homme qui pêche, un couple qui fait du canoë, un garçon assis au milieu de l'embarcation. Il y a beaucoup de lumière dans le ciel, dans les grands arbres aux petites feuilles tremblantes, dans l'eau de la rivière. [...] À l'ombre d'un arbre, près du Pont Royal, j'aperçois un gros vieillard en manches de chemise ; il a mis une chaise sur le trottoir et regarde le fleuve, le palais de l'autre côté, la tache blanche du Sacré-Coeur au fond. Ce doit être un bourgeois, un marchand, qui veut profiter de son dimanche de la manière la plus simple. Je passe devant lui et je suis surpris : sous ses cheveux décoiffés, son gros visage est fâché et amer, comme celui d'un général mexicain qui a perdu sa révolution et son cheval, qui est resté à pied et qui a été discrédité. Je regarde de plus près : il est aveugle. Il porte une chemise propre, il profite du petit vent à l'ombre et ne voit rien de cette fête de la lumière qui vibre en tout. J'imagine que cette lumière est si grande qu'il doit en ressentir la vibration d'une manière ou d'une autre, et pas seulement par la chaleur, une vague sensation sur sa peau, dans ses oreilles, dans ses mains. C'est peut-être ce qu'il exprime en remuant vaguement les lèvres » [BRAGA, 2004 p.132]

Il est intéressant de noter que la première phrase ressemble aux marques d'un script, aux notes du scénario, indiquant l'endroit où l'action se déroule. Plus tard, dans la deuxième, les mots deviennent des phrases, mais ils conservent la valeur des noms, on voit le pêcheur, le couple et leur fils. Ensuite, la luminosité intense contraste avec le manque de lumière du fragment précédent, de l'hiver, préfigurant l'été à Paris et annonçant aussi l'événement principal de la chronique, qui se dévoile peu à peu, la vision d'un aveugle au bord de la rivière un dimanche matin. La description donne beaucoup de plasticité au texte — de la tache blanche du Sacré-Cœur au vieillard, le narrateur s'attache à faire entrevoir ce tableau — d'où l'insistance sur la lumière, si intense qu'elle doit être ressentie par ce général mexicain sans révolution et sans cheval. À la fin du passage, à nouveau, le souci du détail, des gestes du personnage, de sa peau, de ses oreilles, de ses mains.

Cette chronique appelée « Pedaco de Pau » (« Bout de bois ») a été signée et, des années plus tard, a été publiée dans le livre *A Borboleta Amarela* de 1955. Les textes qui empruntent cette voie sont généralement les plus lyriques ou — pour utiliser un terme très répandu dans les études sur ce genre — les moins datés. Cependant, dans cette même rubrique du *Correio da Manhã*, Rubem Braga a également produit de nombreuses notes qui se situeraient certainement dans un autre ordre de valeur et de registre. Ces notes n'en sont toutefois pas moins significatives. Par exemple, le 10 janvier, le chroniqueur visite une exposition de peinture à la station Cluny, où les travailleurs du métro eux-mêmes exposent leurs peintures. Braga commente : « Je suis allé y jeter un coup d'œil, curieux de connaître la vision du monde qu'ont ces hommes qui passent la journée à travailler sous terre. Des champs colorés de fleurs, des plages baignées de soleil ». Peut-être Jacques Prévert a-t-il vu ces mêmes images. En effet, le commentaire du chroniqueur brésilien aurait pu être fait par le poète français, ou plutôt, un travailleur du métro qui dessine des horizons ouverts tout en vivant dans les souterrains figurerait parfaitement dans l'un des scénarios de Prévert. Dans les œuvres des deux écrivains, les travailleurs et les ouvriers, les pauvres, occupent presque toujours le premier plan de la narration. La similitude entre les tendances sociales des auteurs au début de la recherche a été l'une des principales motivations de la comparaison faite dans le cadre de cette étude. De même, dès le début de la recherche, il était clair qu'ils développaient des créations engagées, sans tomber dans les pièges habituels de ce type d'expression artistique, c'est-à-dire sans renoncer à leur propre subjectivité au nom d'une idée ou d'un message. Comme indiqué précédemment, cela tient au fait que Rubem Braga et Jacques Prévert ont construit leurs œuvres à partir d'un rapport au travail, au journalisme et au cinéma. Tous deux se considéraient comme des « artisans ». C'est à travers leurs métiers — écrire chaque jour pour le journal ou adapter des scénarios et créer des dialogues pour des films — que Braga et Prévert ont façonné leur poésie : le mot fonctionnant comme une matière première. Il y a là une instrumentalisation du langage, semblable à celle des œuvres engagées, dans le sens de l'utilisation de l'expression poétique pour atteindre un objectif extérieur à soi, voire pas toujours en accord avec soi (à ce stade, l'écrivain ou le poète est considéré comme ayant trahi la littérature et la poésie). On pourrait facilement trouver dans la presse et l'industrie cinématographique des éléments

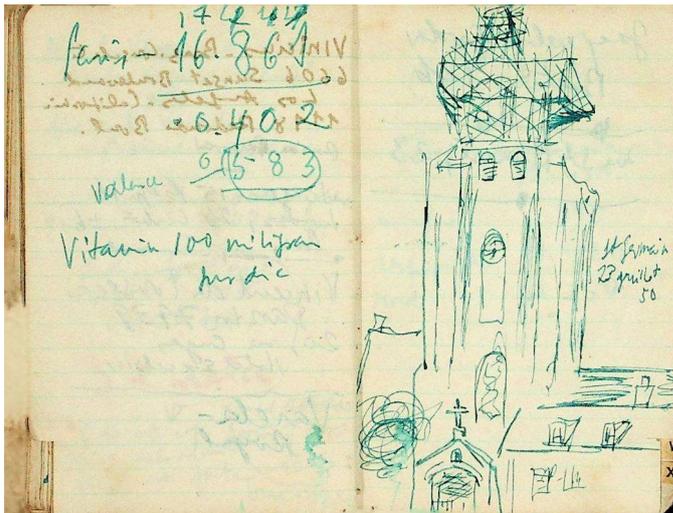


Figure 6 – Agenda de Rubem Braga 1950

contraires aux convictions de Rubem Braga et de Jacques Prévert, mais tous deux semblent avoir assimilé les tensions de ces médias et les avoir converties en une expression artistique singulière.

Les similitudes entre leurs perceptions, leurs concepts et leurs procédures se dessinaient de plus en plus dans nos enquêtes, en prenant comme point de départ la rencontre qu'ils ont eue le 9 juillet 1950. Le Brésilien a interviewé Jacques Prévert au café *La Reine Blanche*, un bistrot situé à côté de la célèbre *Brasserie Lipp* et en face du *Café de Flore*, où Jean-Paul Sartre et Simone Beauvoir se mettaient souvent pour écrire. Rubem Braga passe quelques heures avec le poète dans le bar, puis ils se promènent dans le quartier et finissent par rencontrer des amis de Prévert. Le chroniqueur raconte comment l'homme était aimé des habitués de Saint-Germain-des-Prés : de nombreux artistes passaient et saluaient Jacques. À cette époque, il logeait dans un hôtel au 48, avenue des Ternes, car il se remettait d'un grave accident et sa résidence principale se trouvait à Saint-Paul-de-Vence. L'affinité entre les deux ne serait pas restée sur le papier, car plus tard, Rubem Braga est venu lui rendre visite à son domicile. Le Brésilien a passé quelques jours dans le sud de la France avec le poète et, grâce à lui, a interviewé le peintre Pablo Picasso et Marc Chagall dans des contextes très intimes. À cette occasion, Braga a reçu comme cadeau un collage prévertien qu'il a encadré et, sur

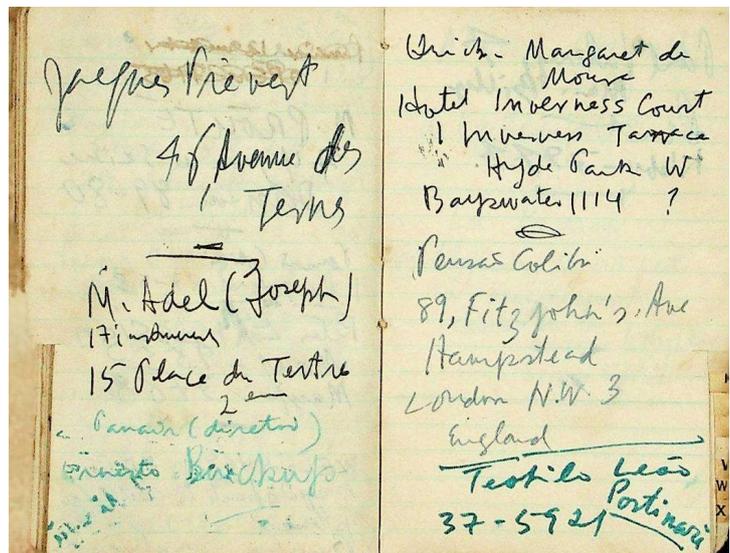


Figure 7 - Agenda de Rubem Braga 1950 – Adresse de Prévert

certaines photos, on peut voir le tableau sur le mur de son appartement à Rio de Janeiro<sup>17</sup>. Au fil des ans, l'interview a été republiée dans les colonnes des journaux brésiliens. La dernière fois, en hommage, en 1977, à l'occasion de la mort de Jacques Prévert.

Cette récurrence de Prévert dans les chroniques de Rubem Braga a conduit à se demander dans quelle mesure l'œuvre du poète français était un sujet qui intéressait les Brésiliens. Ou plutôt, au-delà d'un goût personnel, pourquoi le chroniqueur a tenu à associer l'auteur de *Paroles* à ses réflexions et expressions en portugais. Ainsi, dans les chapitres suivants, on cherchera à cerner comment l'œuvre de Prévert a été reçue dans la culture brésilienne.

---

<sup>17</sup> Cf. SIMON-OIKAWA Marianne. « Jacques Prévert collagiste, ou l'image dans tous ses états ». Jacques Prévert, détonations poétiques. Paris, Classiques Garnier, 2019. p. 239-264.

## 2. Le parcours poétique de Jacques Prévert

Rubem Braga, lorsqu'il arrive à Paris pour travailler comme correspondant du journal *Correio da Manhã*, il est confronté à une période de grande reconstruction européenne. Des villes, bien sûr, après la dévastation de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi de la « morale » ou du soi-disant « esprit français », qui oscille entre deux images : celle de la Résistance et celle des tribunaux d'épuration. Ces deux côtés de la même médaille se relaient dans la construction de la France d'après-guerre, tantôt valorisant ceux qui ont combattu l'envahisseur, tantôt punissant les collaborateurs de l'occupation nazie. Le pays, sur la carte internationale, était délicatement coincé entre les pouvoirs de la future guerre froide. D'une part, les États-Unis, dans le but d'accroître leur influence, fournissaient au vieux monde une aide financière urgente par le biais du programme de rétablissement européen, mieux connu sous le nom de « plan Marshall ». Parallèlement, en raison de problèmes géographiques, à l'Est, la diplomatie s'efforce d'établir des relations amicales avec l'URSS<sup>18</sup>. C'est dans ce contexte que le journaliste brésilien arrive dans la capitale française. Sans perdre de temps, il cherche à rencontrer les principaux intellectuels et artistes, qui réfléchissent sur ce moment, pour sa rubrique « Recado de Paris ». En l'espace d'un an, Braga interviewe Jean-Paul Sartre et André Breton, assiste aux conférences de Thomas Mann à la Sorbonne, rend visite à Pablo Picasso, Marc Chagall, Marie Laurencin et s'entretient avec Jacques Prévert, à coup sûr, l'un des personnages le plus en vogue de la culture parisienne des années 1950. L'introduction de l'entretien, publié le 9 juin de 1950, commence par souligner précisément cette popularité :

Il y a à peu près deux mois, une jeune Brésilienne, arrivée à Paris, s'est rendue à Marigny pour voir Jean-Louis Barrault. Sur scène, Madeleine Renaud récite des poèmes. Celui qui lui plaisait le plus, c'est un petit poème plein de répétitions : « Je suis comme je suis ». En sortant du théâtre, elle se rend à *La Rose Rouge*, rue de Rennes, pour voir les frères Jacques. Lorsqu'elle est entrée dans le sous-sol surpeuplé, Juliette Gréco chantait. Les pommettes ne peux mettre de commentaires dans les notes mais l'adjectif ne veut rien dire, à changer, le visage pâle et beau, les cheveux noirs raides, Gréco chantait lentement d'une voix grave : « Je suis comme je suis... »

---

<sup>18</sup> Cf. BRAUDEL, F. LABROUSSE, E. Histoire économique et social de la France: tome IV, L'ère industrielle et la société d'aujourd'hui (siècle 1880-1980): troisième volume, Années 1950 à nos jours; conclusions générales; index thématique général des 8 volumes. [s.l: s.n.] 983-1837 p.

Dans beaucoup d'autres boîtes de nuit parisiennes, elle pourrait écouter ce poème ou un autre de Jacques Prévert – récité ou chanté avec la musique de Kosma.

Prévert a dépassé tous les poètes français en popularité. Son livre *Paroles* approche déjà deux cents éditions (il a été publié en 1945), et *Histoires* [1946], qu'il a réalisé avec André Verdet, va dans la même direction. Un ami brésilien m'a demandé un album de Prévert avec « Barbara ». J'ai dû en envoyer deux, car il y en avait un interprété par les frères Jacques, l'autre par Yves Montand. [BRAGA, p.81. 2013]

Peut-être, à contrecœur, pour avoir été si opposé aux idées nationalistes, Jacques Prévert acquiert une grande notoriété dans la culture française durant cette période de reconstruction. Principalement, en raison de la substance humaine de sa poésie : l'atmosphère de la vie populaire, la profusion dans ses vers de ce qui nous manque le plus lors d'une longue période d'exception, de guerre – l'univers simple de la vie quotidienne<sup>19</sup>. La popularité du poète n'est donc pas la seule raison de cette rencontre. Rubem Braga partage une perspective du monde et une vision artistique similaire à celle de Prévert. Le lyrisme<sup>20</sup>, qui coule en abondance dans les deux œuvres, la reconnaissance de la beauté dans les choses simples, dans la rue, du quotidien, sont autant de caractéristiques qui composent le parcours littéraire des deux écrivains. Il suffit de lire les pages de *Retratos Parisienses* (2013), un livre organisé par le professeur Augusto Massi, où la plupart des chroniques de cette période sont rassemblées, pour constater que la similitude entre les deux se traduit bientôt en sympathie, laissant place à une ambiance agréable et propice à la conversation. Braga gardera en mémoire cette rencontre et rééditera cet article plusieurs fois au cours de sa carrière, notamment avec tristesse, en 1977, année du décès du poète français.

L'œuvre de Jacques Prévert suscite des réactions intenses et opposées : certains l'aiment, d'autres la détestent. Rubem Braga, lecteur attentif de la presse littéraire parisienne, relève une certaine animosité d'une partie de la critique :

En étant à bon nombre de membres du surréalisme, dont il fit partie de 1924 à 1930, du Prévert n'était pas membre du Parti communiste, mais il était

---

<sup>19</sup> Cf. La notice du livre *Paroles* dans l'ouvrage complète de Jacques Prévert.

<sup>20</sup> Cf. Jamel Eddine BENCHEIKH, Jean-Pierre DIÉNY, Jean-Michel MAULPOIX, Vincent MONTEIL, René SIEFFERT, « LYRISME », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 6 août 2021. URL : <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/lyrisme>

étroitement lié aux communistes. Certains de ses poèmes, surtout les plus anciens, comme « Événements » sont parfaitement communistes. Mais ici il est la question : seulement « certains » poème. Aujourd'hui, les critiques communistes le considèrent comme socialiste ou anarchiste ; les plus coléreux le considèrent comme un « clown de la bourgeoisie ». Prévert rit :

– Ils pensent que ce que je fais n'est pas bon pour le peuple.

Il dit qu'il n'est pas au courant de ce que les intellectuels communistes écrivent à son sujet :

– J'ai beaucoup d'amis communistes ; parmi eux se trouvent certains de mes meilleurs amis ; mais aucun d'eux est un intellectuel [ibidem, p.85]

Jacques Prévert quitte le groupe surréaliste en 1930. Il s'en exclue en signant le pamphlet collectif virulent contre André Breton intitulé « Mort d'un monsieur », qui marque une grande rupture interne au sein du surréalisme<sup>21</sup>. Ont également quitté le groupe à cette occasion : Georges Bataille, Michel Leiris, Robert Desnos et Raymon Queneau, entre autres. Malgré cette rupture, la jouissance de l'inconscient, l'investigation du rêve et l'attaque systématique de toutes les formes de traditions, dans différentes configurations, accompagneront Prévert tout au long de la vie. Même le soulèvement contre Breton pourrait être interprété comme le résultat d'un corollaire surréaliste, une lecture personnelle des préceptes du groupe, questionnant l'autorité du créateur.

En étant fidèle aux principes du groupe, comme l'a noté Rubem Braga ci-dessus, le poète a été l'un des responsables de la vulgarisation du mouvement selon le chroniqueur brésilien. Cependant, et il est important de le souligner, ce résultat n'était pas délibéré. Il renvoie, en réalité, aux conséquences de son parcours biographique. Et, à un niveau intime, il est lié aux besoins d'expression de sa poétique, c'est-à-dire à la proposition d'un art accessible, sans intermédiaire, à l'appréhension de la poésie comme quelque chose de commun et d'accessible à tous les hommes. Ainsi, après la rupture avec le surréalisme, Jacques Prévert a expérimenté d'autres formes d'expression. Il a rejoint la troupe théâtrale nommée le groupe Octobre deux ans plus tard – en souvenir de la révolution russe d'octobre 1917. Il s'agissait d'une troupe de théâtre agit-prop (agitation-propagande), qui intervenait dans les manifestations ouvrières parisiennes<sup>22</sup>. Écrire des pièces sur commande, fréquenter les banlieues populaires de

---

<sup>21</sup> « Un Cadavre » - pamphlet surréaliste collectif publié le 30 janvier 1924 à l'occasion de la mort d'Anatole France.

<sup>22</sup> Cf. FAURÉ, Michel. *Le Groupe octobre*. Paris, Christian Bourgois éditeur, 1977.

Paris, interprétant parfois certains personnages dans des grèves, des réunions syndicales et des portes d'usines, est une expérience extrêmement importante pour sa formation artistique, autant que la participation au mouvement surréaliste l'avait été. Après avoir vécu la liberté des rêveries surréalistes, il a expérimenté les contraintes de la réalité ouvrière. Le mélange de ces deux expérimentations humaines et artistiques donnera le rythme des choix esthétiques de Jacques Prévert. À cette époque du groupe Octobre, il était à la recherche d'une dimension pratique du mot, qui pourrait devenir une action concrète, afin de transformer concrètement le monde. Cela impliquait, à son tour, de faire partie de l'univers de la classe ouvrière<sup>23</sup> d'où son lien étroit avec les membres du Parti communiste français.

Prévert, sans jamais s'affilier au parti, s'aligne à cette idéologie dans la mesure où il comprenait la poésie comme un bien commun à tous. Cependant, il s'en éloigne lorsque l'idéologie suppose une stricte soumission aux règles. Cette position lui vaut une série de critiques de la gauche. Le terme « clown de la bourgeoisie », par exemple, mentionné par Rubem Braga, fait certainement référence au titre d'un article de Jacques Gaucheron, publié dans la presse en mars<sup>24</sup>. Lié au PCF, cet intellectuel<sup>25</sup> traite en effet Prévert de « clown lyrique ». Exactement, comme il l'avait confié au chroniqueur brésilien, Prévert est accusé de nuire à la cause des travailleurs. Son humour et son lyrisme détourneraient la lutte, tandis que les tons pessimistes et mélancoliques de ses vers démotiveraient les pulsions révolutionnaires de ses lecteurs. Toutes ces sensations ou sentiments, selon Gaucheron, sont généralement liés au « goût bourgeois ». Ils ne proposent pas de solutions claires pour l'évolution du conflit de classe. Ils ne contribuent pas à l'horizon de la révolution, par conséquent, ils ne sont pas bons pour le peuple.

Nous reprendrons ce texte plus en détails dans la suite de la thèse, puisque Sérgio Milliet, dans le deuxième volume des *Diários Críticos*<sup>26</sup>, définit Rubem Braga comme un « petit-bourgeois ». Tout comme les écrivains brésiliens Carlos Drummond de Andrade et Antônio Alcantara Machado, le chroniqueur se révolterait contre les inégalités et les injustices

---

<sup>23</sup> Ces enjeux, par rapport au surréalisme et au PCF, sont à la base de l'éloignement de Louis Aragon et d'André Breton, ce qui se produit également dans les années 1930. Aragon prend ses distances avec André Breton au fil et à mesure qu'il intensifie sa conception du rôle de l'intellectuel engagé, au service de la révolution. En ce sens, la préface des *Yeux d'Elsa* est emblématique, car le poète y décrit son retour à la rime, au sonnet aussi, comme un choix politique d'approximation avec la poésie populaire.

<sup>24</sup> GAUCHERON, Jacques. « Jacques Prévert ou le clown lyrique. In : *La Nouvelle Critique* n°14, Paris, mars 1950, p. 59-67.

<sup>25</sup> Professeur de philosophie et militant du PCF.

<sup>26</sup> MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*, vol. 2, 2.ed, São Paulo, Martins EDUSP, 1981.

sociales, cependant, il n'abandonnerait jamais les privilèges de sa propre classe. Cette impasse amère se traduirait chez eux par une expression littéraire pleine d'humour acide, de mélancolie et flirtant souvent avec le suicide. Pour l'instant, la citation permet de montrer comment la réception de Jacques Prévert a souffert (et souffre encore aujourd'hui) d'une grande polarisation, car, s'il reçoit de sévères critiques de la gauche, il n'est pas non plus perçu d'un bon œil par les intellectuels de droite.

Trois mois après sa rencontre avec le poète, boulevard Saint-Germain, Braga l'évoque à nouveau, le 10 octobre 1950, alors qu'il remarque le commentaire controversé et relativement hors contexte de Claude Mauriac sur Jacques Prévert :

Claude Mauriac qui (comme son père, François) semble adorer la polémique, d'ailleurs, s'en prend à Jacques Prévert, qui n'a rien à voir avec le film. C'est l'influence de Prévert que le jeune Mauriac annonce, « Le cinéma français, malgré tout le plus humain de tous, ne sera jamais grand tant qu'il n'aura pas éliminé le virus Prévert... un Guignol qui se prend pour Goya... largement responsable de ce prétendu anti-conventionnalisme qui est l'aboutissement du conventionnel... il vaut mieux se tourner vers René Clair, qui sait simplifier sans trahir... » Et Claude Mauriac ajoute que « vraie poésie ne rabaisse pas un homme, même quand il le condamne, la vraie satire ne le ridiculise pas ». <sup>27</sup>

Il faut savoir que le film en question, celui utilisé par Mauriac pour attaquer Prévert, est *Justice est faite* d'André Cayatte, sorti en France en 1950. Le film a plu à Rubem Braga, qui affirme par la suite qu'il s'agit de l'un des meilleurs des salles de cinémas parisiens de ces derniers temps. Il raconte également, dans sa note au journal, d'un essai sur l'euthanasie et la justice : une femme exauce le souhait d'une patiente incurable puis se présente devant le jury pour répondre de l'accusation de meurtre. L'intrigue, selon Braga, dans la même chronique, montre « la vie privée de chaque juré – et son influence décisive sur le vote qu'il finit par préférer. Le film ne conclut rien et se développe en une série de petites images satiriques ou malicieuses ».

Grâce à cette brève description, on devine la similitude, dans le ton satirique du récit, avec Prévert, condamnée par le critique. Après tout, cette proximité n'est pas une surprise, étant donné que le poète avait travaillé avec Cayatte pour les *Amants de Vérone* en 1948. Soit dit en

---

<sup>27</sup> Disponible sur : < [tp://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/9218](http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/9218) >

passant, une coopération également attaquée avec la même ferveur par Claude Mauriac dans le journal *Le Figaro Littéraire*. Rubem Braga ne savait peut-être rien de cette querelle, qui témoigne, en 1950, d'un ancien désaccord : des intellectuels de droite, il y a quelques années, condamnaient la « simplification » des vers de Prévert, son lyrisme « facile », la puérité, le dérangement, la vulgarisation de sa poésie et, peut-être, étant le pire de ses péchés, la contamination des jeunes avec ce style, si populaire. En résumé, les conservateurs s'opposent aux effets de la popularité de Jacques Prévert, car il fait transiter la poésie hors de sa place traditionnelle.

Avant de poursuivre, nous souhaiterions faire une parenthèse qui, sans avoir l'intention de discuter les problèmes épistémologiques des termes « vraie poésie » ou « vraie satire », voudrait prêter une attention particulière à quatre mots – « fleur bleue du pavé » – qui ont été éliminés du commentaire de Braga, probablement, en raison de la difficulté à trouver des équivalents en portugais. Les termes « fleur bleue » font référence à une expression plutôt péjorative qui a les significations de « romantique », « sentimentale », « naïve » ; elle aborde donc ici l'aspect lyrique de la production prévertienne. L'association avec le mot « pavé », qui signifie par extension « rue » ou « trottoir », indique un lyrisme sans valeur, faible et pauvre. Dans le même temps, la charge sémantique du mot, en français, est liée au monde des travailleurs, de ceux qui marchent dans la rue, aussi de la révolte, des barricades et de la révolution. Par conséquent, bien que cela vienne d'un détracteur, si nous inversons les dénotations, les termes se réfèrent à la dimension populaire de Prévert.

D'autres intellectuels progressistes comme Gaëtan Picon, Maurice Nadeau et Georges Bataille défendent Prévert. Ils soulignent notamment le caractère unique de son œuvre, les décisions esthétiques, qui atteignent un humanisme et une dimension populaire rarement rencontrés dans la poésie moderne. Maurice Saillet, par exemple, lié au groupe d'André Gide, le 12 octobre 1950, deux jours après la chronique de Rubem Braga citée ci-dessus, répond dans les termes suivants à l'article de Claude Mauriac :

[...] N'étant pas critique de cinéma, je ne saurais dire quelle est la part du virus Prévert dans les récents films dont Pierre Laroche et Claude Spaak ont signé l'histoire ou le dialogue. Il me semble, toutefois, que ces paroliers sont connus, et assez grands garçons pour assumer la pleine responsabilité de leur travail. M. Claude Mauriac leur fait injure en les déchargeant de celle-ci.

On sait d'autre part que tous les chemins du cinéma français mènent à Prévert et à Jeanson, et parfois les traits d'union. Étant donné le mélange des deux virus, il serait peut-être profitable de se reporter au bouillon de culture

initial – et de considérer le virus Prévert tel qu’il se manifeste dans *L’Atalante* de Jean Vigo (Jean Painlevé a fort bien dit l’influence conjuguée de Prévert et de Jaubert sur ce « primitif » du cinéma), et surtout dans *Le Crime de Monsieur Lange* et *La Partie de campagne* de Jean Renoir.

Mais M. Claude Mauriac, qui professe de l’admiration pour ce metteur en scène, semble avoir oublié qu’à l’époque pas si lointaine où le cinéma parlant vagissait encore dans le machin patriotique et la parade music-hall, il existait déjà un sérum Prévert, qui faisait merveille, précisément, entre les mains de Jean Renoir. [BERTELE, PRÉVERT, 2017, p. 504-505]

Encore une fois, la pertinence de Jacques Prévert dans la culture française est confirmée ici, en disant que tous les chemins du cinéma mènent à lui, il est intéressant d’appréhender comment Saillet renverse la critique de Mauriac : il met en évidence l’effet positif du « style Prévert » comme sérum pour les tendances patriotiques et théâtrales du début du cinéma parlant. Il s’avère que la participation au groupe Octobre n’a jamais exclu la passion et le contact de Prévert avec le septième art, à l’inverse. Lors des premières années du théâtre de rue, en plus de mûrir ses conceptions esthétiques, il établit une série de relations qui sont la source de futures collaborations cinématographiques. À ce moment, à titre d’exemple, il rencontre Paul Grimault avec qui il réalisera des films d’animation ; il se lie d’amitié avec Lou Bonin-Tchimoukov, partenaire de ses scénarios. *Le Crime de Monsieur Lange* (1936), de Jean Renoir, représente bien le mélange entre théâtre et cinéma du parcours de Prévert, puisque bon nombre des membres du Groupe Octobre ont participé au tournage de ce long métrage. De même, grâce à cette troupe de théâtre, il a été invité par le metteur en scène Marcel Carné, impressionné par la pièce *La Bataille de Fontenoy*, sur le long métrage *Jenny* (1936), premier épisode d’une collaboration fructueuse, qui durera plus d’une décennie.

Il y a, et on ne peut pas l’oublier (puisque c’est la même chose dans la production de Rubem Braga), un aspect économique dans cette relation avec le cinéma, puisque l’industrie cinématographique suppose une compensation financière, qui existe moins dans le théâtre, particulièrement d’agitation-propagande. En effet, Jacques Prévert, aux côtés du français Pierre Laroche et du belge Claude Spaak, est devenu l’un des principaux scénaristes de cette période. Il a joué un rôle capital dans le passage du cinéma muet au cinéma parlant en France.



### 3. Henri Langlois - Le cas Prévert ou l'envers du cinéma français

La production cinématographique de Jacques Prévert, plus encore que sa poésie, comme il sera dit plus loin<sup>28</sup>, a eu la chance d'être diffusée au Brésil. L'expansion de l'industrie cinématographique brésilienne a coïncidé avec les années d'intense collaboration entre Marcel Carné et Jacques Prévert dans la France d'après-guerre, de sorte que, avec seulement un peu de retard, la plupart de ses longs métrages ont été projetés dans les salles de cinéma du pays. Auparavant, en raison de la Seconde Guerre mondiale, un grand nombre des techniciens du cinéma ont immigré au Brésil et beaucoup d'entre eux ont été les camarades de Prévert dans les studios français. C'est entre autres le cas du réalisateur Alberto Cavalcanti<sup>29</sup> qui a travaillé, avant de s'installer à São Paulo, avec le photographe Éli Lotar et Pierre Prévert, respectivement membre du groupe Octobre et frère du poète. Cette conjoncture a favorisé la présence de l'œuvre prévertienne en Amérique du Sud. L'un des moments décisifs de ce mouvement a été la projection d'*Adieu, Léonard* (1943), réalisé par Pierre Prévert, au *I Festival Internacional de Cinema do Brasil* (premier Festival international du film du Brésil). L'événement a eu lieu entre le 12 et le 27 février 1954, dans le cadre des célébrations du *IV Centenário da Cidade de São Paulo* (IV<sup>e</sup> centenaire de la ville de São Paulo). Cet événement est né d'une stratégie visant à inscrire le pays dans le circuit cinématographique mondial. Paulo Emílio est le créateur et l'un des organisateurs du festival, profitant des contacts noués lors de son séjour en France entre 1946 et 1954, ainsi que de son expérience en tant que membre du jury des festivals de Cannes, Venise et Bruxelles, pour donner à l'événement un solide caractère international [ZANATTO, 2021, p. 103-104]. L'idée était de faire du Brésil un terrain fertile pour le développement du septième art, en ayant comme implication (entre autres) d'affiner le goût brésilien afin d'éduquer les spectateurs locaux à l'esthétique des principaux réalisateurs et films étrangers de l'époque.

---

<sup>28</sup> D'ailleurs, au Brésil, il y a un fait curieux : Jacques Prévert est plus connu comme scénariste que poète. Du moins, sur le plan de la culture académique, puisque les œuvres de Prévert sont inscrites dans les disciplines de l'École supérieure des arts et de la communication (ECA) de l'Université de São Paulo ; tandis que dans les cours de Lettres littérature/français, on n'y trouve aucune œuvre de l'auteur.

<sup>29</sup> Selon Carole Aurouet, dans des conversations, Alberto Cavalcanti aurait convaincu les jeunes frères Prévert et Marcel Duhamel, qui souhaitaient fréaliser un long métrage, à commencer par un court métrage, traitant (comme d'habitude dans le cinéma de la fin des années 1930) avec les grandes villes (des capitales). Puis, en 1928, les frères tournent *Souvenir de Paris* avec Marcel Duhamel à la production.

Cet épisode a été l'un des jalons les plus importants, sinon le plus important, de l'histoire du cinéma brésilien. Il est possible de mieux comprendre son ampleur en appréhendant le programme proposé alors : une exposition des *Grandes Momentos do Cinema* (Grands Moments du Cinéma), les rétrospectives d'Erich von Stroheim et d'Alberto Cavalcanti, un *Festival de Cinema Infantil* (Festival du Film pour Enfants) dirigé par Sonila Bô, un *Festival de Cinema Científico Educativo* (Festival du Film Scientifique Éducatif) dirigé par Jena Painlevé et une *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro* (II<sup>e</sup> Rétrospective du Cinéma Brésilien), ainsi que des conférences, des tables rondes et une impressionnante diversité de longs métrages étrangers, produits entre 1952 et 1953. Plus de vingt pays y participent [ZANATTO, 2018, p.174-175], donnant à la ville une atmosphère cinéphile sans précédent. Des techniciens, des réalisateurs, des critiques, des journalistes de différentes parties du monde se sont trouvés à São Paulo à ce moment précis de l'histoire. Le cinéma français occupait une place de choix dans le programme, bien sûr en raison de sa contribution cinématographique, mais aussi en raison de ses relations culturelles et diplomatiques avec le Brésil. La France a envoyé un groupe important d'experts. La délégation comprenait les membres suivants : Jean de Baroncelli, André Bazin, Claude Benedick, Claude Mauriac, Lise Bourdin, Simons Dubreuil, Henri Langlois, France Roche et Ray Ventura.

D'autres choses, bien sûr, se sont passées pendant le festival, mais approfondir cet épisode sous un angle prioritairement historique, engendrerait ici un éloignement trop important du travail mené ici — la comparaison entre Rubem Braga et Jacques Prévert. Les ouvrages d'Adilson Mendes (2012), de Fausto Douglas Correia Jr. (2010 et 2012) et de José de Inácio de Melo Souza (2013) abordent de manière approfondie la complexité de cet événement. En particulier, il convient de souligner les travaux de l'historien Rafael Zanatto : sa thèse, *Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica : crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*, soutenue en 2018 et l'article « I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) », publié en 2021 dans la *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. Ces études offrent une image très complète de la préparation, de la réalisation et des effets de ce festival sur la culture brésilienne. Le nom de Jacques Prévert apparaît à plusieurs reprises dans les textes de Zanatto, par exemple lorsqu'il révèle qu'une importante acquisition de longs métrages a été faite pour la collection de la *Filmoteca (1949) do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo* ; celle-ci comprenait des œuvres des frères Prévert. Il affirme également que, des années plus tard, parce qu'il s'agissait ou non de copies de nitrate, comme il avait été convenu au moment de l'achat, de bobines à base de triacétate — plus résistantes à la détérioration et surtout

moins inflammables —, une partie du patrimoine du festival a été mal conservée et perdue [ZANATTO, 2018, p. 190].<sup>30</sup>



Figure 8 – Correio da Manhã – Février – Note sur la conférence de Henri Langlois sur Jacques Prévert

D'une manière ou d'une autre, le *I Festival Internacional de Cinema do Brasil* apporte en soi toute une série de questions importantes pour l'histoire du cinéma brésilien. Pourtant, ce qui est particulièrement intéressant (dans le foisonnement d'événements de 1954) c'est la projection d'*Adieu, Léonard* (1943), comme indiqué précédemment. En plus de représenter un élément significatif de la présence de Jacques Prévert au Brésil, la projection revêt une importance évidente parce qu'elle a été accompagnée de la conférence « Le cas Prévert ou l'envers du cinéma », le 17 février, d'Henri Langlois, directeur de la *Cinémathèque française*. La conférence a été faite en français, traduite par Paulo Emílio, et un débat a suivi sur le caractère burlesque des longs métrages de Pierre Prévert et sur la poésie de Jacques Prévert. Bien que les recherches effectuées dans les archives de Langlois<sup>31</sup> montrent qu'il écrivait la plupart de ses discours (d'abord au crayon, puis à la machine à écrire) ce texte et sa traduction n'ont malheureusement pas été retrouvés à cette date. Il n'existe pas non plus d'archives du débat dans la collection du MAM, ni dans les *Cinémathèques* de Paris ou de São Paulo.

C'est, bien sûr, l'une des frustrations de cette recherche car ce document aurait été précieux pour mieux analyser la circulation de l'œuvre prévertienne. Cependant, cette absence a joué un rôle important dans les réflexions menées. Le fait d'avoir à l'horizon la possibilité de

<sup>30</sup> Dans les archives personnelles de Paulo Emílio, à la *Cinematheca Brasileira*, (Cinémathèque Brésilienne) à São Paulo, se trouve une première édition du livre *Paroles* de Jacques Prévert. Nous avons eu l'occasion de le consulter et l'impression que nous avons eue c'est que cette copie était peu utilisée. Il n'y avait pas de marques de crayon, de doigts ou même pas de plis sur les pages du livre.

<sup>31</sup> Les consultations ont été menées soit dans les documents catalogués, qui font référence à son travail à la tête de l'institution, soit dans les documents personnels non encore traités. Le responsable du *Service des Archives et Espace chercheurs* de la Cinémathèque française, Gilles Veyrat, a bien voulu nous donner accès aux cartons non catalogués de la collection personnelle d'Henri Langlois. Parmi les cahiers, les feuilles, les billets, nous avons trouvé sa carte d'embarquement pour le Brésil ; le « check-in » dans un hôtel de la *Praça Ramos* (Place Ramos), au centre-ville de São Paulo ; quelques affiches et dépliants du festival. Cependant, aucune copie de son discours n'y figurait. Comme curiosité, citons des notes d'Henri Langlois concernant un cours sur le cinéma brésilien, qui a eu lieu à la Sorbonne dans les années 1960.

trouver un document dactylographié et même traduit par Paulo Emílio, au-delà de la recherche elle-même, comme s'il s'agissait d'une ligne, a permis de tisser des relations avec d'autres moments où le nom de l'auteur français a été mentionné dans le contexte brésilien. Même lorsque la mention du poète se faisait de manière passagère ou isolée, les vestiges de la conférence de Langlois contribuaient à articuler l'évidence de la présence prévertienne au Brésil dans un contexte plus large. Il ne serait pas déraisonnable, par exemple, de considérer que cette conférence a tracé une partie de la réception de Prévert au Brésil, au moins, qu'elle ait aligné une lecture ou une direction de lecture dans le pays, qui, à son tour, dialoguerait avec l'interview de Rubem Braga, quatre ans auparavant. De tels rapprochements sont possibles parce que le chroniqueur a fréquemment interagi avec les intellectuels impliqués dans le festival — avec Paulo Emílio, comme on le verra par la suite, et, surtout, avec Vinícius de Moraes, poète et diplomate, qui a participé en coulisses à l'organisation de l'événement<sup>32</sup>.

Au regard de ce qui précède, il est proposé de retrouver quelques idées, quelques arguments possibles sur l'œuvre de Jacques Prévert, qui auraient pu être prononcés le 17 février 1954 à São Paulo. En d'autres termes, à partir d'ici, il s'agit d'essayer d'émettre des hypothèses, de reconstruire par des analogies et des intuitions scientifiques, comment cet épisode se serait déroulé et quels auraient été ses échos dans la culture brésilienne. On espère ainsi retrouver un minimum les lignes directrices de cette discussion. Pour débiter ce processus, le plus sûr serait donc de revenir au titre de la conférence, car il suggère à l'avance une clé d'interprétation simple, mais efficace. « Le cas Prévert ou l'inverse du cinéma » met en évidence un mouvement du particulier vers le général, et même ici du particulier contre le général. L'œuvre des Prévert — qui renvoie à la fois à Pierre et à Jacques, au cinéma et à la poésie — aurait été lue à l'inverse des grands courants cinématographiques français. Et, même s'il s'agit d'une observation évidente, elle suggère, pour commencer l'enquête, de comprendre ce que le directeur de la Cinémathèque française pensait du cinéma à l'époque. Heureusement, dès son retour en France, Langlois se consacre à l'exposition temporaire « 300 anos de cinematografia, 60 anos de cinema » (« 300 ans de cinématographie, 60 ans de cinéma ») inaugurée entre juin et novembre

---

<sup>32</sup> Dans des échanges de lettres entre Paulo Emílio et Henri Langlois, plus précisément en 1953, le nom de Vinícius de Moraes est mentionné à plusieurs reprises. Le poète brésilien exerçait à ce moment-là son activité diplomatique à Paris.

1955, et il a rédigé pour l'occasion un texte publicitaire intitulé « Vingt-cinq ans de cinéma français »<sup>33</sup>.

Il s'agit d'un texte très didactique, imprimé dans un dépliant et remis aux visiteurs, qui permet de distinguer sa vision du septième art. L'argument central divise la période de 1930 à 1955 en trois phases qui, selon l'auteur, sont clairement différentes les unes des autres : (1) la transition du cinéma muet au cinéma parlant dans les années 1920<sup>34</sup> ; (2) l'ère des dialogues, où les améliorations techniques sont assimilées et, à partir de 1942, (3) une synthèse des deux aspects précédents, c'est-à-dire que les réalisations en matière d'images et des sons sont condensées en une seule chose — ce qui permet aux réalisateurs d'explorer davantage leurs aspects stylistiques. Au début des années 1930, une sorte de « hantise du muet » persistait dans les premières œuvres sonores. Les innovations en matière de captation de la voix ne se sont pas rapidement transformées en gains esthétiques. Les cinéastes résistent, car ils y voient, dans une certaine mesure, un recul formel, un retour à des stratégies liées à la dramaturgie, entraînant un appauvrissement de la recherche sur l'image cinématographique. Ainsi, selon l'auteur, les productions n'ont pas pu ou ont refusé d'assimiler les nouvelles possibilités techniques dans un premier temps, à l'exception de Jean Vigo, car il :

[...] il réussit par on ne sait quel moyen à créer une photogénie du dialogue, à donner aux mots, sans qu'ils perdent leur signification, une valeur de son.

Mais Vigo est un cinéaste maudit.

René Clair et Jacques Feyder dominent cette période avec Pabst, dont l'œuvre se trouve alors étroitement associée au cinéma français.

La hantise du muet est très sensible chez René Clair : « Entre le muet et le parlant », écrivait alors la critique, que désorientait *Sous les toits de Paris*, qui ne sacrifiait pas au théâtre filmé.

À nous la liberté, *Le Dernier Milliardaire*, dont personne ne conteste qu'ils sont des œuvres art pour art sonores et parlantes, sont basés sur le même principe. Leur découpage est construit avec le souci constant, non pas d'éluder

---

<sup>33</sup> LANGLOIS, Henri. « Vingt-cinq ans du cinéma français ». *Écrits de cinéma : 1931-1977*, Paris, Flammarion, 2014.

<sup>34</sup> André Bazin, dans « L'évolution du langage cinématographique », sera en désaccord avec cela, affirmant que le passage du muet au parlant n'a provoqué, en fait, aucune sorte de rupture ou de nouveauté esthétique pour le cinéma. Les changements seraient, selon lui, plus liés au découpage et à la profondeur de champ des films d'Orson Welles, par exemple. [BAZIN, 1991, p.66-81]

le dialogue, mais d'essayer chaque fois que cela est possible, de donner le pas à l'image et au son. [LANGLOIS, 2014 p.364].

Le réalisateur de *L'Atalante* (1934) se distingue par la création d'un dialogue photogénique, c'est-à-dire par la compréhension de la voix, du son, dans le cadre d'une organisation imagée. Cette caractéristique serait liée au lyrisme intense de ses œuvres. Mais, comme le dit le fragment, Vigo est une exception dans le cinéma français des années 1920. D'autres sont plus représentatifs de cette période, comme René Clair. À cet égard, si l'on se souvient que l'œuvre de Jacques Prévert a souvent été la scène pour polémiques et disputes dans la culture française, le choix de René Clair afin d'illustrer l'argument d'Henri Langlois sur les réalisateurs hantés par le cinéma muet, est significatif. Car ce même réalisateur a été cité par Claude Mauriac comme antidote au « virus Prévert », puisqu'il saurait simplifier le récit sans trahir son sujet<sup>35</sup>, en mettant en scène les classes ouvrières, alors que les scénarios prévertiens rabaissaient les travailleurs.

Il faut d'abord relever une sorte de dialogue souterrain dans ces arguments : l'éloge du poète par Langlois s'appuie sur un trait esthétique ; on défend ici l'aspect le plus critiqué de son œuvre — Prévert est souvent accusé de corrompre la forme poétique et cinématographique. Alors qu'à l'inverse, Claude Mauriac met l'accent sur une conséquence sociale en attaquant un trait esthétique du poète, c'est-à-dire, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, puisque les vers de Jacques Prévert étaient connus pour leur engagement, pour la sauvegarde des intérêts des plus pauvres dans sa poésie, son œuvre trahit le prolétariat. La défense et l'attaque cherchent à toucher les points névralgiques de la composition prévertienne, l'articulation entre l'art, la politique et le peuple. Un autre élément, entre les lignes de ce conflit narratif entre Langlois et Mauriac, est l'idéalisation d'un « cinéma pur » — d'un art qui répond d'abord aux besoins de la photographie, de l'image. La pureté, elle, n'appartient pas au champ sémantique de l'auteur. Le mélange, la confusion, le non-sens sont les voies préférées de son écriture, par lesquelles le poète aborde l'expérience humaine. La recherche de la pureté est une attitude que Rubem Braga rejette également, à tel point que le chroniqueur a été surnommé par Vinícius de Moraes, à un

---

<sup>35</sup> Sous cet angle, voir les trois conférences de Noël Herpe (maître de conférences à l'Université Paris-8) sur le cinéma de René Clair, dans la rétrospective organisée, en mai 2019, par la Cinémathèque française. Là, la perspective cinématographique presque contraire à l'œuvre de Jacques Prévert devient évidente, puisque Clair évite consciemment les moments de « bruit » des voix des personnages, optant toujours pour le silence ou la musique pour construire ses coupes. Les conférences sont disponibles au lien suivant : < <https://www.cinematheque.fr/cycle/rene-clair-507.html> > (dernière consultation le 25 mars 2020).

moment donné, « l'ennemi du cinéma »<sup>36</sup>, pour avoir critiqué certains films brésiliens qui ont essayé de suivre cette voie. Braga, à plusieurs reprises, s'oppose à cette idée, car il identifie — Prévert semble être d'accord — un appauvrissement de l'expérience humaine dans ce type d'expression et de purisme esthétique et, parfois, également un mécanisme d'exclusion, qui empêche l'appréciation artistique aux plus pauvres.

Cette caractéristique fera ultérieurement l'objet d'un examen plus approfondi. Ce qui importe pour l'instant, c'est de constater que le contrepoint de Langlois ne semble pas aléatoire. Il est possible qu'il ait inclus dans son écriture une réponse indirecte au texte de Mauriac. Et, si tel est le cas, ce conflit entre les Français a pu se manifester aussi au Brésil, puisque tous deux faisaient partie de la délégation française et ont participé au débat du 17 février 1954. Cette hypothèse pourrait être prolongée grâce au texte « 25 ans de cinéma français » si on le considère comme une émanation de « Le cas Prévert ou l'envers du cinéma », à cause du peu de temps qui sépare les deux, mais surtout parce que l'auteur de *Paroles* occupe une place privilégiée dans le texte d'Henri Langlois, de sorte que la conférence brésilienne de 1954 se serait répercutée de manière fondamentale dans la publication de l'année suivante.

Le fait est que le directeur de la Cinémathèque française propose une lecture profonde de l'œuvre de Prévert. Il affirme, par exemple, dans le texte de l'exposition, que le dialogue n'est plus un accessoire du poète, un élément qui sert uniquement à soutenir l'intrigue ou à atténuer les effets de la coupure dans la narration pour diminuer les impacts du montage sur la perception du spectateur. La captation du son deviendrait un élément de la composition de la scène, du cadre, de l'image. Selon Langlois, Jacques Prévert est l'un de ceux qui ont surmonté les difficultés du cinéma français de l'époque. Guy Jacob a une bonne formulation pour réaffirmer la différence du travail de Prévert par rapport aux autres scénaristes de son époque : « non seulement il aime le cinéma, mais il a été profondément marqué, façonné par lui. Il est véritablement un auteur qui pense cinéma — ce qui était rarement le cas chez les scénaristes des années 30, souvent d'abord romanciers ou écrivains de théâtre »<sup>37</sup>. Son succès résiderait dans le développement d'une dialectique propre, mobilisant à parts égales l'image, le son et la voix. À ce stade, cependant, on revient aux mots d'Henri Langlois, et plus précisément au commentaire central sur Prévert :

---

<sup>36</sup> MORAES, Vinícius de. In\_ Jornal "A Manhã". Rio de Janeiro, 25 de Março de 1943, p. 5

<sup>37</sup> JACOB, Guy. « Les films de Jacques Prévert » - In\_ Plan. N°14 novembre 1960 (spécial Jacques Prévert)

[...] pour les cinéphiles, le grand événement est l'évolution de Jacques Prévert qui, par-delà l'atmosphère réaliste de ses films précédents, se laisse aller à sa fantaisie, à son inspiration poétique.

*Les Visiteurs du Soir*, sujet magnifique, permit à Marcel Carné de satisfaire enfin son goût des images.

Jean Grémillon retrouvait avec *Remorques*, *Lumière d'été*, le raffinement de ses films muets et les subtiles sources de ses premiers films parlants.

Dans *Adieu Léonard*, on retrouvait le climat de *L'affaire est dans le sac*, de *Ciboulette*. *Les Enfants du Paradis* marquèrent l'épanouissement de ce style qui trouvera, dans *Les Amants de Vérone*, des accents, un charme pénétrant.

Pour les spectateurs, Jacques Prévert n'était plus un scénariste, il était déjà devenu le poète de paroles et d'histoire. [LANGLOIS, p. 366-368, 2014]

L'extrait invite à observer le chemin parcouru par le poète — consciemment ou non — pour s'adapter à l'impasse imposée par les nouvelles technologies du cinéma. À ce propos, pour Langlois, le triomphe de Jacques Prévert consisterait à dépasser l'atmosphère réaliste pour se rapprocher de la fantaisie de son inspiration poétique. En effet, *Jenny* (1936), *Le Quai de Brumes* (1938) et *Le Jour se lève* (1939) sont des œuvres qui ne mettent pas en question la représentation du réel. Le début de la collaboration avec Marcel Carné présente des récits ancrés dans une tonalité plus sombre, plus lente et, peut-être, parce qu'il s'agit de drames, cela a renforcé l'impression de réalisme, tandis que *Les Visiteurs du Soir* (1942), par exemple, présente un récit orienté vers le fantastique, avec des personnages d'un autre plan spirituel, tels que le Diable et ses coreligionnaires. Il faut bien sûr émettre une réserve sur cette lecture, car l'une des motivations de la transposition dans une époque, un retour en arrière, dans ce dernier cas, est liée aux contingences de la Seconde Guerre mondiale. Avec l'occupation nazie, il était plus sûr de réaliser un film d'époque, risquant moins d'être censuré que s'il s'agissait d'un sujet contemporain, pourtant Langlois ne s'y réfère pas en tant que tel. Toute période historique peut être représentée par une facette réaliste. Jacques Prévert choisit d'aller plus loin, d'intégrer non seulement le contexte médiéval, mais aussi un imaginaire propre au Moyen-Âge — laissant libre cours à ses propres thèmes. C'est le choix de suivre son inspiration poétique qui détermine l'évolution qui, au fil du temps, affine le style prévertien, atteignant l'apogée de son succès dans *Les Enfants du Paradis* et dans *Paroles*. À cet égard, il convient de noter que la formulation d'Henri Langlois est très proche de la lecture faite par Antonio Candido de la chronique

moderne au Brésil, en particulier lorsqu'il affirme que le genre a « marché vers l'intérieur de la poésie » au XX<sup>e</sup> siècle [CANDIDO. 1979, p.5], s'éloignant de la logique prosaïque du journal et s'approchant du lyrisme<sup>38</sup>.

D'une certaine manière, l'expression du critique brésilien peut aussi aider à comprendre ce que Langlois décrit : Jacques Prévert, dans ses dialogues, va dans la direction de la poésie. Ou plutôt, il trouverait les moyens de ne pas renoncer à sa façon de manier le langage, sans pour autant abandonner les besoins et les particularités du métier. En même temps, dans un mouvement complémentaire, les problèmes et les enjeux cinématographiques se chargent de freiner une certaine audace anarchiste de l'auteur. La tâche du scénariste donnerait un rythme, une continuité et, finalement, une forme à la composition prévertienne. Le cinéma organise sa poésie, lui fournit un terrain pour exercer son écriture. Le septième art crée les conditions pour que Prévert soit un meilleur artisan des mots, un meilleur poète. D'autre part, en plus de combattre les tendances conservatrices de la morale et des bonnes mœurs, l'auteur oxygénerait le rapport de la caméra aux voix, aux paroles, en donnant plus de naturel aux personnages. Les deux auteurs, Jacques Prévert et Rubem Braga, profitant des contingences de leurs activités professionnelles, le journal et le cinéma, ont atteint une réussite poétique, pour ainsi dire, sans précédent dans la culture brésilienne et française — devenant, dans une certaine mesure, les modèles à suivre dans leurs domaines respectifs.

En ce qui concerne *Adieu, Leonard*, l'extrait précédent reconnaît la ligne burlesque du film et l'associe à *L'affaire est dans le sac* (1932) et *Ciboulette* (1933) ; *Drôle de Drame* (1937) et *Voyage Surprise* (1946) feraient également partie de cette liste. Ce sont des œuvres qui montrent le côté comique du poète. Un humour, il convient de le rappeler, qui reprend l'héritage surréaliste, des *non-senses*, une narration qui tend vers l'absurde, etc. Et en même temps, ces films reprennent un certain humour des films américains des années 1920, de Buster Keaton par exemple — que Prévert regardait avec émerveillement dans son enfance. Cette caractéristique confère au duo une popularité unique au-delà d'un cercle intellectuel, qui aboutit à un aspect commercial du cinéma français. En effet, à ce point-là, c'est une nouveauté : les frères parviennent à disputer l'espace du rire en France, jusqu'alors dominé par les productions hollywoodiennes, et à créer ainsi leur propre public. Ce n'est pas négligeable quand on sait qu'en 1946, après la fin de la Seconde Guerre mondiale, la France a été contrainte de signer

---

<sup>38</sup> Nous ne devons pas oublier que cette trajectoire plus générale du genre se confond avec le chemin tracé par l'œuvre de Rubem Braga, parce qu'il a été le plus grand chroniqueur du XX<sup>e</sup> siècle. Il n'y a pas encore assez d'études sur l'auteur (ni sur la chronique) pour pouvoir dissocier clairement ces deux aspects.

une série d'accords en échange d'un allègement de sa dette et de nouveaux prêts de la BIRD, qui exigeaient en contrepartie l'ouverture du marché intérieur aux produits étrangers, et notamment aux films américains. Ainsi, entre 1952 et 1953, près de 70% des longs métrages projetés dans les salles françaises sont des productions hollywoodiennes. [BERSTEIN et MILZA, 1991, p. 231]. Les échos de cette situation se répercutent plus tard dans les réflexions de Ch. Chaboud, à propos de la production de Pierre Prévert :

Par ailleurs, nous attirons l'attention sur le fait que Pierre Prévert n'a rien pu tourner depuis *Voyage surprise*, c'est-à-dire depuis bientôt dix ans. Pour n'aborder que le seul aspect artistique de ce que l'on est bien obligé d'appeler faute de mot meilleur — un « cas », disons énergiquement qu'il y a là un scandale. Les trois films de Pierre Prévert restent en effet aujourd'hui parmi les meilleures œuvres comiques françaises qui sont pourtant, hélas ! bien peu nombreuses. Mais si, comme en témoignent quelques œuvres plus inexistantes encore que bêtes, il reste permis en France de faire rire basement, l'hostilité des distributeurs et d'un certain public prouve bien qu'il est de plus en plus difficile de faire rire « sérieusement ». La France « pays des contraires », cultive à la fois le goût du rire destructeur, moral, et du rire épais qui naît de la plaisanterie grasse, salée. Il y a là un problème qui, par bien des points, touche à la santé morale et culturelle du public et qui ne saurait laisser indifférent les éducateurs. Il faut donc défendre ceux qui veulent faire du rire un instrument de libération de l'homme, contre les autres qui ne cherchent qu'à abaisser l'homme par tous les moyens [...].<sup>39</sup>

Il est à noter que le critique utilise le terme « cas », celui-là même qui donne son titre au texte de la conférence sur Prévert, au festival de São Paulo. Il n'est pas exagéré de penser que les mots ont le même sens, c'est-à-dire qu'ils renvoient tous deux à la maigre production de Pierre Prévert et, par ailleurs, qu'au Brésil, comme le fait Chaboud ci-dessus, Henri Langlois aurait parlé de la place du burlesque dans la tradition cinématographique française. Il faut noter, dans le fragment, la distinction pertinente entre le rire produit par un rabaissement et l'autre qui est fait « sérieusement » et comment cette différence s'inscrit dans un mouvement structurel, qui combine l'hostilité des distributeurs et d'un certain public. La préférence pour la première forme renvoie à la permanence d'un *statu quo*, d'une vision conservatrice ; tandis que la

---

<sup>39</sup> CHABOUD. « Adieu, Léonard. Fiche Culturelle U.F.O.I.E.I.S. Revue Image et Son. Paris, n° 95-96. Octobre/Novembre, 1956. p. 4

seconde, celle des frères Prévert, attaque les mœurs, les coutumes et vise à la libération de l'homme. Là encore, on n'est pas loin du corollaire surréaliste<sup>40</sup> à la lecture de cette formulation ; en effet, c'est précisément ce type d'humour populaire, de rue, qui aurait été le plus grand apport de Jacques Prévert au groupe surréaliste. C'est ce type de rire (selon Chaboud) vers la liberté que l'on doit défendre, parce que ce type de rire ne diminue pas l'expérience humaine, comme le fait l'autre.

Dans ce point, il y a une des raisons de l'inscription *d'Adieu, Léonard* au *I festival Internacional de Cinema do Brasil*. En d'autres termes, cette sélection était un geste de défense, une action militante de la part d'Henri Langlois afin de récupérer et de préserver l'œuvre de Pierre Prévert. Cela servirait en quelque sorte de protectionnisme contre l'invasion nord-américaine de la France, mais cela réduirait également l'espace d'influence français en Amérique latine. Cependant, pour explorer davantage encore les raisons de ce choix, il faut s'en tenir à la trajectoire du long métrage qui, dès le départ, est troublée : le film a été produit par André H. des Fontaines de la *Société Essor* et tourné entre le 7 janvier et le 27 mars 1943. La première a eu lieu le 1<sup>er</sup> septembre de la même année en France. Et, selon Jacques Prévert, elle a été un « insuccès remarquable »<sup>41</sup>. La première version mesurait 3,027 mètres, soit plus ou moins 1 h 50 minutes. On trouve, dès le début, l'un des problèmes de ce film, avec l'imposition (par les producteurs) de la présence de Charles Trénet dans la distribution. Sa participation correspondait à un artifice pour faciliter la diffusion du film, mais la vedette a causé de nombreux obstacles à la réalisation. Outre la réécriture du scénario pour inclure la célébrité au moment de l'enregistrement, le chanteur a exigé que deux de ses chansons soient insérées dans

---

<sup>40</sup> Il convient ici de lire les propos de Pierre Prévert sur ce sujet. Le commentaire est extrait du texte « Chaque semaine l'analyse d'un grand film », signé par T.S.V.P le 28 avril 1957 : « Au comique verbal s'adjoint un comique de situation qui rappelle, une ou deux fois, l'admirable logique macabre de *Drôle de drame*. Mais tel n'en est pourtant pas le style habituel. « Je crois, nous dit Pierre Prévert, que le comique d'*Adieu Léonard* a une double origine américaine et surréaliste. À 12, 14 ans, j'ai vu avec un plaisir jamais lassé toutes les bandes de Pieratt. Buster Keaton, Mack Sennett... Bien que je n'ai pas le tempérament anglo-saxon, leur influence se fait toujours sentir. Plus tard, le surréalisme me marqua à son tour. Après coup, si je repense aux gags d'*Adieu Léonard*, il me semble que l'idée du cambrioleur, allant opérer avec ses enfants, est essentiellement surréaliste. De même la séance de poésie chez Bernardine. Par contre, la baignade ou l'essai d'empoisonnement aux champignons sont du comique américain. D'autres gags sont simplement des réminiscences, comme la bataille entre Tancrède et Bonenfant. Je ne savais comment diriger leur lutte, et il est bien connu que les Français ne savent pas réussir une bonne bagarre. C'est alors que j'ai pensé aux crabes dont j'avais si peur quand j'étais gosse. Et j'ai essayé de reconstituer une de ces lentes et laides batailles de crustacés. ». In *Revista Radio Cinéma Télévision*. Paris, 1957. p. 44.

<sup>41</sup> Les commentaires sur le film s'appuient désormais sur un document retrouvé dans la collection de Pierre Prévert, à la Cinémathèque française. Il s'agit d'une sorte de rapport sur la trajectoire d'*Adieu, Léonard*, dans le but d'aider à comprendre la fabrication et la reprise de ce long métrage. Sur la dernière page du document figurent les noms de M. Le Roy, chef du service programmation, restauration et accès aux collections des *Archives du film*, et de M<sup>me</sup> De Pastre, directrice des collections au service du patrimoine cinématographique français.

le récit<sup>42</sup>. Le souhait a été exaucé, ce qui a eu pour effet de prolonger la durée de la bobine. On soupçonne même que l'ingérence des producteurs a été plus envahissante que d'habitude. Ils auraient inséré des scènes et auraient modifié le montage final sans l'accord de Pierre. Ce contexte expliquerait les difficultés de réception dans les salles de cinéma. Un témoignage dans « Le rire au cinéma » de Dominique Savire, publié dans la revue *Aspects* (n° 2) du 3 décembre 1943, donnerait des indications sur la façon dont les changements auraient affecté *Adieu, Léonard* :

Les lois de la comédie cinématographique exigent qu'avant tout le comique soit visuel. La démonstration vient d'en être faite avec éclat par le plus sympathique des films ratés : *Adieu... Léonard*.

Une séquence d'*Adieu, Léonard* obéit à ces lois : celle du cambriolage opéré par Carette qui traîne avec lui ses deux petits garçons. Le gag est excellent, et il porte. Mais toutes les fois que le réalisateur s'efface devant le dialoguiste ou, ce qui est pire, devant le littérateur l'effet comique tourne court. C'est d'autant plus dommage qu'on relèverait sans effort, dans ce film, vingt idées charmantes qui n'ont pas abouti.<sup>43</sup>

La critique, bien que soulignant l'échec, fait preuve d'une certaine affection en reconnaissant des dizaines de bonnes idées dans le film, qui ne se sont malheureusement pas concrétisées. En partie, parce que le réalisateur se serait effacé devant le scénariste, car (selon le fragment) l'humour cinématographique, avant d'être dialogique, se déroule sur le terrain visuel. Cette compréhension, d'une certaine manière, se rapproche du texte de Langlois à l'envers, puisque les déboires d'*Adieu, Léonard* trouveraient leur origine dans un chevauchement du mot sur l'image, du fait d'une imposition de la littérature sur le cinéma. En d'autres termes, l'équilibre prévertien, souligné par le fondateur de la cinémathèque cité plus haut, aurait été perdu dans ce film. Si l'on considère l'œuvre de Prévert dans son ensemble, Savire touche effectivement un point intrigant : il y a une différence entre les œuvres réalisées avec son frère et celles réalisées avec d'autres réalisateurs. Pierre, d'une certaine manière,

---

<sup>42</sup> Jean Queval écrit à propos de cette participation de Trénet : « *Adieu, Leonard* est si agréable, et si drôle par endroits qu'on regrette l'espèce de malédiction qui pèse sur le film. Le producteur y a vu prétexte à faire chanter Charles Trénet ; le réalisateur, le moyen, à l'abri de Charles Trénet, puisqu'on lui imposait Charles Trénet, de traiter son sujet. Le moins qu'on puisse dire est que Charles Trénet ne s'impose pas du tout. C'est fâcheux : il incarne le rôle de Ludovic, c'est-à-dire celui du protecteur des petits métiers ; autrement dit encore, le rôle principal. Or il a l'air niais. Quand on pense à son efficace animation sur scène, quand on pense aussi au répertoire de sa préférence, on en est surpris. J'aurais cru qu'il se serait mieux qu'honnêtement tiré d'affaire. » [QUEVAL, 1955, p. 104]

<sup>43</sup> SAVIRE, Dominique. « Le rire au cinéma » In *Aspects*. Paris : 3 décembre 1943.

adhère presque complètement aux perspectives de son frère - on a la forte impression que c'est Jacques qui dicte le rythme du film ; pas dans une clé de conflit ou de domination, au contraire, dans une dynamique de collaboration, une collaboration horizontale entre les frères, qui s'admirent l'un l'autre. Ce n'est pas le cas, par exemple, de Marcel Carné, qui respecte les scénarios mais ne renonce pas à sa propre grammaire — ce qui n'est pas négatif en soi, puisque la rigidité de l'un donne forme à la rêverie de l'autre. Ce n'est pas par hasard si Prévert compose des pièces burlesques, où se cultive le goût de l'expérimentation esthétique, tandis que chez Carné le genre est presque toujours dramatique, avec des règles et des chemins plus sédimentés par la tradition (à l'exception, bien sûr, de *Drôle de Drame* — le film comique de Carné-Prévert, d'ailleurs, ce qui explique qu'il soit si emblématique au sein de cette collaboration). L'inconvénient de ce raisonnement réside cependant dans la séparation simpliste des instances cinématographiques et littéraires, comme si chaque élément était isolé de façon opposée : le réalisateur et l'image ; le scénariste et le mot. Une vision figée de la tâche artistique qui, dans le cas de Prévert, n'est pas du tout correcte. L'auteur construit une poétique depuis le début de sa carrière, résistant aux notions de frontières imposées tantôt aux genres, tantôt à la division du travail qui, dans la relation fraternelle, s'intensifie certainement. Le cinéma renvoie avec Pierre à une atmosphère foraine, où les dimensions se mélangent naturellement et où il devient difficile — pour ne pas dire inutile — de déterminer qui est responsable des tâches ou, comme il est dit plus haut, de l'effacement du réalisateur en fonction de celui qui écrit le dialogue. Par ailleurs, Jacques, avant d'être un scénariste, il est aussi un poète moderne. Son maniement de la langue engendre des aspects profondément imagés. La pratique de la poésie moderne se fait elle-même dans une dialectique entre les aspects sonores et plastiques de la langue. Chez Prévert, au-delà des collages et des anthologies avec des photographes, qui démontreraient déjà l'attention portée par sa poétique à l'image, cette caractéristique serait aisément prouvée par l'observation de ses manuscrits cinématographiques [AUROUET, 2017, p. 55], dans lesquels, souvent, l'organisation du scénario fait appel davantage à des images, des dessins, des couleurs, des éléments spatiaux, qu'à des éléments narratifs. Ainsi, l'adhésion de son frère (entendue dans l'extrait précédent comme l'effacement du réalisateur par rapport au dialoguiste) ne fait pas nécessairement d'*Adieu, Léonard* un moins bon ou un meilleur long métrage. L'échec ne vient pas de là. Il serait plus probable que le décalage entre le cinématographique et le littéraire, mis en évidence dans l'extrait précédent, soit lié à des problèmes de montage et d'enchaînement dans le film, qui sont à leur tour le résultat de modifications apportées par les producteurs. Quoi qu'il en soit, le contexte problématique de la première version expliquerait le désir de tenter une seconde fois l'expérience. En 1949, M. Lèbre acquiert les droits d'auteur et propose un

*remake*. Comme Pierre, il estime que si le film n'avait pas été « massacré » par les anciens producteurs, il aurait eu une carrière « honorable »<sup>44</sup>. On pourrait croire qu'il y a eu une tentative hostile d'adoucir l'humour acide de Jacques Prévert en diluant le rire dans un humour plus contrôlé et apathique. C'est en tout cas l'idée suscitée par le personnage incarné par Charles Trénet<sup>45</sup>. Peu douée pour ce type de rôle, la vedette est vite éclipsée par la performance de Pierre Brasseur, le méchant, et l'excellent jeu de Julien Carrel, Léonard.

La négociation pour refaire le film a été consignée dans des échanges par courrier entre M. Lèbre et Pierre Prévert — les lettres du 29 juillet et du 10 décembre sont particulièrement riches en détails sur cette entreprise. Le travail commence effectivement en 1950, lorsqu'une version plus courte du récit est choisie, justement en supprimant les deux chansons de Trenet et certaines séquences qui s'y rapportent. Le projet n'a cependant pas été réalisé. Ce n'est que l'année suivante, avec l'aide d'Henri Langlois, qu'un *remake* a pu être entrepris. Pierre essaya cette fois, au lieu de réduire, de revenir autant que possible à l'idée originale, en pensant à l'inclusion et à la réorganisation des cadres, etc.

Cette troisième tentative a été la version projetée au Brésil. En effet, le résultat de cette transaction détermine pourquoi *Adieu, Léonard* a été sélectionné pour le festival brésilien. Il s'agit en effet d'un impératif économique, d'un accord entre Langlois et Lèbre : la Cinémathèque française possédait l'une des rares, sinon la seule copie originale de 1943, dont les négatifs les mieux conservés du film seraient récupérés ; en outre, l'institution offrirait le dispositif technique — laboratoire et main-d'œuvre spécialisée — pour le *remake* et la réparation du film. En contrepartie, le producteur accorderait une licence d'exploitation de l'œuvre dans le contexte international, c'est-à-dire lors de festivals et d'expositions à l'étranger,

---

<sup>44</sup> Lettre de M. Lèbre à Pierre Prévert, 10 décembre 1949. Cinémathèque de Française – Fond Pierre Prévert.

<sup>45</sup> Jacques Siclier, dans « *Adieu, Léonard* ou L'esprit de dérision », a une opinion différente de la nôtre concernant le rôle de Charles Trenet : « La vedette, c'était Trenet et il n'arrivait qu'au « deuxième acte », sans préparation autre que son nom de « Ludovic », prononcé dans l'affaire du cambriolage manqué. En fait, les frères Prévert ne l'avaient pas choisi pour ce rôle. Il avait été imposé au producteur André Des Fontaines par Pathé, distributeur du film en salles. Trenet avait un contrat chez Pathé, où l'on se souvenait de la déconfiture commerciale de *L'affaire est dans le sac*. Sans Trenet en vedette, Pierre Prévert n'aurait pas pu tourner *Adieu, Léonard*. On ne doit pas lui tenir rigueur d'avoir accepté ce compromis, dont les spectateurs, à l'époque, ne savaient rien, puisqu'en définitive, et même si le chanteur et le metteur en scène ne s'entendirent pas très bien, Charles Trenet trouva là son meilleur rôle à l'écran ». Celui que l'avant-guerre avait consacré « fou chantant » servit parfaitement, quoi qu'on en ait dit, les intentions des frères Prévert en contre-feu de la vilénie ricanante de Pierre Brasseur. Car son Ludovic se révélait le « bon ange » du pauvre Léonard, l'instrument de sa libération. » [SINCLIER, 1981, p. 195]

afin de rembourser la Cinémathèque pour le service rendu<sup>46</sup>. Cela montre que l'activisme d'Henri Langlois est antérieur au festival. Malheureusement, aucune information n'a été trouvée sur les subtilités de cette transaction du côté brésilien. On ne sait pas, par exemple, si le Brésil a manifesté un intérêt particulier pour la sélection d'*Adieu, Léonard*. Tout semble avoir été un choix unilatéral de Langlois.

À ce moment, on a choisi de revenir à l'une des questions centrales de la thèse : les occurrences du poète français au Brésil. Un indice important permet d'imaginer une hypothèse sur l'intérêt des Brésiliens pour le film de Pierre, avec l'avantage — certes non fortuit — de mettre en lumière une autre pièce fondamentale de l'histoire cinématographique brésilienne, à savoir celle de Paulo Emílio Salles Gomes. La même année que le festival, le critique brésilien mentionne le nom de Jacques Prévert dans une discussion sur la réception de l'œuvre d'art, les nouveaux médias et leur relation avec le public, comme on peut le découvrir ci-dessous :

[...] Dans la production cinématographique actuelle, il y a un nombre considérable de créateurs qui, malgré toutes les difficultés connues, réussissent à exprimer leur pensée d'une manière aussi personnelle que les romanciers ou les peintres. Certains écrivains sont aussi cinéastes, et leur pensée, exprimée indifféremment dans les livres et dans les films, reste unique. C'est le cas de Jean Cocteau. D'autres écrivains qui ne sont pas, comme Cocteau, des cinéastes à part entière, c'est-à-dire à la fois scénariste et réalisateur, parviennent à voir leurs œuvres, qu'elles soient adaptées ou écrites spécialement pour le cinéma, transposées à l'écran sans changement qualitatif fondamental. De nos jours, Graham Greene. En France, dans la seconde moitié des années 1930, le poète Jacques Prévert a trouvé dans les films qu'il écrivait pour Marcel Carné un admirable instrument d'expression de sa pensée. [1957, p. 154]

---

<sup>46</sup> Dans une lettre de Langlois à Lèbre, datée du 14 avril 1951, nous lisons quelques lignes révélatrices sur la négociation en cours : « [...] La Cinémathèque Française étant propriétaire de la copie de travail double bande de la version originale, complète et intégrale du film la seul « ADIEU LEONARD » — ce, depuis 1943 — se trouve être le seul organisme qui pourrait vous aider à noter une copie standard du film LEONARD, du fait que tous les négatifs de ce film ont été mutilés et que pour reconstituer de négatif, cela représente pour vous la même dépense que de reconstituer le négatif intégral qui justifierait la ressortie du film. //Allant plus loin, la Cinémathèque Française est prête à demander à ses Contrôleurs Financier de l'aider à résoudre le problème financier de plus d'un million que représentent le remontage de négatif et la possibilité d'en tirer une copie standard. Et, sous réserve qu'une fois le travail effectué, il soit remboursé à la Cinémathèque. //Comme ce remboursement est quasi impossible si la Cinémathèque Française ne prend en mains le lancement du nouveau film ainsi constitué, je vous ai proposé, d'une part, de le lancer au concours d'un Festival, d'en trouver le placement à l'étranger de la manière la plus avantageuse en lui assurant une publicité dont bénéficient peu de films. Enfin, M. Pierre PRÉVERT se joint à cet effort pour vous trouver la meilleure exclusivité possible en France ». La correspondance se trouve dans les classeurs du fonds Pierre Prévert à la Cinémathèque de Paris.

Le texte a été écrit pour le Congrès International des Écrivains et la Rencontre Intellectuelle des Écrivains de 1954, organisé par la Société des écrivains de São Paulo et faisait également partie des célébrations du 400<sup>e</sup> anniversaire de la ville de São Paulo, parrainées par le gouvernement et l'Unesco. Le congrès était organisé méthodiquement de la manière suivante : une thèse était rédigée à l'avance et lue le jour du congrès, puis deux ou trois intellectuels invités répondaient aux principaux arguments à partir de leurs domaines d'expertise. Les sujets tournaient, bien sûr, autour des questions brésiliennes. Par exemple, des thèses ont été présentées telles que « L'Amérique vue par L'Europe » de Roger Bastide ; « Problèmes de la critique d'art » de Casais Monteiro ; « De la fonction Moderne de la Poésie » de João Cabral de Melo Neto.

Paulo Emílio a participé à la troisième session, le 12 août 1954, à 14 heures, et a partagé la table avec le critique littéraire Afrânio Coutinho et Rubem Braga<sup>47</sup>. Le texte discuté était « Problems concerning modern media for the diffusion of thought », de Morton Dauwen Zabel — un universitaire des États-Unis qui avait vécu au Brésil en tant que professeur de littérature nord-américaine à la *Universidade Federal do Rio de Janeiro* entre 1944 et 1949. Comme son titre l'indique, cette thèse se proposait de réfléchir aux impasses posées par la modernisation des moyens de transmission de la pensée (la radio, les magazines, les journaux, le cinéma, etc.) au XX<sup>e</sup> siècle. Avec l'augmentation massive du public, la diffusion du savoir s'accompagne d'une sorte de dilution de l'expérience humaine et d'une simplification appauvrissante des choix esthétiques, afin de formater la pensée dans un moule plus acceptable et moins âpre pour le spectateur. Le professeur s'interroge alors : comment la vulgarisation de l'univers artistique résisterait-elle à une rupture des normes de qualité de l'Art ? Une réaction naturelle, observe-t-il, se trouve dans l'isolement de certains artistes dans un hermétisme intense pour, d'une certaine manière, défendre ce qu'ils considèrent comme spécifique à leur activité. La thèse, cependant, ne souscrit pas à une telle résolution. Zabel y voit toujours un désir de communication, même dans les œuvres les plus difficiles, qui, seules, ne partagent pas les moyens d'expression de leur époque — ce qui explique qu'un livre mette parfois des décennies, voire des siècles, à trouver ses lecteurs. L'intellectuel nord-américain, en effet, se concentre davantage sur le point de contact entre l'Art et la culture de masse, évoquant la perversion

---

<sup>47</sup> La participation de Rubem Braga est très significative, car la réponse du chroniqueur nous aide à comprendre les fondements de sa poétique ; au-delà, bien sûr, d'une sorte de rapprochement avec la figure de Jacques Prévert, évoquée dans le discours de Paulo Emílio. À tel point que nous nous analyserons plus encore son discours dans un autre chapitre, afin de mettre davantage en lumière ses idées.

causée par l'intérêt du capital, la propagande, l'autoritarisme, qui contrôlerait la circulation de la pensée par le biais de la censure, par exemple. Enfin, Zabel fait preuve d'un certain optimisme, en proposant que la meilleure issue soit de ne pas se plier aux exigences politiques, esthétiques ou idéologiques, qui sont extérieures à l'artiste, afin qu'il n'accepte pas — dans le but de se populariser — la vulgarisation de ses œuvres. Au contraire, la voie à suivre serait de s'en tenir à ce que l'on considère comme essentiel pour sa propre expression, et cette position l'emporterait, avec le temps, sur les productions de mauvaise qualité ou industrielle<sup>48</sup>.

La mention de la poésie de Jacques Prévert prend donc plus de substance encore après cette contextualisation, car elle est placée parmi les manifestations qui ont trouvé le moyen de garder leurs expressions intactes, même face aux changements et aux exigences du monde moderne. Le scénariste aurait trouvé dans les films de Marcel Carné un admirable instrument pour exprimer son univers artistique. En effet, l'œuvre prévertienne aurait pu facilement devenir un « cas » à la lumière du tableau présenté par Morton Dauwen Zabel. Non seulement en raison du succès incontestable de *Paroles* (1945), qui a circulé à la fois dans les milieux intellectuels et populaires, étant l'une des anthologies de poèmes les plus vendues de l'histoire littéraire française, mais aussi parce que sa production a transité par les différents médias évoqués par le professeur nord-américain. Les chansons notamment ont été diffusées à la radio et se sont répandues par le biais de lectures et de traductions dans de nombreux pays et langues. Ses longs métrages, en plus d'être projetés dans les salles de cinéma du monde entier, ont également été adaptés et diffusés à la télévision française (y compris *Adieu Leonard*, qui connaîtra une quatrième version dans les années 1970 — une version spécifique pour les télédiffuseurs français, plus courte que les précédentes)<sup>49</sup>. La poésie de Prévert se serait bien adaptée aux changements de la modernité, ce qui en aurait fait d'excellents véhicules de vulgarisation ; ou,

---

<sup>48</sup> Afrânio Coutinho, le premier à répondre à la thèse de Zabel, récupère ce terme de Sainte-Beuve. Il vaut la peine de lire un extrait de l'argumentation du critique littéraire, car il introduit l'éducation dans l'équation du professeur nord-américain : « La vulgarisation de l'art, qui ne doit pas être comprise comme correspondant à une conception du goût, est un problème qui dépend principalement d'éducation. [...] Donc, encore une fois je dis, le problème de l'amélioration des normes est purement un problème d'éducation. De l'éducation, qui va améliorer le goût du public, élargir le domaine du public qualifié, et ainsi réduire la marge de conflit entre la bonne littérature et la littérature que Sainte-Beuve qualifiait d'industrielle, autrement dit, qui réduisait l'actuelle si équation choquante entre, d'une part, la bonne littérature et un petit public et, d'autre part, la mauvaise littérature avec un large public » [1957, p. 149-150]

<sup>49</sup> En ce sens, par exemple, selon le Dictionnaire du Cinéma Populaire Français (2009), *Les Enfants du Paradis* figure, jusqu'à très récemment, dans le palmarès des meilleures audiences de la télévision française. Cf. BOSSÉNO, C.-M.; DEHÉE, Y. *Dictionnaire du cinéma populaire français*. Paris: Nouveau Monde, 2009.

pour reprendre les termes de Zabel, même face à une énorme diffusion de son œuvre, il n'aurait pas dilué la qualité de son écriture. À cet égard, une partie de la fortune critique considère — et, en ce qui concerne le sujet de ce travail, il y a une importance spécifique, car la même formulation est utilisée pour se référer aux chroniques de Rubem Braga — que la singularité de l'auteur serait d'être populaire sans pour autant trahir la « vraie » poésie. Ceci n'est vrai que pour une partie des critiques, car, il faut le souligner, certains segments plus conservateurs diront le contraire : l'œuvre prévertienne serait une simplification de la forme poétique et, par conséquent, une littérature moindre par rapport à d'autres poètes.

Ce qui est emblématique, en revanche, c'est de constater que l'une des solutions trouvées par les deux écrivains à l'impasse consiste à résister à l'adhésion totale de leurs écrits à l'univers artistique et même, à certains moments, à nier l'existence de la poésie. On ne discute pas ici, bien entendu, de l'efficacité de cette résolution, ni même des contradictions impliquées dans une telle réponse au problème. Il s'agit d'un constat : tous deux trouvent dans leurs activités professionnelles une sorte d'intermédiaire, non seulement entre eux et l'aspect esthétique, lyrique, poétique, c'est-à-dire de quelque chose d'extérieur modulant les choix formels (délais, financements, pressions politiques dans les rédactions, censure, etc.), mais précisément le travail cinématographique dans le cas français, journalistique dans le cas brésilien, déterminent la posture face au public, spectateur ou lecteur respectivement. Le fait d'être scénariste ou chroniqueur leur permet d'établir des liens en dehors du spectre artistique, brisant ainsi une partie de l'atmosphère élitiste que le sens commun attribue à l'image du poète. Lorsque Prévert et Braga expriment leur préférence pour le terme « artisan » plutôt que « poète » pour désigner ce à quoi ils se consacrent, ils répondent, d'une certaine manière, à l'impasse précédente. C'est un geste de rapprochement avec la classe ouvrière qui, chez Rubem Braga, se traduit par une idéalisation du travailleur ouvrier, de ceux dont la survie est liée à leur corps, à leur propre sueur, par opposition à eux-mêmes — l'écrivain qui gagne de l'argent en faisant des choses qui n'ont pas de sens ou de valeur réelle, comme la chronique. Chez Prévert, cela se traduit par une aversion pour l'abstraction théorique, pour toute systématisation de sa poétique, d'où des attaques constantes contre la figure de l'intellectuel. On observe également chez le poète français une désacralisation de l'archive, comme s'il voulait atténuer les traces de son parcours ou, peut-être, réduire l'espace entre l'artiste et le public, une place souvent occupée par les critiques et par la théorie.

Il est dommage que Paul Emilio n'ait pas développé, dans ce texte, une réflexion sur l'écriture de Jacques Prévert, compte tenu de sa participation à la conférence d'Henri Langlois,

car le critique aurait certainement très bien problématisé ces questions, offrant ainsi davantage de pistes de réflexion. Mais il ne faut quand même pas s'y tromper. Paulo Emílio a une opinion sur le poète, pas très favorable, comme ce sera bientôt observer. Néanmoins, dans le congrès, l'intellectuel s'attache davantage à démontrer les spécificités de l'activité cinématographique face au tableau dressé par Zabel, à travers des phrases telles que « Ce qui correspond au papier, à l'encre, aux pinceaux des artistes est pour le cinéaste un parc industriel complexe » [1957, p.157]. Ses réponses délimitent efficacement la place du cinéma par rapport aux autres arts, y compris la distribution. La distribution de livres et d'albums musicaux peut avoir ses difficultés mais, selon Paulo Emílio, ils ne sont pas aussi complexes que la viabilité des films dans les cinémas. Il y a une sorte de date d'expiration pour la sortie du film, une urgence d'être vu/consommé le plus tôt possible, ce qui n'existe pas dans la littérature ou la musique — grosso modo, il souligne les caractéristiques industrielles du septième art. Il souligne également qu'il ne suffit pas d'être un artiste pour exprimer sa vision du monde au cinéma, il faut faire preuve à la fois des compétences d'un commerçant et d'un industriel ; Chaplin étant la seule figure qui aurait réussi cette prouesse. De tels arguments, on peut déjà s'en rendre compte, annoncent les futures réflexions de Paulo Emílio sur la place du Brésil dans la cinématographie mondiale, c'est-à-dire la relation d'un pays périphérique avec un type d'art développé à l'ère industrielle — idées qui figureront par exemple dans le livre *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (*Cinéma : trajectoire dans le sous-développement*), publié en 1973.

Ces discussions sur le lien entre le public et l'œuvre d'art, sur l'aspect commercial du cinéma et sur les nouvelles technologies auraient traversé la projection d'*Adieu, Leonard* au Brésil et auraient alimenté — avec ses avantages et ses inconvénients — le débat qui a suivi la projection. Et, à cet égard, il aurait été possible d'entrevoir — s'il y avait une place pour cela — un éventuel intérêt brésilien pour la présentation d'*Adieu, Leonard* au festival de *São Paulo*. En d'autres termes, sur la base de l'expérience française, on pourrait réfléchir aux comédies brésiliennes. Dans quelle mesure dilueraient-elles la forme cinématographique ou, au contraire, seraient-elles de puissants outils de diffusion de ce même art, en raison de leur succès auprès de la classe ouvrière ? Les films de Mazaropi notamment avaient déjà conquis un certain imaginaire populaire, dans la figure d'un franchouillard, qui part pour la grande ville et y vit de nombreuses mésaventures pour gagner sa vie. Ses longs métrages qui ont fait date ont été produits par les studios de *Vera Cruz*, un lieu qui, à partir de 1949, a accéléré le rythme de développement du cinéma national. Il faut rappeler qu'Henri Langlois souligne dans son texte pour l'exposition de Paris la capacité des frères Prévert à rivaliser avec les comédies nord-

américaines, à conquérir et à former le goût d'un public français peu habitué au genre burlesque. Or, à l'époque, tout comme la France, le Brésil subissait la pression des produits nord-américains sur son territoire, de sorte qu'*Adieu, Leonard* a pu favoriser ce type de discussion. Il est clair qu'en l'absence d'archives, il est impossible de définir avec précision les orientations les plus développées et celles qui ont été les plus rejetées. Cependant, les éléments dont on dispose permettent d'envisager l'hypothèse selon laquelle le succès de Prévert et son acceptation dans les cercles populaires de l'après-guerre ont été débattus avec intérêt au Brésil ; après tout, les intellectuels, comme on l'a observé lors de ce congrès, se sont penchés sur ces questions avec beaucoup d'attention.

Quelques années plus tard, en 1960, par exemple, Jean-Claude Bernardet écrit un bel article sur la production cinématographique prévertienne, dans lequel on peut clairement observer des échos de ces discussions, aussi bien celles qu'on a essayé de retrouver dans le colloque de Langlois que celles du *Congrès des écrivains*. Le jeune critique, d'origine belge, publie son texte intitulé « L'esprit Prévert » dans le catalogue du festival *Histoire du cinéma français* en 1960. L'événement avait été organisé un an plus tôt par la Cinémathèque de São Paulo avec, donc, la participation de Paulo Emílio. Une série de films scénarisés par Jacques Prévert y sont projetés, dont *Le Crime de M. Lange* (1935), *Le Quai des Brumes* (1938) et *Les Amants de Vérone* (1949). Bernardet était certainement un spectateur assidu de ce festival et un profond connaisseur de la culture française. Il choisit donc de commencer son texte sur Jacques Prévert en revisitant le mouvement surréaliste :

[...] Les poètes surréalistes — outre des manifestations historiquement importantes, mais qui nous paraissent aujourd'hui scolaires et dont l'objectif était de choquer les Bourgeois — ont brisé la surface de la réalité et pénétré au-delà du miroir, découvrant un monde nouveau qui n'était rien d'autre que la réalité vue à l'œil nu. Cette révolte sociale et cette descente dans les profondeurs de la réalité nous ont donné ce beau poème cinématographique qu'est *Le chien andalou*. Cette recherche de l'objet devait se doubler, en littérature, d'une recherche du mot, c'est-à-dire refuser de l'utiliser comme un simple symbole, mais le considérer comme une valeur en soi et reconstruire le monde avec des mots. Ces recherches, dans lesquelles il est souvent impossible de séparer le contenu de la révolte sociale de l'aventure mystique et poétique, ont formé les œuvres tragiques et difficiles d'accès d'un Desnos, d'un Artaud. Prévert, dans une moindre mesure, a transmis la révolte

surréaliste au grand public à travers les vingt films auxquels il a participé, ses poèmes et ses chansons. [BERNARDET, 1959, p. 70]

Les considérations sur l'œuvre de Prévert dans cet extrait font en quelque sorte écho aux discussions brésiliennes mentionnées plus haut, notamment dans l'utilisation du verbe « transmettre » pour signifier que le scénariste a touché un public plus large que ses confrères surréalistes. Plus tard, lorsque l'interview d'André Breton par Rubem Braga sera abordée, au chapitre « L'art et la politique », on appréhendera comment ce passage s'apparente à l'essai de Victor Castre publié dans l'*Almanaque Surrealista (Almanach Surréaliste)* en 1950. Dans ce texte, qui est l'une des bases du journaliste brésilien pour interviewer l'auteur de *Nadja* (1927), cette même incapacité du surréalisme est soulignée. En outre, Bernardet est d'accord avec Braga pour affirmer que Prévert a fait connaître les réalisations surréalistes à un public plus large. La façon dont le critique établit une équivalence entre la recherche esthétique dans le cinéma et la littérature, entre la recherche de l'objet et celle du mot, est également très illustrative. L'agitation d'un même flux peut, selon les artistes, déboucher sur des œuvres énigmatiques ou plus accessibles comme celle de Jacques Prévert. Dans ses vers, l'auteur s'efforce constamment de rompre avec les caractères symboliques, déjà usés par l'usage courant des mots, afin de révéler l'aspect le plus brut des mots. Pour ce faire, l'auteur de *Paroles* met l'accent sur les aspects sonores du langage, les assonances et les rimes, car il s'agit en quelque sorte d'approcher une dimension plus matérielle du mot. On en trouve un exemple dans le poème « Déjeuner du matin », dans les vers : « Il a mis les cendres/dans le cendrier ». Les cendres sont placées dans le cendrier, car le cendrier est le lieu des cendres. Le poète réduit le maximum possible les sens des mots, ce qui donne à la poésie un air à la fois simple et profond. L'essai se poursuit en soulignant la singularité de l'auteur :

Prévert a ainsi peuplé le cinéma français d'amants persécutés par des forces extérieures, mais qui trouvent dans l'amour le courage de se battre. Il a rencontré un cinéaste qui ne croyait pas à la possibilité d'un amour pur dans le monde terrestre, pour qui ce qui existe est entaché par l'existence elle-même, obsédé par la recherche de la pureté et par une fatalité maléfique : Marcel Carné. Prévert combine alors ses propres thèmes avec ceux de Carné et dans une demi-douzaine de films on retrouve le même schéma : deux jeunes

gens s'aiment, mais sont opposés par un représentant de la société <sup>50</sup> et par le diable personnifié : l'un des deux meurt et l'autre vit dans un souvenir éternel ou bien les deux meurent et leur amour se réalise au-delà de la vie. Ainsi, dans *Les Visiteurs du Soir*, les amants trompent le diable, il les pétrifie, mais dans la statue, un seul cœur continue de battre [...] Son style est très personnel. Il mêle la poésie du langage banal à l'aplomb de l'argot et de la critique sociale, le romantisme triste à l'humour des jeux de mots, les tirades impétueuses à la tendresse des chansons. Il sait recréer le langage de l'ouvrier dans *Le Jour se Lève* ou le dialecte des montagnards dans *Sortilège*, ainsi que la narration légendaire de *Les Visiteurs du Soir*, et parvient toujours, malgré une facilité et un didactisme dangereux, à enchanter le spectateur. [1959, p.71]

La critique de Bernardet aborde effectivement des points substantiels de l'œuvre tout en dressant un tableau plus panoramique de l'œuvre de Prévert. La relation avec Marcel Carné était empreinte d'une différence idéologique marquée, qui s'est traduite par un bénéfice pour la culture française. L'un a prêté à l'autre ce qu'il n'avait pas en propre, et les films ont ainsi atteint un équilibre unique en termes de représentation de la réalité. Et, ayant en tête la remarque de Paulo Emilio, si les films du réalisateur ont servi d'outil privilégié à l'expression du poète, l'inverse est également vrai : la sensibilité de la poésie de Prévert a donné plus d'espace, de marge et d'ampleur, à la perspective de Carné.

La qualité de l'analyse de Bernardet parvient, à certains moments, à dépasser les limites de cette lecture plus panoramique. On peut noter, par exemple, que le verbe « peupler » constitue un choix lexical très pertinent. D'une part, parce qu'il fait écho à ce que disait le critique dans l'extrait précédent, à savoir que Jacques Prévert est un auteur qui transmet les aspirations surréalistes au « grand public » ou, si l'on utilise un synonyme, au « peuple ». D'autre part, parce qu'il sauve la profusion de personnages présents dans cette écriture cinématographique. Non seulement l'entourage amical, les protagonistes, les secondaires - bien qu'ils soient essentiels, car ils motivent presque toujours son récit — mais aussi les ouvriers, les vendeurs de chapeaux, les voleurs, les passants, les professeurs, les assassins, les fugitifs, etc., occupent ses scénarios. Des gens de toutes sortes peuplent la composition prévertienne ;

---

<sup>50</sup> À ce point, les mots de Lacenaire, lorsqu'il explique une de ses pièces à Frédérick, dans *Les Enfants du Paradis*, illustrent très bien ce schéma de Jacques Prévert : « J'écris plutôt des choses légères... « et de nous jours », c'est « le drame » qui a la préférence ! (Souriant à nouveau.) Pourtant j'ai fait une petite chose à laquelle j'ai la faiblesse de tenir... un petit acte plein de gaieté et de mélancolie... Deux être qui s'aiment et qui se perdent et qui se retrouvent et se perdent à nouveau... un petit décor vert tendre... un jardin... un jet d'eau ! » [PRÉVERT, 2012, p.115]. C'est bien sûr « intrigue du film lui-même, la relation entre Baptiste et Garance.

car, comme le déclare Lacenaire dans *Les Enfants du Paradis*, « Il faut de tout pour faire un monde (petit rire) ou pour le défaire ! » [PRÉVERT, 2012, p. 164]. Toujours sur les vertus de l'écriture de Bernardet, on notera l'opposition entre « facile » / « didactique » et « charmant » ; mais surtout l'adjectif « dangereux ». Une fois de plus, la discussion sur les limites entre vulgarisation/appauvrissement et qualité/valeur esthétique reprend. Un débat presque inhérent à l'œuvre de Prévert, en raison de son immense popularité. Jean-Claude Bernardet, bien que soulignant le risque des productions de ce type, qui peuvent tomber dans une simplification de l'objet artistique, ne se méfie pas de la qualité esthétique de l'auteur de *Paroles*. Au contraire, il loue la versatilité du style prévertien, passant de la tristesse à la comédie, de l'humour acide à la chanson d'amour, mobilisant dans un même mouvement divers registres de langage, l'argot et les révoltes sociales. Après cela, le critique aborde enfin la relation avec son frère, affirmant que c'est précisément avec Pierre que Jacques atteint son plus grand épanouissement poétique :

Mais c'est en travaillant avec son frère Pierre que Prévert s'est le plus profondément réalisé. *L'affaire est dans le sac* est une histoire de chapeau qui, contrairement aux autres histoires de chapeau, ne peut être racontée. C'est une juxtaposition d'épisodes incongrus qui oscille entre le burlesque et le rêve, entre M. Sennett et Buñuel [...] Le tout dans une atmosphère onirique, sur un ton érotique, burlesque et acide, parfois cruel. *Adieu Léonard*, réalisé treize ans après le dernier [film avec son frère], reprend en partie *L'affaire* : le père qui commet un vol accompagné de ses enfants, l'œil du meurtrier assimilé à la sortie du tunnel, la bagarre entre deux hommes, l'empoisonnement. Ces bons moments sont gâchés par un amour qui tombe dans un « rousseauisme » flagrant. Leur troisième et dernier film, *Voyage Surprise*, dépasse ce sensationnalisme et n'a pas l'agressivité du premier : surréalisme en demi-teinte, commerce sympathique du *non-sens*, anarchisme discret.

Les frères Prévert n'ont pas travaillé ensemble depuis dix-neuf ans, et il y a longtemps que le dernier scénario de Jacques n'a pas été tourné. Prévert a été un moment de la poésie et du cinéma français, peut-être déjà dépassé, mais l'atmosphère « Prévert » a laissé des traces et le cinéma a saisi sa leçon [...] [1959, p. 71-73]

Les intervalles de temps de ce dernier paragraphe semblent imprécis, puisque *Voyage Surprise* est sorti en 1947, donc moins de 19 ans avant la dernière œuvre entre les frères. Mais plus que l'exactitude, la pertinence de ces dates réside dans la reprise de l'idée d'exception, de cette collaboration qui est, comme la qualifie Henri Langlois dans sa conférence, un « cas Prévert ». Aussi, l'idée que le poète a laissé sa marque, étant « un moment de poésie et de

cinéma » en France, créant une sorte de milieu d'influence, se rapproche des impressions du directeur de la Cinémathèque française. Dans ce contexte, même Claude Mauriac reconnaît l'atmosphère de ce « moment », mais de manière négative, en dénonçant le « virus Prévert » comme quelque chose de nuisible pour les films français des années 1950.

La coïncidence entre les déclarations progressistes et conservatrices suggère (dans le cadre de cette thèse), outre la force de Jacques Prévert dans la culture française (puisqu'on ne discute pas de l'existence ou non de son influence, mais de son caractère bénéfique ou néfaste pour le système culturel du pays), l'existence d'une unité entre les films de l'auteur, c'est-à-dire qu'indépendamment des interruptions, parfois d'années, il y a une cohérence entre ses œuvres. Dans les films avec son frère, par exemple dans le fragment ci-dessus, cette caractéristique est identifiée en voyant dans *Adieu, Léonard* une séquence de *L'affaire est dans le sac*. Quant aux aspects formels de ce style, la juxtaposition est un principe organisateur. On peut y déceler une logique de montage, de superposition d'épisodes ayant pour objectif de produire un effet comique et ainsi, au lieu de ressources narratives, de raconter une histoire à travers les scènes. L'écriture pencherait davantage vers le cinéma, ou plutôt vers le rapport à l'image, ce qui est, là encore, une compréhension très proche de celle de Langlois, lorsqu'il attribue à Jacques Prévert un rôle fondamental dans le passage du cinéma muet au cinéma parlant. On remarquera de même l'énumération des scènes d'*Adieu, Léonard*, qui identifie quelques bons moments du scénario gâchés par la trop innocente romance entre Ludovic et Paulette. La formulation est significative, car elle se glisse dans le contexte emblématique de la production du film. Bernardet oppose les scènes prévertiennes reconnaissables aux passages qui font référence à la greffe écrite pour la vedette Charles Trénet — une imposition des producteurs pour rendre la cassette plus vendable. Le bruit relevé par le critique provient d'un personnage extérieur à la constellation de Jacques Prévert. Même s'il représente un thème du poète, l'amour enfantin, il n'entre pas dans la composition. Le mérite de la critique est d'avoir perçu cette inadéquation, malgré son caractère panoramique et probablement sans connaître les imbroglios de la production du film. Jean-Claude Bernardet possède en effet un excellent sens critique, et il s'est rapidement imposé comme l'une des principales voix de la critique cinématographique brésilienne à partir des années 1960. Ce n'est pas un hasard si Paulo Emílio s'intéresse aux idées du jeune intellectuel lorsqu'il écrit un article sur la nouvelle critique cinématographique, consacrant une bonne partie de son texte à commenter les arguments de Bernardet. Ceci est intéressant dans la mesure où, d'une part, dans cet article de Paulo Emílio,

la sensibilité déjà prometteuse de Bernardet est louée à l'époque et, d'autre part, ses conclusions sur Jacques Prévert sont fortement contestées.

C'est aussi au sujet de *La Passion de Jeanne d'Arc*, dans un article paru dans cette chronique il y a quelques semaines, que s'est révélé être Jean Claude Bernardet. Ce jeune critique de qualité venait de faire ses débuts en écrivant sur Jacques Prévert dans la *História do Cinema Francês (Histoire du Cinéma français)*. Le mérite de ce texte est de nous faire sentir combien l'idéologie du poète français est sympathique. Bernardet perçoit avec acuité les limites de l'œuvre littéraire et cinématographique qu'il commente, mais hésite en même temps à dénoncer la faiblesse fondamentale de Jacques Prévert. L'auteur de *Paroles* et scénariste de tant de films a certes joué un rôle positif dans la formation de Bernardet, comme dans celle de tant d'autres jeunes, mais l'étude publiée dans la *História do Cinema Francês (Histoire du Cinéma français)* surestime l'apport de Prévert. Il ne me semble pas justifié de dire qu'il a transmis la révolte surréaliste au grand public à travers les vingt films auxquels il a participé, ses poèmes et ses chansons, même avec la réserve que cela a été fait *en ton mineur*. La plupart des films sont particulièrement dominés par une atmosphère de bons sentiments populistes, par un désir d'évasion frustré et nostalgique, par un pessimisme impuissant, le tout s'exprimant d'ailleurs fréquemment dans des dialogues de littérature médiocre.<sup>51</sup> [GOMES, 1981 p. 136]

Le texte s'intitule « Une nouvelle critique » et paraît le 16 janvier 1960 dans le *Suplemento Literário* du journal *Estado de São Paulo* – une publication conçue par Antonio Candido et dirigée par Décio de Almeida Prado [FAGOTTI et al, 2021, p. 102]. À partir de ces lignes, il est possible de situer la figure de Paulo Emílio dans le débat qui a suivi la conférence d'Henri Langlois six ans auparavant, en 1954. Il est possible d'affirmer qu'il était contraire au directeur de la Cinémathèque française. Alors que le Français réserve un espace privilégié au poète dans ses réflexions sur le cinéma, l'intellectuel brésilien tient des propos corrosifs. Il est clair qu'il n'apprécie pas le scénariste des *Enfants du Paradis*. Les mots utilisés pour décrire l'atmosphère ou « l'esprit Prévert » ne soulignent que des aspects jugés négatifs : « populiste », « frustré »,

---

<sup>51</sup> Les passages en italique sont marqués par l'auteur, qui ajoute même une note à côté des termes « littérature médiocre » qui dit : « Il faudra essayer de comprendre un jour pourquoi le meilleur film de Prévert et Carné, *Les Enfants du Paradis*, est le moins prévertien et le moins carnéen des deux ».

« impuissant » sont les termes pour indiquer les faiblesses non dénoncées par Bernardet, car, suggère Paulo Emílio, Prévert semble avoir été important dans la formation du critique belge<sup>52</sup>.

Le principal désaccord se situe au niveau de la compréhension du fait que le poète a transmis la révolte surréaliste au grand public. Paulo Emílio y voit une surestimation sur ce point précis, même s'il précise qu'il l'a fait sur un « ton mineur »<sup>53</sup>. Pour le directeur de la Cinémathèque brésilienne, l'écriture de Prévert n'aurait pas l'ampleur nécessaire à une telle tâche, car il s'agit, comme il le définit lui-même, d'une manifestation « médiocre » (à une autre occasion, il affirmera que les dialogues de Prévert sont anachroniques)<sup>54</sup>. Une fois de plus, la discussion tourne autour de la popularisation de l'art ; d'une certaine manière, Paulo Emílio semble se placer du côté de ceux qui considèrent la poésie prévertienne comme une simplification de la forme poétique. Dans ces conditions, il convient de replacer ces commentaires dans une conception plus large du cinéma, en particulier dans la perspective de quelqu'un qui réfléchit au cinéma depuis le Brésil. L'intellectuel est cohérent avec lui-même et une telle impression serait le résultat naturel de sa compréhension des particularités cinématographiques de son pays, qui, dans cette coupe, résonne de manière quelque peu élitiste. Si on remonte aux thèses du professeur Zabel au *Congrès des Écrivains* de 1954, on notera que la réponse de Paulo Emílio révèle déjà cette vision qui privilégie la position des élites dans l'acte de transmission des grandes œuvres du cinéma :

En conclusion, nous voulons examiner en quoi la situation du cinéma diffère profondément de celle de la peinture ou de la littérature. Les grandes œuvres d'art, qu'elles aient été reconnues ou non au moment de leur création, gagnent un public de plus en plus large au fil du temps. Le sens du processus

---

<sup>52</sup> Jean-Claude Bernardet est né à Charleroi, en Belgique, en 1936 ; mais il passe la majeure partie de son enfance à Paris, jusqu'à l'âge de treize ans, date à laquelle sa famille s'installe au Brésil, en 1949. Ainsi, bien que très jeune, le critique a dû entrer en contact avec l'œuvre de Jacques Prévert.

<sup>53</sup> Ici, précisément, une parenthèse s'impose, car le terme « mineur » dans la lecture de Paul Emílio semble correspondre à un synonyme d'« inférieur ». En revanche, nous pensons que Jean Claude Bernardet utilise le mot dans une lecture plus liée aux genres poétiques ; donc, comme quelque chose d'opposé à la poésie épique, dramatique, abstraite, c'est-à-dire dans un registre lyrique, se rapprochant, en ce sens, de l'analyse de la chronique d'Antonio Candido (par Rubem Braga) — quelque chose également de « mineur » dans la littérature brésilienne, mais plus proche des gens, en raison de son langage quotidien et, par conséquent, représenterait un instrument privilégié dans le processus d'humanisation de l'homme [CANDIDO, 1974, p. 5-6].

<sup>54</sup> Un autre exemple de cette opinion négative sur la poésie de Jacques Prévert peut être lu dans le passage, toujours du *Suplemento Literário* (*Supplément littéraire*), où Paulo Emílio s'occupe de la relation cinématographique du poète italien D'Annunzio : « Le dannunzisme, aujourd'hui, n'est plus hors de mode, ce qui a grandement facilité une évaluation précise de l'ancien cinéma italien. Les signes que D'Annunzio a écrits pour Cabiria suscitent encore des sourires, mais ils suscitent déjà la considération due aux choses anciennes. On ne peut pas en dire autant de nombreux dialogues de Jacques Prévert, surtout ceux du *Quai des brumes*, dont l'anachronisme irrite le spectateur moderne. [GOMES, 2015, p. 247]

coïncide avec l'objectif du mouvement de la culture populaire. Au cinéma, le phénomène est inversé. La grande œuvre cinématographique au début de sa carrière, qu'elle soit reconnue ou non, entre en communication avec un public immense, et au fil du temps, après avoir été inscrite au répertoire de la culture cinématographique, l'œuvre n'entrera nécessairement en communication qu'avec une infime partie de son public d'origine. C'est à partir de là que l'œuvre d'art cinématographique entre dans le processus valable pour les autres arts, mais dans des conditions plus difficiles parce qu'elle n'a pas le prestige de la tradition. Au départ, c'est la culture cinématographique des élites qu'il faut prendre en charge pour former des cadres qui travailleront à leur tour à élever le goût et les exigences du peuple en matière de cinéma. Telle serait la fonction d'une cinémathèque dans le schéma du mouvement éducatif suggéré par M. Zabel en conclusion de son ouvrage. [1954, p. 155]

Les considérations négatives sur l'œuvre littéraire et cinématographique de Jacques Prévert sont, comme indiqué antérieurement, tout à fait cohérentes. D'autant plus si l'on tient compte du fait que les œuvres de son frère Pierre sont empreintes d'une atmosphère moins industrielle, plus foraine, dans laquelle les expérimentations gardent des traits avant-gardistes, mais ont à l'horizon l'impact sur la réalité, plus encore, sur la réalité populaire. En d'autres termes, la lignée d'œuvres comme *Adieu, Leonard* apporte des hypothèses contraires au cadre théorique de l'intellectuel brésilien. Après tout, le burlesque, traditionnellement, ne fait pas partie de la « culture cinématographique des élites ». Dans ce sens, il serait intéressant de lire un bref passage de l'interview d'Antonio Candido, réalisée par Adilson Mendes, Olga Fernández et Max Fagotti, en 2011. Le témoignage du professeur, publié à titre posthume en 2019, tourne autour du cinéma et de sa relation avec Paulo Emilio. Curieusement, dans l'une des réponses, qui selon la visée guidant ce travail, clarifie davantage la position du directeur de la cinémathèque à l'égard de l'œuvre de Jacques Prévert, on trouve une citation de Rubem Braga, comme indiqué ci-dessous :

Adilson Mendes – Dans la polémique entre le muet et le parlant, quelle est votre position ?

Je pense que le cinéma est le grand art du 20<sup>e</sup> siècle. Je n'ai jamais été d'accord avec Paulo Emilio, qui pensait que le grand art était le cinéma muet. J'ai toujours pensé que le cinéma parlé était une chose fantastique, beaucoup mieux. Le cinéma muet, c'était encore « beaucoup théâtre » (dit-il faisant des gestes exagérés). Ce qui est fantastique dans le cinéma, c'est le gros plan. Et le gros plan vous oblige à être très naturel. Cette naturalité que le cinéma

parlant a apportée est une chose extraordinaire. Je suis tout à fait favorable au cinéma parlant. Paulo Emilio était très proche des gens du Chaplin Club de Rio de Janeiro. Ces gens étaient en faveur du cinéma muet. Rubem Braga a écrit une très bonne chronique sur eux : Vinícius de Moraes, Otavio de Faria, Almir de Castro — et Paulo faisait partie de ce milieu. Rubem Braga dit : « il semble que ce qui est vraiment beau, c'est le silence, la beauté du silence, la pureté. Ce sont mes amis ». Lui, Rubem, était leur ami. « Ces amis devraient faire la chose suivante : aller au cinéma dans le noir complet et ne rien regarder, et alors ils auraient une pureté absolue ». [FAGOTTI et al, 2021, p. 86]

La mention de l'ironie de Rubem Braga n'est pas un hasard, sa position est déjà bien connue. Comme Prévert (sur un ton moins véhément peut-être), il s'oppose aux manifestations artistiques et théoriques de ce type, c'est-à-dire qui recherchent une « pureté absolue », et qui présupposent souvent une verticalité des relations sociales. Comme le poète français, l'écriture de Braga s'inscrit dans une perspective populaire. Les mots dépouillés de toute dimension abstraite et de tout hermétisme, ceux de la vie quotidienne, sont la matière première de ses chroniques. Et cette matière première n'est autre que la sédimentation de l'expérience quotidienne, qui n'est pas pure au départ. Dès lors, la recherche d'une esthétique de la pureté absolue tend généralement vers des procédures d'épuration des contours humains de ces expériences, aux yeux du chroniqueur.

Il convient également de noter que, d'une certaine manière, le terme « naturel », utilisé plus haut, fait un peu écho à cette perspective et, plus encore, le mot pourrait reprendre les arguments de Langlois : dans le passage du cinéma muet au cinéma parlant, Candido y relève un changement dans la relation entre les acteurs et le public. Quelque chose dans les voix rend les spectateurs plus à l'aise devant l'écran, cela relève d'un processus d'identification. Et, si l'on se souvient des premières pages de ce chapitre, les dialogues de Jacques Prévert auraient joué un rôle clé dans l'obtention de ce naturel [LANGLOIS, 2014, p. 366-368]. Le poète a exploré les nouvelles possibilités esthétiques comme personne, dépassant la « hantise » du cinéma muet. Le septième art acquiert alors plus d'humanité grâce à ce processus. L'expression artistique de Jacques Prévert devient plus proche des gens, de la vie. Elle se déroule, comme la chronique brésilienne, à l'instar de Rubem Braga, au quotidien. Cela tient précisément à l'usage d'une pensée poétique conçue à partir d'un vocabulaire accessible à tous, de termes usités par le plus grand nombre et, surtout, appartenant à tous. Cette conception esquisse un geste de rapprochement avec l'autre. Sous cet angle, l'extrait suivant d'*Adieu, Léonard* décrit les

ressources esthétiques utilisées par les frères Prévert, la manière dont ils décortiquent et jouent avec les lieux communs du langage et, en les détournant pour parvenir à une expression poétique qui leur est propre :

De Jacques Prévert, Roger Leenhardt écrit : « Le brillant de son dialogue de cinéma est fait des mille « perles » du langage humain... ses mots d'auteur sont des lieux communs » (*Fontaine n°42*). Prévert en tire, dans *Adieu Léonard*, des effets soit poétiques, soit comiques : « Vous voudriez que mol ! moi. Léonard Félicien. Je frappe odieusement dans le dos la main qui m'a sauvé des eaux ? » Et ce comique semble obéir parfois à une logique absurde : « Si elle ne revient pas, je flanque à la porte ». « Vous avez bien dormi ? - Non, pas fermé l'œil, c'est pour ça que je suis content qu'on me réveille ». Mais Prévert s'en sert le plus souvent pour stigmatiser la bêtise de cette foule cruelle, qui ne sait que hurler en chœur dans *Drôle de drame* et que nous retrouvons ici dans la personne du cabaretier acharné après Ludovic ou des marchands de lampions qui à la dernière séquence se battent en criant des phrases toutes faites et trop entendues. À eux tous. Paulette a dit leur fait redonnant comme Ludovic leur sens profond aux mots trop usés : « Non seulement vous êtes méchants, mais vous êtes bêtes et méchants : et, par-dessus le marché vous êtes laids » ! Chez ces deux-là, il n'y a plus de lieux communs. Ils peuvent les énoncer : réinventés par eux, ils deviennent poésie.<sup>55</sup>

Ce texte de Roger Leenhardt sera à nouveau appréhendé dans cette thèse car son essai contribue de manière significative à la compréhension de l'œuvre de Prévert. Dans le fragment cité cependant, le procédé d'écriture de Prévert est déjà esquissé. Il y a, dans son style, l'intention constante de défaire les lieux communs et de là, de ce geste, créant son expression artistique — en utilisant une expression de Didi-Huberman [2012, p.97-98] — il y a une tentative incessante de transformer les lieux communs en un lieu du commun dans la langue de Jacques Prévert. Le caractère plâtré des expressions figées, qui perdent parfois leur sens premier avec le temps, se dilue dans une forme plus malléable après l'intervention du poète. Pour ainsi dire, elles deviennent poésie.

---

<sup>55</sup> Signé T.S.V.P. In\_ Revue Radio Cinéma Télévision, Paris, 1957. p. 43-44

Quant à Paulo Emílio<sup>56</sup>, bien qu'il ait déjà relativisé cet idéal du cinéma muet, les considérations abordées plus haut en portent la trace. Cela crée un certain malaise, car il s'agit d'une personnalité brésilienne reconnue comme progressiste ; cependant, sa perception de la filmographie de Prévert est similaire, par exemple, à celle de Claude Mauriac — critique conservateur et particulièrement rétif à Jacques Prévert. Ceci, semble-t-il, serait conditionné par l'histoire même du développement culturel de chaque lieu. Ce qui est à droite dans un pays peut, sans perte, être à gauche dans un autre. D'une certaine manière, non seulement la perspective, le cadre théorique, mais aussi les attentes de l'intellectuel brésilien ne trouvent pas de points de résonance chez l'auteur français. Malheureusement, il n'a pas consacré plus de temps à la compréhension des mécanismes internes de la production prévertienne et on ne dispose pas des connaissances nécessaires pour identifier les différences entre Paul Emílio et Claude Mauriac. Il reste donc à cerner comment ces contrastes et ces lacunes font de la projection d'*Adieu, Léonard* et de la conférence « Le cas Prévert ou l'envers du cinéma » des manifestations encore plus symptomatiques de la présence de l'œuvre de Jacques Prévert au Brésil. Il est pertinent, parce qu'il est rare qu'autant de personnes aux perspectives si diverses se réunissent pour discuter de l'œuvre du poète français — comme cela s'est produit dans la salle du *Cine Marrocos*, au centre-ville de *São Paulo*. Le débat a dû être, en ce sens, très riche. Cependant, il faut souligner la vraie frustration (en ce qui concerne les objectifs de ce travail), car il ne reste que de maigres vestiges de cette journée, avec lesquels on essaie de reconstituer les principaux arguments et discussions.

---

<sup>56</sup> Un autre extrait explicatif de la conception cinématographique de Paulo Emílio peut être lue dans le passage suivant de l'interview mentionnée ci-dessus : « Il est revenu de France avec cette idée de cinéma pur, le rythme pur de l'image. C'est ainsi qu'il fonde le *Cinéma Club* à son retour en 1939. Mais il a toujours dit que dès qu'il le pourrait, il reviendrait en France. En 1946, il revient. Là, une chose très positive dans sa vie fut la connaissance de l'extraordinaire critique André Bazin. Et Bazin avait un tout autre point de vue. Bazin disait que le cinéma c'est reproduire la réalité, raconter la vie, l'important c'est ce qu'elle raconte et comment elle la raconte. Pas d'art pur. Puis Paulo a fait la reconversion vers une vision plus réaliste, plus humaine du cinéma. Et cela apparaît dans la critique qu'il fait dans le *Suplemento Literário* (Supplément littéraire) ». [Idem, p. 87].

#### 4. La Compagnie de théâtre Renaud-Barrault - Aspects institutionnels

La diffusion de Jacques Prévert au Brésil comprend également le passage de la célèbre Compagnie Française de Comédie de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault<sup>57</sup>. Entre mai et juin 1950, le public brésilien a vu huit pièces du groupe, dans cet ordre : *La Seconde Surprise de l'amour* ; *Les Fourberies de Scapin* de Marivaux et Molière respectivement ; *Hamlet* dans la traduction d'André Gide et *Occupe-toi d'Amélie*, vaudeville de Georges Feydeau ; des pièces de trois auteurs contemporains, *Malbrough s'en va-t-en guerre* de Marcel Aichard, *Partage de midi*, de Claudel et *Volpone*, de Ben Jonson (adapté par Jules Roims et Stefan Zweig) et, enfin, *Le Procès* de Kafka. Il y a également eu lieu trois conférences au Centre Brésil-France, chacune d'entre elles dispensées à 17 heures, intitulées : « La conversation française », « Introduction à la poésie française » et « Le métier du comédien ». À la fin, en guise d'adieu, des récitals de poèmes français ont été donnés. Les vers de *Paroles* et *Histoires* ont été lus à plusieurs reprises à ces occasions et, d'ailleurs, lors des soirées de récital, Jean-Louis Barrault faisait des performances dans la peau du mime Baptiste, personnage créé avec Jacques Prévert pour le film *Les Enfants du Paradis* (1945), qui reprend l'histoire du célèbre mime Jean-Gaspard Debureau. En d'autres termes, outre la dramaturgie classique, la compagnie théâtrale a apporté au Brésil un répertoire enveloppé dans l'atmosphère poétique de Prévert.

Il convient de souligner, car il est important de comprendre la dynamique des relations franco-brésiliennes à ce moment de l'histoire, que la visite de l'illustre compagnie s'inscrit dans le cadre d'une action politique du ministère français des Affaires étrangères, qui cherchait à reprendre contact avec l'Amérique latine dans les années 1950. La tournée ne s'arrête pas au Brésil, les artistes français poursuivent leur voyage en Uruguay et en Argentine. Le programme de la troupe s'organise comme suit : arrivée à Rio de Janeiro le 14 mai 1950, où ils restent jusqu'au 4 juin ; puis, du 5 au 17 juin, le voyage à São Paulo — cela étant écourté en raison de

---

<sup>57</sup> Les personnes suivantes faisaient partie de la troupe (acteurs) André Brunot ; Pierre Bertin ; Marie-Hélène Daste ; Jean Decemine ; Jean-Pierre Granval ; Albert Medina ; Janine Wassar ; Jacques Galland ; Jean-François Calve ; Simone Valère ; Régis Outin ; Charles Mahien ; Ginaitte Nicolas ; Bernard Dheran ; Jean Juillard ; William Sabatier et Pierre Sonmier (acteurs). Félix Labisse (peintre/décorateur) ; Pierre Boulez (musicien) ; Roger Goutin (directeur de scène) ; Fernand Girault (électricien) et Anne Gefflot (couturière).

problèmes de transport des éléments pour les spectacles. Le 22 juin, ils étaient déjà à Montevideo, puis ils sont repartis à la fin du mois pour Buenos Aires ; ils ont passé pratiquement tout le mois de juillet en Argentine. Le but de ce périple était de restaurer l'influence française en Amérique du Sud, car après la Seconde Guerre mondiale, la France avait perdu une grande partie de son influence sur le continent américain.

L'influence européenne, et surtout francophone, s'était considérablement affaiblie en Amérique du Sud à la suite de la Seconde Guerre mondiale et aux actions des États-Unis sur le continent. Cette stratégie de rapprochement, dont l'inauguration du Centre Brésil-France a été une étape cruciale, se manifeste par exemple dans les pages de *O Jornal*, dans lesquelles l'attachée culturelle de l'ambassade de France à Rio de Janeiro, Gabrielle Mineur, répond au journaliste Isa Reis en juin 1948 :

« [...] j'y ai déjà pensé, à la possibilité de faire venir au Brésil une compagnie française itinérante qui parcourrait les États, une compagnie complète : de son personnel d'interprètes et d'étudiants, afin que le public ait une idée de la façon dont une pièce est préparée. De la distribution des rôles aux répétitions générales. Je pense que cela rendrait les spectacles plus intéressants si les spectateurs étaient conscients de la manière dont les artistes travaillent pour parvenir au résultat final, à savoir la représentation de la pièce. Des conférences pourraient être organisées sur le sujet, avec l'aide de la compagnie, pour les illustrer [...]. Notre but est de réunir des scientifiques, des médecins, des écrivains, des artistes, bref l'élite intellectuelle brésilienne, afin de décider des mesures à prendre pour une parfaite connaissance entre la France et le Brésil et un parfait échange culturel. Non pas pour choisir ce qu'il faut exporter et importer, mais pour importer et exporter ce qui existe réellement dans ces deux pays à l'heure actuelle en matière d'art et de science, et aussi en matière d'artisanat français qui, heureusement, redevient ce qu'il était avant la guerre [...]»<sup>58</sup>

L'objectif de cette stratégie apparaît clairement dans les propos de Gabrielle Mineur : à travers la culture française, dialoguer avec l'élite brésilienne et, à partir de là, réorganiser les relations entre les deux pays. Dans ces lignes de 1948, on relève les prémices de ce qui deviendra la tournée de la Compagnie Renaud-Barrault en 1950, qui se déroulera précisément

---

<sup>58</sup> *O Jornal* — « O Brasil e a França se reencontram depois da Guerra » ou « Le Brésil et la France se retrouvent après la guerre » par Isa Reis <[http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/43922](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/43922)>

lors d'une série de conférences, apportant des tonnes de matériel, des décors aux costumes en passant par la décoration, le tout pour reproduire les spectacles dans les mêmes conditions qu'à Paris. À l'époque, cette démarche a conduit à d'insolites situations comme l'impossibilité de trouver des salles pour les spectacles, comme on peut le lire dans un rapport officiel du 7 février entre Robert Shuman et Gilbert Arvengas, respectivement ministre des Affaires Étrangères et Ambassadeur de France à Rio de Janeiro. La correspondance indique que l'un des défis consistait à trouver un espace plus petit où les artistes n'auraient pas à faire autant d'efforts pour se faire entendre, car les pièces n'avaient pas été conçues pour les dimensions imposantes du *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Cependant, toutes les autres scènes étaient déjà occupées et ne présentaient pas les conditions techniques nécessaires pour accueillir une troupe de cette taille<sup>59</sup>. La seule solution, selon le ministre, serait que Jean-Louis Barrault s'adapte à ces conditions même défavorables, car il est impératif que les classiques français soient joués comme s'ils se trouvaient dans la capitale, ce qui apporterait plus de légitimité à l'échange. En outre, Shuman insiste sur le fait que l'ambassadeur doit s'assurer que le gouvernement brésilien ne prélèvera aucune taxe sur les revenus de la compagnie dans le cadre de l'accord culturel. Dans ce même document, il y a un programme précédent avec le nom de Jacques Prévert parmi les poètes à réciter pendant les spectacles.

Il ne fait aucun doute que l'ampleur de l'entreprise était sans précédent. Pourtant, une expérience similaire avait été tentée par Louis Jouvet entre 1941 et 1945 ; ce dernier avait alors parcouru l'Amérique latine dans une forme d'exil pendant la guerre, en montant des pièces de Molière, d'Alfred Musset et de La Fontaine ; il avait également mis en scène des œuvres de Paul Claudel et de Jean Giraudoux à Rio de Janeiro. Cependant, cette expérience n'a pas bénéficié du même soutien technique et financier de la part du ministère des Affaires étrangères, pratiquement inexistant pendant l'occupation nazie. La tournée a donc été plus improvisée. La saison brésilienne est spécifiquement centrée sur l'année 1943, après laquelle l'acteur français

---

<sup>59</sup> Ce document se trouve dans les archives diplomatiques de Nantes. Il contient également les mots suivants du ministre : « Tous les théâtres autres que le Théâtre Municipal sont occupés par les troupes brésiliennes, car il y a, m'a-t-il dit au Brésil plus de troupes que de théâtres. /Aucune salle n'est organisée pour accueillir des spectacles français de qualité sauf le petit théâtre COPACAPANA qui ne possède en réalité qu'une scène dont l'équipement s'apparente à celui des salles de patronage de chef-lieu de canton en France. [...] En ce qui concerne les difficultés de montage des spectacles sur le plateau encombré de chanteurs, choristes, musiciens et corps de Ballet, il a été précisé à M. VIGGIANI qu'il serait absolument indispensable que le théâtre soit entièrement à la disposition de la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean-Louis BARRAULT pendant 14 jours (non pas seulement la scène, mais tous les locaux du Théâtre Municipal). /Il a été spécifié également que le personnel d'électriciens, de machinistes et accessoiristes devra se tenir à la disposition de M. J.-L. BARRAULT le matin, l'après-midi et le soir lorsqu'il n'y aura pas de représentations afin d'effectuer la mise en état des décors et le réglage des lumières. »

se rend en Argentine, au Chili, au Mexique et aux États-Unis<sup>60</sup>. Rubem Braga ne conserve aucune trace de ce passage, probablement parce que le journaliste s'est embarqué avec le Corps expéditionnaire brésilien pour l'Italie en tant que correspondant de guerre. Entre les pièces, Jouvét donne des lectures dramatiques de poésie française. Cette fois au *Teatro Municipal de São Paulo*, il présente le spectacle « La France Poétique (de Villon à nos jours) », dont on trouve le programme ci-dessous :

Temporada Oficial  
 Empresa N. VIGGIANI

# Teatro Municipal

5. FEIRA, 30 DE JULHO  
 ÀS 17 HORAS  
 V E S P E R A L

Companhia Dramatica Francesa "THÉÂTRE LOUIS JOUVET" de Paris

## LA FRANCE POÉTIQUE

(de VILLON aos nossos dias)

Apresentação pelo Dr. GUILHERME DE ALMEIDA, da Academia Brasileira e Paulista de Letras

<p><b>I.<sup>a</sup></b></p> <p>FRANÇOIS VILLON <i>Le grand testament Poire je suis... Ballade des dames du temps jadis</i></p> <p>PIERRE DE RONSARD <i>Sonnet à Marie Sonnet à Hélène</i></p> <p>PIERRE CORNEILLE <i>Scène de Psyché</i></p> <p>JEAN DE LA FONTAINE <i>Le Corbeau et le Heurtois Le Héron La Femme noyée Ode à la volupté</i></p> <p>MME. DE SEVIGNÉ <i>Lettre à Mr. de Coulanges</i></p> <p>CHANSONS <i>Sur les bords de l'Ille (Musique de X'VIIIe.) Chanson de Fortunio (Paroles d'Alfred de Musset Musique d'Offenbach) Lucie</i></p> <p>ALFRED DE MUSSET <i>Booz endormi</i></p>	<p>Louis Jouvét Jacques Thiery</p> <p>Leo Lapura Régis Outin</p> <p>Madeleine Ozery Paul Cambo</p> <p>Catherine Moissan Jacques Clancy Romain Bouquet Louis Jouvét</p> <p>Monique Melmand</p> <p>Georgina Tisel</p> <p>Jacques Clancy Paul Cambo Annie Curlet</p>	<p>JULES LAFORGUE <i>Complainte des blackboards Complainte du pauvre jeune homme</i></p> <p>STEPHANE MALLARMÉ <i>Brise marine</i></p> <p>EMILE VERHAEREN <i>Le vent</i></p> <p>ALPHONSE DAUDET <i>Le sous-préfet aux champs</i></p> <p>CHARLES VILDRAC <i>Si l'on gardait...</i></p> <p>PAUL FORT <i>La ronde Mr. Le Curé de Langrunes sur mer Le petit rentier</i></p> <p>UNA VIEILLE CHANSON FRANÇAISE: <i>Au clair de la lune</i></p> <p>GEORGES DUHAMEL <i>Ballade de Florentin Pradier</i></p> <p>GUILLAUME APOLLINAIRE <i>Un oiseau chante</i></p> <p>JEAN MARC BERNARD <i>De profonds</i></p> <p>JULES SUPERVIELLE <i>Prophétie</i></p> <p>CHARLES PÉGUY <i>Heureux ceux qui sont morts La petite espérance</i></p> <p>LOUIS ARAGON <i>Contique à Elise Richard II 30</i></p>
<p><b>II.<sup>a</sup></b></p> <p>CHARLES BAUDELAIRE <i>Libération au voyage Requiem</i></p> <p>PAUL VERLAINE <i>Lettre Écoutez la chanson bien douce Grèce Sonnets tirés de Sappho</i></p>	<p>André Moreau Risner Morineau</p> <p>Louis Jouvét Monique Melmand Leo Lapura Jacques Thiery</p>	<p>Louis Jouvét Emmanuel Descalzo</p> <p>Georgina Tisel</p> <p>Stephane Audel</p> <p>Micheline Buire</p> <p>Risner Morineau</p> <p>Catherine Moissan</p> <p>Romain Bouquet Jacques Thiery</p> <p>( Micheline Buire Jacques Clancy</p> <p>Stephane Audel</p> <p>Emmanuel Descalzo</p> <p>Louis Jouvét</p> <p>André Moreau</p> <p>Louis Jouvét Madeleine Ozery</p> <p>Louis Jouvét Annie Curlet</p>

Ao piano: MR. JOLLES

PREÇOS com imposto: Poltronas e Balcões, 23\$ - Foyers, 11\$500 - Galerias e Anfiteatros, 5\$800 - Frizas e Camarotes I., 11\$ - Camarotes Foyer e de II., 5\$500.

Figure 9 – Divulgação de la lecture dramatique de Louis Jouvét à São Paulo

Si l'on regarde les noms des poètes, on s'aperçoit que les déclamations suivent un ordre chronologique, de François Villon à Louis Aragon. On s'aperçoit également que Jacques Prévert ne figure pas sur la liste. Cette absence n'est pas inhabituelle dans la carrière de Prévert. En 1943, bien qu'il ait déjà publié une série de poèmes dans des revues et des journaux, *Paroles* n'avait pas encore été publié, Jacques Prévert est donc plus connu pour sa production cinématographique — dans laquelle, d'ailleurs, Louis Jouvét intervient ; pensons à son

<sup>60</sup> C.f. SOUZA, Ida Vicência Dias de. *O teatro poético de Cecília Meireles (Le Théâtre poétique de Cecília Meireles)*. Rio de Janeiro: PUC, Département de Lettres, 2006.

interprétation de Monsiegnur Archibald Soper, l'archevêque de Bedford dans *Drôle de drame* (1937), réalisé par Marcel Carné). En revanche, en 1950, lorsque l'on consulte les carnets de Jean-Louis Barrault, dans lesquels on peut lire ses notes sur la saison, sur l'organisation financière et artistique des spectacles, les poèmes prévertiens sont inclus dès le début de la tournée. Ils apparaissent en revanche dans les entrées des pièces et dans la dernière représentation intitulée « Les Adieux », dans laquelle est également jouée la pantomime de Baptiste. La liste des poètes présentée par la Compagnie Renaud-Barrault ne diffère guère de celle de Jouvet. Les deux programmes présentent une idée assez conventionnelle de la littérature française. La Fontaine, Musset, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Daudet, Supervielle, ils sont tous présents dans les deux récitals. À partir de ce constat, on pourrait mesurer l'impact de la publication de *Paroles*. L'anthologie insère l'auteur dans le canon, du moins pour l'instant<sup>61</sup>. On en profite pour se focaliser sur l'une des pages du carnet de Barrault afin d'identifier les poèmes de Jacques Prévert qui ont été choisis pour la tournée :

	Musset - a NIRON	
	<del>L'invitation - le lac.</del>	
	Baudelaire - l'invitation - le jet d'eau - 11.05	
	Verlaine - Il pleure de mon cœur .	de lav.
- x	- les ingénues	MR
- x	Rimbaud - Streets ?	MR + Dugé Branché
- x	Laforgue - Notre petite compagne .	S. V.
	- Complainte du faucon j. l.	MR
- x	Claudel - verge à midi.	MR
	Daudet - cure de cognac .	autres
- x	Supervielle - Famille de ce monde	MR
	Desnos - Sol de compagnie	Calvé, Madini Ferdinand, Sébaste
	Prévert - Le cancre	J.P.P.
	Portrait	MR
- x	Page d'écriture	MR
- x	Vincent	J.C.B.
	Eluard - Liberté .	J.C.B. 4

Figure 10 – Extrait du cahier de Jean-Louis Barrault sur le voyage à l'Amérique du Sud

<sup>61</sup> Au fil du temps, surtout après la disparition du poète en 1977, sa poésie n'est pas retirée de la littérature, bien sûr, mais placée dans un espace étrange, d'une expression inoffensive, réservée aux enfants. L'organisation des œuvres complètes en 1992 correspond en quelque sorte à une tentative pour remettre Prévert sur cette liste des grands poètes français, ce qui est légitime et tout à fait cohérent ; cependant, cette édition de la Pléiade est entachée d'un excès de défense de l'auteur, dans lequel les analyses critiques sont parfois mises à mal.

Dans le manuscrit du comédien, on peut noter que les vers du « Cancre »<sup>62</sup>; « Portrait » (probablement « Pour faire le portrait d'oiseau »); « Page d'écriture » et « Vincent » (probablement « Complainte de Vincent »), tous extraits de *Paroles*, ont été récités. Dans cette coupure, on notera que les lettres précédant les titres renvoient aux initiales des comédiens, qui réciteront les poèmes le jour du spectacle. Comme indiqué précédemment, la liste ne diffère guère de celle de Jouvet : outre Prévert, Desnos et Éluard, les autres écrivains étaient présents aux représentations de 1943. Il est emblématique de relever que deux biffures barrent la poésie de Lamartine — encore plus si l'on réalise que deux lettres V et H, qui suggèrent Victor Hugo, sont suivies d'un point d'interrogation sur une autre partie de cette page — en d'autres termes, y avait-il quelque chose dans les vers romantiques qui ne convenait pas à cette réinterprétation française ? Ou plutôt, qu'est-ce qui, dans la littérature romantique, ne convenait pas aux intérêts de la France contemporaine ? Une autre absence significative, qui abonderait dans le même sens, concerne les représentants du surréalisme. Breton et Soupault, par exemple, ne sont pas rappelés. Louis Aragon non plus. Probablement en raison des liens de ce dernier avec le Parti Communiste Français (PCF). Bien sûr, ce ne sont que des hypothèses interprétatives, mais il ne faut pas perdre de vue ni le contexte institutionnel de cette présentation ni l'intérêt politique qui se cache derrière chaque choix. C'est ainsi que l'on peut, par exemple, renverser la perspective des questions précédentes, c'est-à-dire commencer à réfléchir à la place de l'œuvre prévertienne dans ce type de stratégie politique.

Il convient d'observer que le succès de *Paroles* n'expliquerait qu'en partie ce choix, de même que l'influence évidente de l'amitié de Jean-Louis Barrault ne serait pas la seule responsable de la sélection. Il faut donc se concentrer sur les poèmes eux-mêmes pour tenter d'identifier les raisons de ces choix : dans trois d'entre eux, la même atmosphère se répète ; les vers évoluent dans un univers enfantin, qui, chez Jacques Prévert, est lié à la spontanéité, à la liberté de pensée, presque toujours opposée au monde théorique, philosophique, au manque d'imagination. L'enfant représente la rébellion et, à certains niveaux, la possibilité du nouveau, que ce soit dans le langage ou dans la révolution. Le célèbre poème « Le Cancre », déclamé par Jean-Pierre Granval, illustrerait bien ces aspects :

---

<sup>62</sup> Silvano Santiago a traduit ce poème en changeant le titre « Le Cancre » en « Juquinha » [SANTIAGO, 1985, p.35]. Nous trouvons ce choix particulièrement mauvais, car le nom choisi en portugais perd l'impact du mot français. Bien sûr, une traduction littérale ne serait pas possible, puisque « O Câncer » n'a pas le sens du monde scolaire comme en français ; cependant, quelque chose comme « Peste » pourrait mieux remplacer l'idée de ce poème. Même « Mal aluno » ; « Laranja pobre » ou « Ovelha Negra » seraient plus appropriés.

Il dit non avec la tête  
mais il dit oui avec le cœur  
il dit oui à ce qu'il aime  
il dit non au professeur  
il est debout  
on le questionne  
et tous les problèmes sont posés  
soudain le fou rire le prend  
et il efface tout  
les chiffres et les mots  
les dates et les noms  
les phases et les pièges  
et malgré les menaces du maître  
sous les huées des enfants prodiges  
avec des craies de toutes les couleurs  
sur le tableau noir du malheur  
il dessine le visage du bonheur.

[O.C. p. 43]<sup>63</sup>

Les organisateurs des œuvres complètes de Jacques Prévert indiquent que ce court poème a été publié pour la première fois dans la revue suisse *Lettres* en 1944. Dans la note qui accompagne traditionnellement l'édition de la Pléiade, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster décrivent le contenu des vers, en soulignant l'opposition entre tête/raison d'une part et cœur/sentiment d'autre part. Une dichotomie fréquente dans la poésie prévertienne, à tel point que le couple Laster attire l'attention sur une formulation très similaire dans le film *Le Soleil a toujours raison* (1941) réalisé par Pierre Billon, montrant le passage d'idées entre littératures et cinéma dans l'œuvre du poète ; et suggérant que cette composition a été écrite avant la version imprimée à Genève. [O.C. p. 1033]. En ce qui concerne l'aspect formel, qui est à peine abordé dans la Pléiade, il y a dix-sept vers dans lesquels les répétitions de « il », « les », « et » construisent un rythme qui, à son tour, s'interrompt presque à la moitié du poème. Il y a une sorte de contrepoint provoqué par le terme « soudain » qui, outre l'opposition introduite par le son /u/ par rapport aux voyelles /i/ et /e/ qui prédominent dans les autres lignes du poème. Ce vers est le seul à commencer par un adverbe, ce qui établit un lien différent, qui ne passe pas

---

<sup>63</sup> Voici la traduction en portugais proposé par Santiago, en 1985 : « Diz não com a cabeça / diz sim com o coração / diz sim ao que ama / diz não ao professor / está de pé / sendo arguido / e todas as perguntas lhe são feitas / de repente morre de rir / e apaga tudo / os números e as palavras / as datas e os nomes / as frases e as armadilhas / e apesar das ameaças do professor / debaixo da vaia dos meninos prodígios / no quadro-negro da desgraça / com giz de todas as cores / desenha o rosto da felicidade ». [SANTIAGO, 1985, p.35]

nécessairement par la coordination ou la répétition qui organisent les autres vers. « Soudain », les problèmes posés à l'élève provoquent un rire incontrôlable qui, finalement, résiste à tout et a le bonheur pour horizon — même s'il est inscrit dans un tableau d'infortune. De nombreuses significations peuvent être données à ce poème : une vision innocente de la réalité, une idéalisation de l'enfance, une métaphore des temps sombres de la Seconde Guerre mondiale, etc. Au regard de l'objectif de ce travail, il est important de réfléchir aux raisons du choix opéré par Jean-Louis Barrault. Pourquoi ces vers ? Quel message veut-on faire passer dans ce contexte ?

Dans cette perspective, on assiste donc à un mouvement inverse de la poétique de Jacques Prévert. Selon la manière dont elle est récitée, il y aurait facilement une domestication des pouvoirs de cette poésie, de son caractère rebelle. Même le langage simple, avec des mots tirés de la vie quotidienne, de la rue, qui dans la littérature française est un facteur extraordinaire, car il s'oppose à une tradition hermétique et difficile d'accès (comme l'œuvre de Mallarmé, par exemple), au Brésil, cet effet est affaibli ou perd même son sens. Ces mêmes vers sont parfaitement adaptés à la progression didactique de l'apprentissage du français à l'étranger : les temps des verbes au présent, les quelques pronoms et, surtout, les prépositions finales<sup>64</sup>. Il est certain que ces éléments « didactiques » permettraient au public de reconnaître plus facilement les spectacles au Brésil. Les journaux indiquent qu'une partie du public était composée d'étudiants du *Centro Brasil-França*, de l'Alliance française et d'écoles brésiliennes bilingues. La poésie de Prévert a donc été utilisée pour établir un lien plus direct avec les spectateurs étrangers, moins par son contenu et son message que par sa forme. Toutefois, cette simplicité du langage qui signifiait en France une désarticulation de la tradition poétique, fonctionnait à l'inverse sous les tropiques, c'est-à-dire qu'elle contribue à la construction de l'image de la France à l'étranger. Dans une certaine mesure, la déclamation de Jacques Prévert a apporté une familiarité, une identification avec les Brésiliens, puisque tous les événements de la saison étaient en français, sans traduction ni sous-titres. C'était un moment de conciliation avec les personnes qui connaissaient ou apprenaient la langue à l'époque.

La reconnaissance entre l'artiste et le public est un élément fondamental de la stratégie française. Il faut bien se rendre compte que les poèmes lus par Madeleine Renaud, ensuite, « Pour faire un portrait dans oiseau » et « Page d'écriture », se situent dans une atmosphère

---

<sup>64</sup> En effet, le poème « Déjeuner du Matin » apparaît souvent dans les méthodes d'enseignement du français langue étrangère (FLE) pour illustrer l'utilisation du passé composé.

similaire au poème précédent, aussi avec une note discordante ; cependant, « Complainte de Vincent » se positionne différemment dans la poétique prévertienne et a peut-être été choisi par Barrault précisément pour cette raison, pour contrebalancer l'effet du « Cancre », en révélant une autre dimension de l'écrivain. C'est pourquoi il est pertinent de lire ensemble les vers dédiés au peintre Vincent Van Gogh :

À Arles où roule le Rhône  
Dans l'atroce lumière de midi  
Un homme de phosphore et de sang  
Pousse une obsédante plainte  
Comme une femme qui fait son enfant  
Et le linge devient rouge  
Et l'homme s'enfuit en hurlant  
Purchassé par le soleil  
Un soleil d'un jaune strident  
Au bordel tout près du Rhône  
L'homme arrive comme un roi mage  
Avec son absurde présent  
Il a le regard bleu et doux  
Le vrai regard lucide et fou  
De ceux qui donnent tout à la vie  
De ceux qui ne sont pas jaloux  
Et montre à la pauvre enfant  
Son oreille couchée dans le linge  
Et elle pleure sans rien comprendre  
Songeant à de tristes présages  
Et regarde sans oser le prendre  
L'affreux et tendre coquillage  
Où les plaintes de l'amour mort  
Et les voix inhumaines de l'art  
Se mêlent aux murmures de la mer  
Et vont mourir sur le carrelage  
Dans la chambre où l'édredon rouge  
D'un rouge soudain éclatant  
Mélange ce rouge si rouge  
Au sang bien plus rouge encore  
De Vincent à demi mort  
Et sage comme l'image même  
De la misère et de l'amour  
L'enfant nue toute seule sans âge  
Regarde la pauvre Vincent

Foudroyé par son propre orage  
 Qui s'écroule sur le carreau  
 Couché dans son plus beau tableau  
 Et l'orage s'en va calmé indifférent  
 En roulant devant lui ses grands tonneaux de sang  
 L'éblouissant orage du génie de Vincent  
 Et Vincent reste là dormant rêvant râlant  
 Et le soleil au-dessus du bordel  
 Comme une orange folle dans un désert sans nom  
 Le soleil sur Arles  
 En hurlant tourne en rond.<sup>65</sup>

[O.C. p. 127]

Le poème est dédié à Paul Éluard. Selon l'édition de la Pléiade, les vers étaient un échange amical entre les deux auteurs, qui s'appréciaient et entretenaient un dialogue fort. Dans la même revue, *L'Éternelle Revue*, en décembre 1944, Éluard a dédié le poème « On te menace » à Jacques Prévert, qui en conservait un manuscrit dans ses papiers personnels [O.C. p. 1082]. Par rapport aux vers précédents, une distinction claire est faite au niveau de la longueur : comme on peut le voir ci-dessus, il y a 47 vers. « Cancre » est nettement plus court. La répartition sur la page est également différente ; le premier est aligné à gauche et seule la première ligne commence par une majuscule, ce qui intensifie, pour ainsi dire, une logique plus narrative entre les lignes, comme s'il s'agissait d'un seul bloc de sens ; tandis que « Complainte de Vincent » apparaît centré sur la page et toutes les lignes commencent par des majuscules, ce qui suggère une plus grande indépendance entre les lignes, une fragmentation qui, d'une certaine manière, favorise l'aspect imagé de la composition. Il convient de noter, par exemple, que la longueur irrégulière des vers évoque les berges de la rivière qui traverse la ville d'Arles et les tableaux de Van Gogh. La langue, bien que simple dans ce cas, est organisée dans une autre tonalité, répondant à un autre ordre, plus synesthésique cette fois et plein de couleurs — le jaune strident du soleil, le bleu des yeux doux et, surtout, le rouge du sang. La palette de couleurs est un facteur important puisque le poème est dédié à un peintre. D'ailleurs, le mot français « sang » crée une assonance constante avec le nom « Vincent », qui consolide l'acte violent de s'arracher l'oreille. Il y a une narration dans ce poème, avec un début, un milieu et une fin, mais ce n'est pas ce qui dicte le déroulement des actions. Ce sont les images qui imposent le drame de la scène. C'est un bon exemple de l'héritage surréaliste de Jacques Prévert, en termes de flux

---

<sup>65</sup> Contrairement aux autres citations, ce poème est placé au centre parce qu'il apparaît ainsi dans les *Œuvres complètes de Jacques Prévert*.

d'images et d'éclatement de la folie. Et aussi de l'influence du cinématographe sur son écriture. Ce poème crée en effet une sorte de dissonance intéressante par rapport aux autres objets choisis par Jean-Louis Barrault. Il ne s'intégrerait pas, par exemple, facilement dans un cours de français. De ce point de vue, il est emblématique de penser que le caractère revendicatif et plus radical de Jacques Prévert ou, comme le dit Rubem Braga, « un lyrisme anarchique », serait mieux représenté par un poème plus hermétique, si l'on peut dire. Dans ce contexte spécifique, bien sûr. Les formes moins accessibles de « Complainte à Vincent », dans un contexte international, résistent davantage à une association de la poésie de Jacques Prévert avec l'image de la France dans le monde.

Des données significatives figurent dans les carnets de Jean-Louis Barrault. Ces derniers contiennent effectivement des informations substantielles sur ce voyage, par exemple les montants à verser à la compagnie : la recette brute du passage au Brésil a coûté plus ou moins 2 047 268,10 francs pour 23 représentations. Des chiffres élevés qui révèlent la priorité du gouvernement français pour consolider l'espace de la IV<sup>e</sup> République en Amérique latine. Barrault s'inscrit dans cette stratégie et est conscient de son rôle, comme le montre d'ailleurs le document précité, qui contient la trame d'un discours prononcé lors de la tournée. Le texte a été soigneusement transcrit sur deux pages (les numéros 81 et 82 sont marqués en haut à gauche) de ses notes, dont on a repris la dernière partie :

La fonction essentielle du théâtre est en effet la communication humaine. Vous nous faites le véritable honneur de vouloir bien écouter avec plaisir la langue française, je vous remercie. Rien n'est plus beau pour chacun que sa langue maternelle.

Mais rien n'est plus beau aussi que notre essence commune, que notre culture commune, je veux dire : la culture latine. Rien n'est plus utile aujourd'hui pour vous aussi bien que pour nous, que de travailler au maintien de la réalité de cette culture. [...] Puissent ces soirées que nous allons désormais passer ensemble resserrer encore les liens qui relient nos 2 pays, affiner encore leur compréhension mutuelle et travailler enfin à la conservation et à la consolidation de tout ce qui appartient au monde Latin.<sup>66</sup>

Avant que le verbe « affiner » n'apparaisse sur la page du cahier, on peut voir que « augmenter » avait été initialement écrit dans le manuscrit original (deux biffures, comme dans

---

<sup>66</sup> Ce carnet se trouve dans le fonds Jean-Louis Barrault, dans la section Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

le cas de Lamartine ci-dessus, corrigent ce second terme). Ce changement révèle la volonté de Barrault, au moment de la rédaction, d'exprimer au mieux les relations diplomatiques. « Augmenter » suppose que les liens entre les deux pays ont été affaiblis à un moment donné — il s'agirait de la défaite française lors de la Seconde Guerre mondiale. En revanche, « Affiner » ne véhicule pas cette idée, ce n'est pas un antonyme de « diminuer », il est naturel que les choses se désaccordent et qu'il faille les réajuster. Le soin que l'artiste apporte aux mots est également signifiant lorsqu'il affirme que l'essence du théâtre est la communication. Cet argument est à double tranchant : en soulignant le rôle de la langue française dans ce processus, il atténue les différences avec le portugais. L'acteur insiste sur l'existence d'un passé latin comme un possible terrain d'entente, une fraternité, entre le Brésil et la France. De quoi lutter directement contre l'influence anglo-saxonne des États-Unis, très forte sous les tropiques à l'époque. Ce discours a clôturé la tournée dans chaque pays traversé, et il a probablement été prononcé sous les traits de Baptiste — le personnage des *Enfants du Paradis* — qui a été la dernière représentation de Barrault. Un détail qui ne semble pas fortuit, étant donné que la pantomime déplace l'axe du langage vers le geste, contournant ainsi une autre barrière entre les gens de ce théâtre. Comme on l'appréhendera dans un autre chapitre, l'articulation entre Baptiste et le peuple est un élément essentiel de la poétique prévertienne et, d'une certaine manière, elle apparaît de façon souterraine dans cette tournée française au Brésil, considérée comme un grand succès en termes d'intérêts diplomatiques. L'ambassadeur de France à Rio de Janeiro, dans un télégramme daté du 30 mai 1950, donc à la fin de la tournée, communique ce qui suit à ses compatriotes à Paris :

De l'avis général, le succès qu'obtient ici la Compagnie Madeleine RENAUD- Jean-Louis BARRAULT est le plus éclatant que l'on ait enregistré depuis très longtemps. Les représentations très diverses qu'elle a données sont accueillies avec enthousiasme et leur commentaire fournit le sujet de presque toutes les conversations. La critique est la plus favorable que l'on puisse souhaiter. [...] La personnalité de Jean-Louis Barrault exerce une très grande séduction, non seulement au théâtre, mais dans les conférences qu'il fait et dans toutes les réunions où il accepte très généreusement de se rendre. En bref, la venue de cette Compagnie théâtrale revêt le caractère d'une grande mission culturelle.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Il existe deux copies de ce télégramme : l'une dans les archives de Jean-Louis Barrault à la Bibliothèque nationale de France et l'autre dans le fonds diplomatique de Nantes, dans les documents relatifs à l'Amérique du Sud.

Le rapport décrit brièvement le succès de la mission en soulignant la personnalité de l'acteur en question qui, tout au long de son séjour au Brésil, a participé à une série de réceptions, de déjeuners et de dîners publics et privés. Jean-Louis Barrault a pris contact avec les principales figures de l'élite intellectuelle et financière du pays. En d'autres termes, l'acteur a finalement réalisé ce que Gabrielle Mineur a exprimé dans l'interview de 1948 abordée au début de ce chapitre. Bien que l'attachée culturelle semble être à l'origine de ce succès, les rapports sur la troupe ne mentionnent pas le nom de ce personnage, qui a occupé le poste diplomatique entre 1946 et 1958. Néanmoins, Mineur a été l'une des pièces fondamentales dans le développement de cette thèse. Le premier contact que l'on a eu avec son nom s'est fait par une lettre de João Cabral de Melo Neto à Manuel Bandeira le 3 décembre 1949, demandant si le destinataire connaissait la poésie de Jacques Prévert. Bandeira a répondu qu'il avait reçu *Paroles* via Gabrielle Mineur lors d'un dîner, quelques jours auparavant. On reviendra plus tard sur cette correspondance, mais pour l'instant on se contente d'en souligner la pertinence, car elle témoigne du contact entre deux grands écrivains brésiliens et la poésie de Prévert. En fait, ce serait possible d'avancer que tous deux, à des moments précis de leur activité poétique, ont vibré sur un air similaire à celui du poète français : Manuel Bandeira, avec *Libertinagem* (1922), a révolutionné l'expression brésilienne en utilisant des mots de tous les jours. Il fait entrer le langage quotidien dans ses vers. Et Cabral écrira la pièce *Morte e Vida Severina* (1955) — qui sera bientôt publiée par Rubem Braga et deviendra l'un des poèmes les plus populaires de la littérature brésilienne — dessinant un mouvement très proche de celui de *Paroles*.

Il est vrai que Braga entretenait des liens d'amitié très étroits avec les deux poètes brésiliens. Mais au-delà des triangulations littéraires que cette correspondance permet de supposer, la mention du nom de l'attachée culturelle au tout début de la recherche ajoute une strate institutionnelle à la présence de Jacques Prévert au Brésil, puisqu'après tout, un fonctionnaire du gouvernement français remettait son livre à l'un des plus grands représentants du lyrisme brésilien. En d'autres termes, on sent quelque chose de politique dans ce geste, ce qui constituerait une perspective emblématique pour penser l'œuvre de Prévert, qui est reconnue comme étant antisystème à différents niveaux (religieux, politique, esthétique) en France ; cependant, lorsqu'elle est transportée dans un autre pays par une agence gouvernementale, elle se comporte comme un outil en faveur des intérêts du système même qu'elle combat à l'intérieur. Il s'agit d'une question délicate, car les vers de Jacques Prévert manipulent une série d'images populaires, qui à leur tour sont facilement cooptées par les discours nationalistes, de sorte que ce qui représente l'homme dans ses vers pourrait

potentiellement en venir à représenter les Français à l'étranger. La suspicion à l'égard de cette possible institutionnalisation de la poésie prévertienne a donc également permis la reconnaissance d'un mouvement inverse : observer le voyage de Rubem Braga comme le fruit d'une stratégie politique. Le revers de la médaille de la présence de l'attachée culturelle au Brésil. D'ailleurs, dans les archives du chroniqueur brésilien, on a trouvé un mot de remerciement de la secrétaire de Gabrielle Mineur, comme on peut le voir ci-dessous :

**GABRIELLE MINEUR**  
*Attaché Culturel près l'Ambassade de France*

Em nome da Embaixada da França e de Madame Mineur vimos agradecer tudo quanto tem escrito a respeito da cultura francesa. Seu valioso artigo muito deve contribuir para o ensino do francês no Brasil estreitando ainda mais os laços que sempre uniram

Figure 11 – Billet de Gabrielle Mineur à Rubem Braga

nosso dois países.  
Na ausência de Madame Mineur, que atualmente se encontra em missão na França, tenho o prazer de apresentar-lhe meus cumprimentos

C. J. [Signature]

Figure 12 – Idem - verso

Il n'y a pas de date sur l'enveloppe ni sur les pages de la note<sup>68</sup>. On ne peut donc savoir s'il s'agit d'un article écrit pour la rubrique « Recado de Paris » ou s'il se réfère à une autre époque où Rubem Braga écrivait sur la culture française. Cependant, on reconnaît dans ces lignes le même contexte sémantique que celui qui a entouré la tournée théâtrale, par exemple lorsqu'il est question de « renforcer » les liens qui ont toujours « uni » les deux pays. En outre, la note fait référence à la production du chroniqueur comme une contribution à l'enseignement du français au Brésil, à l'instar de l'utilisation qui est faite de la poésie de Jacques Prévert. Ce n'est donc pas un hasard si certains aspects de la relation institutionnelle du voyage du

<sup>68</sup> Elle se lit comme suit : « Au nom de l'Ambassade de France et de Madame Mineur, nous tenons à vous remercier pour tout ce que vous avez écrit sur la culture française. Votre précieux article devrait apporter beaucoup à l'enseignement du français en renforçant encore les liens qui ont toujours uni nos deux pays. /En l'absence de Madame Mineur, actuellement en mission en France, j'ai le plaisir de vous présenter mes compliments ». (Nous n'avons pas pu identifier la signature).

chroniqueur se retrouvent précisément dans l'entretien avec Jean-Louis Barrault à Paris, à la veille de son départ pour Rio de Janeiro.

La tournée a été fortement médiatisée et, dans les archives conservées à la section des arts du spectacle de la BnF, on peut remarquer que l'appareil diplomatique a contrôlé la trajectoire et la réception de la troupe dans les trois pays visités, en découpant les nouvelles et les revues sur les spectacles, les conférences et les actions « hors scène » des artistes. Dans ces coupures, par exemple, les versions argentine et uruguayenne reproduisent des informations similaires aux lignes du chroniqueur brésilien. En fait, les comptes rendus publiés dans les autres journaux sud-américains datent du même jour et du même lieu que l'interview de Rubem Braga, révélant une sorte d'agenda préalable de la presse internationale. Cette rencontre a quelque chose d'officiel. D'une certaine manière, c'est précisément l'interview de Jean-Louis Barrault qui l'a officialisée. Ce n'est pas un hasard si, à la veille de son départ pour Rio de Janeiro, Barrault a été interviewé par le correspondant brésilien, encore à Paris. Cet article relève de l'entreprise promotionnelle. Du moins, c'est l'impression qui subsiste, en début de texte, lorsque nous sommes informés de la présence au dîner de Paulo Bittencourt, propriétaire du journal. La description de la réunion et la dynamique des questions et réponses, qui sont établies, dictent le caractère officiel du départ de Barrault. Le ton est sensiblement différent des textes habituels, c'est-à-dire que le récit a une tendance plus objective, détaché du « moi », éloigné du « vieux Braga », sa persona littéraire. L'article communique les dates du début de la saison, le 17 mai, au *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, puis informe le lecteur que le spectacle sera repris à São Paulo, Montevideo, Buenos Aires et Santiago du Chili. Fait intéressant, les points forts de l'entretien sont ceux lors desquels le chroniqueur revient à parler de lui-même, parfois avec un ton grincheux, quand il avoue qu'il ne va pas au théâtre très souvent, parfois avec un ton enjoué, quand il évoque le clown préféré de son enfance, en l'occurrence *Piolim*. L'un de ces moments, où le caractère informatif et pratiques de l'entretien est visiblement dépassé par le biais de témoignages personnels, est celui où Braga décrit le parcours de l'acteur :

[...] Barrault rencontre Roger Blin et Jacques Prévert, et c'est avec eux, Breton, Bataille et d'autres qu'il se lie. Puis vient une phase de discussions bohèmes, de rencontres et de soupers avec des artistes surréalistes, des musiciens orientaux, des messes noires, des expérimentations de toutes sortes. Impossible de créer quoi que ce soit au milieu de cette bohème, mais Jean-Louis Barrault est suffisamment clairvoyant pour sentir l'importance de cette phase. Artiste engagé et méticuleusement studieux, il ne renie pas cette époque

apparemment stérile, où l'artiste semble perdre et gaspiller alors qu'en réalité il rassemble des éléments, absorbe des rêves, collectionne des fantaisies.<sup>69</sup> [...] il estime aujourd'hui qu'une troupe doit être capable de donner des récitals de poésie pure, elle doit aussi être capable d'interpréter le théâtre classique. « Le théâtre classique est avant tout une école de style : il nous oblige à abandonner le naturalisme et nous oblige à rester « vrais » dans un certain ton. Le ton juste est la clé du style ; il y a un ton Molière comme il y a un ton Shakespeare.

C'est ce qu'il appelle « l'extrême droite de l'art théâtral ». « L'extrême gauche », c'est l'art du geste, le mime pur. Avec *Le Procès* de Kafka et *L'État de siège* de Camus, il montre qu'il n'a pas perdu le goût de la recherche : le théâtre est une « révolution permanente ». [BRAGA, 2013. p.43-45]

Il est vrai que le discours indirect épuise les effets de la formalité, les voix des deux se mêlent. Et comme c'est le cas avec une certaine fréquence dans les chroniques de Braga, lorsqu'il commente le travail des autres, il finit par livrer obliquement des éléments importants sur lui-même, pour sa pratique, son écriture. La clarté avec laquelle il aborde les labyrinthes de la création artistique de Jean-Louis Barrault, dont les subtilités sont souvent hermétiquement touchées par la tradition esthétique, en réalité, révèle un trait fondamental du chroniqueur lui-même : l'importance de l'expérience humaine dans la constitution de l'œuvre et, par conséquent, le conflit avec les temps modernes, de plus en plus insérés dans le rythme de la production capitaliste. Le succès de Barrault consisterait alors à se permettre de vivre cette période du surréalisme apparemment stérile, mais qui lui permettrait de récolter des rêves et des fantaisies et, plus tard, de développer sa pantomime. Le commentaire, dans ce fragment, servirait également à la production de Jacques Prévert, qui a très peu écrit pendant tout sa participation au même groupe surréaliste.

---

<sup>69</sup> Cette phrase est curieusement similaire à un passage du film *Les Enfants du Paradis*, dans lequel Baptiste (interprété par Jean-Louis Barrault) révèle à Frédéric le sens de sa pantomime : raconter les rêves, les fantasmes et les peurs des pauvres gens du Paradis. Nous analyserons spécifiquement cette séquence dans un prochain chapitre de la thèse, car elle concentre selon nous les éléments fondateurs de la poétique de Jacques Prévert.



la paille sale. Les morceaux de côtelette qui passent sous les crochets de ses lunettes ont blanchi. Il est impossible de savoir s'il s'adresse à Roberto Assumpção ou à moi, car chaque œil vert est fixé sur l'un d'entre nous, formant un angle de 45 degrés ; mais il semble que l'œil gauche, qui est fixé sur le diplomate, soit celui qui a raison.

Il est petit, robuste et certainement laid. Mais lorsqu'il commence à bouger et à parler, on se rend compte à quel point il est séduisant. [BRAGA, 2013, p.115-116]

La description rapproche la personnalité française d'un visage familier pour le lecteur ; Sartre ressemble à une version plus forte et plus rustique du peintre Portinari, un artiste bien connu au Brésil. Cette atmosphère de plaisanterie traverse les lignes de cet entretien, notamment lorsqu'il dit que le philosophe louche et qu'il est laid. Parallèlement à ce ton plus décontracté, on remarque que le chroniqueur construit une image de lui-même qui le distingue des deux autres personnes présentes. Ce n'est pas seulement une question de distance, mais aussi de perspective. Il observe la scène d'en bas. C'est d'ailleurs ce qui se passe dès le premier paragraphe, lorsqu'il avoue « être entré sans être invité ». Ce comportement s'intensifie — tout comme la tonalité moqueuse — lorsqu'il donne raison au strabisme du philosophe qui, face à l'indécision, se concentre sur le diplomate, finalement plus important que le journaliste. Le commentaire sur son style, qui s'améliorerait s'il vivait dans ce coin de Paris, contribue également à cet effet.

Comme s'il n'était pas censé être là. Presque indiscrètement, Braga dresse un tableau de l'intimité de cet homme, l'une des principales voix de l'après-guerre, en décrivant en détail sa table de travail, comme on peut le constater dans la suite du texte :

[...] « ai de la sympathie pour son grand bureau. C'est un gros fumeur désordonné ; il y a là trois ou quatre paquets de cigarettes françaises, deux marques différentes, mais toutes deux fortes, plus deux paquets de caporal pour la pipe, et aussi cette grande boîte d'allumettes, avec mille bâtonnets, utilisée par les cuisiniers, et bien plus efficace que n'importe quel briquet. [...]

- Est-ce vrai que vous écrivez un traité de morale ?

Oui, il a beaucoup de notes pour cela, mais il ne paraîtra pas avant quelques années. C'est un travail énorme, et en ce moment, outre cette longue étude sur Genet, il termine un roman du classique *Les chemins de la liberté* et une nouvelle pièce de théâtre. Le traité – estime-t-il – devrait faire environ six cents pages... Je regarde, sans le vouloir, ces pages sur la table, qu'il a remplies

de son écriture claire et harmonieuse, et (pauvre écrivain des petites choses) je ne peux m'empêcher d'admirer cet ouvrier qui parle tranquillement de quelques milliers de ces pages qu'il a l'intention de remplir [...] [Idem, p.116-118]

Les moindres détails dictent le rythme du récit, allant jusqu'à évoquer un contraste, un petit paradoxe même, entre la façon désordonnée de Sartre de fumer et le volume de ses écrits. La désorganisation des cigarettes et de la table ne refléterait pas la rigueur de sa philosophie. Dans un autre passage, Braga pose des questions sur Genet et remarque deux livres sur le bureau — l'un de Platon et l'autre de Mallarmé. Plus intrigant, cependant, est le renforcement de sa position « en dessous » de l'autre, qui écrit un traité philosophique à ce moment-là. D'ailleurs, ce type de prose se situe pratiquement à l'opposé de celui du chroniqueur — un pauvre écrivain de petites choses, comme il dit — attentif aux détails et non aux règles éventuelles de la morale et de l'éthique de l'homme. Cette caractéristique qui consiste à se différencier des grands hommes se reflète dans l'image du narrateur, le vieux Braga, qui parle d'un point de vue « inférieur » et se place donc dans une position plus proche du lecteur, des gens ordinaires. Cette caractéristique fonctionne de fait comme un mécanisme rhétorique pour créer plus d'intimité, un intermédiaire, qui agit à travers une figure hybride, car le narrateur est l'auteur, après tout, il porte son nom ; cependant, il s'agit aussi d'une fiction. Une sorte de personnage créé par l'écrivain depuis sa jeunesse. Le terme « vieux » ne représente pas ici le passage du temps, mais plutôt une sagesse supposée, établissant une zone de camaraderie et de confiance avec les personnes qui liront le journal.

Un autre point important de cet extrait est qu'il attribue le substantif « ouvrier » au philosophe. Cela se répète d'ailleurs la deuxième fois qu'il rencontre Jean-Paul Sartre, pour une interview, parue dans le *Correio da Manhã* du 17 décembre, intitulée « Sartre parle de la guerre » (il s'agit en fait d'un reportage plus classique, avec questions et réponses, réalisé aux côtés de Sérgio Milliet). À cette occasion, Rubem Braga affirme que : « La position de Sartre est au moins respectable. Un écrivain est un homme dont le travail est la parole. Sa dignité consiste à dire la vérité, c'est-à-dire à revendiquer pour chaque mot sa valeur exacte » [Idem, 2013, p.126]. Ce passage a un impact direct sur la poétique du chroniqueur. Ces lignes sur la position de Jean-Paul Sartre reprennent, par exemple, ce que Lúcia Miguel Pereira a écrit, dans son panorama de la littérature brésilienne du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, sur la prédilection de Braga pour le détail, pour le mot plutôt que la phrase, la note plutôt que la mélodie, la couleur plutôt que le dessin [PEREIRA, 1952 p. 22]. Ou plutôt, l'opinion sur le philosophe français développe l'analyse des critiques brésiliens, car elle montre que la quête de précision du chroniqueur est

liée, d'une certaine manière, à une position poétique — celle de revendiquer le mot pour sa valeur exacte. De plus, l'action se fait dans le journal, un lieu où la notion de vérité est presque toujours superposée à celle d'information, ce qui permet de manipuler l'opinion publique en faveur d'intérêts commerciaux et politiques. On peut également y déceler certains échos de ce que dit Antonio Candido sur l'évolution de la chronique. Un genre qui, en traitant de faits quotidiens, est capable de rapprocher le lecteur de l'expérience de la vie de tous les jours et donc de l'humaniser :

[...] la chronique contribue toujours à établir ou à rétablir la dimension des choses et des hommes. Au lieu d'offrir un scénario exalté, dans une débauche d'adjectifs et de périodes brûlantes, elle prend le petit et y fait apparaître une grandeur, une beauté ou une singularité insoupçonnées. Elle est l'amie de la vérité et de la poésie dans ses formes les plus directes comme dans ses formes les plus fantastiques — surtout parce qu'elle a presque toujours recours à l'humour. [...] Le langage est devenu plus léger, plus intransigeant et (fait décisif) il s'est éloigné de la logique argumentative ou de la critique politique pour pénétrer dans la poésie. Je crois que la formule moderne, qui inclut un petit fait et une touche d'humour, avec son quantum satis de poésie, représente la maturation et la rencontre la plus pure de la chronique avec elle-même ». [CANDIDO. 1979, p.5]

Notons que l'évolution vers une forme d'expression plus modique, plus économique, plus précise, restituant la vraie valeur des mots, fait partie de l'attitude esthétique de Braga, qui est aussi une caractéristique de la chronique. En effet, la prose du chroniqueur est étroitement liée à la perspective du « mineur ». Arrigucci Jr voit dans cette caractéristique une sorte de réminiscence du christianisme inhérent à la réalité brésilienne, ce qui le rapprocherait de Manuel Bandeira ; en résulte une quête visant à transformer l'humilité en une valeur formelle.

À ce stade, il devient pertinent de lire quelques extraits des « Confessions d'un ambassadeur », une chronique écrite au Maroc en 1962, qui permettra d'approfondir encore cet aspect. Rubem Braga vivait depuis un an à Rabat, où il avait pris ses fonctions de premier ambassadeur du Brésil. Un jour, il raconte qu'un ami, plein d'ironie, lui a écrit de Rio de Janeiro pour lui demander comment il se débrouillait avec tant de protocoles et d'étiquettes et, plus tard, ce même ami lui a avoué qu'il n'imaginait pas très bien occuper un poste aussi institutionnel. Le chroniqueur lui répond :

De la queue-au-pie, du costume et d'autres tenues, je te dirai, mon ami, que je préfère porter un pantalon et une veste ; mais c'est pour cela que je ne

me suis jamais soucié des vêtements, et que je ne me soucie absolument pas beaucoup de m'habiller en gala. Pour un ambassadeur, ce sont des vêtements de service — « roupinha de briga » (« petite tenue de combat »), comme on dit à Rio — et ils n'honorent ni ne déshonorent celui qui les porte, pas plus qu'un bleu de travail de mécanicien. Et aussi peu attrayants et ridicules qu'ils puissent paraître à l'homme du peuple, qui ne les porte jamais, ils ont quelque chose de sympathique et même de démocratique : ce sont des uniformes. Ils égalisent ceux qui les portent ; rien ne ressemble plus à un homme en *smoking* qu'un autre homme en *smoking* ; celui du riche n'est pas beaucoup mieux que celui du pauvre, et tout le monde est mélangé dans n'importe quelle réunion. [...] Tu vois, mon ami, que je m'adapte au métier autant que je le peux, et que j'essaie d'en voir le bien, même dans ses os ; je ne crois pas qu'il me rende meilleur que je ne suis, ni plus bête. Salut, au revoir. [BRAGA, 2019, p.121-122]

La modestie du narrateur persiste dans le fragment ci-dessus, car, quel que soit son rôle, il ne se distingue pas des autres hommes. Mais le ton change de manière significative. Chez Sartre, il était léger et détendu, alors que dans cette chronique, le narrateur prend un air plus sérieux, voire agressif. Il y a là une hypothèse à creuser : les compositions plus lyriques et plus « drôles », traitant de la vie quotidienne, sont le résultat d'un dialogue avec une image plus ouverte du lecteur. Les tons de confession, d'amour des choses et de détente sont réservés à une sorte de communauté virtuelle de lecteurs. En revanche, lorsqu'il s'agit de critiquer ou d'insulter un individu, le narrateur prend un air ironique ou débauché. Cela peut paraître évident à première vue, car il est involontaire de changer le message en fonction du destinataire ; mais il faut bien noter que chez Braga, par ce biais, on réfléchit un peu mieux à sa conception de la société, de l'art et de la place du chroniqueur comme quelqu'un qui travaille avec les mots sans être un artiste à proprement parler. Les chroniques plus lyriques ou humoristiques renvoient à l'idée d'un lecteur moyen (n'oublions pas que « lecteur moyen » est le terme qu'il a lui-même choisi pour qualifier le parcours de Prévert, car le poète a notamment popularisé les acquis du surréalisme) ; ce qui correspond à une projection de l'auteur, à la limite, une fiction aussi — comme l'est son narrateur, le vieux Braga. Cette tendance aurait même des conséquences sur le développement de l'œuvre, précisément dans le passage du journal au livre, où le choix se résume apparemment à savoir quels sont les textes les plus proches de la littérature et, conséquemment, plus distants du journalisme. On a toujours considéré que la meilleure façon d'analyser la sélection de ce qui va ou ne va pas dans les livres est de penser au résultat de la production, au texte lui-même et à la poétique de l'écrivain ; cependant, de plus en plus, on

éprouve le besoin d'inverser un peu les choses, en considérant davantage le rôle du public, de la réception, de l'autre, qui semble fondamental pour la composition du chroniqueur — l'idéal, en fait, serait de comprendre le mouvement d'un bout à l'autre, parce que le succès formel des chroniques de Rubem Braga est lié à un équilibre entre l'expression subjective et les attentes du public.

La chronique ci-dessus est pertinente à ce stade parce qu'elle met en évidence l'aspect diplomatique, au centre de l'intérêt dans ce chapitre, mais elle mobilise aussi précisément cette idée de communauté, d'égalité entre les œuvres. Braga, comme il le fait dans le texte sur Sartre, cherche à réduire la hiérarchie entre les choses. Les uniformes, par exemple, égalisent les personnes et sont plus démocratiques : que ce soit dans un atelier de mécanique ou dans une ambassade, tout le monde se ressemble quand il est habillé ainsi, malgré l'opinion de « l'homme du peuple » qui considère ces vêtements fantaisistes comme peu attrayants et pathétiques.

Plus anecdotiquement, il est curieux que le message de l'ami, celui qui a tant contrarié le chroniqueur dans la citation précédente, fasse état d'une sorte d'opinion commune à Rio de Janeiro sur l'accession du chroniqueur au poste diplomatique. En consultant le Centre des Archives de Nantes (CADN), un fonds du ministère des Affaires étrangères, on a trouvé un rapport confidentiel sur Rubem Braga, rédigé par l'ambassadeur de France au Brésil, qui donne une impression similaire. Le 7 août 1961, Jacques Baeyens a envoyé à Paris le document GB/FS n° : 873/SP, dont les deux premiers paragraphes se lisent comme suit :

M. Rubem BRAGA, dont le Sénat vient d'approuver la désignation comme premier Ambassadeur brésilien à Rabat, est un écrivain et journaliste de talent.

Né le 12 janvier 1913, à Cachoeiro do Itapemirim (État de Espírito Santo), il a été correspondant de guerre en Italie, a longtemps vécu en France et a dirigé en 1955 le bureau commercial du Brésil au Chili.

Ce chroniqueur brillant, mais superficiel, de caractère taciturne et porté sur la boisson, paraît cependant assez peu fait pour les fonctions auxquelles il vient d'être appelé. Ses amis ne se privent d'ailleurs pas d'ironiser sur le choix de cet amateur de whisky pour un poste en pays musulman.

Bien qu'il s'agisse d'un protocole, la formulation diffère des autres rapports que l'on a eu l'occasion de consulter dans le même dossier. En effet, à Nantes, on trouve des informations sur Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Anibal Machado, entre autres diplomates de carrière, mais la plupart des textes conservent un caractère très protocolaire. Néanmoins, en

ce qui concerne Rubem Braga, Baeyens présente un texte peu conventionnel pour ce type de document diplomatique, imitant presque les gestes ironiques du chroniqueur lui-même. Il est possible de remarquer, dans les premières lignes, comment les domaines de la littérature et du journalisme sont distingués comme s'il s'agissait d'activités différentes. On peut estimer que cette distinction s'est intensifiée à partir des années 1950 et 1960 au Brésil, l'âge d'or de la chronique, lorsque les productions des chroniqueurs ont été publiées sous forme de livre, de sorte que le genre, alors purement journalistique, a migré vers quelque chose de plus proche de la littérature. En outre, dans le deuxième paragraphe, la mention de Cachoeiro do Itapemirim fait soupçonner que l'ambassadeur est en fait un lecteur de Rubem Braga, car sa ville natale occupe une place prestigieuse dans son œuvre, et est donc connue de ses lecteurs, alors qu'elle est presque inconnue de la plupart des Brésiliens (« presque » parce qu'elle deviendra célèbre des années plus tard pour être également la ville natale du chanteur Roberto Carlos). Dans la dernière partie du fragment, ce soupçon se confirme, car Baeyens porte un jugement de valeur sur l'écriture du chroniqueur, « brillante, mais superficielle ». L'ironie et un certain air de débauche viennent de là : l'allusion à l'alcool et le paradoxe d'un amateur de whisky occupant un poste dans un pays musulman où la boisson est interdite. Et pour conclure, l'avis du diplomate reprend celui de son ami dans l'extrait précédent : le caractère de Rubem Braga ne serait pas apte à exercer des fonctions diplomatiques.

Cette caractéristique n'empêche pas le journaliste de se rendre à Rabat pour occuper le poste attribué par le président du Brésil, João Goulart, avec lequel Braga entretient des relations amicales. L'arrivée de Braga est relatée dans le journal *Le Petit Marocain* du 28 novembre 1961:



Figure 14 – Photographie de Rubem Braga en arrivant à Rabbat au Maroc

On a encore une indication sur le fait que Jacques Baeyens avait une certaine connaissance de l'œuvre de Rubem Braga, puisque son rapport semble être le fruit de ce que l'on lit dans les chroniques. L'ambassadeur adhère totalement aux récits du *Velho Braga*, le narrateur, un personnage plus intérieur, tranquille, peu attaché à la ville et au travail bureaucratique et administratif — ce qui n'est que partiellement vrai. Le parcours personnel du chroniqueur met à rude épreuve ce personnage qu'il a lui-même créé. L'homme, Rubem Braga, a obtenu un diplôme de droit, entretenant des relations avec ses camarades d'études et, par conséquent, obtenant une série de facilités et d'emplois pendant une grande partie de sa vie. Grâce à son frère, Newton Braga, il a commencé à travailler très jeune comme journaliste à Belo Horizonte. Il a été correspondant de guerre pour la première fois, lors d'un conflit interne entre São Paulo et Minas Gerais, alors qu'il n'avait que 19 ans. À partir de là, avant sa deuxième expérience des conflits armés, il a vécu dans les principales capitales du nord au sud du pays, toujours en tant qu'attaché de presse. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, il a accompagné la Força Expedicionária Brasileira (Corps expéditionnaire brésilien) en Italie. En 1950, comme vu

précédemment, il vit à Paris. Cinq ans plus tard, il se rend au Chili. Dans les années 1960, il fonde l'une des principales maisons d'édition brésiliennes, Editora do Autor, dont le catalogue comprend une traduction de textes de Jean-Paul Sartre. Il a également continué à travailler dans des journaux jusqu'à la fin de sa vie. En d'autres termes, bien que son narrateur n'aime pas beaucoup les activités bureaucratiques, sa biographie montre un avis distinct – peut-être pas suffisamment pour créer une contradiction, mais certainement assez pour considérer cette instance narrative avec méfiance. Ses chroniques sont moins un document, un témoignage d'une période historique, qu'une relecture de la réalité, le résultat d'une expression artistique, concentrant les aspirations, les idées et les désirs de l'auteur. Le rapport mentionne les détails de cette trajectoire, mais il perd de vue que tous ces services ont nécessité les compétences sociales et bureaucratiques de Braga. À ce parcours s'ajoute la dimension politique, en rappelant qu'il était un opposant farouche à la dictature de Getúlio Vargas, subissant persécution, censure et emprisonnement pendant l'Estado Novo (1930-1945). La légèreté avec laquelle il écrit les choses camoufle parfois la dureté d'une époque et d'une carrière dense, complexe et malheureusement peu étudiée.

Maintenant, si on revient aux deux paragraphes restants du document de l'ambassadeur Français, on trouvera plus d'informations pertinentes pour discuter de cette dimension institutionnelle impliquant l'œuvre de Rubem Braga et Jacques Prévert :

À confirmation par le Sénat, qui avait paru longtemps extrêmement douteuse, est vraisemblablement imputable à la détente observée depuis quelques semaines dans les relations entre le Président et la Haute Assemblée. Elle peut avoir été influencée également par la complaisance constante des hommes politiques brésiliens envers les journalistes, surtout s'agissant généralement de la sympathie, et dont on n'ignorait pas que cette nomination venait le tirer d'une situation matérielle difficile.

Parlant couramment notre langue et imbu de notre culture, M. Rubem BRAGA porte au demeurant à la France des sentiments sympathiques ; mais ceux-ci ne sont pas exclusifs de mouvement d'humour, à notre endroit, lorsqu'il se croit quelques raisons d'avoir été froissé dans une susceptibilité toujours très vive.

Une fois de plus, le diplomate ne semble pas bien comprendre la stature de Rubem Braga, dont la nomination n'aurait guère été « douteuse » compte tenu de ses qualités

professionnelles et de sa position — toujours bien connectée — dans la société brésilienne. En revanche, il a raison d'évoquer une certaine promiscuité dans les relations entre journalistes et hommes politiques brésiliens et, plus encore, la possibilité que cette nomination ait été un échange de faveurs pour sortir le chroniqueur d'une mauvaise passe financière. Une hypothèse tout à fait crédible, en fait.

Ce n'est que dans le dernier paragraphe que l'on comprend la raison du rapport : clarifier la position du nouvel ambassadeur sur les questions françaises. Baeyens évalue comme éléments positifs les compétences linguistiques du chroniqueur et sa proximité avec la culture française ; il avertit cependant que ces affinités sont conditionnées par les mouvements sensibles de l'humour de Rubem Braga. En réalité, ce type de document renvoie à une pratique alors courante du service diplomatique, qui consiste à mettre à jour les informations sur les mouvements internationaux, en particulier sur les questions d'intérêt direct. N'oublions pas que le Maroc était une ancienne colonie qui n'a acquis son indépendance qu'en 1956. Connaître les nouveaux acteurs internationaux est donc une démarche impérative afin de réfléchir à ses propres stratégies. C'est un peu comme lorsque l'un des ambassadeurs résume le succès de la Compagnie Renaud-Barrault à Rio de Janeiro et à São Paulo. On en trouve de nombreux autres exemples dans le fonds du ministère des Affaires étrangères à Nantes, dont les comptes rendus les plus emblématiques de la visite de Jean-Paul Sartre au Brésil en 1961. Une série de pages documente le voyage du philosophe sous les tropiques. Le gouvernement s'inquiète de l'impact des discours de Sartre, notamment en ce qui concerne les guerres coloniales. L'existentialiste s'est souvent attaqué à la contradiction qui consiste pour la France à jouer un rôle humaniste dans le monde, tout en investissant massivement dans des conflits armés pour soumettre d'autres êtres humains. On peut lire dans ces pages qu'il a même envisagé d'envoyer des professeurs et des intellectuels qui soutenaient les « thèses françaises » pour contrebalancer en quelque sorte les effets des idées sartriennes<sup>70</sup>.

Rubem Braga, bien sûr, ne posait pas un problème de la même ampleur — mais il a tout de même été observé de près en raison, comme mentionné plus haut, du contexte marocain —

---

<sup>70</sup> À cette occasion, Rubem Braga reprend contact avec Jean-Paul Sartre et lui demande de lui céder les droits de publication de certains textes sur la révolution cubaine, écrits dans le journal *France-Soir*. En réponse à cet accord, une course s'engage au Brésil pour traduire, éditer et publier le matériel avant que le philosophe français n'arrive à Rio de Janeiro : le livre *Furacão em Cuba* (1961) sort à temps. Une grande réception et une soirée de dédicaces sont organisées, qui deviennent célèbres dans le contexte culturel brésilien. Le succès de cette entreprise a, en quelque sorte, jeté les bases du début de l'importante trajectoire d'*Editora do Autor*, dont Rubem Braga était l'un des fondateurs.

en tout cas, ce cas illustre les pratiques du service diplomatique français, auquel on s'est particulièrement intéressé avec la participation de Gabrielle Mineur. En effet, l'un des objectifs de notre visite à Nantes était d'en savoir plus sur la fonctionnaire. Cela dit, il convient de s'arrêter un instant sur les aspects institutionnels de ce billet. Il convient de prendre un peu de recul et de revenir sur le poste diplomatique occupé par M<sup>me</sup> Mineur, celui d'attachée culturelle de l'Ambassade de France au Brésil. Ce poste a été créé par la Direction générale des relations culturelles et des œuvres françaises à l'étranger (DGRC), organisme créé le 13 avril 1945, après la défaite de l'Allemagne nazie et l'occupation<sup>71</sup>. L'une des caractéristiques de ce renouveau français est le rôle que le monde intellectuel et artistique va jouer dans les relations internationales, étant l'un des principaux mécanismes d'influence idéologique. Avant la Seconde Guerre mondiale, bien sûr, il existait déjà des relations bien établies entre le Brésil et la France. Ce n'est un secret pour personne que la littérature française a influencé les pratiques littéraires d'une grande partie du monde, y compris (particulièrement de manière décisive) le Brésil. À l'inverse, l'intérêt français a vu dans le pays tropical d'abord un espace riche en exotisme naturel puis, dans une moindre mesure, un territoire d'expérimentation, de nouvelles possibilités d'expression artistique et scientifique. En l'occurrence le livre *Villa-Lobos à Paris : Un écho musical du Brésil* (2004) d'Anaïs Fléchet, par exemple, rend parfaitement compte de ces mouvements, avec l'avantage de mettre un peu plus en lumière le rôle de Gilberto Amado, diplomate tissant des liens dans les coulisses des relations franco-brésiliennes<sup>72</sup>. Pourtant, comme on le sait, la guerre a été particulièrement dévastatrice pour la France : la défaite a eu des conséquences négatives à bien des égards, dont l'affaiblissement de sa présence en Amérique latine — un vide rapidement occupé par les États-Unis. Ainsi, dans la période d'après-guerre, les stratégies de la politique étrangère française visaient naturellement à regagner leur ancienne position si bien que les manifestations culturelles et artistiques ont joué un rôle clé dans ce processus, comme rarement auparavant. Par exemple, l'afflux d'artistes, de philosophes et de professeurs d'université au Brésil a connu une augmentation notable, largement financée par le gouvernement français. Le travail du corps diplomatique de chaque pays y est clairement perceptible, avec la conclusion d'accords pour faciliter le transit entre les

---

<sup>71</sup> La plupart des informations qui suivent sont extraites de l'article de 2016 « La « machine diplomatique culturelle » de la Quatrième République française au Brésil (1946-1958) », ainsi que de la bibliographie de l'auteur Hugo Rogério Suppo. Le texte a été publié dans le numéro 47 de la revue *Meridiano*. p. 1-19

<sup>72</sup> Père de Vera Gibson-Amado, l'épouse du réalisateur Henri Clouzot, qui s'est rendu au Brésil dans les années 1950 pour tourner ses films et renforcer les liens diplomatiques entre les deux pays. Le cinéaste est également interviewé par Rubem Braga le 29 janvier de la même année.

deux territoires, ainsi qu'un contrôle accru de la part des autorités qui, sous forme de rapports, décrivent chacune de ces stratégies, en évaluant leur efficacité ou leurs problèmes.

Dans ce contexte, l'attaché a pour mission d'établir et de faciliter les accords culturels avec les pays étrangers. Dans le cas du Brésil, en 1946, la DGRC. fait appel à Maurice Byé, professeur à la faculté de droit de Paris, pour rédiger un projet de convention culturelle. Il est qualifié pour cette tâche car, plus jeune, il a été chargé de cours à l'université de São Paulo et connaît donc bien les caractéristiques culturelles brésiliennes. Ce qui est curieux, comme le révèle l'historien Hugo R. Suppo dans son article « La « machine diplomatique culturelle » de la IV<sup>e</sup> République française au Brésil (1946-1958) », c'est que Byé a suggéré la suppression du poste nouvellement créé pour trois raisons. Premièrement, il ne serait pas possible de trouver une personne ayant le profil adéquat pour ce poste. Il fallait un universitaire suffisamment renommé pour être respecté dans le monde académique brésilien, mais qui accepterait sans discuter les ordres de l'ambassade. Selon l'ancien professeur de l'USP, un chercheur de ce calibre n'accepterait pas de perdre son indépendance. Deuxièmement, la figure de l'attaché culturel est historiquement étroitement associée au régime fasciste italien dans l'imaginaire brésilien. Troisièmement, les plus grands succès de ce type de politique ont été obtenus par l'Angleterre, qui s'est passée de la figure de l'attaché. Maurice Byé propose donc la création d'un Conseil des Relations Culturelles, au sein duquel les décisions seraient discutées par un organe collégial et non centralisées au niveau d'une seule personne. L'idée a d'abord été rejetée par la DGRC. sous prétexte que l'appareil accorderait trop d'indépendance aux membres de ce conseil. Ce qu'il faut savoir, c'est que le gouvernement est également confronté à une forte résistance interne de la part de l'opposition, notamment du Parti Communiste France (PCF), qui n'est pas d'accord avec ce type de politique étrangère. Les communistes voudraient évidemment orienter leurs stratégies vers l'Union soviétique, en s'opposant de toutes les manières aux États-Unis. C'est pourquoi il était important de concentrer le pouvoir sur une seule personne, réduisant ainsi les risques de désaccords futurs.

Quoi qu'il en soit, M<sup>me</sup> Mineur prend la relève en 1946 et deux ans plus tard, le 6 décembre, elle signe l'accord culturel franco-brésilien de 1948, qui prévoit les modalités suivantes :

- a) l'envoi et la circulation de livres, revues, publications littéraires, artistiques, scientifiques et techniques ;
- b) L'envoi et la présentation non commerciale de films éducatifs, documentaires ou d'intérêt culturel, de disques et d'autres formes d'enregistrement sonore ;
- c) les visites

d'intellectuels et d'artistes ; d) l'emploi, dans l'exercice normal de leurs fonctions, de professeurs, techniciens et spécialistes par les universités, collèges, lycées, écoles, laboratoires et autres organismes d'enseignement, d'étude ou de recherche ; e) la création de chaires et de postes de chargés de cours dans les universités et autres établissements d'enseignement supérieur pour l'étude de leurs langues, littérature et histoire respectives et de tous autres sujets d'intérêt pour les deux pays ; f) l'envoi et la présentation d'œuvres ou d'objets pour des expositions artistiques ou scientifiques ; g) le séjour de savants ; h) le déplacement de conférenciers ; i) les échanges culturels par radio . [SUPPO, 2016, p. 12-13].

Ce modèle d'action en Amérique latine semble sans précédent dans l'histoire. La culture française est devenue l'une des principales armes du pays pour reconstruire son image internationale. La politique étrangère française a misé sur sa tradition libérale humaniste pour s'opposer à l'autoritarisme du communisme soviétique et au technicisme nord-américain. Malheureusement, la collection nantaise ne contient pas beaucoup d'informations sur Gabrielle Mineur. Le dossier à son nom ne renseigne que sur la transaction d'une voiture, qu'elle a fait venir d'Europe par bateau. Jusqu'à présent, ce sont les notes conservées dans les archives de Rubem Braga qui ont permis d'en apprendre davantage sur elle. On n'a rien trouvé de sa main, puisque les notes ont été écrites par un secrétaire ou un greffier. Cet état de fait semble participer d'une politique volontaire d'effacement. D'abord parce qu'elle était une femme dans un milieu majoritairement masculin ; certaines lignes des quelques rapports confidentiels qui la mentionnent ont un contenu misogyne et injurieux. Ensuite, parce que M. Mineur était soupçonnée d'être membre du Parti communiste français. Son nom a également fait l'objet d'une sorte de controverse puisque, en désaccord avec les directives du gouvernement, elle a fondé la Maison de France à Rio de Janeiro. Une institution au service de la diffusion de la culture francophone, en concurrence avec l'Alliance française déjà traditionnelle dans la ville. Cependant, le directeur des relations culturelles, M. Joxe, précise que la question porte essentiellement sur l'orientation politique de Gabrielle Mineur.

Le 14 mars 1950, on a pris connaissance de la lettre suivante de ce monsieur :

[...] ces boursiers brésiliens de Paris causaient quelque préoccupation. En effet, leur situation matérielle étant médiocre, on pouvait craindre qu'ils ne prêtent une oreille attentive aux offres qui pourraient leur être faites du côté communiste.

Le ministre des Affaires Étrangères lui-même m'a parlé, il y a quelques jours de ces boursiers et des soupçons qui pèsent sur M<sup>me</sup> Mineur. Je lui ai dit que nous suivions de très près cette affaire et que je ne réservais de lui en reparler.

S'il apparaissait que M<sup>me</sup> Mineur, en portant son choix sur ces boursiers brésiliens, ait fait une manœuvre, ce serait évidemment très grave; si grave que j'ai, pour ma part, peine à le croire. Il ne reste pas moins que M<sup>me</sup> Mineur continue ainsi, parmi des Brésiliens et aussi parmi des Français, à être soupçonnée d'appartenir au parti communiste. On m'a même précisé qu'elle serait inscrite au Parti à Rouen. Elle m'a, un jour, spontanément parlé, en haussant les épaules, des bruits ainsi répandus en ce qui la concerne.

M<sup>me</sup> Mineur doit partir pour Paris dimanche prochain. [...]

Le soupçon porte alors sur le fait que Gabrielle Mineur a choisi des boursiers brésiliens avec l'intention de les affilier au PCF, soit, comme on l'a lu plus haut, en raison de leur situation matérielle « médiocre », soit parce qu'ils faisaient partie du Parti Communiste Brésilien (PCB). Existe même dans ces lignes la menace de la démettre de ses fonctions si les soupçons du ministre se confirment. Malheureusement, il s'agit là de l'information la plus concrète dont on dispose sur cette femme. Le rapport ne semble pas avoir eu d'effet, puisqu'elle a continué à occuper le même poste à Rio de Janeiro jusqu'en 1958.

Le reste des documents est fragmentaire. Par exemple, Joxe suppose que Gabrielle Mineur a bénéficié d'une sorte de protection de la part des hautes sphères politiques brésiliennes, grâce à son amitié avec Branca Fialho, une éducatrice issue d'une importante famille brésilienne, qui a participé à son éducation à Paris, où elle aurait rencontré l'attachée culturelle. Cependant, malgré le peu d'informations, ces soupçons sur l'orientation politique de Gabrielle Mineur aident à réfléchir aux questions présentées dans ce travail. D'une certaine façon, ils sont suffisants pour permettre d'émettre l'hypothèse que ces tendances communistes ont été l'une des principales raisons pour lesquelles elle a offert à Manuel Bandeira le livre *Paroles*, plutôt que de répondre aux ordres du gouvernement français. En d'autres termes, le geste reste politique, mais la relation avec Jacques Prévert serait davantage filtrée par une conviction personnelle et non institutionnelle, comme on l'a d'abord pensé. Certes, cette situation n'apporte pas de réponse satisfaisante au problème de l'utilisation d'une esthétique engagée de la vie quotidienne pour composer des symboles nationalistes en dehors de la France. Mais, en un sens, ces soupçons adoucissent la contradiction, puisqu'ils donnent des tonalités de contravention au présent de Bandeira, s'il est vrai que Mineur est communiste.

La poésie de Prévert court constamment le risque d'être instrumentalisée comme représentation de l'« esprit français », en raison de son caractère populaire ; en ce sens, elle est proche de celle de Victor Hugo. Le cinéma y joue un rôle fondamental, car il n'est pas exagéré de dire que l'image de la France diffusée dans le monde de l'après-guerre trouve en partie son origine dans les scénarios et les chansons de Prévert. Surtout en ce qui concerne la représentation de la classe ouvrière. D'autre part, le poète était hostile aux concepts de nation et de morale, attaquant souvent les institutions qui propageaient ces idées. Il n'a pas fait partie de la résistance pendant la guerre ni des tribunaux par la suite. Pacifiste, il a souvent ridiculisé les actions militaires et a été paradoxalement accusé par ses compatriotes de manquer de respect à ce même « esprit français ».

Malheureusement, le manque d'informations supplémentaires rend impossible l'approfondissement de ces hypothèses. À ce stade de la recherche et de la réflexion, il est donc plus pertinent de revenir sur le sujet de la compagnie Renaud-Barrault au Brésil : À São Paulo, on vérifie que les indications de l'Attachée Culturelle ont été suivies en ce qui concerne les activités en supplément des spectacles, car le journal *Diário da Noite* informe que les décors et les maquettes du groupe ont été exposés au Musée d'Art Moderne, rue du 7 avril. D'autres journaux de São Paulo le présentent comme l'un des événements théâtraux les plus importants de l'année<sup>73</sup>. Pour cette raison, les périodiques conseillent au public de réserver des places à l'avance, surtout lors des séances où Barrault va incarner le mime Baptiste. Comme précédemment à Rio de Janeiro, les billets pour ces soirées se sont rapidement vendus, en raison du succès remporté auprès du public. L'écrivain Paulo Mendes Campos, qui a assisté au spectacle, donne une bonne idée de l'accueil brésilien :

En ce qui concerne la pantomime de Jacques Prévert, les réactions du public parlent pour nous, il s'est enthousiasmé et s'est ému. Le triomphe de Jean-Louis Barrault est unique quand il fait renaître ce genre de spectacle. Il est singulier que le public d'aujourd'hui, sophistiqué dans ses exigences théâtrales, et si compliqué comme ces gens qui vivent dans l'afflux psychologique de temps confus et futiles, il est singulier que ces personnes se laissent émouvoir par la simplicité enfantine de l'histoire de Prévert et avec le traitement naïf qui lui a donné la chorégraphie de Barrault. Ou nous sommes-nous trompés, et tout enthousiasme populaire n'est-il rien d'autre qu'une

---

<sup>73</sup> *Diário da Noite* – « Sem teatros e sem teatro » (« Pas de théâtres et pas de théâtre ») < <http://memoria.bn.br/DocReader/093351/17804> >

sophistication en plus de ces petites âmes bêtes ? Admettons les deux, l'existence de gens qui applaudissent « Baptiste » avec la même spontanéité poétique qu'un véritable enfant du paradis et d'autres qui ont juste assez de sensibilité pour vouloir être si spontanés et aussi que ces mauvais anges qui accrochaient dans les galeries pour suivre le rêve de Baptiste. Un rêve d'allégories naïves.<sup>74</sup>

Les qualificatifs « enfantine » et « naïf » et l'expression « allégories naïves », liées aux travaux de Prévert et Barrault, courent le risque de réduire la complexité de l'intrigue et le montage du film en question. En France, comme on a pu le constater, cet ensemble sémantique est lié à la critique conservatrice, qui ignore, trompée par la simplicité de l'objet, l'éventail des sentiments embrouillés et complexes, impliqués dans les problèmes de classe sociale, qui, en eux-mêmes, franchissent les barrières des genres littéraires et cinématographiques de l'époque. La traduction du titre *Les Enfants du Paradis* mentionnée ci-dessus par Paulo Mendes Campos, par exemple, fait référence aux classes populaires qui, n'ayant pas beaucoup d'argent se réunissent au Théâtre des Funambules, aux places les moins chères appelées justement « paradis », car elles étaient les plus en hauteur dans les théâtres, dans le poulailler. Là, *os filhos do paraíso* regardaient les mises en scène de comédies, de farces et de mélodrames populaires muets, puisque la loi ne réservait le droit au dialogue qu'aux classiques de la tragédie.

En fait, Campos n'ignore pas ces aspects, il se trouve juste qu'ici, il ne s'occupe pas du film, mais de la performance de Jean-Louis Barrault (dont, malheureusement, on n'a pas trouvé trace jusqu'à présent). L'écrivain concentre son intérêt sur la réception du spectacle, il s'enquiert, en quelque sorte, de l'authenticité des émotions et des enthousiasmes manifestés par le public. Il y a, implicitement dans ses mots, plus de défiance envers le public qu'une logique qui confondrait la simplicité du spectacle avec la facilité ou la simplification de l'écrivain et des acteurs des *Enfants du Paradis*. Surtout parce que, quelques lignes avant, dans le même article, Campos note que *La Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux, « n'a pas une importance particulière pour nous, du moins il est facile de voir que le public brésilien ne trouve pas dans ses pièces le même intérêt que les Français ». Tandis que la pantomime de Barrault a un grand effet sur les personnes dans le théâtre à Rio et à São Paulo. Peut-être, de la même manière et ampleur qu'elle a ému le public français, alors, reste à se demander : qu'est-ce qui,

---

<sup>74</sup> *Diário Carioca* – « Mari Vox e Baptiste » <[http://memoria.bn.br/DocReader/093092\\_04/1958](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/1958)>

chez Jacques Prévert, éveillerait la sensibilité brésilienne ? Ou plutôt, selon Gabrielle Mineur, qu'est-ce qui, dans cette importation, appartient à la réalité des deux pays ?<sup>75</sup>

La réaction du public à la rencontre de Baptiste peut également s'expliquer par le fait que la figure du mime était encore fraîche dans l'imaginaire brésilien. *Boulevard do Crime* (le titre en portugais) est arrivé au Brésil quatre ans après son lancement en Europe, en 1949. Moniz Vianna, célèbre critique de cinéma qui partageait les pages du *Correio da Manhã* avec Rubem Braga, a dénoncé ce retard dans sa rubrique. Très attentif au développement global du septième art, il remet en cause les critères des distributeurs nationaux, qui font venir des films de faible qualité esthétique, alors que les meilleures œuvres cinématographiques ne sont selon lui pas projetées dans le pays. Dans un article daté du 2 mars 1948<sup>76</sup>, il établit une liste d'œuvres à importer en priorité. En tête de liste, parmi les œuvres de Jean Cocteau, Jean Grémillon, Julian Duvivier, Abel Gance, Robert Bresson et Henri-Georges Clouzot. Figurent dans cette liste *Les Visiteurs du Soir* (1942) et *Les Enfants du Paradis* (1945), du duo Marcel Carné et Jacques Prévert. La sorte de pression ainsi exercée a eu son effet et, l'année suivante, les Brésiliens ont pu visionner la célèbre performance de Jean-Louis Barrault dans les salles de projection.

Le même Moniz Vianna consacre un long compte rendu de cette première en 1949 dans ?. Il s'agit d'une réflexion très complète, divisée en quatre parties, réparties sur quatre jours du journal<sup>77</sup>, qui couvre les relations entre le réalisateur et le scénariste, la création et le développement des personnages, les frontières entre la réalité et la fiction, entre la comédie et la tragédie, entre autres. L'article fait en effet référence à un document important qui montre la centralité de *Boulevard do Crime* dans le parcours poétique de Jacques Prévert. Le jugement final du critique est le suivant :

C'est ainsi que je vois « *Les Enfants du Paradis* » : un film immense, d'une rare grandeur. Un film dans lequel, techniquement parlant, on ne peut pas découvrir une atmosphère théâtrale, comme le voudraient les hâtifs et les

---

<sup>75</sup> Dans les archives de la BnF, vous trouverez une coupure d'un journal argentin, rédigée en français, datant du 25 avril 1950, dont le titre est le suivant : « Sur la scène du « Marigny » - L'improvisé de Barrault rapporte un TRÈS VIF SUCCÈS ». Dans l'article non signé, nous lisons un passage important sur Jacques Prévert : « [...] – « on a cette surprise encore que si La Fontaine, Ronsard et Baudelaire sont pieusement accueillis, sans ivresse, le plus vif succès est allé à deux chansons de Prévert. Est-ce mauvais goût ? Non... Devant le livre, dans le recueillement, on éprouvera bien la supériorité de « L'amour Mouillé » (Poème de Auguste Lacaussade) ou du « Savetier » (Poème de Mallarmé)..., mais il faut avouer que Prévert a un ton direct qui est fait pour une salle. Le petit poème, d'ailleurs charmant, d'écolier qui n'écoute pas le maître radoter l'arithmétique et suit des yeux dans le ciel un oiseau ivre (grand dieu ! Le beau pays où vit cet écolier) est délicieux... »

<sup>76</sup> *Correio da Manhã* – « Sélection et suggestion » < [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_05/40396](http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/40396) >

<sup>77</sup> Les jours 20, 21, 23 et 24 mars 1949, dans *Correio da Manhã*

frivoles. Le danger est dans chaque scène, car le théâtre est là, devant la caméra. Mais Carné a su ne pas soumettre le cinéma aux lois du théâtre. Le danger ne reste que le danger. Le cinéma de Carné est au-dessus de toute limite, de toute orthodoxie, de tout formalisme, de toute routine.

Et Carné retrouve, dans ce poème de lui et de Prévert, un thème qui lui tient à cœur, un thème qui le met à l'aise, avec son pessimisme, avec les frustrés – Pierrots ou assassins – avec tous les marginaux, en somme. C'est tout un univers qui est contenu dans *Boulevard du Temple*, dont les personnages historiques se mêlent aux personnages fictifs, et qui tous nous offrent une vision artistique d'une époque qui se répète tous les jours.<sup>78 79</sup>

Plus encore qu'un exemple d'une réception élogieuse, l'observation ressemble à celles d'Henri Langlois et de Guy Jacob<sup>80</sup> ci-dessus, qui révèlent, entre autres, l'absence de frontières entre cinéma et poésie chez Prévert, lorsqu'il considère le film, en réalité, un poème. De même, lorsqu'il souligne le dangereux flirt du film avec le théâtre, Vianna évoque ici un problème du début de l'art cinématographique — un aspect également abordé par Langlois — de la difficulté de surmonter la logique théâtrale. En résumé, cela signifie qu'à l'origine du cinéma les films avaient une propension à reproduire les pièces de théâtre, c'est-à-dire, qu'ils servaient comme une sorte d'enregistrement de la mise en scène plus préoccupé, même sur grand écran, avec les problèmes d'expression scénique. Marcel Carné, en aucun cas, ne va dans ce sens. Dans les années 1930, à côté de Prévert, il est l'un des réalisateurs chargés de créer une grammaire spécifique au cinéma pour le traitement de l'image. C'est pourquoi, selon le critique, le niveau de réalisation technique de *Boulevard do Crime* n'est pas soumis aux lois du théâtre ; en d'autres termes, le découpage, le mixage et le montage du film répondent véritablement aux besoins cinématographiques. La discussion sur la spécificité du cinéma touche à une bibliographie extensive et elle concerne de nombreux poètes, de Guillaume Apollinaire à Robert Desnos, qui

---

<sup>78</sup> *Correio da Manhã* – « *Les Enfants du Paradis* (III) » < [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_05/48959](http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/48959) >

<sup>79</sup> L'Original en Portugais : « Assim vejo “Les Enfants du Paradis” - um filme imenso, de grandeza rara. Um filme em que, tecnicamente falando, não se pode descobrir uma atmosfera teatral, como apressados e os levanos o querem fazer. O perigo está em todas as cenas, porque o teatro está ali, diante da câmera. Mas Carné soube evitar a submissão do cinema às leis do teatro. O perigo permaneceu apenas perigo. O cinema de Carné está acima de todas as limitações, das ortodoxias, do formalismo, da rotina. // E Carné reencontra, nesse poema seu e de Prévert, um tema que lhe é caro, um tema que o deixa à vontade, com o seu pessimismo, com os frustrados – Pierrots ou assassinos – com todos os desajustados, enfim. É um universo inteiro que está contido no Boulevard do Templo, cujos personagens históricos se confundem com os personagens de ficção, e todos nos fornecem a visão artística de uma época que se repete todos os dias ».

<sup>80</sup> **JACOB**, Guy. *Revue Premier Plan*. N°14 Novembre de 1960 (spécial Jacques Prévert). Forme typo à uniformiser

ont remarqué depuis le début du cinéma la proximité avec la poésie, puisque les deux pratiques artistiques manipulent l'image à l'époque moderne. À tel point que Moniz, dans la deuxième partie de sa critique, pour justifier son point de vue, reprend une phrase que Jacques Prévert aurait prononcée : « D'une certaine manière, le cinéma et la poésie sont parfois la même chose ».

Un autre point pertinent de la critique est le fait que Marcel Herrand, l'interprète de Lacenaire, a été élu par Moniz Vianna comme le meilleur acteur du film. Il va même plus loin lorsqu'il affirme que c'est l'une des créations les plus heureuses du poète, en raison de son caractère presque impénétrable, « étrange, mais diaboliquement logique ».<sup>81</sup> En effet, ce personnage contient des éléments essentiels de la poétique prévertienne et, à côté de Garance joué par Arletty, il dicte le rythme narratif du film. Fait intéressant, cependant, Rubem Braga écrit dans la chronique « Tristezas » (« Tristesses »), publiée dans le *Diário de Notícias* de Rio de Janeiro, le 20 août 1949, qu'il n'aime pas ce personnage :

Les *mineiros* sont allés tous ensemble au Catete. L'un d'eux, qui y a vécu, M. Bernardes, a prononcé le discours, que le président a remercié. Plusieurs autres regardaient, en même ce moment, avec une sorte d'affection personnelle et pleine d'espoir, la salle, les meubles, les tableaux sur le mur. Bon endroit pour un *mineiro* vivre avec sa famille – ils ont dû penser plus d'un d'entre eux.

Pendant ce temps, un homme marié avec des enfants se tue à cause d'une ballerine – et la danseuse, quand elle le sait, se tue elle aussi. Tout cela est très triste et regrettable, mais avec une certaine dignité. « Si tous les gens qui vivent ensemble s'aimaient – dit Jacques Prévert à travers la bouche d'un de ces fous du « *Boulevard do Crime* » la terre brillerait comme un soleil ».

En vérité, c'est un beau film, mais il semble un peu prolix ; et je n'ai pas aimé ni la femme de Baptiste, ni ce tueur, qui est un vrai salaud.

Et nous restons une ville pauvre, la population meurt, pour dire la vérité, de pauvreté. Regardez : en une semaine, 102 personnes sont mortes de tuberculose à Rio. Ce n'était pas une semaine spéciale, mais n'importe quelle semaine, juste la dernière enregistrée dans le Bulletin, une semaine de mai, le beau mois [...]»<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> *Correio da Manhã* – « *Les enfants du Paradis* (IV) » < [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_05/48975](http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/48975) >

<sup>82</sup> *Diário de Notícias* – « *Tristezas* » < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/14985> >

Il s'agit des premiers paragraphes du texte, qui présentent cette « structuration précipitée ». Les sujets se succèdent, les idées ne s'enchaînent pas dans un ordre logique, elles sont agencées par fragments. Dans un système de collage, les passages s'assemblent presque par hasard. Il y a quelque chose de dramatique, de shakespearien dans ce couple qui se suicide. Une certaine ironie refoulée dans l'espace entre les *mineiros* qui admirent le palais présidentiel, les 102 personnes mortes de pauvreté et le bref avis sur le film, qui est beau après tout.

Un autre élément de ce passage est également important : Braga se rend compte du fait que, souvent, c'est Jacques Prévert qui parle à travers la bouche de ses personnages. Ce trait est très clair, par exemple, dans *Boulevard do Crime*, mais cette caractéristique de transfert est reproduite dans d'autres films de scénaristes de manière similaire. Les dialogues véhiculent souvent des dimensions essentielles de la poésie de Prévert. Face à l'autre, comme le fait le chroniqueur brésilien dans l'interview de Barrault, le poète français manifeste indirectement des convictions et des aspirations poétiques. Dans ce cas, c'est Baptiste qui parle « Si tous les gens qui vivent ensemble s'aimaient, la terre brillerait comme un soleil » lorsqu'il est provoqué par Nathalie. Cette phrase a été dite, empreinte de jalousie, vis-à-vis de la relation amoureuse de l'ami Frédéric et Garance, la femme dont il est amoureux. Le thème de la séparation amoureuse est repris, de l'impossibilité pour ceux qui s'aiment d'être ensemble, en général, en raison de l'interférence socio-historique ou morale du monde qui les entoure. Le sujet revient dans les vers de Prévert, par exemple dans le poème « Cet Amour », dans la chanson « Les feuilles mortes » ou dans le scénario des *Amants de Vérone* (1948), une adaptation de Roméo et Juliette. Il n'est donc pas surprenant que cette phrase ait tant marqué Rubem Braga, au point de la répéter plusieurs fois dans ses propres lignes, puisque chez les deux auteurs, il y a une mélancolie envers les relations humaines.

Malgré l'opinion de Rubem Braga, qui considère l'œuvre proluxe, il existe un fort consensus dans la critique selon laquelle *Les Enfants du Paradis* est l'une des réalisations cinématographiques les plus réussies de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, – annotée par Georges Sadoul, l'un des historiens les plus intéressants du cinéma français, dans son *Dictionnaire des films*, comme un chef-d'œuvre [SADOUL, 1982 p. 109]. Le film serait également l'aboutissement de la collaboration Carné/Prévert, un duo qui a réalisé neuf films entre 1936 et 1950, dont des longs métrages devenus des classiques comme *Le Quai des Brumes* (1938), *Le jour se lève* (1939) et *Les Visiteurs du Soir* (1942). Le succès de cette coopération se traduit par une dynamique de travail intime et rare, dans laquelle les deux perspectives se sont développées sans subordination. Les scénarios et dialogues de Prévert, toujours

regorgeants de rimes, de répliques ludiques et de jeux de mots, associés à la rigueur technique du montage, du cadrage et de la découpe de Marcel Carné ont donné naissance à un style unique, qui atteint en fait un point culminant avec l'histoire de Baptiste, Frédérick, Garance et Lacenaire.

Le contexte historique a contribué à la renommée de *Les Enfants du Paradis*, étant donné que le film a été composé durant la Seconde Guerre mondiale. Le tournage a été d'ailleurs interrompu à quelques reprises en raison de l'évolution du conflit international. Ainsi, l'histoire de la fabrication, des difficultés, des contradictions est devenue en soi un drame célèbre de l'industrie cinématographique française. Carné, lui-même, aurait joué un rôle fondamental dans cette intrigue, à la fois dans les coulisses de son travail et une fois celle-ci terminée, il aurait retardé la sortie pour être le premier film projeté la Libération. Le réalisateur déclare dans ses mémoires qu'il a voulu retrouver symboliquement ce que la France a perdu en armes pendant l'occupation.

## **Intermède**

## 5. Les traces de Jacques Prévert et la poésie brésilienne

À la moitié du XXe siècle, Jacques Prévert a déjà à son actif une solide carrière de scénariste, signant des collaborations pour *L'Hôtel du libre-échange* (1934) de Marc Allégret, *Le Crime de Monsieur Lange* (1936) de Jean Renoir et *Remorques* de Jean Grémillon (1941). Et, bien sûr, *Les Enfants du paradis*, qui a été nominé en 1947 dans la catégorie scénario original de la 19e édition des Oscars, ce qui confirme la réussite de sa trajectoire et justifie en quelque sorte son importance dans l'ensemble de l'œuvre de Prévert. Cependant, pour mieux comprendre la dimension de sa popularité, il convient d'analyser l'interstice entre 1945, le succès de l'histoire de Baptiste, et 1950, moment de la rencontre avec Rubem Braga, car, dans cet intervalle, Prévert publie son premier recueil de poèmes, *Paroles* (1945), qui, à son tour, correspond à l'un des plus grands phénomènes éditoriaux du XXe siècle, en France. Ainsi que l'un des recueils de poèmes du XXe siècle les plus traduits de la littérature française.

L'échec de *Portes de la nuit* (1946) n'a pas affecté l'intérêt du public pour sa poésie. Cinq mille exemplaires de *Paroles* a été vendu au cours de la première semaine et vingt-cinq mille exemplaires sont partis à la fin de cette même année, qui sont des chiffres presque inimaginables pour un recueil de poésie. Et l'engouement des lecteurs ne s'arrête pas là : comme nous le lisons au début de l'entretien avec Braga, la publication atteint rapidement sa 200e édition, en 1950. Le critique Gaëtan Picon reconnaît, dans la revue *Confluence* de mars 1946, que cette parution constitue un véritable événement littéraire, puisqu'elle ne se limite pas à un succès commercial. Bien au contraire, elle mobilise une partie considérable des intellectuels français, tels que Maurice Nadeau, Henri Michaux, André Gide, André Breton, Michel Leiris et, principalement, Georges Bataille, qui écrit un long et crucial article intitulé « De l'âge de pierre à Jacques Prévert ». Rapidement, *Paroles* dépassé ce petit cercle de lecteurs de l'intelligentsia française, et le livre s'étend à différentes sphères de la société. Comme exemple de la large diffusion des vers de Prévert, ajoutons que juste avant la publication de cet ouvrage, une anthologie avait déjà été organisée pendant l'occupation nazie, en 1943, donc, de manière clandestine – elle avait été imprimée et distribuée, à l'initiative de quelques lycéens, dans la ville de Reims, dans l'Est de la France, sous la direction du professeur de philosophie Emmanuel Peillet [PRÉVERT, 1992, p. 987]. La version clandestine aurait aidé à organiser la future publication. En effet, à l'image du film *Les Enfants du paradis*, l'histoire de l'élaboration de *Paroles* donnerait un livre à part, qui pourrait révéler des mouvements importants de l'histoire littéraire française. La complexité de cette trajectoire n'a pas encore été épuisée par

la critique actuelle, malgré l'effort sensible et compétent de Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster dans la réunion de l'œuvre complète de Jacques Prévert, dans la Pléiade, en 1992.

Le succès de ce recueil, qui surprend l'auteur lui-même, a plusieurs causes : sa réputation cinématographique, sa participation au surréalisme, les vers qui, d'une manière ou d'une autre, étaient déjà connus dans les rues de Paris, que ce soit grâce aux revues littéraires ou, encore plus pertinemment, en raison de la mémoire collective du Groupe Octobre ; et ne négligeons pas le travail soigné de la maison d'édition Le Point du jour. Parmi ces innombrables raisons, celle, peut-être, indispensable pour expliquer l'ampleur du phénomène, se situe au niveau du contexte de la littérature française de l'après-guerre qui, principalement en poésie, cherchait principalement à se reconnecter avec le public (MURAT, 2022)<sup>83</sup>. À ce stade, à l'égard de la relation avec le Brésil, il est intéressant de noter que la traduction d'un texte de René Bertelé, l'éditeur de *Paroles*, dans lequel est présenté un aperçu de la production poétique française, a été publiée dans le journal *Correio da Manhã*, le 23 novembre 1947. Dans cet article, entre l'analyse du marché éditorial et l'issue des parcours esthétiques de la poésie française, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on apprend notamment que la France a vécu, selon ses propres termes, une « inflation poétique » entre 1940 et 1944. Il y a eu une flambée de poèmes et de revues engagés sur une grande partie du territoire français, ce qui a élevé des poètes et leurs vers à la célébrité, à plusieurs reprises, davantage pour le discours contre la guerre que pour la valeur littéraire, de sorte que peu de ces œuvres, en fait, ont résisté à l'époque de paix<sup>84</sup>. Bertelé déclare par conséquent que deux écrivains, Henri Michaux et Jacques Prévert, contrairement à la plupart, à cette époque, ont mûri ; ils sont devenus connus et figurent comme les voix de la « nouvelle poésie ». Il est également souligné, en ce qui concerne les caractéristiques littéraires de l'auteur de *Paroles*, une compréhension profonde de la lyrique prévertienne dans l'appréciation de son éditeur, comme on peut le noter entre autres dans cet extrait :

---

<sup>83</sup> Cf. aussi : BÉNAC, Henri. *Écrivains Français Vivants*. Série « Letras », vol. 1. Porto Alegre: edições da Faculdade de Filosofia, 1956.

<sup>84</sup> Une analyse similaire à celle de René Bertelé se trouve dans le livre de Kléber Haedens *Une histoire de la littérature française*, publié en 1943 et révisé en 1970, sur la seule page (p. 338) qui commente la poésie de Jacques Prévert : « [...] Que reste-t-il de cette poésie engagée ? Rien. Les revues poétiques ont sombré, presque tous les poètes sont contraints de se taire, la condition de l'écrivain est plus dure que jamais. Pourtant, Jacques Prévert est parvenu à faire connaître, dans *Paroles* et *Spectacle*, une forme poétique qui renonce à l'incarnation en faveur d'une action rapide, intelligente, aiguë, emportée par une force anarchique énorme et savoureuse. La poésie de Prévert ressemble à un jeu de massacre qui frappe par la cadence et la justesse du tir. Mais, parfois, la balle qui fait mouche dessine sur le cœur une étoile. Le poème le plus dur est doublé de tendresse, une tendresse qui s'avoue de la façon la plus simple lorsque Prévert caresse la joue des enfants pauvres dans la poussière d'Aubervilliers ».

[...] Ses énormes énumérations qui mêlent les choses et les hommes, apparemment les plus étranges, les uns et les autres dans des rencontres à la fois amusantes et aussi tragiques, dans lequel ils éclatent une virgule ici non ? juste invective, hilarité et tendresse, qui décrivent un monde injuste, absurde et incohérent. Et, enfin, la vérité d'une morale naturelle, celle du peuple ou de l'enfant, brille, comme une espérance. Par son pouvoir d'expression, la poésie de Prévert, d'abord auteur de pièces de cinéma, est peut-être la seule aujourd'hui capable de toucher un public aussi large et varié. [...] Prévert, Michaux, deux tempéraments et œuvres différents ! Cependant, tout ce qui est soigneusement considéré a plus d'une caractéristique en commun. Le point de départ des deux est de considérer la poésie traditionnelle comme détruite, et des décombres brille un lyrisme, qui est tout à fait celui d'un âge désabusé qui s'abandonne aux stagnations morales et aux tentations du cynisme : un lyrisme grossier et réaliste, plein d'humour ». [...] Les deux, loin de chercher l'inspiration dans les publications scolaires, ont donné à la poésie française une nouvelle force potentielle : l'expérience de la réalité, du quotidien, vue à travers les yeux de nouveaux artistes, émerveillés, mais toujours singulièrement aiguë. —et ceci sous la forme la plus spontanée : l'anecdote de la confidentialité ou le monologue.<sup>85</sup>

La ressemblance de Jacques Prévert et Rubem Braga se démarque, à la fois dans ce qu'ils ont de lyrisme, de cynisme et d'« humour », et dans ce qu'ils veulent dénoncer, le monde absurde, injuste et incohérent. De plus, Bertelé souligne la capacité, peut-être unique, du moins rare, en 1946, de Prévert à émouvoir un grand nombre de personnes, qui, longtemps très préoccupées par les problèmes de la Seconde Guerre mondiale, trouvèrent repos, réconfort et révolte également dans ces vers chargés de substance humaine. La réception de la poésie de Jacques Prévert correspond à la rare articulation entre les conceptions esthétiques du poète, la réalisation effective de l'œuvre et les aspirations intimes des lecteurs (et auditeurs) de la société. Autrement dit, les principaux éléments du système littéraire français tournent autour des pages de *Paroles*. Ce succès de 1946 va ainsi dicter le rythme des recueils futurs : *Histoires* (1946) et *Spectacle* (1951) seront reçus avec une intensité quasiment identique ; ils se vendront rapidement et abondamment en librairie.

Parallèlement à ce phénomène éditorial, pour avoir une idée plus juste et affinée du caractère central de Prévert dans la culture française des années 1950, il convient d'appréhender

---

<sup>85</sup> *Correio da Manhã* – « Poesia na França » < [tp://memoria.bn.br/docreader/089842\\_05/39035](http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/39035) >

le documentaire *Aubervilliers* (1946) sur lequel il œuvre avec le cinéaste Éli Lotar ; les recueils pour enfants, *Contes pour un enfant sage* et *Petit lion* (1947) ; les livres publiés en partenariat avec le photographe Izis Bidermanas : *Grand bal du printemps* (1951), *Charmes de Londres* (1952) ; en plus des chansons interprétées par Yves Montand, Édith Piaf, les Frères Jacques et Juliette Gréco<sup>86</sup>. Parmi les chansons figure « Les Feuilles mortes », adaptée en anglais par Johnny Mercer, en 1949, qui contribue à la diffusion internationale du poète. « Autumn Leaves », aux États-Unis, a été repris par Frank Sinatra et Eric Clapton notamment et demeure de nos jours encore un thème classique du jazz.

Rubem Braga n'a pas été le seul à observer et éclairer l'œuvre de Jacques Prévert. Il existe des traces – très importantes – de certains lecteurs de la poésie de Prévert dans la littérature brésilienne, tels que deux traductions de Paulo Mendes Campos qui paraissent respectivement dans la revue *Manchete*, de 1964 et 1965, « Como por Milagre » (« Comme par miracle ») et « Liberdade no Quartel » (« Les prodiges de la liberté »). Braga a également traduit quelques poèmes de *Paroles* et *Spectacle*, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement. Mais, sauf erreur de notre part, seul Aníbal Machado en a parlé en termes d'influence, dans une interview pour la revue *Leituras*, alors qu'il évoquait son livre *Cadernos de João* (1957) :

« A bicicleta do Filho Pródigo » j'ai beaucoup ressenti l'influence de Jacques Prévert, le Jacques Prévert de « *Spectacle* », avec son goût de jouer avec l'absurde et le « non-sens », son évocation d'un public imaginaire questionné et insulté par les personnages et qui réagit de manière insolite, son recours à l'imprévu et au grotesque, qui ont tous réussi à préserver miraculeusement le côté poétique du thème.<sup>87</sup>

Aníbal, en tant que connaisseur et passionné du septième art, a dû découvrir Prévert *via* son travail cinématographique et, le bref commentaire qu'il en fait, montre qu'il a compris l'univers prévertien. Tout comme Jorge Amado, qui témoigne aussi de toute son admiration pour le poète français dans ses mémoires *Navegação de Cabotagem* (1992), en plus d'exprimer le regret de ne pas l'avoir rencontré en personne :

Tant de fois je suis passé devant la maison de Jacques Prévert à Véron, près du Moulin Rouge, je regrette de ne pas avoir frappé à sa porte : Jacques, c'est moi, je viens du Brésil, je connais tes vers, écoute : « jamais d'été jamais

---

<sup>86</sup> En 1951 et 1952, Juliette Gréco fait une tournée au Brésil, dans son répertoire figuraient des chansons de Jacques Prévert.

<sup>87</sup> Revue *Leituras* – « Cadernos de João » < [tp://memoria.bn.br/docreader/115509/5610?pesq=prévert](http://memoria.bn.br/docreader/115509/5610?pesq=prévert) >

d'hiver/jamais d'automne ni de printemps/ simplement le beau temps tout le temps », une strophe de Barbara : « quelle connerie la guerre », est l'épigraphe de mon roman, nous avons la même horreur de la guerre, le même amour pour les gens simples. Les présomptueux, les ridicules, les égocentriques n'aiment pas vos vers, ils sont des incapables de la poésie. Je n'ai pas eu le courage de l'appeler à la porte, la peur de le déranger, d'être un intrus. [AMADO, 1992, p. 182]

Carlos Drummond de Andrade a traduit cinq poèmes de *Spectacle* : « Le Fusillé »; « L'Audition »; « Le Chat et L'oiseau »; « Le Lizard »; « Le Lunch »; « Les Prodiges de la Liberté ». Les versions portugaises ont été commandées pour être lues au « Festival Prévert », le 11 mars 1950, dans l'émission « France Eternal » diffusée sur la radio PRA-2, coordonnée par Michel Simon<sup>88</sup> à Rio de Janeiro<sup>89</sup>. On peut lire, le 16 novembre 1950, sur les pages du journal *Folha da Manhã*, une interview du présentateur qui, à son retour d'Europe, confirme à nouveau le succès de Prévert :

J'ai trouvé l'atmosphère littéraire moins vivante qu'en 47. Alors, l'école existentialiste était à son apogée, aujourd'hui, il manque l'élément agressif, indispensable à toute école littéraire... L'une des raisons de ce phénomène est l'importance de l'élément politique en termes de littérature, chaque écrivain appartient à un parti... Il n'y a pas de milieu littéraire, mais plusieurs milieux littéraires. Par exemple, Mauriac a adopté une position très conservatrice. Cassou et Vercors sont pour ainsi dire dans une attitude centriste et Aragon totalement communiste. L'un des noms les plus cités est celui de l'écrivaine catholique Simone Weil, auteure de « Enracinement ». Simone de Beauvoir est passée, avec Sartre d'ailleurs. Camus, malgré le succès de sa pièce « *Justes* » n'a rien écrit de nouveau. En poésie, on ne parle que de Jacques Prévert, de ses poèmes et de ses chansons. Grâce à son style direct, familier et accessible, c'est une sorte de Géraldy des années 50. Mais, en général, la littérature est à l'arrière-plan. [...]<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> En France, il est connu pour le nom de Michel Simon « Brésil » pour être depuis de nombreuses années l'un des promoteurs de la culture brésilienne dans le pays. Il a traduit plusieurs écrivains tels que Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira et, principalement, Rubem Braga. Au moment de l'entretien, il vit au Brésil, en tant qu'enseignant de français et animateur de l'émission de radio « França Eterna ».

<sup>89</sup> Correio da Manhã – « Miscelâneas » < [tp://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_06/1259](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/1259) >

<sup>90</sup> Folha de São Paulo – “Michel Simon: impressões de Paris – Literatura, Arte e teatro” <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24873&keyword=Jacq%2CPrevert&anchor=212667&origem=busca&pd=59a4fd4b018f94cfeb4c473f09c75f33>>

Les impressions de Simon vont dans le sens de l'analyse de René Bertelé, et même l'élargissent, lorsqu'il perçoit le protagonisme des partis politiques dans la littérature, toile de fond de la polarisation autour de l'œuvre de Jacques Prévert, qui ne faisait pas partie des partis et pourtant le poète fut attaqué des deux côtés, du conservateur Claude Mauriac au communiste Jacques Gaucheron. Un autre aspect à souligner dans ce discours est le sentiment qu'il n'y a pas de milieu littéraire centralisé mais plutôt plusieurs milieux disséminés dans Paris. De manière intuitive, Michel Simon se réfère au fait qu'à cette époque, il n'y avait plus de groupe qui centralisait et guidait la recherche formelle, comme l'avait fait le surréalisme par le passé par exemple. Dans les années 1950, les investigations esthétiques s'individualisent, quelle que soit la tradition suivie : engagée, onirique ou formaliste, chaque auteur développera sa propre voie. L'interview sert aussi à mettre en évidence le contraste existant avec les observations de Rubem Braga, car, comme Simon, le chroniqueur relate des faits sur la base de son expérience personnelle. Même s'ils occupent des positions divergentes à ce moment-là, il est possible d'observer une différence notable dans leurs manières de transmettre leurs expériences : Braga est moins assertif, il établit son point de vue davantage par l'angle de dans ce témoignage réside, bien entendu, dans la confirmation donnée aux lecteurs du journal que, en France, seul l'auteur de *Paroles* est mentionné.

Par conséquent, au vu de ces éléments, il est possible d'affirmer à présent que le prestige de Jacques Prévert est arrivé au Brésil, à la fois par le biais d'agents étrangers tels que Jean-Louis Barrault et Henri Langlois ou, de brésiliens, comme Rubem Braga et Michel Simon. De plus, la production prévertienne, elle-même, a été visionnée et entendue dans les salles de cinéma du pays, en raison, comme nous l'avons expliqué précédemment, de l'expansion de l'industrie cinématographique, qui a permis d'importer ses films et même à travers les chansons en français, mais aussi en version américaine, qui ont circulé dans les bars de Rio de Janeiro. Il serait donc tout aussi possible d'affirmer que les recueils de Prévert bénéficiaient de conditions très favorables pour s'épanouir sur les terres brésiliennes. Cependant, la réception au Brésil ne s'est pas produite. Aucun recueil du poète français n'a pas été intégralement traduit en portugais jusqu'à aujourd'hui<sup>91</sup>. Bien que des livres aient pu circuler en français, il n'y a « presque » (et, bientôt, nous comprendrons pourquoi l'utilisation de ce mot) aucune trace d'échos dans les discussions littéraires du Brésil. Bien que les livres aient circulé en français, ils n'ont eu que

---

<sup>91</sup> Si l'on fait maintenant une recherche dans les catalogues des Bibliothèques Nationales des pays d'Amérique Latine, on trouve une traduction de *Paroles* faite en Argentine, en 1960 ; de même il y a quelques anthologies de poètes du surréalisme, qui datent de la fin des années 1950, à Buenos Aires.

peu d'échos dans les discussions littéraires brésiliennes. Pour mieux comprendre cette situation, il convient d'examiner encore plus précisément ce qui se passe dans la poésie brésilienne à cette période.

À la fin des années 1940, la littérature brésilienne était en pleine transition esthétique. De 1946 à 1951, les dates respectives de parution de *Paroles* et *Spectacle*, il y a eu un changement significatif dans la tonalité littéraire du Brésil. Les lignes directrices des romans, et principalement des poèmes, changent radicalement par rapport aux années précédentes, qui séparent, par exemple, le livre *Rosa do Povo* (1945) de Carlos Drummond de Andrade et la fondation de la *Revista Noigandres* (1952). À ce moment-là, la littérature perd sa position de centre des discussions de la culture brésilienne. À partir des années 1950, les arts plastiques et l'architecture ont acquis une primauté évidente sur les tendances artistiques de la culture brésilienne. Les innovations médiatiques, effets directs de l'industrialisation, avaient un net avantage sur le livre. On ne peut pas oublier que le taux d'analphabétisme était alors très élevé – plus de 50% de la population ne savait pas lire<sup>92</sup>. Si la révolution moderniste des années 1920 a stimulé la lecture, le sous-développement du pays a rendu difficile la constitution d'un public de lecteurs réguliers, du moins, qui pourrait rivaliser avec celui de la radio, de la télévision et du cinéma dans la construction de l'imaginaire brésilien. Antonio Candido, dans « Littérature et culture de 1900 à 1945 », montre comment la littérature a réagi face à cette menace de perte d'espace et face à la difficulté de s'adapter aux nouvelles configurations de la société :

Le groupe d'écrivains, élargi et plus clairement différencié de l'ensemble des activités intellectuelles, réagit ou réagira différemment face à cet état de fait : soit il fournira au public les « bribes de vie », proches du reportage journalistique et radiophonique, qui permettront alors de rivaliser avec d'autres médias et d'assurer la fonction d'écrivain ; ou bien il se retirera, cherchant à l'assurer par une exagération de sa dignité, de sa singularité, et il visera un public restreint d'experts. Il y a deux dangers, et tous deux se présentent à chaque étape de cette ère d'incertitude. La première ferait de la littérature une proie facile pour la non-littérature, la subordonnant à des fins politiques, morales et de propagande en général. La seconde la séparerait de la vie et de ses problèmes, auxquels elle a toujours été liée par son passé, au Brésil. Et l'alternative ne sera résolue que par une redéfinition des relations de l'écrivain avec le public, ainsi qu'une redéfinition du rôle spécifique du

---

<sup>92</sup> Le recensement démographique de l'Institut brésilien de géographie et de statistique 1940/1950.

groupe d'écrivains face aux nouvelles valeurs de la vie et de l'art, qui doivent être extraites de la substance du présent. [CANDIDO, p. 145. 2006]

Des expressions telles que « bribes de vie » et « reportage radio journalistique » appartiennent au champ sémantique de la chronique et, de fait, à un moment donné, ces termes serviront à décrire le genre dans l'histoire de sa réception critique. Il est nécessaire d'attirer l'attention, sur le fait que le travail de Rubem Braga est entrelacé, à plusieurs niveaux, au commentaire de Candido, puisque Braga valorise la plastique de la langue, son lyrisme, autant qu'il est attaché à la vie, au quotidien – le chroniqueur est conscient qu'il balance entre les « deux dangers ». De sorte que son écriture propose une réponse originale au dilemme de son présent, qui, malheureusement, passera presque totalement inaperçue aux yeux des critiques brésiliens de l'époque, car elle est nichée dans un « genre mineur », dans un espace de « non-littérature » durant les années 1950<sup>93</sup>.

Quand on pense à la poésie d'une manière spécifique, il devient évident que l'option était de plonger dans les spécificités du vers. En effet, la pratique poétique a pris une orientation majoritairement formaliste. Les nouveaux étaient opposés à la tendance des années 1930, refusant l'engagement social. Ils éloignaient l'œuvre de « la vie et ses problèmes », sous le prétexte que cela fausserait certains aspects de la création littéraire. La génération de 45, comme on l'appelait à cette époque, a voulu récupérer le caractère universel de l'art et détourner l'attention des préoccupations régionalistes, du Sertão, de la sécheresse, de l'immigration, en résumé, des problèmes sociaux du Brésil, pour mettre en valeur les mystères spirituels, philosophiques et linguistiques de l'homme. Au cours du texte pré-cité, Candido affirme également que l'attitude esthétique, qu'il percevait déjà chez les jeunes, constituait une séparation brutale entre la recherche esthétique et le souci politico-social de la littérature brésilienne, traits qui avaient acquis une harmonie singulière au cours des dernières décennies.

La disparition de Mario de Andrade, en 1945, éclipse symboliquement les voies de la poésie brésilienne. Le fait est cependant qu'il n'y avait pas, dans la génération des années 45, un résultat final dans des ouvrages cohérents et suffisamment forts pour rompre avec l'esthétique du modernisme et créer quelque chose de différent. Les postulats théoriques de ces poètes n'ont jamais été soutenus par la production artistique ; ils n'ont pas abouti à des œuvres

---

<sup>93</sup> En 2017, dans le cadre du programme *Café Filosófico* organisé par l'Institut CPFL, le professeur João Cezar Castro Rocha a donné une conférence intitulée « Littérature brésilienne : mission ou divertissement ? », dans laquelle il aborde la chronique comme un mouvement souterrain de la littérature brésilienne, précisément consacré, à la réception, au contact le plus proche avec le lecteur. [tps://www.youtube.com/watch?v=TJF8h6ddHOI&list=LLZkW6YoELUeECbPAmc-UrgQ&index=2&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=TJF8h6ddHOI&list=LLZkW6YoELUeECbPAmc-UrgQ&index=2&t=0s)

pertinentes. Il n'y a pas de divergence dans la critique. Par conséquent, la tentative de renouvellement de la poésie brésilienne a abouti à un revers : un refus de la forme au sein de cette génération. À titre d'exemple, la conclusion de l'article « La faillite de la poésie » (1962) de José Guilherme Merquior :

Aucune révolution littéraire ne s'avère être une révolution sans changer le langage. Je ne dis plus changer le ton, le mètre, l'image, la syntaxe et le vocabulaire, mais changer tout cela et transformer, tout d'abord, la relation déjà distance entre peuple et la poésie. Cette distance devient plus petite. La proximité du discours populaire rend la littérature fertile. Le langage familier apparaît, non comme un trait dominant, mais comme un symptôme que la langue des écrivains s'est replongée dans sa source éternelle, dans son puits cyclique, dans son bain alternatif et nécessaire d'authenticité sociale. La révolution ne peut donc pas être simplement destructrice. [...] Après tout, pourquoi n'a-t-elle pas eu lieu de vouloir les formes au lieu d'établir les formes ; pour supprimer la langue de sa source nationale et populaire ; pour gérer les rythmes mécaniques, les compteurs métriques sans vie, les images en conserve ; pour ne pas avoir vu le Brésil (ni celui de 45 ni plus tard) et le monde où il lutte pour exister droit devant l'avant ; pour l'avoir vue, sans le comprendre, et ainsi tuer la poésie avec la fausse « participation » ; pour avoir été complice dans le processus d'enrichissement de déracinement et d'officialisation de la littérature ; pour avoir refusé, avec préjugés et mauvaise foi, l'audacieuse leçon de 1922 — pour toutes ces raisons, j'accuse la génération de 45 (les exceptions mises à part à retirer) pour le crime d'avoir trahi la poésie et d'avoir retardé de tant d'années l'épanouissement régulier d'une poétique de la réalité brésilienne. [MERQUIOR, 1965, p. 34-40]

La première partie de la citation dialogue directement avec le dilemme exposé par Antonio Candido, c'est-à-dire qu'en signalant les erreurs de la génération de 45, Merquior démontre qu'une révolution littéraire au Brésil, en plus de la transformation esthétique, devrait redéfinir la relation de l'écrivain avec le public, soit rapprocher le peuple de la poésie. Dans la deuxième partie de l'extrait, le critique se réfère alors à l'artificialité des nouveaux poètes, plus préoccupés par les polémiques dans les colonnes des journaux que par le travail lui-même sur les vers. Malgré la violence des considérations, de fait, la génération de 45 est surtout connue pour son échec, son essoufflement en tant que groupe, ou, pour la réaction soulevée contre elle. En raison du déroulement du mouvement concrétiste qui en est sorti, cette fois-ci mieux exécuté d'un point de vue esthétique. Décio Pignatari, Haroldo et Augusto de Campos, jeunes gens des

années 1950, confrontés aux mêmes problèmes, conscients des échecs de la génération des 45, radicalisent la pratique poétique et reprennent l'attitude avant-gardiste du début du siècle pour développer une recherche esthétique jamais vue auparavant dans le pays, quelque chose de réellement « nouveau » dans la composition ou la décomposition du poème. Comme le remarque Gonzalo Aguilar, dans sa thèse de doctorat, à propos de ce mouvement.

C'est la technique (et j'essaie de tirer parti de toute l'ambiguïté de ce concept) qui les a conduits à une certaine conception du changement historique (qui les rapproche de l'avant-garde) et qu'ils transformeraient en une puissante machine à lire et à organiser matériel (des archives et du rapport), si puissant qu'il les a amenés à remettre en question le signe le plus évident de reconnaissance du texte lyrique : le vers [AGUILAR, 2005, p. 172]

Pour l'instant, nous n'aborderons pas ce tournant concret de la culture brésilienne qui, d'une part, a amélioré la recherche esthétique dans le pays, et qui d'autre part a augmenté la distance entre la littérature et le public, parce que l'expérience concrète n'a pas développé les possibilités de communication de la poésie, au contraire, elle exigeait (jusqu'à aujourd'hui d'ailleurs) un lecteur idéal, aussi érudit que les poètes du mouvement. Nous n'indiquons ici que deux références : « Esthétique et participation » de la professeure Iumna Maria Simon<sup>94</sup> et « Poésie et technique : la poésie concrète » de Paulo Franchetti<sup>95</sup>.

Pour l'instant, nous prêtons essentiellement attention au fait que le concrétisme s'inscrit aussi dans une tendance formaliste. Cependant, *a contrario* de la Génération de 45, qui visait un retour au passé, aux formes et aux enjeux du XIX<sup>e</sup> siècle, aux solutions symbolistes et parnassiennes. La boussole du concrétisme, au contraire, pointait vers l'avenir et indiquait les promesses du développement. La réponse au dilemme, identifié ci-dessus par Antonio Candido, a conduit à la radicalisation de la forme, une attitude avant-gardiste, l'optimisation maximale du processus technique du langage. Par conséquent, il était naturellement opposé à l'engagement de la littérature des années 1930, car la poésie concrète se dérobaux aux marques régionales et, principalement, en ce qui concerne directement Rubem Braga, repoussait le lyrisme de la tradition littéraire brésilienne. Sans ignorer les réalisations esthétiques des modernistes, *via* Oswald de Andrade, les concrets ont ensuite misé sur le progrès technologique,

---

<sup>94</sup> Cf. SIMON, Iumna Maria. « Estética e participação ». *Novos Estudos N° 26* (São Paulo, março de 1990).

<sup>95</sup> FRANCHETTI, Paulo. « Poesia e técnica : a poesia concreta ». *Revue Sibila* (Campinas, agosto/2009).

ayant, comme référence principale, l'intense dialogue avec les courants plastiques de l'époque, comme l'a observé Ferreira Gullar, dans « Vanguarda e subdesenvolvimento » :

Le formalisme de la peinture – qui s'incarne dans le mouvement « art concret » – stimule en ce sens la recherche de la nouvelle génération poétique, qui avait épuisé les propositions de la génération des 45. Le groupe *Noigandres*, de São Paulo, qui s'est formé dans la lecture de Pound et des auteurs qui sont rentrés dans la formation de ce poète (Tristan Corbière, Jules Laforgue, etc.) ainsi que et dans les œuvres de Joyce, rejoint d'autres poètes issus de la recherches liées à la tradition brésilienne du modernisme, et le mouvement concrétiste se déploie dans la poésie. Ce mouvement – dont l'idée basique est le rejet du discours et la consécutive valorisation graphique du poème – met à l'ordre du jour, au Brésil, les expériences poétiques anti-discursives qui commencèrent avec *Un Coup de Dé* de Mallarmé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et continuèrent avec les Caligrammes d'Apollinaire [...] En établissant leur langage historique, les concrétistes de São Paulo n'excluent pas entièrement les poètes brésiliens modernes – ils font une exception pour Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond et João Cabral de Mello Neto – mais ils ne valorisent que l'aspect formel en dans ce qu'ils annoncent la désintégration de la syntaxe discursive chez eux. Contrairement à toutes les tendances antérieures manifestées dans l'art et la littérature brésiliennes, depuis le romantisme, le concrétisme s'apparaît avec accompagné d'une préoccupation problème purement formelle et reste déconnecté de toute thématique nationale. [GULLAR, 1978, p. 43-44]

L'impasse entre le retour dans le passé de la génération de 45 et l'émergence du futur dans le mouvement concrétiste rendait difficile l'assimilation de Jacques Prévert. Pas tant à cause de la difficulté de la traduction ou de l'illusion que ses vers n'auraient pas leur place sous les tropiques, mais parce que sa poésie va dans le sens inverse de la production poétique de cette période au Brésil. Elle est lyrique, opposée aux abstractions théoriques, en général, elle méprise la figure de l'intellectuel, de l'académique et, surtout, se plonge dans les enjeux sociaux de son temps. Dans le fragment précédent, Gullar identifie une autre raison, qui éloignerait le poète français de cette tendance brésilienne des années 1950, à savoir le « rejet du discours ». Quelque chose qui résonne dans les mots de Merquior, quand il s'occupe de « retirer le langage de sa source nationale et populaire » dans la génération de 45, qui persiste dans le mouvement concret. Le discours et le caractère populaire sont inhérents à l'auteur de *Paroles*, de sorte qu'une éventuelle traduction de Prévert impliquerait de s'immerger dans l'oralité brésilienne,

renvoyant ainsi à une performance plus proche du mode moderniste, de Mario de Andrade, par exemple. En effet, Silviano Santiago, qui a traduit la seule anthologie de Jacques Prévert en 1985, note cette proximité avec l'esthétique moderniste, dans la préface du livre :

Compte tenu des éléments marquants de la poésie de Prévert, nous pensons que – en général – sa diction est similaire à celle des bons poètes brésiliens écrivant dans les années 19. Ces poètes sont déjà déconnectés du langage agressif de l'avant-garde des années 19, mais de ces années ils conservent encore la simplicité familière dans le choix du vocabulaire et des constructions syntaxiques, croisant aussi le familier avec le haut voltage de l'humour et même la blague. C'est à partir de « modèles » comme Manuel Bandeira, Carlos Drummond et Murilo Mendes que nous avons tenté de transposer les vers de Prévert en portugais. [PRÉVERT, 1985, p. 10]

Ainsi, sous cet angle, la coïncidence temporelle qui a contribué à la diffusion de l'œuvre cinématographique de Prévert se vérifie, dorénavant, avec un changement de donne car l'apogée du poète en France, ou du moins la publication de ses recueils, culmine sur une conjoncture de la poésie brésilienne totalement défavorable, en raison de son caractère essentiellement formaliste. Les actions de Paulo Emílio, en direction de la Cinémathèque de São Paulo, la présence de techniciens et de cinéastes, qui connaissaient le travail de Prévert, et la création de studios cinématographiques comme Vera Cruz, font que le cinéma connaît un moment d'expansion, dans les années 1950 et, également, de démocratisation, à travers des politiques culturelles d'accès et l'organisation de festivals. Pendant ce temps, la poésie se referme sur elle-même, dans la recherche de la spécificité du langage poétique.

Cette discontinuité de Jacques Prévert dans la culture brésilienne de cette époque ne signifie pas un refus complet de l'influence étrangère. L'une des qualités incontestables du groupe concrétiste est l'appropriation d'éléments internationaux, la manière dont, anthropophagiquement, ils ont fondé leurs théories et développé le champ de la traduction au Brésil. Vis-à-vis de la France, cette particularité peut être observée, par exemple, en correspondance avec l'œuvre de Stéphane Mallarmé. L'article du professeur Álvaro Faleiros, à propos des échanges poétiques entre les deux pays, met en évidence ce processus d'anthropophagie du concrétisme :

C'est aussi à travers un poème où se déroule un naufrage —« Un coup de dés », de Mallarmé – qu'il y a une présence française dans le projet concrétiste. Cependant, ce n'est pas le thème qui détermine l'affiliation des poètes concrétistes, mais la disposition spatiale du poème de Mallarmé. Dans

le plan pilote de 1958 po poésie concrète, les poètes concrets indiquent leurs « précurseurs ». Le premier est Mallarmé en raison du saut qualitatif que sa « subdivision prismatique de l'idée » et de son utilisation des ressources typographiques comme « éléments de fond de la composition ». Ce qui intéressait les poètes concrets était, comme le décrit Haroldo de Campos (1965), la structure multi-divisée ou éparse conçue par Mallarmé. Il s'agissait de rompre avec une notion de développement linéaire du poème, remplacée par une organisation de la matière poétique d'une certaine manière constellée, ouverte, circulaire, multiple... [...] Le projet concret utilise cependant à sa manière ce qui est proposé par Mallarmé, car ce qui est en jeu dans la poétique de Mallarmé, quand il s'agit de « subdivision prismatique de l'idée », c'est la dissolution du vers. Dans le projet concrétiste, surtout dans sa phase plus mathématique, il s'agit, comme chez Mallarmé, de l'exploration de l'espace graphique, mais l'unité minimale, dans la plupart des cas, cesse d'être le vers et devient le mot. [FALEIROS, 2010, p. 181-183]

Cela ne veut pas dire que les frères Campos auraient dû traduire Prévert. Nous entendons montrer que l'accent mis par le concrétisme sur la poésie brésilienne a donné la préférence, évidemment, aux œuvres qui présentent un grand cadre théorique / abstrait, par exemple, comme dans le cas français de Mallarmé et aussi de Paul Valéry. Au-delà, l'usage concrétiste se caractérise par l'assimilation des théories qui contribuèrent, en quelque sorte, à l'idée de formation ; c'est-à-dire que ce mouvement adopte une approche constructiviste qui participe à la reformulation de la capacité du pays à sentir et à s'exprimer, à travers une réorganisation formaliste<sup>96</sup>. Certes, l'esthétique prévertienne ne correspond aucunement à ces désirs, sa poétique va même dans le sens inverse car le poète ne s'intéresse pas à créer une manière de faire de la poésie, mais plutôt à détruire la place conventionnelle du poème. Les vers de Prévert apportent des outils plus appropriés pour participer à l'effondrement des structures qu'à leur construction. Ainsi, l'absence de ses œuvres au Brésil constituerait un refus organique de la poésie brésilienne, car les formulations du poète français ne serviraient pas au propos de l'idée de formation. Notons que l'inquiétude quant à une éventuelle influence négative de Prévert a également été soulevée en France, en plus des attaques de Claude Mauriac, par la tête du

---

<sup>96</sup> À ce stade, nous aimerions approfondir nos lectures sur le surréalisme, car, nous pensons que, en général, ce refus de Prévert est aussi lié à un rejet de l'usage du surréalisme au Brésil. Probablement, en raison du caractère destructeur de ce courant, l'idée de formation si chère à la société brésilienne, me semble avoir servi de barrière à l'arrivée des idées surréalistes au Brésil.

surréalisme, André Breton, dans la publication du journal *La liberté du Morbihan*, le 10 octobre 1952 :

Dans ce succès, il y a d'après moi du meilleur et du pire, Prévert est très doué : j'admire sa verve, ses grandes ressources d'humour et je lui sais le plus grand gré d'avoir trouvé les accents voulus pour déniaiser son époque en s'en prenant corps à corps à ses « tabous ». La très vaste audience qui est offerte à cette poésie peut l'avoir rendue moins difficile qu'on pourrait souhaiter quant au choix de ses moyens : le poète se voit guetté par le chansonnier, l'élan intérieur se cherche un tremplin dans les « gags » transposés du cinéma burlesque. Une assez grande partie de la jeunesse, en portant aux nues *Paroles*, s'est peut-être fermée à l'intelligence de messages qui vont plus loin et exigent aussi plus d'efforts, tels après tout ceux de Nerval, de Baudelaire, de Rimbaud. Par ailleurs, l'influence de Prévert sur le plan formel est désastreuse.

Breton reconnaît le talent de Jacques Prévert, ainsi que son importance dans la culture française. Cependant, l'effet de ce travail sur la littérature française dans son ensemble est problématisé. Le fait que Prévert ait évité toutes les circonstances qui pourraient limiter son autonomie, a donné lieu à une sorte d'œuvre *sui generis*, c'est-à-dire à une production protéiforme, qui circule à travers plusieurs domaines artistiques : du théâtre à la peinture, du cinéma à la chanson, du collage au ballet. Par conséquent, ses vers ne constituent pas d'écoles, du moins, pas pour la formation d'universitaires. En tant que l'un des héritiers les plus fidèles du surréalisme, il n'y a pas de progression pédagogique - l'expérience humaine se transmet d'une autre manière, moins par la théorie et plus par la sensation. C'est tout juste si, par exemple, la démarche artistique de Prévert a laissé des traces tangibles, une méthode, pour ceux qui voulaient le suivre<sup>97</sup>. Rubem Braga, à un certain moment de l'entretien avec le poète, met en évidence cette caractéristique :

Prévert est ce qu'on appelle un poète facile, avec un lyrisme d'oiseau naïf et, parfois, des plaisanteries d'écolier. Il ne dédaigne pas les blagues. (« *C'est ma faute / C'est ma faute / C'est ma très grande faute d'orthographe / Voilà comment j'écris/ Giraffe* ») jeux de mots et de rimes, assonances, répétitions et refrains. Il fait rimer tranquillement « Père » avec « mère », « principal » avec « général », il est incapable d'écrire « *Jeu de Paume* » sans

---

<sup>97</sup> À partir des années 2000, cependant, les travaux de Carole Aurouet, notamment avec les manuscrits des scénarios filmés ou détournés de Jacques Prévert, ont inauguré une nouvelle dimension dans les études du poète, qui révèle à la fois la préparation, la recherche et la méthode de l'artiste pour développer sa production cinématographique.

penser immédiatement « *Jus de Pomme* », il explique très bien qu'un homme « ouvre la boîte avec un ouvre-boîte ». Et parler quand il parle, c'est pareil, il mélange des choses drôles et tristes, il change de conversation – et le fait avec un tel naturel et simplicité que cela ne fatigue personne.

Mais maintenant ce « poète facile » (qu'un nombre infini d'autres, séduits par son succès, tentent d'imiter, pensant puisque c'est vraiment facile) me raconte l'une de ses grandes passions, le cinéma. [BRAGA, pp. 86-87. 2013]

Encore une fois, les commentaires sur le poète français font écho chez le chroniqueur, car des qualificatifs tels que « lyrisme d'amoureux naïf ont été aussi attribuées au chroniqueur brésilien. Rubem Braga souligne l'erreur commune de prendre la « facilité » de l'écriture de Jacques Prévert comme le reflet d'une absence de travail esthétique. Loin de là, la facture de ses vers n'exclut pas une grande recherche, fruit du bouillon culturel qu'il a construit, rassemblant des éléments, absorbant des rêves et recueillant des fantaisies [BRAGA, 2013. p. 43-45] avec les surréalistes, puis, aux portes des usines avec le groupe Octobre, en même temps qu'il écrit des scénarios pour les principaux cinéastes français et publie des recueils de poèmes grâce à René Bertelé. En fait, puisque Prévert continuera à chercher, après le succès de *Paroles*, d'autres moyens d'expression, à travers des collages, des documentaires, des photographies et le mélange atypique de texte et des images. Le choix de la clarté et de la proximité avec la vie quotidienne est une conséquence de ce parcours. La facture poétique de Prévert est conditionnée par une idée complexe du rôle de la poésie dans la société moderne ; ses vers se construisent, d'une certaine manière, à travers la tentative difficile et parfois contradictoire de rester dans la recherche de la réalisation formelle de cette conception.

Les impressions de Breton n'ignorent pas les valeurs formelles du compagnon surréaliste. Cependant, elles ne considèrent pas une caractéristique clé de l'œuvre, à savoir l'importance de la communication, au sens de la transitivité du message, comme horizon esthétique de Prévert. Heureusement, d'autres intellectuels ont perçu ce trait non seulement important pour l'auteur de *Paroles*, mais aussi pour la littérature française en général, car il ouvre souvent la voie à la lecture, comme indiqué dans cet extrait du texte de Jean Rousselot :

[...] imposer à la conscience du lecteur toute une série de propositions insolites qui sont du domaine proprement poétique et qui ne manqueront pas de proliférer. À ce titre, Jacques Prévert a droit à la connaissance de tous les « nouveaux » poètes, trop enclins à le considérer comme un homme du second

rayon alors qu'il aura été l'introducteur le plus efficace du grand public à leur œuvre aventureuse et difficile. [ROUSSELOT, 1959, p. 77]

Rubem Braga partage cette caractéristique, dans laquelle la clarté des œuvres contribue à faire découvrir l'univers littéraire aux nouveaux lecteurs. Beaucoup de ses textes apparaissent dans des manuels et des collections pour enfants et jeunes, ils sont utilisés pour l'alphabétisation – comme un exemple de bonne utilisation du portugais. De même, des poèmes de *Paroles* (1946) comme « Le Cancre » ou « Pour faire un portrait d'un oiseau » font de Jacques Prévert l'un des poètes les plus connus des écoliers en France. Parfois, au fil du temps, cette caractéristique conduit à la réception erronée de l'œuvre, en soustrayant le caractère engagé et l'opposition intense aux événements, aux urgences de la société, sans oublier les dialogues esthétiques de son temps. La condition qui rend difficile l'entrée de la poésie de Jacques Prévert dans le système littéraire brésilien, pour diverses raisons, impute également certaines barrières au chroniqueur, ainsi qu'il conditionne ses décisions esthétiques.

## 6. Rubem Braga et l'expérience poétique

Rubem Braga n'a pas prêté beaucoup d'attention à la controverse de la génération de 45, mais il est cependant possible d'en déceler des résonances dans sa chronique « Mystère de la poésie ». Le texte se trouve dans le recueil *Traição dos Elegantes* de 1967. À l'instar d'autres publications, cette anthologie rassemble ses textes publiés dans les journaux des années immédiatement antérieures, c'est-à-dire de la fin des années 1950 et du début des années 1960.

La chronique en question échappe cependant à la règle, puisqu'elle a été écrite en 1949. Peut-être le décalage a-t-il été motivé parce que cet ouvrage présente, ce qui se passe rarement chez le chroniqueur. Je ne connais pas le nom de ce poète, je pense qu'il est bolivien ; je n'en connais qu'un poème, enseigné par un ami. Et je ne me souviens que de premiers vers : *trabajar era bueno en el Sur... Cortar los árboles, hacer canoas de los troncos.*

Et au souvenir de ayant gardé ces deux vers si simples, je m'attarde ici encore une fois sur le mystère de la poésie.

Le poème était long, mais ce sont ces mots qui m'ont ému : je me souviens parfois d'eux en voyage ; quand je m'ennuie, j'ai remarqué que je me les murmure de temps en temps, dans ces moments d'ennui urbain. Et ils produisent une sorte de réconfort et de nostalgie, je ne sais quoi.

Je m'en suis souvenu tout de suite, à l'instant où j'ai ouvert la machine pour travailler sur cette chose vaine et fatigante qu'il est la chronique.  
[BRAGA, 2004, p.256]

Le nom du poète est Aurélio Arturo, colombien, et le titre du poème est « Rapsódia de Saulo » ; il date de 1934. Rien de tout cela ne semble avoir d'importance pour le chroniqueur. Le poème, effectivement, était long : quarante vers divisés en douze strophes. Cependant, seuls les quelques mots du début résonnent encore dans sa tête. Certainement il s'agit de la nature campagnarde, du malaise urbain, en plus d'une certaine mélancolie sur le temps fugace de la poésie d'Arturo, qui apparaissent également dans la prose de Rubem Braga. Mais pourquoi cette poésie est important pour lui ? Pourquoi tant d'émotions en si peu de mots ? L'enquête se poursuit :

D'où vient l'effet poétique ? Il est facile de dire que cela vient du sens des vers ; mais ce n'est pas seulement le sens. S'il avait dit : *Era bueno trabajar en el Sur.* Je ne pense pas que le poème aurait pu m'impressionner. Si au lieu d'utiliser l'infinitif du verbe *cortar* et du verbe *hacer* il avait utilisé le passé, je

crois que cela affaiblirait tout. Quant au rythme, Je suis seul ne peut rien expliquer. De plus, les mots utilisés sont, strictement, les plus courants de la langue. Notez que tout est dit avec les éléments les plus simples : *trabajar, era bueno, Sur, cortar, árboles, hacer canoas, troncos*.

Cela me rappelle l'un des plus grands vers de Camões, tout entier aussi avec les mots les plus courants de notre langue :

« La grande douleur des choses passées. »

Peut-être ce qui impressionne vraiment est ceci : cette capacité à donner un sens solennel et fort aux mots de tous les jours. Dans ce poème sud-américain, l'idée du canoë est aussi une source d'émotion. [Idem, p. 256-257]

Un exercice de théorie littéraire est ici conçu, de lecture analytique de la syntaxe, du rythme imposé par l'ordre des mots et par la perception des vers qui ont été composés, ainsi que ceux de Camões, avec les mots les plus simples. La conscience que le mystère de la poésie ne s'arrête pas seulement à sa signification, si elle est lue comme une auto-réflexion, est un bon exemple de l'horizon esthétique du chroniqueur. La clarté est quelque chose d'indispensable pour son travail. Après tout, il écrit pour un quotidien et il a l'obligation de transmettre un message compréhensible pour le plus grand nombre. Pourtant, il sait que l'émotion, qu'il prétend aussi transmettre, ne se limite pas à la communicabilité. Sa réalisation implique un ensemble d'autres choses, parfois inexplicables, ou mieux, n'appartenant pas principalement au domaine de la raison. En réalité, une partie de son métier s'inscrit dans un jeu de concessions entre la capacité de communiquer et d'émouvoir les lecteurs, à travers un style clair et un lyrisme plein de plasticité. Dans cet extrait, une première distinction par rapport au poète français attire l'attention : Braga parle de donner un sens « solennel » et « fort » aux mots de tous les jours, tandis que chez Jacques Prévert, il n'y a pas d'élévation. C'est-à-dire que ce dernier oriente sa production vers la vie de tous les jours, justement, pour profaner le langage – le critique Gaëtan Picon, par exemple, qualifia cette poésie de populaire. Le contraste est subtil, on le retrouve à peine dans le résultat final de ses productions, puisque le chroniqueur brésilien arrive lui aussi à un effet similaire, d'un texte simple, terre à terre, qui parle du « rez-de-chaussée », comme Antonio Candido l'a bien défini. Dans ce cas, on dirait qu'il y a une différence dans le parcours, c'est-à-dire dans les chemins empruntés pour exécuter l'œuvre finale, qui, dans les deux cas, est en lien avec le substrat extrait du quotidien brésilien et français, manipulé respectivement par les deux. Arrigucci Jr voit cette caractéristique de la prose de Rubem Braga comme une réminiscence du christianisme inhérent à la réalité brésilienne, ce qui le rapprocherait de Manuel Bandeira, et aboutirait en une transformation de l'humilité en valeur

esthétique à travers la simplicité. Si nous revenons, maintenant, au « Mystère de la poésie », nous observerons un autre exemple, lié à la vie quotidienne, qui différencie les auteurs :

Il n'y a rien de plus simple et de plus primitif qu'un canoë fabriqué à partir d'un tronc d'arbre ; et il s'avère que le canoë est souvent d'une grande beauté plastique. Et soudain, il me vient à l'esprit que peut-être ces vers m'émouvent-ils surtout en raison d'une enfance au bord de la rivière et de la mer. Mais ce ne peut pas être cela : le sens principal des vers est celui du travail ; un travail qui était bon, pas ce « besoin ennuyeux » d'aujourd'hui. Je veux faire quelque chose de simple, honorable et beau, et imaginer que cela a déjà été fait.

On parle beaucoup du mystère poétique ; et il ne manque pas de poètes modernes qui cherchent ce mystère en énonçant des choses obscures, ce qui donne lieu à beaucoup de malentendus et de non-sens. Si ce fait il y a beaucoup de poésie et beaucoup de charge émotionnelle dans certains vers sans sens clair, cela ne veut pas dire qu'en pendant un peu trouble les eaux, elles en deviennent plus profondes... [Idem, p. 257]

Prévert est un poète dont l'expérience vient de la ville, plus précisément de Paris, l'un des principaux centres urbains du monde capitaliste. D'autre part, Rubem Braga – certainement imprégné des problèmes de la ville – incarne une expérience de déplacement, d'un écrivain qui est parti de la campagne pour s'installer à Rio de Janeiro, alors que le Brésil s'urbanise. Cette circonstance affecte directement les modes de perception des deux mondes, par conséquent, la différence entre les deux œuvres. Néanmoins, laissons un peu de côté la comparaison, pour le moment, pour lire plus en détail le fragment ci-dessus, puisque, à la date d'écriture du texte, février 1949, la métaphore des dernières lignes pourrait renvoyer à la situation de la poésie brésilienne, aux intentions de la génération de 45, qui, de retour aux anciens modèles, souhaitait troubler inutilement les conquêtes modernistes pour tenter de donner davantage de profondeur à leurs formulations esthétiques. La manière dont la chronique est écrite nous intéresse particulièrement, soit, la manière de s'enquérir du thème latéralement, sans nommer les « poètes modernes », sans définir les « choses obscures » ou les « erreurs et non-sens », seule l'image des eaux reflète son opinion, à savoir : les poèmes hermétiques ne présupposent pas nécessairement plus de complexité, tout comme les vers simples n'impliquent pas moins de travail poétique. Chez Braga, la simplicité esthétique passe par le travail, par le raffinement des expériences dans l'expression artistique. Il convient de noter que le style oblique de Rubem Braga pour aborder le thème de la poésie est à l'opposé, par exemple, de l'article de Merquior,

bien qu'il y ait une certaine similitude dans ce qu'ils disent, dans le sens que la révolution littéraire va au-delà d'une complexité de forme, elle doit subir une modification du rapport de l'écrivain au public. En tout cas, le chroniqueur n'est pas un critique, il n'a pas pour objectif d'analyser l'ensemble du mouvement littéraire des années 1950, ni de prédire les directions de la poésie brésilienne, au contraire, l'idée même de « génération » lui est étrangère:

Un de mes amis se dit inquiet et un peu alarmé par la nouvelle génération de littéraires, dans laquelle il reconnaît de grands talents.

C'est que beaucoup de ces jeunes hommes font ou écrivent des choses qu'il ne comprend pas tout à fait – et ils mélangent des extraits de poésie authentique ou de force littéraire, avec d'autres sujets à caution et sensationnalisme.

Il ne s'agit pas de la soi-disant « génération de 45 », qui est déjà en train de mûrir, c'est-à-dire de cesser d'être cette chose vague qui est une « génération » pour être des individus précis, chacun avec sa propre valeur ou faiblesse. [...] À moi-même, qui peux invoquer, l'excuse d'être d'abord un professionnel de la presse, obligé par le métier d'écrire mes choses « dans les temps à » et moins intéressé à briller qu'à maintenir un niveau de dualité raisonnable – à moi-même certains d'entre eux, irrités, le comme à un arriviste. Cela ne m'irrite pas ; après tout, l'accusation n'est pas sérieuse, et dans un pays nouveau et fluide comme le Brésil, les anciens peuvent être accusés de tout, sauf de prendre des lieux qui devraient appartenir aux plus jeunes et aux meilleurs ; il y a de la place pour tout le monde dans les journaux et magazines et il n'y a que quelques places à l'Académie, ce qui ne semble être le rêve d'aucun de ces jeunes hommes. [...] En art, deux ou trois d'entre eux m'ont donné l'impression qu'ils « savent » qu'ils doivent être en faveur des « concrétistes », tant qu'ils ne sont pas communistes et donc partisans du « néo-réalisme social » ; je ne vois pas comment ils peuvent échapper à ces extrêmes, sauf quand il s'agit de quelqu'un chez qui le vrai goût pour la peinture dépasse la mode des théories esthétiques.<sup>98</sup>

L'extrait est paru le 13 avril 1954 dans les pages du *Comércio da Manhã*, puis a été réédité dans la revue *Manchete* en 1956. Encore une fois, il n'y a pas de noms et on ne sait pas exactement de qui Braga fait état. À propos de la génération de 45, comme nous l'avons évoqué précédemment, il démontre une perspective qui privilégie l'expression poétique individuelle à

---

<sup>98</sup> Diário de Minas – « Os Novos » < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/5464> >

la place de la notion de groupe. En revanche, il dénonce la polémique qui entoure la poésie brésilienne au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Il faut retenir ici deux détails : la considération ou l'excuse à propos de la pratique différenciant la routine entre les poètes et le chroniqueur, pour ce dernier l'écriture est conditionnée aux délais et aux directives du journal. Dans un second temps, les considérations sur le Brésil, qui est vu comme un pays nouveau et, pour reprendre un terme courant en sociologie, « en formation », où les anciens n'occuperaient pas les espaces des nouveaux. Braga, avec des réserves, tout comme la plupart des intellectuels de l'époque, a mis ce processus de construction à l'ordre du jour. Il discute, dans sa prose, de ces implications dans différentes sphères de la réalité brésilienne. En ce sens, un troisième point devient alors indispensable dans son discours : la référence à la « mode esthétique », car c'est ainsi qu'il classe le mouvement concrétiste, spécifiquement, dans les arts plastiques.

Que des écrivains, qui étaient aussi des chroniqueurs, certains plus fréquemment que d'autres, comme Aníbal Machado, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos et, surtout, Rubem Braga, aient remarqué la poésie de Jacques Prévert n'est pas anodin. La chronique, au Brésil, converge vers Prévert pour mettre au premier plan le quotidien populaire, l'humour et la limpidité de ses phrases.

Les jeunes poètes, cependant, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons appréhendé plus tôt, auraient complètement ignoré la production poétique brésilienne, la génération de 45 ans et les concrets. Mais, « comme le dit l'autre, un rien suffit pour changer le cours des choses » [PRÉVERT, 1992, p. 9] maintenant, nous citons cette fameuse ligne de *Paroles*, puisque l'anthologie a été lue par nul autre que João Cabral de Melo Neto, alors qu'il travaillait en Espagne comme diplomate. Il raconte son impression dans une lettre à Manuel Bandeira, le 3 décembre 1949 :

Connaissez-vous l'œuvre de Jacques Prévert ? Je viens de lire, emprunté par Miró, son livre *Paroles*. Quel poète ! Ce livre m'a fait remarquer une chose : combien le goût pour la poésie après la guerre il rapproche à certains égards de la poésie brésilienne. Le phénomène doit être proche de celui qui est perceptible en France : la soif de récit nord-américain. Car en Espagne aussi, le poète qui intéresse le plus les jeunes non catholiques et non fascistes est Neruda. Je pense qu'il y a, chez nous, les Américains, une absence de rhétorique et un contact direct avec la chose que les Européens ignorent. Prévert, en ce sens, est presque Américain. (Évidemment, quand je parle de l'absence de rhétorique en nous, je ne pense pas à Schmidt, ni à Lêdo, ni à Jorge de Lima, ni à Emílio Moura, etc. Je parle du « tendre crottin de la

chèvre », du « j'ai pleuré dans le plat de viande » au « bébé nuage mange de la terre et de l'urine de la mer » etc. [MELO NETO, 2001, pp. 114-115]

Bien qu'il n'y ait que quelques lignes, cette lettre est pleine de sens. L'un d'eux, par exemple, consiste à rapprocher Jacques Prévert de la production moderniste brésilienne, étant donné que, d'après Flora Süssekind, l'organisatrice de ce recueil, les vers entre guillemets appartiennent respectivement à Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade et Vinícius de Moraes. Ets, les deux expressions proposées ci-dessus, l'absence de rhétorique et le contact direct avec la chose permettraient de réfléchir sur la chronique, définie par Antonio Candido (1979) comme un genre mineur et, grâce à cela, il détient la gloire, parce qu'il se rapproche du lecteur ; au service de la vie quotidienne dit-il, la chronique « élabore un langage qui dialogue étroitement avec notre façon d'être plus naturel ». [CANDIDO. 1979, p. 5].

Encore une fois, il ne semble pas un hasard que ce soit João Cabral de Melo Neto, l'un des rares poètes ayant fait ses débuts dans les années 1940, qui observe attentivement les vers de Prévert. À ce moment, à la fin de l'année 1949, son livre *Cão sem plumas* est pratiquement prêt, ce qui, à son tour, représente le résultat formel d'un changement dans son écriture. En résumé, dans ce nouvel ouvrage, on voit la facture esthétique de ses préoccupations sociales et aussi ce qui concerne la transitivité du poème ou, en d'autres termes, le résultat formel de ses préoccupations sur la capacité de transmission de la poésie. Ainsi, la lecture de *Paroles* serait cohérente avec les préoccupations de Cabral de l'époque<sup>99</sup>. On sait également que depuis sa première publication, *Pedra do Sono* (1942), le poète brésilien réfléchissait et restait troublé face à l'hermétisme de ses poèmes, comme il le confesse dans une lettre à Carlos Drummond du 23 novembre 1941 :

[...] La perspective de publier ce livre m'a laissé dans un état de presque panique. Je sens que ce n'est pas la poésie que je voudrais écrire ; ce que je voudrais faire, c'est parler dans une langue plus compréhensible de ce monde que les journaux nous donnent chaque jour, dont le bruit atteint notre porte ; quelque chose de moins « cubiste ». [Idem, 2001, p. 171]

Quelques années après avoir écrit la lettre à Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto a présenté, lors du *Congresso Internacional de Escritores* et du *Encontro Intelectuais dos Escritores* en 1954, la thèse intrigante et controversée « Da Função Moderna da Poesia », ou «

---

<sup>99</sup> On ne peut n'empêcher de percevoir une certaine ressemblance avec Jacques Prévert dans les rythmes et les rimes des vers de *Morte e Vida Severina*, de 1955, probablement due à une confluence de la compréhension de la dimension du populaire dans la culture.

Sur la fonction moderne de la poésie ». Il s'agit du même événement lié à la célébration du 400<sup>e</sup> anniversaire de la ville de *São Paulo*, dont il a été question dans le chapitre précédent, au cours duquel Paulo Emílio, Afrânio Coutinho et Rubem Braga ont débattu des idées de Morton Dauwen Zabel. Dès le début de son argumentation, Cabral explique que le dénominateur commun de la « poésie moderne » est son esprit de recherche formelle, qui vise à faire face aux conditions imposées à l'homme par la modernité. Face à cette tâche pas si simple, les vers ont suivi la voie de la spécialisation technique, en espérant que la poésie deviendrait plus riche en expression que celle de leurs ancêtres, puisque les possibilités d'expression de la subjectivité humaine seraient accrues. L'approfondissement esthétique se fait cependant par une « désintégration de l'ensemble de l'art poétique », amenant chaque artiste à se concentrer sur un secteur particulier et même à le pousser jusqu'à ses ultimes conséquences ; la notion de globalité du métier se perd ainsi. Par conséquent, il n'y avait pas de « types » de poèmes qui correspondaient aux besoins de la vie moderne, mais plutôt un kaléidoscope de formes différentes, conférant à la poésie une expérience étrangère à la vie quotidienne des gens, en particulier en ce qui concerne la lecture :

La présentation (non organisée dans des formes « confortables » pour le lecteur) de son, quand même riche, matière poétique fait de l'œuvre du poète moderne une chose difficile à lire, qui exige du lecteur un loisir et un recueillement difficiles à trouver dans les conditions de la vie moderne. Chaque type de poème que la littérature ancienne a connu est né d'une fonction spécifique ; s'adapter aux exigences de la structure parfaitement définie du poème signifiait, pour le poète, adapter son expression poétique aux conditions dans lesquelles elle pouvait être comprise et, par conséquent, correspondre aux besoins du lecteur. Le poème moderne, parce qu'il n'est pas fonctionnel, exige du lecteur un effort surhumain pour s'élever au-dessus des contingences de sa vie. Le lecteur moderne n'a pas l'occasion de rencontrer la poésie dans les actes normaux qu'il accomplit au cours de sa routine quotidienne. S'il veut la trouver, il doit défendre un espace de temps dans sa journée où il peut vivre des moments de contemplation monacale ou oisive. [MELO NETO, 1994, p.768]

D'après ce que l'on a vu jusqu'à présent, ce problème est un pivot très fructueux pour la réflexion sur les œuvres de Jacques Prévert et de Rubem Braga, car leurs conceptions du métier de poète restituent nécessairement l'aspect fonctionnel au poème. Ce n'est pas un hasard si l'un et l'autre ont un lectorat admirablement large, qui dépasse largement les cercles restreints et sélects des intellectuels. L'auteur de *Paroles* est connu pour sa popularité en France, tout

comme les livres du Brésilien sont toujours réédités avec un grand succès. À cet égard, on peut voir les effets des deux écritures dans une perspective cinématographique et journalistique, puisque le scénariste et le chroniqueur supposent, pour exister, un dialogue avec l'autre. Le public des salles de cinéma et les lecteurs des journaux déterminent en quelque sorte l'écriture des professionnels de ces domaines, qui doivent ajuster leurs expressions aux souhaits du public pour réussir leur carrière. Dans cette situation, le plus souvent, les professionnels abandonnent complètement leurs convictions au profit de cette exigence, ce qui affecte la valeur artistique du matériau, en mettant généralement l'accent sur sa valeur commerciale ; cependant, chez Prévert et Braga, il y a une négociation constante, à travers laquelle ils parviennent — dans cette dynamique — à imposer leurs expressions esthétiques et à rester accessibles en même temps. Il s'agit d'un équilibre admirable, lié au fait qu'ils se considèrent comme des « artisans » du mot, refusant même l'épithète de « poète ». Pour éclairer cette perspective, il faut se tourner vers le discours de Pablo Neruda lors de la remise du prix Nobel de littérature en 1971, puisque dans la lettre de Cabral de Melo Neto à Manuel Bandeira en 1946, le poète chilien est mentionné comme l'une des principales lectures du jeune Français. Lorsqu'il a été remercié pour le prix, Neruda a expliqué sa conception de la poésie comme un « artisanat colossal », en disant que

Le poète n'est pas un « petit dieu ». Non, il n'est pas un « petit dieu ». Il n'est pas marqué par un destin cabalistique supérieur à ceux qui exercent d'autres fonctions et métiers. J'ai souvent dit que le meilleur poète est l'homme qui nous donne notre pain quotidien : le boulanger le plus proche, qui ne se prend pas pour un dieu. Il accomplit sa tâche majestueuse et humble de pétrir, cuire, dorer et livrer le pain quotidien, en respect d'une obligation communautaire. Et si le poète atteint cette conscience simple, cette conscience simple peut aussi devenir une partie d'un artisanat colossal, d'une construction simple ou compliquée, qui est la construction de la société, la transformation des conditions qui entourent l'homme, la livraison de la marchandise : le pain, la vérité, le vin, les rêves. Si le poète s'associe à cette lutte sans fin pour confier à chacun sa ration d'engagement, son dévouement et sa tendresse à l'œuvre commune de chaque jour et de tous les hommes, le poète participera à la sueur, au pain, au vin, au rêve de l'humanité entière. Ce n'est que par cette voie inaliénable d'être des hommes communs que nous pourrons rendre à la poésie

le large espace qui lui est retranché à chaque époque, que nous lui retranchons nous-mêmes à chaque époque.<sup>100</sup>

Il existe de nombreuses similitudes entre ces mots et les caractéristiques des œuvres de Rubem Braga et de Jacques Prévert, comme l'image du boulanger constamment utilisée par le chroniqueur, l'idée d'humilité et de simplicité en tant que valeurs esthétiques, l'art compris comme une tâche communautaire, l'engagement dans le travail commun, le concept d'artisanat et, enfin, « la transformation des conditions qui entourent l'homme », toutes ces composantes étant liées à la poésie et à la volonté de redonner au mot son véritable espace. Les mots de Neruda, à la suite de l'analyse, convergent vers ce que João Cabral de Melo Neto appelle dans sa thèse la « contrepartie organique de la poésie ». En d'autres termes, il s'agit du problème de la communication, comme il l'explique ci-dessous :

Comme le besoin de communication a été négligé et n'entre pas du tout en ligne de compte lorsque le poète enregistre son expression, il est logique que la recherche formelle du poète contemporain n'ait pas été en mesure d'aborder les problèmes de l'adaptation du poème à sa fonction possible. La commodité du lecteur, les limites que lui impose la vie moderne et les possibilités de réception de la poésie qu'elle lui offre, bien que de manière non conventionnelle, n'ont jamais été considérées comme des questions à résoudre. La poésie moderne — la capture de la réalité objective moderne et des états d'âme de l'homme moderne — a continué à être servie dans des emballages parfaitement anachroniques et généralement inaptes à l'usage, dans les nouvelles conditions qui étaient imposées.

Mais tous ces progrès se sont limités aux matériaux du poème : ces recherches se sont bornées à multiplier les ressources qu'un poète peut utiliser pour enregistrer son expression personnelle : elles se sont limitées à cette première moitié de l'acte d'écriture, au cours de laquelle le poète s'efforce de dire précisément ce qu'il veut ; en d'autres termes, elles n'ont pris en compte que l'expression consommée, sans s'occuper de sa contrepartie organique — la communication.

En général, cette recherche n'a pas atteint la construction du poème en termes de sa fonction dans la vie de l'homme moderne. Bien que les poètes

---

<sup>100</sup> Traduit en français à partir de la traduction en langue portugaise par Cláudia Schiling disponible sur : <http://www.contioutra.com/discurso-de-pablo-neruda-ao-ganhar-o-premio-nobel-da-literatura/>. Consulté le : 30 octobre 2021.

aient réussi à inventer le vers et la langue que la vie moderne exigeait, la vérité est qu'ils n'ont pas réussi à maintenir ou à découvrir les types, les genres ou les formes de poèmes dans lesquels organiser les matériaux de leur expression, afin de la rendre capable de communiquer avec les hommes dans les conditions que la vie sociale leur impose aujourd'hui. [MELO NETO, 1994, p.768-769]

Ainsi, pour faire court, les œuvres de Jacques Prévert et de Rubem Braga peuvent parfaitement être lues comme une « contrepartie organique de la poésie ». Tous deux ont dû faire face aux problèmes imposés par la nécessité de communiquer en raison de leur profession. Le succès de leurs compositions est lié à l'équilibre positif qu'ils ont réussi à produire au sein de cette équation. L'articulation entre la littérature et l'œuvre est pertinente car elle permet d'éviter que les productions ne soient complètement fermées sur elles-mêmes, dans une expression hermétique. L'œuvre exige littéralement une contrepartie. On ne parle pas de tous les types d'emploi, les deux auteurs ont trouvé dans le domaine artistique des activités rémunérées dans lesquelles ils pouvaient s'exprimer. La particularité du cinéma et du journal doit être soulignée ici, car juste après le fragment ci-dessus, João Cabral poursuit sa thèse en affirmant que le poète moderne, parce qu'il ne développe pas cet aspect de la communication, est indifférent à la radio - « un puissant moyen de diffusion » — mais aussi au cinéma et à la télévision. Ils n'ont pas non plus su actualiser les « genres qui pouvaient être utilisés », comme la « poésie narrative » (les *aucas* catalans), ou ils ont laissé les « anecdotes poétiques », les « paroles de chansons populaires » et la « poésie satirique » se dégrader en genres non poétiques (il ne serait pas exagéré d'inclure la chronique dans cette liste, puisqu'elle n'était pas non plus considérée comme une expression essentiellement littéraire à l'époque). Cet argument expliquerait pourquoi Cabral voyait d'un si bon œil la poésie prévertienne, puisque, comme on le sait déjà, l'auteur des *Paroles* passe par plusieurs de ces genres. D'une certaine manière, le poète brésilien voyait en Prévert une représentation de ce sur quoi il réfléchissait. À cette époque, Jacques était encore l'un des principaux poètes parisiens, jouissant d'une immense popularité dans les milieux culturels, et son œuvre a dynamisé la littérature française dans le sens où elle a provoqué une ouverture de la forme, dans laquelle le public était invité à participer plus étroitement à la poésie. À ce stade, il convient de se pencher sur le texte de Henri Bénac, qui analyse la situation de la poésie française dans les années 1950.

Le professeur français, qui enseigne dans le sud du Brésil, explique que l'expérience surréaliste des années 1920 a provoqué une rupture entre l'artiste et le lecteur. Le grand public ne lisait plus ses contemporains vers 1930-35. Cependant, dans la période 1939-45, avec la

Seconde Guerre mondiale et l'occupation de la France, grosso modo, la subjectivité individuelle a cédé la place aux préoccupations collectives, de sorte que Paul Eluard, René Char et Louis Aragon ont pu répondre aux besoins de ce même public, renouant ainsi le contact avec le lecteur. Cependant, selon Bénac, cela s'est fait de manière problématique, car :

Malheureusement les « unions sacrées » ne survivent pas toujours aux difficultés qui les ont amenées. Celle des poètes et du public cachait peut-être un nouveau malentendu. Car, de tout temps, aussi bien de celui de la Pléiade que du romantisme et du symbolisme, le public a été rétif aux inventions des poètes et a désiré d'eux une poésie à laquelle il était habitué, alors que les poètes voulaient au contraire lui imposer ce qu'il n'avait jamais entendu. Le surréalisme était peut-être allé trop loin dans le subjectivisme et l'inintelligibilité, mais le public moyen s'égarait en se réjouissant de croire que ses poètes allaient lui faire « enfin » du Victor Hugo, du Verlaine ou de l'Apollinaire, tout comme il eût applaudi Picasso de revenir « au bon sens » en dessinant de nouveau à la façon d'Ingres. Le problème, pour la poésie française actuelle, c'est de conserver le contact avec le public et de rester relativement communicable sans pour cela pasticher le passé. [BÉNAC, 1956, p.37]

Si l'on considère l'œuvre de Jacques Prévert dans ce contexte, la première chose à souligner est que la période de schisme entre le lecteur et la poésie correspond à l'époque de la plus grande production cinématographique de l'auteur, de sorte que son activité poétique n'a pas contribué à approfondir cette rupture, bien au contraire. *Paroles*, sorti en décembre 1945, marque une sorte d'aboutissement de ce retour au contact du peuple dans la littérature française. Celui-ci, comme on l'a vu, suscite une série de polémiques ; la poésie de Prévert sera même accusée par certains d'être un pastiche de Victor Hugo.

En ce qui concerne le Brésil, le besoin de Cabral de Melo Neto de rapprocher les réalisations esthétiques du modernisme du public se reflète dans la composition dichotomique pour laquelle il est bien connu : d'un côté, des poèmes à lire en silence, plus hermétiques, et de l'autre, des vers destinés au public, à lire à haute voix, pour faciliter la communication [MELO NETO, 1956]. Ainsi, dans une rangée, on trouve des livres comme *Pedra do Sono* (1942), *O Engenheiro* (1945), *Psicologia da Composição* (1947); dans l'autre, *O Cão sem Plumas* (1950), *O Rio* (1953) et, bien évidemment, *Morte e Vida Severina* (1955). Quant à Rubem Braga, c'est dans la réponse à la thèse de Morton Dauwen Zabel lors de ce même congrès que l'on peut le mieux voir son homologue. Pour rappel, il s'agissait de la troisième session, qui s'est tenue le

12 août 1954. Les impasses de la diffusion des idées à l'ère industrielle ont été discutées. Afrânio Coutinho parle de la perspective littéraire et pédagogique, Paulo Emílio de la perspective cinématographique (dans laquelle il cite Jacques Prévert) et Braga traite de la perspective journalistique. En réalité, puisqu'il n'aime pas beaucoup ce type d'événement, il n'y participe pas ; toutefois il y envoie sa contribution, qui est lue à haute voix par Paulo Mendes de Almeida :

Monsieur le Président, Mesdames et Messieurs.

Je dois dire en préambule que la thèse du professeur Morton Zabel m'apparaît comme un exposé intelligent et honnête des problèmes liés à la radiodiffusion dans notre monde d'aujourd'hui. En faisant quelques commentaires sur cette thèse, je ne peux m'empêcher de me référer à ma position personnelle, qui est celle d'un écrivain qui n'est écrivain que grâce à son métier de journaliste. J'ai toujours écrit pour des journaux et j'ai très rarement écrit des phrases qui n'étaient pas destinées à être publiées l'après-midi du même jour ou le matin du jour suivant. Et comme c'est mon gagne-pain depuis l'adolescence, j'ai une certaine expérience des problèmes rencontrés par un homme qui : a) s'adresse directement au grand public et doit le faire d'une manière qui l'intéresse ; b) ne peut pas heurter directement certains préjugés et sentiments de ce public et de certaines institutions puissantes ; c) ne peut pas, sur certains sujets et de certaines manières, aller à l'encontre de l'orientation du journal pour lequel il travaille — sans parler de l'époque infâme de la censure officielle — ; d) en plus de tout cela, trouve important d'être fidèle à lui-même, à ses idées et à ses sentiments. [1957, p. 156]

Il faut souligner la rareté de ce témoignage. On ne trouve pas d'autre occasion où Rubem Braga s'exprime aussi directement sur son propre travail. La conscience des défis et des limites que la profession impose à son écriture est essentielle pour dissiper une certaine image du chroniqueur insouciant. Grâce à ce récit, il est possible de savoir que le journaliste a réfléchi aux difficultés de sa tâche, ce qui renforce la signification de ses choix esthétiques, en particulier le choix d'une expression lyrique dans ce contexte. Le lyrisme ne représente pas une fuite ou une aliénation, car pour Braga, il est substantiel — même face à tant d'obstacles — d'être fidèle à ses propres convictions.

Cette réponse complète la thèse de João Cabral de Melo Neto, raison pour laquelle on a même préféré la déplacer à ce point de ce travail, plutôt que de la traiter en même temps que

Paulo Emílio. Les points « a » à « d » traduisent, entre autres, « les commodités et les limitations » imposées par la vie moderne au lecteur, auxquelles Cabral estime que la poésie brésilienne n'avait pas prêté attention jusqu'à ce moment. Ce que, comme on l'a dit, chez Braga, il s'agit d'un problème que le journaliste ne peut pas éluder. Dans le paragraphe suivant, le chroniqueur avoue qu'il n'a pas lui-même complètement répondu à ces questions :

Je ne dis pas, et je ne pense pas qu'un écrivain consciencieux puisse le dire dans les mêmes circonstances, que j'ai trouvé une solution au milieu de tous ces problèmes. Ils ne peuvent vraiment être traités que par des compromis et des compromissions ; et nous devrions être satisfaits lorsque, dans ce compromis, nous parvenons à ne pas renoncer à ce qui nous semble fondamental.

C'est la logique du régime capitaliste, et quand je vois quelqu'un lui reprocher ses contradictions, je me dis que sans ces contradictions, ce serait insupportable ; elles seules nous permettent de respirer, ou plutôt, elles nous permettent de faire la gymnastique respiratoire de la liberté. [Ibidem, p.156]

La poésie fait partie des choses fondamentales, parmi celles auxquelles il ne faut pas renoncer, parce que la pratique poétique résulte, pour le chroniqueur, de l'accumulation et de la sédimentation de l'expérience humaine, de ce que les gens ressentent et, surtout, de la manière dont ils le ressentent. Cette idée serait reflétée dans le titre « Poesia Necessária », avec lequel Braga a nommé l'une de ses rubriques dans *Revista Manchete*, où il a publié des poèmes nationaux et étrangers pendant plusieurs années. D'une certaine manière, les tensions provoquées par l'activité professionnelle de l'auteur, par le rythme intense imposé à sa prose, ont engendré les chroniques de Rubem Braga, cela comme une intransigeance la plupart du temps. Le langage est simple et surtout quotidien, racontant des histoires de la vie de tous les jours, sur un ton inférieur à celui d'autres genres littéraires et même du journal lui-même, toujours à la recherche de nouvelles, d'extraordinaires, de scoops pour attirer ses lecteurs. Entre les lignes du texte ci-dessus, on peut voir les fondements de sa poétique. Un exercice respiratoire de liberté au milieu d'une vie moderne étouffée par la vitesse de l'ère industrielle. Les chroniques, plutôt que de défendre un point de vue ou une thèse, ont pour fonction de maintenir un espace dans lequel on peut minimalement ne pas renoncer à ce qui est important. Dans le texte suivant, Braga discute des enjeux politiques de cette pratique :

Il est terrible de penser que l'urgence à la liberté, le dégoût produit par les spectacles constants de l'exploitation et de l'oppression de l'homme par l'homme dans le régime capitaliste, ait conduit tant d'écrivains et d'artistes à

accepter la discipline communiste. Certains se retirent ensuite, se sentant incapables de penser et de créer quoi que ce soit au sein d'une organisation où même les sentiments les plus intimes doivent être contrôlés. D'autres acceptent la servitude dans le même esprit qu'un homme religieux accepte les malheurs de ce monde : dans l'espoir d'une vie future plus belle et meilleure.

Je fais partie de ces petits bourgeois bohèmes et vulgaires qui s'obstinent à essayer de penser avec leur propre tête et qui s'obstinent à diffuser cette pensée. Je crois que l'exercice de la critique n'est pas seulement une nécessité pour l'esprit, c'est aussi une nécessité sociale. Je crois, comme Dom Francisco Manuel de Melo dans ses « Apólogos Dialogais » ou « Apologues Dialogiques », que « tout le monde qui dit ce qu'il pense est plus salubre qu'un poulet bouilli ». Salubre — ajoutons-le — non seulement pour le foie de chacun, mais pour le plus grand bénéfice de tous. [Ibidem, p.156]

À travers ce passage, il est possible de mieux reconnaître une différence par rapport à la posture engagée. Bien que son écriture soit également conditionnée par des éléments extérieurs, par les exigences et les implications de la presse, qui sont sans aucun doute des barrières interférant avec ce que l'auteur veut dire, les obstacles du chroniqueur ne sont pas du même ordre que ceux de la littérature dite engagée. Ses choix esthétiques ne sont pas modelés par une idéologie extérieure, mais reflètent au contraire ses convictions et ses ambitions, même dans un environnement peu propice aux manifestations subjectives. C'est en ce sens que sa prose est un exercice de liberté, ce qui explique qu'il n'ait jamais adhéré au Parti Communiste Brésilien. En ce qui concerne Prévert, il se passe quelque chose de similaire : le poète s'accroche fortement à ses propres idées, à sa façon de penser, à tel point que — comme on le verra dans un chapitre ultérieur — cette caractéristique a provoqué son départ du groupe surréaliste et son refus d'adhérer au Parti Communiste Français. Le cadre partisan, l'engagement cherche à exprimer ce que le peuple doit entendre, il y a toujours une notion didactique et parfois imposante dans ce type de travail. Dans le cas du chroniqueur brésilien et du poète français, il y a un dialogue constant entre les ambitions de l'autre et les siennes propres — dans lequel on discute d'une sorte de matériau commun — d'un espace partagé. Une formule qui a apparemment fonctionné, puisqu'ils ont tous deux conquis un large public grâce à leurs expériences respectives.

Ensuite, en trois ou quatre lignes, Braga met fin à sa brève participation au congrès de 1954. Cependant, dans sa trajectoire, on peut identifier d'autres moments où l'auteur s'est préoccupé de la « contrepartie organique de la poésie », notamment dans son activité éditoriale

des années 60. La création d'*Editora do Autor*, fondée avec Fernando Sabino et Walter Acosta, se traduit littéralement par un effort pour atteindre les lecteurs en produisant des livres, principalement des chroniques et de la poésie. De ce point de vue, on constate à nouveau la convergence des conceptions littéraires de Rubem Braga et de João Cabral de Melo Neto, puisque le poète est désormais publié par le chroniqueur. De plus, grâce aux lettres échangées entre eux<sup>101</sup>, on apprend que Braga a eu l'idée de rééditer *Morte e Vida Severina* (1955), un texte écrit à l'origine pour le théâtre et qui, depuis la mise en scène de la pièce, était devenu difficile à trouver.

Cabral de Melo Neto met en pratique les idées de sa thèse de 1954, en récupérant la diction, les rimes et les rythmes de la poésie populaire brésilienne pour raconter l'histoire de Severino. Un travailleur qui abandonne le *sertão* de Pernambuco, à la campagne du nord-est du Brésil, à cause de la sécheresse et de la faim, et qui marche jusqu'à la côte à la recherche de sa survie. Bien entendu, il ne s'agit pas ici d'analyser cette œuvre, mais de souligner les propos du critique Benedito Nunes sur le succès du livre lors de sa publication dans les années 1960 :

Grâce à la réceptivité du public à ce poème [*Morte e Vida Severina*], qui a été publié plusieurs fois, ainsi que d'autres textes de l'auteur, et qui a fait connaître le nom et l'œuvre de João Cabral au-delà des cercles littéraires, un phénomène sans précédent dans l'histoire de la poésie brésilienne moderne s'est produit pour la première fois après 1922 : la consécration populaire d'un poète. En tant qu'expression quantitative de la reconnaissance publique, sans que cela signifie une mesure de la connaissance qualitative de l'œuvre, la popularité de Cabral, bien que déterminée par des raisons différentes, rappelle la popularité des romantiques et des parnassiens [NUNES, 1971, p. 21-22].

Dans l'histoire de la littérature brésilienne, l'édition de *Morte e Vida Severina* sous la direction de Rubem Braga est l'événement le plus proche du lancement des *Paroles* de Jacques Prévert en France en décembre 1945. Comme l'anthologie de Prévert, le livre de João Cabral de Melo Neto a été un phénomène sans précédent dans la poésie moderne — c'était, comme le dit le critique, la consécration populaire du poète. Cette publication aurait présenté João Cabral de Melo Neto aux nouvelles générations de poètes des années 1960 et 1970, élevant l'auteur de

---

<sup>101</sup> Nous avons publié les documents inédits dans Revista Teresa, numéro 22. Disponible à l'adresse : <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/208121>.

Recife à une sorte de modèle pour la jeune génération<sup>102</sup>. En d'autres termes, comme *Paroles*, cette publication d'*Editora do Autor* est devenue un événement littéraire dans le pays. Il s'agit bien sûr d'événements qui, pris isolément, pourraient sembler coïncider, mais qui, mis côte à côte, permettent de tisser un lien entre les trois auteurs. L'éditeur et l'auteur du succès brésilien ont suivi de près la publication de l'anthologie prévertienne. En 1950, Rubem Braga ne s'est pas contenté d'interviewer Jacques Prévert, le chroniqueur a rendu visite au poète français, séjournant même dans sa maison de Saint-Paul de Vence. Quant à Cabral, il a reçu des *Paroles* du peintre Miró en 1946. Ces faits, combinés à la lettre à Manuel Bandeira et aux thèses de 1954, suffiraient à diminuer la nature spéculative de ces relations et, également, l'atmosphère de causalité qui existerait à ce stade. Cependant, un autre élément trouvé est décisif pour renforcer la triangulation proposée : dans les mêmes lettres mentionnées ci-dessus, entre le chroniqueur et le poète brésilien, qui discutent de la publication de *Morte e Vida Severina*, João Cabral de Melo Neto mentionne surprenamment le nom de Jacques Prévert. Le sujet principal porte sur le respect des détails graphiques de l'œuvre. L'auteur propose à Braga de publier le livre dans un format plus accessible, au lieu de contenir des illustrations et une typographie spéciale, comme le voulait le chroniqueur au départ. Cela augmenterait naturellement le prix du volume et n'atteindrait pas le public souhaité. Cabral a même suggéré d'inclure d'autres poèmes pour ne pas offrir au lecteur une publication aussi petite, afin qu'elle soit également intéressante d'un point de vue commercial. Et puis, dans la correspondance du 3 juillet 1966, on lit le nom de Jacques Prévert :

Vous direz que le texte est court, ce qui est vrai ; mais nous pourrions ajouter les *Dois Paramentos* (que j'ai conçus comme des prologues aux deux moitiés de la pièce de Noël) et les poèmes suivants (que j'ai conçus comme ce que l'on appelait des « bailes » dans l'ancienne littérature espagnole) : *Velório de um Comendador*, *O motorneiro de Caxangá*, *Sevilha*, *Jogos frutais* et *los Três Mal-Amados*.

Tous ces textes sont ce que l'on pourrait appeler des textes pour spectacle,<sup>103</sup> bien que ce mot ne puisse pas figurer dans le titre : il y a un livre de Prévert qui porte ce nom. Mais on pourrait trouver un général ou M & V Severina et quelques bals, etc.

---

<sup>102</sup> Cf. NUERNBERGER, Renan. *Do atrito ao impasse: um estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto. Tese de doutorado* (De la friction à l'impasse : une étude de la poésie de João Cabral de Melo Neto. Thèse de doctorat) - Université de São Paulo, 2021.

<sup>103</sup> souligné par l'auteur

La publication de ce livre, en plus d'attirer des lecteurs qui ne font pas beaucoup d'efforts intellectuels, serait utile pour faire de la place dans la future *Antologia para O Rio* complet et pour des choses de *A Educação pela Pedra*.

Le rappel du titre de Jacques Prévert (1951) est ici emblématique, car il s'inscrit dans une réflexion sur la vulgarisation de la littérature, avec le souci « d'attirer des lecteurs qui n'ont pas beaucoup d'efforts intellectuels ». Les allusions aux « bailes » pourraient également être liées au poète français qui, la même année que *Spectacles* (1951), a publié l'anthologie *Grand Bal du Printemps*, aux côtés de la photographe Izis Bidermanas. Par ailleurs, on connaît l'importance des fêtes foraines, manifestation qui s'apparente aux bals. Si l'on reprend les thèses de Cabral de 1954, outre la mention de ce genre de littérature espagnole ancienne, on constate qu'il souligne l'importance de la satire, que l'on peut rapprocher de l'œuvre de Prévert en raison de sa veine satirique et burlesque. Bien entendu, sans mention directe dans le texte « *Função da poesia moderna* », il n'est pas possible d'affirmer que Prévert a été au centre des réflexions de l'auteur. On peut seulement dire que la poésie de Prévert gravite autour des questions abordées par João Cabral de Melo Neto et qu'elle contribue, d'une certaine manière, à leur développement. Il s'agit plutôt d'une confluence, qui traverse les deux poèmes des deux auteurs.

Toutes ces convergences *cabralines* en direction de la poésie de Jacques Prévert sont pertinentes, car le poète du Pernambouc a été l'une des figures littéraires les plus importantes des années 50 au Brésil, sinon la plus importante, précisément parce qu'il a donné une réponse cohérente au problème auquel était confrontée la littérature brésilienne à cette époque, tel qu'il a été énoncé par Antonio Candido. Cabral a apporté, à nouveau dans l'histoire littéraire du pays, un équilibre entre recherche esthétique et engagement envers la réalité brésilienne. Merquior, par exemple, toujours en « faillite de la poésie », écrira à cet égard : « Il n'y a donc, entre l'un et l'autre [poètes de la génération de 45], qu'une inconfortable convergence chronologique. Inconfortable, certainement, parce que João Cabral est simplement ce que la génération de 45 aurait pu faire et n'a pas fait » [MERQUIOR, 1965, p. 34-40], c'est-à-dire une voix qui a ouvert de nouvelles voies. En effet, démontrant encore une fois les traits emblématiques de ces interconnexions, l'échange de correspondances entre João Cabral de Melo Neto et Manuel Bandeira abordera également la situation de la pratique poétique, en 49. En réponse à la lettre de Cabral, après avoir dit qu'il connaissait les poèmes de Jacques Prévert, parce qu'il aurait

reçu une édition de *Paroles* des mains de Gabrielle Mineur<sup>104</sup>, Bandeira s'exprime alors sur la polémique suscitée par les nouveaux poètes :

Et puisque nous parlons de vers, sachez que la Génération de 45 est toujours désireuse de s'affirmer, et de la part de certains plus impatients de gloire avec beaucoup de mauvaise volonté envers les vieillards de 1920 et même envers les plus mûrs des années 30 . [...] Une chose amusante se passe du sein de cette nouvelle génération : une demi-douzaine d'entre eux, moins mentionnés qu'une autre demi-douzaine, s'est remplie de dépit et ils se battent pour la première place en pratiquant des coups bas, par exemple ils maudissent ceux qui nous aiment bien. Il est visible que votre situation (les rend malades : vous êtes loin d'ici, complètement hors de la mêlée, et pourtant votre nom ne sort pas des sections littéraires des journaux et c'est presque une opinion générale que vous avez été le pionnier. Alors que pour qu'on parle d'eux, ils doivent donner des interviews sur propres demandes, fonder des magazines, etc. [...] Une autre chose qui me fait peur est ma méconnaissance du courant abstractionniste dans les arts plastiques. Je ne le rejette pas, mais je trouve absurde le mépris qu'il montre ou affecte pour ce qui maintenant a commencé à être appelé le « contenu ». [MELO NETO, 2001, pp.114-115]

Manuel Bandeira est l'une des cibles de la génération de 45, car il représentait la tradition active du modernisme. Quant à la poétique, les points de confluence entre Jacques Prévert et l'auteur de *Libertinada* (1930)<sup>105</sup> sont aisément établis, en général également partagés par Rubem Braga : lyrisme, humour, mélancolie, traitant du quotidien, etc. Même entre Prévert et Bandeira, il y a une élasticité formelle particulière, car, bien qu'ils aient été des critiques qui ont défini les principaux aspects de leurs chants lorsqu'ils étaient jeunes, devenant maîtres de leur métier dès leur plus jeune âge, ils ne sont pas restés fermés aux impulsions extérieures, soit dans le cas français, quand le poète a distribué ses vers au-delà des frontières des livres de poésie, à travers divers médias et moyens ; soit, dans le cas brésilien, où Bandeira a traversé les écoles littéraires, du symbolisme, du modernisme au concrétisme. Ce qui nous intéresse, dans l'extrait ci-dessus, c'est de souligner que Bandeira fait allusion au début d'un autre débat, plus important, qui a eu lieu au milieu du XX<sup>e</sup> siècle et qui a divisé les intellectuels entre figurativisme et abstractionnisme au Brésil. Le débat a pris forme, principalement, dans les arts

---

<sup>104</sup> Autrement dit, c'est la même attachée culturelle, qui a organisé la venue de la Compagnie de Jean-Louis Barrault.

<sup>105</sup> Cf. VIANA, Antonio Fernando Paiva. *Approches de deux univers poétiques: Jacques Prévert, Manuel Bandeira*. Thèse de Doctorat, Sorbonne Nouvelle, 1981.

plastiques, mais il a retenti dans tout le domaine artistique. La lettre de João de Cabral de Melo Neto, en réponse, le 11 décembre 1951, reprend ce problème de la culture brésilienne et montre rapidement sa position dans ce différend :

Pourquoi ne prenez-vous pas l'initiative d'un mouvement contre cet art abstrait ? Vous allez répondre que vous êtes fatigué et désintéressé. Je crois aussi qu'au Brésil, il n'y a pas de climat politique pour cela parce que la lettre du maestro Camargo Guarnieri est tombée dans une peur générale. Mais vous pourriez bien, avec votre autorité, mener un mouvement dénonçant l'abstractionnisme en peinture, son atonalisme équivalent en musique et le néoparnasianisme-esthétisme de la Génération de 1945. Aujourd'hui, je comprends mieux comment, pour tout artiste brésilien, arrêter d'être brésilien pour être « universel » signifie appauvrissement. Après quelques années en Europe, j'ai pu constater le manque d'intérêt que les Européens – i. e, le lecteur universel – expérimentez ce à nos auteurs universels : Lúcio Cardoso, Cecília Meireles, Schmidt, etc. (Je dis cela en secret). Et en même temps l'enthousiasme que suscitent certains auteurs plus brésiliens (Manuel Bandeira, Mario de Andrade, etc.), malgré les difficultés. Ce fut une expérience qui nous a beaucoup aidés à comprendre beaucoup de choses. Et je peux vous garantir que ce n'est pas le goût de l'exotisme qui a déterminé l'intérêt dont je parle.. [Ibidem, p.146]

Malgré, bien sûr, le caractère intime, qu'une conversation privée d'une lettre possède, João Cabral de Melo Neto dresse ici un aperçu très complet : il évoque même la crise politique<sup>106</sup>, mais, surtout, il aborde la reprise des prétentions artistiques « universelles » comme un appauvrissement brésilien. Plus tard, Cabral écrira, spécifiquement, sur la génération de 45 et, également, sur la fonction de la poésie moderne, structurant ses arguments plus en détail. Nous entendons, plus tard, reprendre ces écrits, car ils créent un éventail de possibilités concernant la citation de Jacques Prévert, justement, dans cet échange de correspondances. Ainsi, nous analyserons plus en profondeur ce que signifie, pour Cabral, déclarer que Prévert « est presque américain ». Pour l'instant, afin de finaliser ce premier compte rendu, ce sont les impressions de Rubem Braga sur cette question sur lesquelles nous nous focalisons, car il rentre, cette fois-ci, résolument dans le débat.

---

<sup>106</sup> En 1954, le président se suicidera au palais du Catete, à Rio de Janeiro. Les lignes ci-dessus sont écrites lors de la première année de mandat de Getúlio Vargas.

Si, d'un côté, le chroniqueur n'a pas participé aux controverses provoquées par la génération de 45, d'un autre côté, il se montrera à maintes reprises opposé aux propositions du concrétisme. Cette préférence pour la seconde discussion serait justifiée par une simple question historique : Rubem Braga était en Italie en 1944 et 1945. Puis il passe deux saisons à Paris, entre 1946 et 1950. Ensuite, il ne revient pour un séjour plus long à Rio de Janeiro, qu'à la veille du manifeste concrétiste, en 1951. En règle générale, au fil des ans, il manifesterait l'impression que l'abstractionnisme géométrique est une mode en théorie esthétique. Ce point de vue apparaît, par exemple, dans l'article du 20 juin 1959, qui commente l'exposition de Maria Bonomi à l'Institut Brésil-États-Unis.

Là, un ami m'a demandé si j'aimais les gravures, j'ai dit oui. J'aimais. [...] Mais je me permettrais, Maria Bonomi, d'être plus exigeante envers vous. Désolé de dire ces choses (qui pourraient être dites à propos de tant d'autres artistes) dès l'inauguration de votre exposition. C'est peut-être le fait que vous n'ayez que 24 ans et que vous soyez une personne si vibrante de sensibilité, si frémissante de vie, tellement plus jeune sœur de Clarice Lispector que vous méritiez d'être. Alors cela me fait de la peine de voir une jeune femme si engagée dans la prise de petits effets de bois de finition et de bois de fil de fer (n'est-ce pas ce que vous dites ?) et même être contrariée quand quelqu'un trouve sur une image, par exemple, une suggestion d'un palmier ou d'une tête de poisson. Vous n'êtes pas encore inscrite dans le triste pensionnat du concrétisme, dans lequel les filles sont punies, interdites même d'avoir et de voir des courbes ; votre abstractionnisme a encore un je ne sais quoi de fantasme expressionniste, une certaine chaleur dans le rythme, une flamme intérieure avide. Mais pourquoi abandonner les images de la vie, abandonner l'enfant, l'oiseau, l'arbre, le genou et le mollet, la terre et les eaux, tout qui vous demande, à vous si jeunes, d'être recréé et vous s'enfermer dans ces plaisirs d'artisan avec une ennui subtile et vague ? Désolé, je suis un vieil homme qui dit des choses vaines. Mais ça me fait du bien de les dire, et ça me venge de la richesse des choses que vous pourriez nous le donner et que vous nous le nier, car la mode est ainsi.<sup>107</sup>

Pour commencer, cet extrait présente un bon exemple du style de Rubem Braga qui, à partir de la question d'un ami, mène le récit comme s'il s'agissait d'une conversation intime, au creux de l'oreille, avec un certain air de secret et même de modestie pour s'excuser auprès

---

<sup>107</sup> Diário de Notícias – « Reclamação » < [tp://docvirt.com/docreader.net/acervorubembraga/10960](http://docvirt.com/docreader.net/acervorubembraga/10960) >

de la jeune femme, pour dire des choses comme celles-là de cette manière. Peu de temps après, les phrases acquièrent une plasticité singulière dans l'expression « frémissante de vie » et un certain rythme distinct dans l'inversion de la phrase que se réfère à Clarice Lispector. L'énumération des « images de la vie » crée également un effet intéressant, qui pourrait renvoyer aux thèmes de la poésie de Jacques Prévert : l'enfant, l'oiseau, l'arbre, le genou, le veau, la terre et les eaux. En effet, adopter l'abstraction consiste à reléguer l'expérience accumulée à travers la recherche figurative, longtemps développée dans l'art occidental, et, plus encore, cela implique de renoncer à l'expression subjective de l'artiste qui, à chaque fois, recrée le monde à sa manière. Ce qui se passerait aux yeux de Braga : l'appauvrissement humain.

Une telle posture, à une période où, contrairement à la fin des années 1940, le concrétisme s'était déjà imposé comme un mode d'expression brésilien pertinent, suscite une réponse immédiate de Mario Pedrosa<sup>108</sup>:

Rubem Braga, qui se dit être dans la chronique d'hier, un « vieil homme », ce qu'il n'est pas (ce qu'il est, c'est un grincheux, et cela depuis qu'il est plus jeune). [...] Ce n'est pas la mode, bien sûr, parce que nous sommes tous passés du « figuratif » à « l'abstractionnisme », et Braga lui-même, si lucide, toujours, sur ses réactions intérieures et dans son jugement, il doit aussi avoir vérifié, qu'au fil du temps, il a pris fait un pas en avant pour comprendre ou ressentir certaines manifestations « abstractionnistes ». Le fait est que toujours dans la même chronique, il reconnaît que « l'abstractionnisme » de Bonomi « a encore un je ne sais quoi de fantasme expressionniste, une certaine chaleur dans le rythme, une flamme intérieure » [...] Malheureusement, mon cher Rubem, la chose est plus grave, le « mal » est plus profond. Sous peine d'interdire la peinture ou la gravure en tant qu'activités cohérentes avec la civilisation dans laquelle nous entrons, nous devons accepter l'« abstractionnisme » dans toutes ses manifestations, comme expression authentique de la sensibilité contemporaine.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> En 1953/54, Rubem Braga écrit également sur le critique dans la revue *Manchete*, dans la section qui s'appelait « Gente da Cidade » (« Gens de la ville »), où Braga réalisait des portraits d'artistes et d'intellectuels de l'époque : « Considéré comme l'un des hommes les plus intelligents et les plus cultivés du Brésil, [Mario Pedrosa] est accusé d'esprit de cochon et détesté par les communistes et les fascistes, regardé avec méfiance par les libéraux, les dictateurs et les socialistes, au fond, il pense que le Brésil a besoin avant tout d'une révolution agraire (ou d'une réforme profonde), mais il ne pense pas être en mesure de le faire. Professions principales : lire et discuter » <[tp://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/1355](http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/1355) >

<sup>109</sup> Jornal do Brasil – « Por moda? » <[tp://memoria.bn.br/docreader/030015\\_07/103259](http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/103259) >

Pedrosa, qui avait été un militant communiste actif en 1930, sans jamais abandonner ses convictions politiques, se consacre désormais à la critique d'art<sup>110</sup>. C'est le principal penseur de l'abstraction au Brésil. Il est également reconnu comme le responsable de la une dimension internationale des Biennales d'Art Moderne de São Paulo, en plus d'être directeur du Musée d'Art moderne de Rio de Janeiro. Mario Pedrosa, malgré son investissement contre le journaliste, démontre sa perspicacité de bon lecteur, puisqu'il touché intelligemment, dans son bref commentaire, deux éléments essentiels du chroniqueur brésilien : dans les premières lignes, il dévoile le narrateur, le « vieux Braga », qui, dès son plus jeune âge, sert comme une sorte de masque littéraire, un « je lyrique » qui assume la voix des textes et déguise la jeunesse de l'auteur. Deuxièmement, il fait référence à un mouvement dans l'écriture même de Rubem Braga, qui va – non pas vers l'abstraction elle-même – mais vers une plus grande plasticité. Selon les mots de Lúcia Miguel Pereira, en 1950, le chroniqueur serait « l'exemple le plus frappant des orientations actuelles, particulièrement sensible en poésie et dont le trait le plus frappant sera la suprématie du mot sur la phrase, c'est-à-dire le détail sur la ligne, chaque note sur la mélodie, la couleur sur le dessin ».

Braga, d'un autre côté, avait déjà réalisé que « le mal » était plus profond, donc, parallèlement aux manifestations plus humoristiques et calmes, comme dans le cas de Maria Bonomi, il a également agi avec plus de dureté et d'insistance comme en 1957, dans la chronique « Injustiça », dans laquelle il identifie un obstacle théorique à l'exclusion de toutes les œuvres d'Anísio Medeiros, pour la Biennale de cette année :

[...] Anísio Medeiros réalise des dessins qui, partout dans le monde, seraient considérés comme de première classe. Il n'y a qu'une seule explication à son éviction par ce jury de sélection : la fureur concrétiste des juges. J'admets que quelqu'un soit un concret, et si vous préférez peindre des petits carrés de couleur à la place des femmes ou des bananes, c'est très bien ; si vous peignez bien, vous continuerez à bien peindre, et si vous peignez mal, vous continuerez à être mauvais. Mais le sectarisme des théoriciens du concrétisme m'étonne ; il produit chez les gens les plus intelligents, cultivés et sensibles à cette stupidité, cette ignorance et cet aveuglement qui semblaient jusqu'à récemment être le privilège de certains universitaires ou néoréalistes communistes. / Ce qui me semble caractéristique des critiques et doctrines

---

<sup>110</sup> La conception de la critique de Mario Pedrosa ne distingue pas la critique d' l'Art de sa période de militantisme. Il évoque, dans son travail, une continuation entre les deux, quoique les intérêts de ses essais puissent être bien délimités entre la rédaction d'articles sur la politique et ceux sur les Beaux-Arts.

concrétistes, c'est ce paradoxe : Eux qui devraient, avec plus de pureté que quiconque, « parler de peinture », sont ceux qui parlent le moins de ce qu'est la peinture – couleurs, tons, valeurs, composition, etc. – et ils décochent dans une littérature métaphysique compliquée et gratuite, ce genre de logique abstraite (pardon !) dans laquelle tout se prouve facilement parce que rien ne veut dire quoi que ce soit. [...] Après tout, mes amis, au dans ce sujet de la peinture et du dessin, il y a une chose humble dont il faut tenir compte, une chose pauvre que vous oubliez quand vous êtes divertis dans vos discussions, mais qui mériterait peut-être au moins un coup d'œil – cette chose appelée tableau.<sup>111</sup>

L'injustice se produit parce que l'œuvre est jugée sur la base d'un cadre théorique préétabli, de sorte que, si le peintre ne s'adapte pas à celui-ci, il est automatiquement disqualifié. En fin de compte, Braga se dresse à nouveau contre l'imposition idéologique entourant les libertés artistiques. Sous cet angle, il devient emblématique que le retrait de l'expérience humaine ressentie au sein de la dynamique concrète apparaisse, de manière très similaire, quand le chroniqueur évoque la pratique des journalistes, par exemple dans « Os Jornais », de 1951. Dans ce texte, au début, Braga prétend écouter la révolte d'un ami journaliste, probablement le même « ami » des extraits précédents, qui en a assez de la prédilection des gazettes pour les « faits », les « nouvelles ». Autrement dit, il en a assez de la « valeur journalistique » des choses, qui impriment un monde confus, violent et sans vie sur les pages des journaux. Ce collègue conclut alors, après avoir écrit deux récits sur la vie quotidienne d'un couple qui s'aiment simplement, en disant que (et ici il faut observer la similitude avec les dernières lignes du fragment précédent) : « [...] – Si un journaliste écrit ces deux notes et les apporte à un éditeur, il sera qualifié de fou. Parce que les journaux relatent tout, tout, sauf quelque chose de si banal que personne ne s'en souvient : la vie... » [BRAGA, 2004, p. 148].

Dans l'industrialisation et l'urbanisation modernes, qui s'inscrivent à la fois dans la logique de la presse et dans le développement de l'esthétique concrétiste, selon Braga, il y a un mouvement qui ignore les éléments de la vie, du quotidien, des choses simples et populaires. C'est pourquoi, consciemment, ses chroniques se nourrissent de cette matière première qui se perd au fil du temps. L'importance de cette approche, comme on le constate, se trouve dans le fait que la facture littéraire de Braga est conditionnée aux enjeux internes du journalisme, à rechercher une exécution satisfaisante de l'écriture au quotidien et à la portée du grand public,

---

<sup>111</sup> Diários de Notícias – « Uma Injustiça » < [tp://memoria.bn.br/docreader/093718\\_03/60873](http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/60873)

pour autant, ses résolutions dialoguent avec sa conception de l'art et, principalement, de la poésie. De telles observations peuvent être liées au moment littéraire dont nous avons discuté précédemment. La décision des poètes, face à la perte d'espace dans la société, d'emprunter la voie formaliste, à la recherche de la « poésie pure ». Et, surtout, cela augmente les points de convergence de ces questions ; sous cette perspective, il est possible de revenir à nouveau sur l'œuvre de Cabral de Melo Neto. En réalité, on renvoie au problème identifié par Antonio Candido dans son célèbre article « Poesia ao Norte » sur *Pedra do Sono* (1942) de João Cabral de Melo Neto, qui expose déjà les futurs dilemmes de l'œuvre du poète de Recife. Ces points seront fondamentaux dans les décisions esthétiques du jeune Cabral, qui avouera plus tard l'impact qu'a eu cette lecture sur lui :

Mais cette richesse ne va pas sans un certain appauvrissement humain. « Solitude, récif, étoile... ». Comme Mallarmé, le poète de Pernambuco se lance à la recherche de la poésie pure. Je ne discute pas sa *réussite* personnelle, qui est bonne. Quant à la poésie pure, je ne sais pas si son bateau atteindra les étoiles ou s'il restera près des écueils. Toute pureté implique un aspect de déshumanisation. C'est le problème permanent de la pureté qui assèche la vie. À notre époque de poésie plus communicative, qui a déjà transcendé la phase hermétique pure, presque toujours victime de son autophagie, il a l'air d'une chose rare le livre de M. Cabral de Melo [...]. L'erreur de sa poésie est que, en construisant le monde clos dont j'ai parlé, elle tend à se suffire à elle-même. Elle acquiert une sorte de beauté géométrique et s'isole donc du sens de la communication qui justifie l'œuvre d'art en ce moment. La poésie ainsi construite de manière autonome est isolée dans son hermétisme. Elle apparaît comme un comble de l'individualisme, deux personnalismes narcissiques qui, chez M. Cabral de Melo, a un charme indéniable, puisqu'il est à l'âge de cette spontanéité dans la contemplation de soi. M. Cabral de Melo, cependant, doit apprendre les voies de la vie et se rendre compte qu'il lui faudra regarder un peu autour de lui, pur élever la pureté de son émotion à la valeur actuelle au milieu les hommes et, de cette façon, justifier sa qualité d'artiste [CANDIDO, 2000, p. 18]

La lecture de Jacques Prévert par Cabral de Melo Neto devient emblématique, car ces vers seraient liés à la réticence face à son propre hermétisme (sans oublier, d'ailleurs, que c'est Miró qui lui a prêté *Paroles*. C'est une relation significative, puisque Cabral et Prévert ont

publié des livres avec ce peintre<sup>112</sup>. Quant à Rubem Braga, ses chroniques, justement, ne se focalisent pas sur la recherche de la « poésie pure », il n’y a pas en elle de suprématie de la recherche formelle, déplacée de la réalité ; en revanche, la plasticité du mot n’est pas non plus oubliée dans ses textes, son potentiel à émouvoir, à faire ressentir. Braga décrit une troisième voie dans l’entrelacement de la littérature brésilienne. La question se précise au cours de la discussion avec Mario Pedrosa, étant donné que le débat persiste encore le 21 juin 1959. Autrement dit, le lendemain, Rubem Braga rédige une réplique, intitulée « Malvado » (Mauvais)<sup>113</sup>, où il s’adresse à Mario Pedrosa pour que le critique ait honte de pervertir la jeunesse avec ses histoires de carrés, de triangles, de losanges :

Mario Pedrosa m’explique que « le concrétisme est juste, au fond, une sorte de grammaire, ou mieux, de syntaxe, pour donner une certaine discipline intérieure aux artistes, en l’absence de canons ou de critères du figurativisme » en ajoutant : « et ne me dites pas qu’il n’en ont pas besoin, surtout au Brésil »

C’est, après tout, plus ou moins ce que j’ai dit, lorsque j’ai parlé de triste pensionnat, où les filles sont punies ; ou ce fameux dicton, je ne me souviens maintenant plus de qui, du cubisme être le « service militaire » de la peinture. [...] Mais franchement, Mário, ce que vous faites avec ces jeunes est cruel, c’est comme si vous mettiez tout le monde à pratique de l’aviron à sec, sans espoir de lagune ou de mer. Vous mériteriez d’être obligé de boire du cyanure au du coca-cola, car vous avez perverti notre jeunesse, vous l’emmenez à ces débauches de chasteté sans solution. [...] C’est ce qu’on appelle « rigueur » et « décapage ». C’est très bien, chacun fait ce qu’il veut, et la liberté est le sel de la vie. Mais un homme plus âgé, cultivé, ayant voyagé, étant parti et ayant vécu, conseillait aux jeunes gens de faire ces choses, je n’ai qu’un mot, c’est de la « méchanceté ». Mettez fin à cet éternel cours de gymnastique ou de grammaire, envoyez les jeunes à la cour de récréation, Mário ; laissez-les goûter au moins une fois les collations du Bien et du Mal et faire, en accord avec leur âge, un peu de flânerie<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Michel Leiris a écrit, dans les années 50, un article sur le livre de João Cabral de Melo Neto et Miró, réédité dans *Écrit sur l’Arts* 2011, dans lequel il met en lumière la manière dont le peintre recrée à partir d’objets du quotidien, par exemple, ne boîte de sardines, leurs illustrations. Cette caractéristique, qui implique la réappropriation du quotidien, est directement liée à la poésie de Jacques Prévert.

<sup>113</sup> Le 4 juillet 1959, le supplément dominical du *Jornal do Brasil* publie un long éditorial, qui repose le désaccord entre Mario Pedrosa et Rubem Braga < [tp://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_07&pesq=%22Mario%20Pedrosa%22%20+%20ci+cuta&pasta=ano%20195](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=%22Mario%20Pedrosa%22%20+%20ci+cuta&pasta=ano%20195) > Tout comme, un mois plus tard, le 4 août, le critique d’art Jaime Maurício, au *Correio da Manhã*, décrit également le développement de ce débat. < [tp://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_06/110240](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/110240) >

<sup>114</sup> Diários de Notícias – « Um Malvado » < [tp://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10962](http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10962) >

Ce fragment est rempli d'une certaine « cordialité ». Comme pour la génération de 45, Rubem Braga adopte une position décalée. Cependant, malgré la pointe d'humour, la critique est féroce. Il y a une aversion pour la « rigueur », pour le contrôle, pour les règles qui déterminent la procédure des artistes concrets et, encore une fois, l'influence croissante de cette façon de penser sur les jeunes. L'image de l'aviron à sec se distingue surtout pour aboutir à un exercice sans espoir d'approcher au final un lac ou la mer. Cette image porte avec elle une grande charge symbolique des eaux dans l'œuvre de Rubem Braga, qui fait généralement référence à son enfance et à la nature et ramène une atmosphère de sa ville natale et des plages de sa jeunesse. La métaphore mobilise une série d'images, qui, chez le chroniqueur, sont liées à une idée du Brésil opposée à l'horizon concrétiste. Évidemment, Mario Pedrosa saisit cette dimension des propos du chroniqueur brésilien et lui répond, à nouveau, le 24 juin 1959, dans un article intitulé « Paradoxo Concreta » :

À cause du « concrétisme », Rubem Braga, mon ami, m'a menacé avec du cyanure [...] Le fait est que la « grammaire » concrétiste a déjà contribué à améliorer la qualité artisanale et même esthétique de nos arts, non seulement les soi-disant nobles, tout comme les industriels.

Regardez l'amélioration notable de notre art graphique. Les livres, les magazines et même les journaux sont aujourd'hui beaucoup plus modernes, avec un niveau de goût incomparablement plus élevé qu'il y a dix ou cinq années. Dans la décoration, dans l'art du meuble, le même effet se vérifie. Et vous commencez à remarquer quelque chose de moins ordinaire ou de maladroit même en rangeant les vitrines des magasins, ce qui au Brésil est d'une pauvreté, un mauvais goût, un provincialisme désolé.

Et maintenant, nous pouvons faire une digression. Verrons-nous dans le futur des manifestations de cette même autodiscipline, de cet esprit moins indulgent, dans d'autres domaines, immédiatement plus importants et pesants, comme ceux de l'administration publique, de la politique, de l'éducation ? L'histoire de l'art nous a déjà donné des exemples d'anticipations similaires des mouvements artistiques en relation avec d'autres domaines d'activités plus pragmatiques. [PEDROSA, 1975, p. 25-26]

Près de vingt ans plus tard, ce texte sera intégré dans l'essai *Mundo, Homem, Arte em Crise* (1975). Les pages ont été lues dans leur ensemble, d'une part donnent une idée plus concise de la pensée de Mario Pedrosa, d'autre part en revanche ne reproduisent pas des débats comme celui-ci, que le critique tenait dans les journaux de l'époque. Par exemple, lorsqu'il

utilise dans les textes des expressions telles que « romantisme paresseux » qui préfère le « vague des demi-solutions » et les « répétitions d’instinct », en opposition, « aux distinctions claires de l’intelligence », Pedrosa renvoie indirectement aux impressions du chroniqueur sur Maria Bonomi. D’un autre côté, les chroniques comprises sans ce contexte peuvent facilement effacer le caractère engagé de Rubem Braga, ce qui donne une apparence d’évasion ou d’aliénation à son lyrisme, quand, dans une certaine mesure, il s’enchevêtre dans une perspective poétique.

Pour Pedrosa, la rigueur et l’autodiscipline seraient les éléments qui conduiraient à la révolution sous les tropiques, à l’amélioration du goût et de la perception du monde. L’interprétation est suggérée à travers la modernisation sensible de la société, dès le système éditorial jusqu’à la décoration et des vitrines, ce serait un changement induit par l’innovation de l’abstraction, et cela rendrait les choses moins provinciales, plus professionnelles, techniques. Il y voit, avec prudence, un mouvement capable, un jour, de provoquer des changements plus sérieux, au cœur des institutions brésiliennes. Le critique n’a à aucun moment abandonné les convictions progressistes, car il lit dans cette théorie esthétique la possibilité de réorganiser l’expression artistique, ainsi que la possibilité de rééduquer la manière brésilienne de sentir, de percevoir. L’Art serait un moyen de surmonter les barrières sociales. De son côté, Rubem Braga affronte ce « nouveau », ce « moderne », auquel il contribue dans le journal, avec défiance. Il y a, dans ses chroniques, un ton de Machado de Assis ou, puisque nous établissons des relations avec la culture française, ses textes ont un accent baudelairien – qui aborde cette envie constructiviste avec ironie, mélancolie et humour. À tel point que ce différend, du 19 au 24 juin 1959, ne s’est pas arrêté là. À nouveau, un mois plus tard, puis le 11 juin, Braga insiste sur l’aspect scolaire de l’art abstrait, dans une note intitulée « Exercices », provoquant ainsi son ami Pedrosa :

Il semble que je sois beaucoup lu en Allemagne...

L’autre jour, lorsque j’ai écrit sur nos estimés artistes « d’avant-garde », j’ai parlé du « triste pensionnat du concrétisme dans lequel les filles sont punies »...

Je vois maintenant dans « Correio da Manhã » la traduction de l’article de Matianne dans un journal de Munich sur l’exposition que le Musée d’art moderne de Rio a envoyée dans cette ville. Elle commente le grand nombre d’artistes brésiliens qui combinent rectangles, triangles et carrés en obéissance aux thèses de Mondrian, Doesburg et Max Bill. Et dit :

« Face à un tel tas de constructivisme, un style largement dépassé parmi nous, auquel pourtant près de la moitié des artistes représentés ici s'attache, on sent que l'on regarde des écoliers copier passivement comme punition la phrase dictée par l'enseignant ».

Mon cher maître Mário Pedrosa pense que cette « pratique puritaine », cette « syntaxe concrétiste » a été et peut encore être très utile. Je le crois, même si j'aurais trouvé utile pour les jeunes la pratique du dessin des mains et des pieds.

Ce que Mário doit dire très clairement à ces jeunes courageux, c'est qu'ils ne font pas vraiment de l'art, juste des exercices. / Ce qui, franchement, ne valait pas la peine d'être envoyé pour exposition en Europe. [...] <sup>115</sup>

Bien que nous n'ayons trouvé aucune réponse de Mario Pedrosa, on peut imaginer qu'elle aurait suivi le raisonnement selon lequel le Brésil cheminait désormais sur une voie autonome, n'ayant plus à se soumettre artistiquement aux idées européennes. La reprise apparemment retardée des avant-gardistes signifierait une avancée, car la dynamique du sous-développement créerait des configurations différentes dans les pays d'Amérique Latine. À ce moment, pour la première fois dans l'histoire, la relation d'échange d'idées s'est inversée, principalement dans l'architecture brésilienne, qui, avec la construction de Brasília, son plus grand symbole, est devenue une référence internationale. Mais, souligne Rubem Braga, ce mouvement se fait au prix de l'appauvrissement des êtres humains, ce qui, au Brésil, est aussi s'ignorer soi-même, puisque l'Art (jusqu'en 1945, principalement, la littérature) a toujours occupé un lieu de découverte du propre brésilien.

La meilleure définition de ce problème a été donnée par Braga, quand il parle des premières expositions concrétistes, en 1956 :

Comprends et respecte le parcours d'un artiste qui s'est lassé de faire des figures et a décidé de s'exprimer à travers des formules géométriques. Chacun fait ce qui lui plaît le plus, et tout ce qui est fait avec sincérité et sagesse vaudra toujours quelque chose. Je crois vraiment que cette oscillation de l'art est normale – parfois s'accrochant plus à la vie, d'autres fois se satisfaisant davantage d'elle-même, obéissant à la logique pure de ses moyens. Cela est facile à ressentir, même dans le travail de chaque artiste, quelle que soit la tendance — il y a des jours où il est plus humain, il y a des jours où il

---

<sup>115</sup> Diários de Notícias – « Exercícios » < [tp://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10973](http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10973) >

est plus pinceau, et le grand jour c'est quand il est très pinceau et très humain. Le concrétisme enrichira sans aucun doute la peinture dans son ensemble ; mais il appauvrira, par sa sévère limitation, de nombreux peintres. Que le bon Volpi arrive au concrétisme à travers ses derniers dessins, cela me semble compréhensible. Mais je pense qu'il est dangereux de mettre dans l'esprit des jeunes artistes qu'ils devraient commencer par le concrétisme. J'ai trouvé non seulement belle, mais quelque chose d'émotionnant, « l'unité tripartite » de Bill, mais je pense toujours que les formes de la nature, en particulier les formes humaines, sont plus riches et plus émouvantes que celles issues de la géométrie pure.<sup>116</sup>

Ces mots, qui concernent la riche plasticité de la figure humaine et son pouvoir de provoquer des émotions, font écho à la critique antérieure de l'œuvre de Maria Bonomi, ainsi qu'infiltrèrent tout le débat avec Mario Pedrosa, démontrant la clarté et la cohérence de la pensée de Rubem Braga qui, à son tour, se reflète également dans ses propres décisions formelles.

---

<sup>116</sup> Diários de Notícias – « Concretos » < [tp://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10498](http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10498) >

## **Partie 2 – La poésie Nécessaire**

## 7. L'art et la politique – Surréalisme et Communisme

Aussi ironique que cela puisse paraître, les vertus littéraires de Rubem Braga – sa façon unique de manipuler les mots, la tournure de ses phrases, simple, claire et lyrique – ont peut-être inversement masqué ses qualités journalistiques<sup>117</sup>. Ainsi, parmi les anthologies du chroniqueur (en ce qui concerne spécifiquement les reportages), *Retratos Parisienses* de 2013 serait l'un des livres dans lesquels cette dimension professionnelle est la mieux utilisée. Dans ce recueil de texte on peut facilement observer les compétences d'un bon journaliste, comme dans le choix des personnalités les plus pertinentes de la capitale française — écrivains, philosophes, peintres, cinéastes et musiciens. Cette capacité de bien choisir des sujets et des interviewés s'observe également dans la préparation préalable des entretiens, puisque Braga connaît les œuvres de ses interlocuteurs, les débats, les polémiques et les idées en vogue des critiques français et internationaux sur leurs œuvres. En outre, on note le chroniqueur entretenir des liens sociaux avec des diplomates, des critiques et d'autres reporters brésiliens ou étrangers. Cela l'aide à circuler dans le monde intellectuel parisien, ce qui contredit l'image qu'il donne de lui-même dans les chroniques — celle d'un homme grincheux et peu sociable. En bref, Rubem Braga s'engage sur les principales questions européennes de l'après-guerre et (d'une certaine manière, par le biais de son regard) le Brésil fait aussi partie de ce mouvement.

Ce commentaire est en partie motivé par le processus même de recherche de cette thèse, en vertu du réseau de relations (références, livres, revues, journaux et films) maîtrisé par le chroniqueur, mentionné (parfois) sans mise en évidence, bien que présent depuis la première lecture. Ce réseau n'a été révélé qu'après de longues heures passées dans les archives et les bibliothèques brésiliennes et françaises. Il s'agit d'un tissu complexe, profondément ficelé par le chroniqueur. On le décèle entre autres dans l'entretien avec André Breton du 28 mai 1950. Le numéro 63/64 du mensuel *La Nef* (Nouvelle Équipe Française), consacré notamment au surréalisme, est cité au cours de la conversation. L'édition s'intitule : *Almanach surréaliste du demi-siècle*<sup>118</sup>. Braga commence son texte en résumant le contenu de la revue :

---

<sup>117</sup> Il s'agirait également d'un effet secondaire de la recherche sur la chronique qui, en général, cherche à démontrer qu'il s'agit d'une forme littéraire et qui, en raison de l'enthousiasme déployé dans cette direction, perd de vue le côté journalistique; perd aussi l'aspect hybride du genre qui (en fin de compte) est responsable de l'oxygénation de la littérature brésilienne.

<sup>118</sup> < <https://archive.org/details/almanachsurreali00bret/page/n1/mode/2up> >

L'almanach commence par un calendrier mondial des inventions tolérables, dans lequel nous apprenons, par exemple, comment sont nés l'échelle, le billard, les bilboquets, l'encre sympathique, le monocle, les frites et la terrasse de café. On y trouve des extraits de Wang Bi (1<sup>er</sup> siècle), du Marquis de Sade et du Lycophron grec, des études sur Jarry, Kafka et Sade, un article de Péret contre l'abstractionnisme, un autre de Robert Gaby contre De Chirico et Dalí (deux déserteurs), des fourchettes, des Aztèques, de l'héraldique, des cryptogrammes, des rêves, du rapport sexe et révolution, du hasard, de l'inconscient, de l'écriture automatique, des zones en friche... Breton a écrit une chronique superstitieuse d'un quartier de Paris ; il l'a écrit en prose, mais c'est là où réside toute sa poésie sensuelle. L'almanach se termine par un intéressant et utile « Panorama d'un demi-siècle ». [BRAGA, 2013, p. 66]

Si l'on considère que la publication n'avait été lancée qu'un mois avant cette rencontre, cela montre le souci de Rubem Braga de préparer ses consignes avant d'aller à la rencontre de ses interlocuteurs. Quant au fragment, on remarquera que l'énumération de ces choses diverses comprend très bien univers surréaliste : peinture, traductions, curiosité pour les objets insolites, théorie littéraire, etc. Ensuite, il convient également de mentionner le fait de classer le texte d'André Breton comme une chronique, puisque (dans la perspective française) le genre n'existe pas comme au Brésil. Plus curieux encore, dans la suite, de souligner que (bien qu'écrit en prose) on y retrouve toute la poésie sensuelle du surréaliste. Ce trait permet de penser, sans doute, une place pour la chronique, précisément, dans cette intersection, renforçant cette idée dans l'écriture même de Braga (le plus souvent) comprise comme poétique bien qu'elle soit structurée comme de la prose. Mais revenons à l'entretien avec Breton, qui s'est déroulé dans un café de Montmartre, dont la description est faite dès le début : le bistrot, établissement typiquement parisien où se tenaient les réunions surréalistes depuis les années 1920. Il prévient le lecteur que le célèbre *Premier Manifeste* n'a pas été lu là dans cet endroit mais au Cyrano, boulevard de Clichy. Ils sont rejoints par Benjamin Péret qui (outre la nostalgie de son séjour au Brésil, la nostalgie de la *cachaça*<sup>119</sup>) mentionne avoir rencontré Mario Pedrosa il y a peu. Une fois la relation établie, la conversation se déroule en toute franchise. Braga montre sa

---

<sup>119</sup>Eau-de-vie typiquement brésilienne obtenue par distillation de la canne à sucre.

sympathie pour le mouvement, dont il reconnaît l'importance fondamentale ; selon lui, il s'agit d'un geste à l'égal du romantisme, qui donne « corps à l'aspiration à la libération de l'art qui venait d'ailleurs ». Braga relève cependant une certaine nostalgie décadente dans cette assemblée.

Il est tout à fait possible, en lisant cet almanach et en se rappelant les grands noms qui ont déserté le mouvement, certains pour des raisons politiques, d'autres pour des raisons diverses, que le lecteur ait parfois la même impression que celle que j'ai eue lorsque j'ai vu, en 1947, l'exposition de peinture surréaliste. Cette impression mélancolique et un peu douloureuse, quoique tendre, qui nous donne aujourd'hui, par exemple, certains poèmes brésiliens de 1922. Des nouvelles qui ont vieilli, cette vieillesse de la machine moderne, la vieillesse de l'argot carioca d'il y a des années qui semble plus ancienne qu'un mot archaïque. Appeler une jeune fille « cutuba » ...

Il est clair que dans un almanach c'est inévitable et même indispensable, mais d'une certaine manière ce n'est pas seulement dans les pages de l'almanach que les surréalistes restés orthodoxes emportent un peu de leur vieille pacotille. [...] [Idem, p. 67]

Le texte est construit, comme toujours dans les chroniques de Braga, sur une stratégie d'approche. Il partage habilement ses idées, en les harmonisant avec les sensations possibles des lecteurs, en se référant à des exemples qui sont à la portée des mains brésiliennes. La comparaison avec les poèmes modernistes sert à cette fin, par exemple. En outre, comme indiqué précédemment, l'héritage du modernisme au Brésil est abordé dans les années 1950, ce qui (sans excès) permet à son public de bénéficier d'un niveau de lecture supplémentaire. On remarque que la tendresse ressentie par le chroniqueur contraste avec le sens du mot « pacotille » qu'il utilise, c'est-à-dire un amas de vieilles choses, sans valeur, synthétisant bien le sentiment contradictoire. Un autre geste qui renforce cette impression est l'utilisation de termes durs pour décrire le groupe comme une « franc-maçonnerie en décadence », en contraste avec l'atmosphère propice à l'échange d'idées, dans laquelle les surréalistes répondent « sans cérémonie ». Il en profite pour lancer des questions obliques :

Breton hésite un peu lorsque je lui demande si le surréalisme d'aujourd'hui n'est pas beaucoup plus important pour son influence sur ceux qui ne font pas partie du groupe que pour le groupe lui-même, qui

reste proprement surréaliste. Il admet que les surréalistes renégats, d'une certaine manière, sont toujours des surréalistes. Péret proteste lorsque je le qualifie de trotskiste, mais accepte de me renseigner sur la situation des antistaliniens en France. [...] Il m'explique que sa position politique est identique à celle de Breton, mais que ce dernier n'est pas marxiste. Je demande si tous les membres surréalistes ont la même position politique. C'est Breton qui nous informe : oui les anciens, mais parmi les jeunes, peintres ou écrivains, il y en a plusieurs qui ne s'intéressent pas à la politique. [Idem, p.68-69]

Le morceau se trouve dans une rubrique intitulée « Art et politique » de l'interview. Rubem Braga mentionne expressément, quelques lignes auparavant, les noms de Louis Aragon, Paul Éluard et Salvador Dali - des artistes qui avaient déjà quitté le groupe, mais qui, jusqu'à aujourd'hui, sont identifiés au surréalisme. Bien qu'il ne soit pas mentionné parce qu'il n'est pas (sans doute) un « renégat » proprement dit, Jacques Prévert correspondrait à cette description : un ex-membre qui, à ce moment-là, occupe une position plus centrale dans la culture française que les participants de cette assemblée. Existe alors un discret clin d'œil (en quelque sorte ironique) au célèbre autoritarisme d'André Breton (lorsqu'on lui demande si les positions politiques des participants coïncident ou non), puisque son intransigeance a été (dans de nombreux cas) la raison de la dissidence au sein du groupe. Braga le sait. La réponse de Breton fait ressurgir le sentiment contradictoire de l'extrait précédent : un désaccord interne entre les générations est observé, face au désintérêt des jeunes artistes pour la politique — un environnement différent de celui des années 1920. La lutte contre le temps est renforcée, en d'autres termes : elle est intensifiée par la confrontation avec le « vieillissement de la machine moderne ». En bref, le problème réside dans l'aporie d'une avant-garde (à l'envers d'elle-même) qui devient une tradition esthétique et, dans ce processus, sédimente l'idée que le surréalisme est devenu un cadre philosophique et (surtout) que la *praxis* du groupe n'a pas atteint ses objectifs. Il est intéressant de montrer ici qu'une partie de cette impression exposée par Rubem Braga accompagne, en fait, l'Almanach mentionné ci-dessus. Plus précisément, la lecture de l'essai « Changer l'homme » de Victor Crastre, dans lequel l'auteur renforce les contours de l'impasse en question :

Jamais printemps ne fut plus chargé d'espoir. Non seulement tous ces jeunes hommes récusent ce qui, autour d'eux, s'entreprind sous le nom de littérature, mais ils exigent encore que les notions de poésie et

de science soient sensiblement élargies. [...] Vocation du savant et vocation du poète coïncident ; il n'y a entre l'une et l'autre aucune différence de nature, à peine quelques oppositions de moyens : « tubes de verre et plumes métalliques » ne sont que les truchements de l'esprit. Le savant envoie des rapports aux instituts, le poète publie des livres, mais ces manifestations sociales ne sont rien : c'est dans l'ivresse de la recherche (de la découverte), dans l'exaltation de la solitude, que le savant ou que le poète est lui-même et ils sont, à ce moment, un même homme.

Mais au seul savant et au seul poète, le don de connaître la fièvre sacrée ne sera pas toujours réservé. « La poésie doit être faite par tous, non par un », proclamait Lautréamont. L'ambition la plus haute du surréalisme serait de réaliser ce vœu. Mais une telle réalisation exige beaucoup plus qu'une révolution : elle exige la complète réforme de la nature humaine et sans doute une transformation de l'espèce, une révolution biologique. Il faut refaire l'homme. André Breton n'a jamais douté que telle était la condition de la victoire du surréalisme. Une telle victoire n'a pas été obtenue. En fait qu'est-il arrivé ? Une fois de plus les conquêtes du surréalisme ont produit leurs effets dans le domaine « littéraire » ; le surréalisme a donné de nouveaux et bouleversants moyens d'expression aux poètes, aux écrivains, à quelques peintres. Mais si ces poètes n'avaient pas mis leur talent à la disposition du surréalisme, celui-ci aurait-il proféré ce cri qui, au plein sens du mot, fut inouï ? Sans doute a-t-il aussi amorcé une réforme de la sensibilité : mais l'homme n'a pas répondu jusqu'ici à son appel. [BRETON 1950, p. 25]

Le premier paragraphe met en évidence l'une des conceptions de ce qui est un « poète », dérivée du *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton (1924), délimitant ainsi la dynamique du travail poétique, dans ce cas, similaire à celle du « savant »<sup>120</sup>. Une idée qui diffère légèrement de la conception de Jacques Prévert et de Rubem Braga, qui n'associent pas la poésie et la

---

<sup>120</sup> La traduction littérale en portugais serait « homem sábio », mais dans le contexte, il s'agit plutôt de « scientifique », « savant », puisqu'il est question de l'acte de recherche, de la méthode. On conserve donc le mot français.

science. Les auteurs en question développent leurs recherches esthétiques, dépurant peu à peu les formes d'expression de ce qu'ils veulent dire et réservant même une place importante dans leurs écrits à la solitude, en tant que thème. Cependant, ils ne donnent pas la priorité à cette partie de l'activité artistique, les coulisses de la fabrication poétique, la théorisation de la poésie. En fait, tous deux exposent à peine les chantiers de leurs créations. Au contraire, ils considèrent l'amélioration de la technique comme un aspect de l'artisanat. C'est pourquoi ils refusent également les instances littéraires, ne préférant pas le terme de sage/scientifique, mais plutôt celui d'artisan. Comme le montrent l'introduction et de nombreuses parties de cette thèse, cette conception est liée à l'importance accordée aux lecteurs et au fait qu'ils ont lié leurs manifestations poétiques à des professions, au journalisme et au cinéma.

On se concentre donc sur le deuxième paragraphe, car on peut y voir qu'une partie de la contradiction ressentie par Braga évoquerait également l'échec du surréalisme à réaliser sa plus grande ambition, à savoir matérialiser les mots de Lautréamont : « la poésie doit être faite pour tous et non pour un seul ». Ce problème prendra plusieurs formes. Crastre montre, dans d'autres lignes de son essai, comment Breton revient sur cette adversité, par exemple, dans le *Second Manifeste du Surréalisme* (1930). *Le Traité de Style* de Louis Aragon (1928) aborde également ce revers. Après tout, les victoires ne sont devenues « qu'un » élargissement de l'expression artistique, enfermées dans des conquêtes « simplement » littéraires, comme d'autres courants dans le passé, d'où la comparaison que l'on lit dans la conclusion de Braga : « Peut-être, à un certain moment, ils ont été trop ambitieux ; mais les romantiques l'ont été aussi, et les romantiques ont aussi créé beaucoup de choses qui n'ont plus de valeur aujourd'hui. [...] Je ne pense pas qu'il soit imprudent de dire, comme on l'a fait, que ces surréalistes ont fait un geste avec une pareille force cent ans plus tard ». [BRAGA, 2013, p. 70]. L'évaluation est incisive, elle va plutôt dans le sens d'une compréhension et même d'un éloge, d'un sentiment tendre. Mais là, dans ce café, trente ans après les premières manifestations surréalistes, ce qui saute aux yeux du chroniqueur — et il le partage presque en secret avec son lecteur — c'est l'air décadent de ce groupe restant<sup>121</sup>. Avec le temps, cependant, la distance entre les ambitions surréalistes et leurs réalisations s'estompe sous la plume du chroniqueur, si l'on observe un bref détail de l'hommage posthume à Jacques Prévert, en 1977 :

---

<sup>121</sup> Nous nous demandons s'il existe des similitudes dans la réception du surréalisme et du concrétisme par Rubem Braga, c'est-à-dire dans le fait qu'un groupe d'intellectuels croit en une possible transformation de la société par le biais des formes. Toutefois, il semble évident que Mario Pedrosa est une figure essentielle dans ce contexte, car, en plus d'être le principal promoteur du concrétisme, il a également vécu de près les expériences surréalistes.

La vérité est qu'il [Prévert] a toujours été lié aux surréalistes et aux communistes, mais il n'a jamais été l'un ou l'autre, il n'était pas un homme à rattacher à une école ou à un parti ; peut-être pourrait-on le considérer comme un anarchiste lyrique — un homme contre l'Église, les généraux, les patrons, les autorités — en faveur des enfants, des pauvres et des animaux, dans un populisme naïf qui n'avait rien de l'affectation.<sup>122</sup>

Touché par la mort du poète, Braga reprend presque dans son intégralité l'interview réalisée dans les années 1950. Le détail sur lequel on attire l'attention se trouve dans l'association des mots « école » et « surréalisme », ce qui réitère (sans aucune médiation) la vision déjà exprimée dans l'entretien avec Breton. La combinaison des termes semble une note contradictoire (en ce qui concerne l'auteur en question). Contradictoire puisqu'il s'agissait d'une philosophie de vie, d'une manière d'être dans le monde et de le changer. D'un autre côté, pour un public brésilien, il s'agit d'une déclaration compréhensible, car le surréalisme a eu très peu de résonance au-delà du domaine esthétique dans le pays<sup>123</sup>. Le problème de ce passage se situe ailleurs, bien que Braga ait trouvé la bonne formulation, en désignant le « lyrisme anarchique » comme l'essence du poète français<sup>124</sup> ; dans le processus de réécriture du texte, il supprime un commentaire essentiel, précisément à cet endroit, où on lisait auparavant : « Issu du surréalisme (que lui et Cocteau ont mis à la portée du public moyen), Prévert n'est pas devenu membre du Parti Communiste, mais il était étroitement lié aux communistes. » [BRAGA, 2013, p.84]. La phrase est essentielle, car, premièrement, elle n'annule pas la participation officielle de Jacques Prévert au groupe surréaliste, étant un « militant surréaliste proprement dit de 1926 à 1929 », selon le *Dictionnaire concis du Surréalisme* organisé par André Breton et Paul Éluard. Deuxièmement, le commentaire ne se limite pas aux éléments déjà familiers de l'œuvre prévertienne, tels que le refus de la religion, de la guerre et du capitalisme. D'une façon simple, le chroniqueur signale un mouvement visant à mettre les réalisations esthétiques à la portée d'un public moyen — une perspective très intéressante pour analyser l'écriture de Prévert. Si une telle dynamique aurait en effet atteint un de ses sommets

---

<sup>122</sup> Le texte a été publié dans le numéro 97 de la revue *Ela & Ela*, en mai 1977.

<sup>123</sup> Cf. « O surrealismo no Brasil » (« Le surréalisme au Brésil »). In PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo : Brasiliense, 1985

<sup>124</sup> C'est une bonne expression pour décrire l'écriture de Jacques Prévert et qui renvoie d'une certaine manière au surnom, péjoratif bien sûr, de « clown lyrique ».

dans le succès de *Paroles*, les fondations, ce qui persiste de manière souterraine mais qui anime intimement tout le reste (désormais, sa poétique), sont consolidées avant qu'il ne commence à écrire (à partir des années 1920), face aux défis de Lautréamont avec les surréalistes. Enfin, un autre aspect important, mieux mis en évidence dans l'ancienne version de l'hommage, consiste en ses liens étroits avec le communisme.

Cette partie de la vie de Prévert se réfère généralement à la participation à la troupe de théâtre révolutionnaire Octobre, comme on l'a appréhendé précédemment. Avec elle, il parcourt les syndicats, les festivals et les foires ouvrières de la région parisienne. Rappelons que son expérience surréaliste coïncide avec le moment où le groupe se rapproche du *Parti Communiste français* (PCF). Ainsi, en opposant les deux organisations dans le texte de 1977, Rubem Braga perd de vue (peut-être à cause de la distance temporelle) le moment précis et précieux du rapprochement, des discussions sur les limites de l'art et de la politique à cette époque, alors qu'en 1950 le chroniqueur met en évidence non pas l'opposition, mais le croisement entre ces deux dimensions.

À l'époque, l'une des questions les plus urgentes comportait sur l'affiliation au groupe surréaliste. Bien qu'il n'en soit plus membre, le poids de cette période d'observation, de participation et de débats sur l'action révolutionnaire ou contre-révolutionnaire, sur le rôle de l'intellectuel et du poète dans la lutte ouvrière, sur les limites de l'engagement et de la liberté au sein même du mouvement artistique, sont des aspects sensibles dans l'écriture de Prévert. Bien entendu, cette question ne sera pas abordée de manière trop frontale<sup>125</sup>, au risque de perdre le fil conducteur de notre thèse – la comparaison. Seuls les facteurs politiques et esthétiques pertinents pour la formation de l'œuvre prévertienne qui (malgré elle, malgré l'image qu'elle s'est créée) dessine un parcours artistique très cohérent sont recherchés. Il se trouve que l'affiliation, pour certains membres du groupe, semblait un prolongement naturel des pratiques surréalistes. L'ordre bourgeois et la morale comme ennemis communs, l'objectif des deux institutions étaient similaires — la Révolution. L'une des meilleures références, en ce qui concerne ce débat interne, reste sans aucune doute *l'Histoire du Surréalisme* de Maurice Nadeau, en particulier les pages où il résume le dilemme proposé par l'essai de Pierre Naville intitulé *La Révolution et les intellectuels (Que peuvent faire les surréalistes ?)*, écrit dans le feu

---

<sup>125</sup> Sur le sujet, on peut notamment consulter l'ouvrage de Jean-Pierre Arthur, *Le Parti communiste français et la question littéraire*. 1921-1939. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1972.

de l'action à la demande du parti communiste. L'essai fait référence à ces années où Prévert fréquentait le groupe de Breton :

Pour lui [Pierre Naville], si les intellectuels ont été susceptibles de jouer un rôle plus déterminant en France que dans d'autres pays, ils n'en sont pas moins d'aucune aide directe au prolétariat révolutionnaire, seule force capable d'accomplir la révolution appelée par les surréalistes. Les surréalistes eux-mêmes, malgré leurs manifestations tapageuses, sont incapables de constituer une force susceptible d'effrayer la bourgeoisie et ces manifestations se cantonnent au plan moral : sur ce plan, la bourgeoisie pardonne facilement les incartades ; elle sait que les scandales moraux ne peuvent mener à un bouleversement social ni même intellectuel. [...] Et le dilemme est celui-ci : faut-il croire à « une libération de l'esprit antérieure à l'abolition des conditions bourgeoises de la vie matérielle et jusqu'à un certain point indépendant d'elle ? Ou, au contraire, l'abolition des conditions bourgeoises de la vie matérielle est-elle une condition nécessaire de la libération de l'esprit ? [NADEAU, 1964, p. 92]

On constate également qu'il s'agit d'une question de forme. Les actions scandaleuses se révèlent impuissantes, vite « pardonnées » et finalement « assimilées » par la morale bourgeoise. Les manifestations n'ont pas la force nécessaire pour secouer les structures du système, le prolétariat étant, selon les communistes, la seule puissance capable de le faire. Pourtant, à cette époque, les travailleurs luttent encore pour résoudre des problèmes matériels et n'ont pas le temps de se consacrer aux questions de l'esprit. L'ordre des choses révolutionnaires dans la pratique artistique est grossièrement débattu : serait-il possible pour les êtres humains d'atteindre le degré de liberté et de connaissance de soi souhaité par les surréalistes avant d'assurer les conditions minimales de vie telles que la nourriture, la santé et la sécurité ? Ou bien, à l'inverse, faudrait-il résoudre d'abord les besoins matériels et ne se préoccuper qu'ensuite de la libération de l'esprit ? Selon la réponse, Naville propose deux alternatives : 1) continuer une attitude de reniement et d'orientation anarchique, qui en elle-même ne justifierait pas l'idée de révolution, car elle met la condition individuelle (de l'artiste) au-dessus des exigences collectives. 2) s'engager dans la cause révolutionnaire (marxiste) en comprenant que les conditions matérielles sont étroitement liées à la possibilité d'atteindre la

liberté spirituelle [Idem, p. 93]. Maurice Nadeau décrit ensuite l'argumentation de Naville, défenseur de la seconde option :

Poursuivant sa démonstration, il [Pierre Naville] entreprend de ruiner l'individualisme en tant que force révolutionnaire, attitude qui, malgré les apparences, emporte l'assentiment de presque tous les surréalistes. Que peut l'individu réduit à ses seules forces ? Demande-t-il. Rien, sinon vaticiner. Les surréalistes ont proclamé la vanité de l'activité littéraire, ils ont même reconnu l'efficacité de l'activité collective par l'existence de leur propre groupe. Cette activité collective ne résout rien si elle se borne à prôner des valeurs individuelles. Elle n'est plus qu'une addition au lieu, et elle en est capable, d'opérer un changement de la quantité en qualité. [Idem, p. 94]

Toutes ces questions ont été spécifiquement discutées par le groupe surréaliste lors de l'assemblée du mardi 23 novembre 1926, à laquelle participaient Pierre Naville et Jacques Prévert. Le compte-rendu de cette réunion a été publié dans le troisième volume de la revue des « *Archives du surréalisme*, intitulé *Adhérer au Parti Communiste ?* »<sup>126</sup>. Il s'agit d'un événement célèbre dans la chronologie de l'avant-garde, car, dès le début, l'exclusion d'Antonin Artaud est notée. Il est clair, à un certain moment de la discussion, que le poète est accusé de dissocier le plan politico-économique du plan esthétique, en comprenant l'activité révolutionnaire d'un point de vue individuel. Il se détache donc de la perspective marxiste communiste et (par conséquent, à ce moment-là) de la perspective surréaliste. Un certain malaise (pour ne pas dire plus) se dégage de la conversation. Des coups de gueule sont échangés et Artaud, vexé, quitte la salle avant la fin de la réunion. Puis (d'André Breton à Paul Éluard, de Benjamin Péret à Louis Aragon) tous énumèrent leurs actions, leurs relations et, à la fin de chaque intervention, justifient leur appartenance ou non au PCF. Il convient, avant de retranscrire la réponse de Jacques Prévert, de relever un extrait du discours de Pierre Naville qui, après avoir précisé les arguments de son essai et les conditions de sa rédaction, exprime son opinion sur l'adhésion de certains participants. Apparemment contradictoire, l'opinion

---

<sup>126</sup> BONNET, M. (ed.). *Adhérer au Parti communiste ? (septembre-décembre 1926)*. Paris: Gallimard, 1992.

discerne très lucidement les frontières de l'action révolutionnaire et les conditions imposées par l'adhésion :

BRETON – Vous croyez donc au tempérament politique ?

NAVILLE – Oui, pour ma part. Je pense que l'adhésion est contre-indiquée pour la plupart d'entre nous. Je le dis d'une façon toute restrictive, car quelques-uns peuvent entrer au Parti et manifester aux yeux des autres qu'ils peuvent y faire quelque chose. Pour Éluard par exemple, c'est contre-indiqué, non pour raisons sentimentales, mais pour des raisons d'idées que j'ai sur le surréalisme, que je crois irréductibles. On ne peut pas adhérer au P.C. sans un minimum de souplesse, de volonté d'action par les moyens réguliers du Parti. Je ne veux pas qu'on croie que cela entraîne une désaffection des idées surréaliste.

DESNOS – Croyez-vous à la possibilité d'une action avec des surréalistes n'étant pas du Parti ?

NAVILLE – Oui, s'ils observent un minimum de discipline générale.

DESNOS – Pouvez-vous préciser l'orientation de cette discipline ?

NAVILLE – Cela ne dépend pas tellement des gens à qui l'on veut s'en référer que des intéressés eux-mêmes. Ils devraient dire chacun où ils trouvent leur point d'attache.

DESNOS – Désignez un exemple pour chaque cas, l'un indiqué, l'autre contre-indiqué.

NAVILLE – Par exemple pour Éluard, j'estime qu'il y a contre-indication. Pour Éluard, le P.C. serait une machine à laquelle il se briserait. Mais Leiris par exemple peut entrer au P.C., car je crois que cela peut amener une certaine centralisation de ses idées, leur donnant une efficacité plus grande. Il ne s'agit pas de savoir si l'on possède un tempérament impulsif ou non. Il faut évidemment ne pas être un impulsif, un révolté pour entrer au Parti. J'irai peut-être, en allant au bout de ma pensée, jusqu'à dire que ceux-là sont contre-révolutionnaires.

Mais cela n'est pas vrai, s'ils observent une sorte de discipline large.  
[BONNET, 1992, p. 52-53]

Dans ce dialogue, un autre angle de la question est abordé. Naville attire l'attention sur le fait que l'adhésion, pour certains membres, peut être contre-productive, car devenir membre du Parti impliquerait l'adoption d'un esprit bureaucratique. Les membres doivent faire preuve d'une certaine flexibilité pour s'adapter aux besoins collectifs, ce qui implique une perte d'autonomie. Des dispositions anarchiques pourraient se traduire par un geste contre-révolutionnaire, minant ainsi la machine du parti, sans pour autant ajouter quoi que ce soit à la dynamique surréaliste elle-même. Certes, il y avait dans le PCF une conception rigide de l'action, un abécédaire de règles, de postures, et surtout l'exigence d'obéir à des préceptes collectifs et hiérarchiques (du haut en bas de l'échelle), dont la désobéissance entraînait l'expulsion. Ce qui, dans les faits, n'est pas si différent de la dynamique surréaliste qui, elle aussi, avait ses lois strictes et ses punitions exemplaires. À propos de cette similitude, il est instructif de lire le fragment suivant de l'article « Tensions entre les avant-gardes : le surréalisme et le parti communiste » de Guillaume Bridet<sup>127</sup>:

L'asymétrie de puissance entre les deux regroupements ne doit toutefois pas cacher qu'ils ont tous deux en commun d'être des institutions définies par une forte contrainte collective mais également très hiérarchisées et traversées par de grandes tensions. L'un comme l'autre ne considèrent pas l'action, quelle que soit la manière dont ils l'envisagent, comme une catégorie d'abord individuelle. Ce n'est pas tel ou tel peintre ou poète qui doit servir dans son coin les buts que se donne le mouvement surréaliste, mais tous ses membres à l'unisson comme l'indique assez clairement le grand nombre de textes collectifs qu'ils signent, la référence récurrente chez les uns et les autres aux deux manifestes de Breton, l'emploi très fréquent du pronom *nous* dans les écrits de tel ou tel ou encore le titre d'une revue comme *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Et de la même manière, du point de vue communiste, l'éclat de tel ou tel militant, aussi courageux ou brillant soit-il, compte moins que son obéissance. Cette ligne de conduite

---

<sup>127</sup> Cf. BRIDET, Guillaume. « Tensions entre les avant-gardes : le surréalisme et le Parti communiste ». Itinéraires [En ligne], 2011-4 | 2011, mis en ligne le 1<sup>er</sup> décembre 2011, consulté le 24 février 2021.

s'impose tout particulièrement à partir de la bolchevisation du Parti, dans les années 1923-1926. [BRIDET, 2011, p. 25-26]

On peut aisément dire que cette rigidité, qui lie les deux organisations, a fortement mécontenté Jacques Prévert. Non pas parce qu'il ne renonçait pas à son individualité ou à sa subjectivité. La question ne semble pas se poser de cette manière, puisque ses œuvres (surtout ses films) ont une très forte empreinte collective et que même son lyrisme est ancré dans une compréhension communautaire de la poésie. Le malaise serait ici causé par le contrôle excessif du PCF et du surréalisme.

En fin de compte, le rapprochement de ces deux instances sera une relation stérile car, si les méthodes et les objectifs étaient semblables, les conceptions pour les atteindre et les urgences étaient très différentes dans chaque groupe. André Breton, dans « Légitime défense », répond habilement à Naville (et aussi aux boycotts des actions souhaitées par les surréalistes au sein du parti). Breton propose une troisième voie, en ne considérant que comme la première étape les prérogatives marxistes (plus précisément le *Manifeste Communiste* de Marx), comme l'exigence révolutionnaire minimale. Il prône ainsi la nécessité de réfléchir et d'agir bien au-delà du cadre matériel, de réfléchir et d'agir bien au-delà du principe de la révolution, ce qui est le véritable rôle du surréalisme. Cependant, si l'on revient à l'assemblée, on constate que la question posée par Naville a suscité maints désaccords. Plusieurs, comme Philippe Soupault par exemple, n'admettent pas la distinction entre une position « révoltée/anarchiste » et une position « révolutionnaire ». Surtout, ils n'acceptent pas que l'idée de « révolution » s'oppose à l'idée de liberté. En ce sens, il suffit de connaître un peu les vers de Prévert pour apprendre qu'il faisait partie de cette dissidence, comme le montre sa réponse dans la suite de l'échange :

PRÉVERT – On ne me connaît pas beaucoup. J'étais révolutionnaire à 7 ans. Je suis complètement incapable d'ouvrir un livre de Marx, cela m'emmerde. Là-dessus, je m'en remets à d'autres. Il serait pour moi facile d'adhérer au PC, mais je crois que cela n'aurait aucun sens.

FOURRIER<sup>128</sup> – Il faut distinguer entre deux cas : l’adhésion en période de préparation révolutionnaire et l’adhésion en cas de période d’action.

Vous n’avez pas comme quelques autres les facultés qu’exige ce travail souterrain, bureaucratique, patient, de préparation. Dans la période d’action, vos facultés tendraient vers la réalisation révolutionnaire que vous trouveriez dans le Parti. Ces questions personnelles nous guideront pour le quatrième point de l’ordre du jour.

BRETON – Mêmes observations que pour Morise. Prévert nous apporte un réconfort moral important. [BONNET, 1992, p. 54-56].

Il n’y a rien de surprenant dans les mots de Jacques Prévert<sup>129</sup>. Nous voudrions simplement souligner le fait que (même dans sa jeunesse) le poète dédaignait les activités théoriques et abstraites, ce qui en fait un trait récurrent de sa personnalité. La réponse, en effet, vaut davantage comme témoignage de son assiduité aux réunions. Parce qu’il n’a pas écrit (ou du moins, n’a pas conservé ses productions), l’influence subie ou provoquée par Jacques Prévert devient difficile à évaluer avec précision à cette époque, d’où l’importance de tels documents. On observe, par exemple, un consensus sur l’inadéquation de son adhésion au Parti Communiste. Après tout, Prévert n’aurait pas (comme l’a souligné à juste titre Marcel Fourrier dans le passage ci-dessus) la patience d’un travail souterrain et bureaucratique. Michel Leiris confirmera cette impression bien des années plus tard dans un entretien avec Jean-Paul Corsetti, publié dans la *Revue Europe* d’août/septembre 1991 :

« [...] à l’époque avait un côté « voyou » que par la suite il a un peu perdu. Mais, lorsqu’il était jeune, il affichait cette apparence et c’était cela qui me plaisait en lui. Il faut préciser que cette attitude était très nouvelle dans le surréalisme où l’on demeurait, malgré les frasques et les scandales, plutôt de « bonne compagnie ». Alors que lui, c’était un homme de la rue... [...] Il était très particulier, singulier même, et solitaire à l’intérieur du mouvement surréaliste qui courait le grand risque de sombrer dans la préciosité et l’affectation. [...] Avant lui, il y

---

<sup>128</sup> Il s’agit de Marcel Fourrier, écrivain et journaliste, l’un des organisateurs du magazine *Clarté*.

<sup>129</sup> Dans les mémoires de Marcel Duhamel *Raconte pas ta vie* de 1973, le poète aurait également dit : « M’inscrire au Parti ? Moi je veux bien... On me mettra dans une cellule... » [DUHAMEL 1973, p. 163].

avait déjà Benjamin Peret qui n'était pas du tout dans le grand ton, mais ce n'était tout de même pas le ton populaire de Prévert. Lui, il incarnait vraiment le « surréalisme de la rue ». Je ne peux trouver de meilleur terme pour le définir. [...]. J'appréciais Prévert parce qu'il était un peu à mes antipodes. Je le savais très bien, et je savais aussi de quoi j'étais menacé : hermétisme et préciosité. Prévert incarnait tout le contraire. [EUROPE, 1991, p.19-23]

Ces extraits de l'interview témoignent de la position marginale de Jacques Prévert au sein du mouvement surréaliste. En tant qu'« homme de la rue », probablement, cette position marginale renvoie au fait qu'il n'appartient pas à la même sphère sociale que les autres participants. Par la suite, on voit bien que l'image du « voyou » est convertie en un « surréalisme de la rue » pour illustrer la position du poète dans l'assemblée qui (comme sa plus grande contribution) aurait incorporé (de façon unique au groupe) un humour aux accents véritablement populaires. On remarque alors que ce commentaire complète celui de Rubem Braga, en montrant l'autre face du mouvement poétique prévertien, c'est-à-dire : apporter, maintenant à l'envers, une composante des rues parisiennes au surréalisme qui, dans ce portrait fait par Michel Leiris, est opposé à des termes comme « hermétisme », « préciosité », « affectation » et « grand ton ». Et ce, avant même, répétons-le, qu'il ne commence à écrire. Ce sont les actions du groupe qui attirent Jacques Prévert à cette époque, le collectif : le soutien moral, dont parle André Breton dans l'extrait, renvoie à son rôle dans les interventions, les protestations, les polémiques et les bagarres provoquées par le groupe. En effet, le poète lui-même dira que là, au milieu de ces artistes, il était plus un « homme de main », qu'un « homme de plume » [AUROUET, 2017, p. 37].

En 1951, dans *Spectacle*, Prévert a publié un poème dont le titre est très proche de cette expression, à savoir « Gens de Plume »<sup>130</sup>, que l'on peut mettre à profit aujourd'hui pour poursuivre la réflexion proposée, et que l'on reproduit donc ici dans son intégralité :

Dans cette ville, les gens de plume ou oiseaux rares faisaient leur numéro dans une identique volière.

À très peu de chose près, c'était le même numéro.

---

<sup>130</sup> Paulo Mendes Campos fait référence à ce poème le 7 février 1952, dans la chronique « Primeiro Plano » (« Premier plan ») du journal *Diário Carioca*.

Les uns écrivaient sur les autres, les autres écrivaient sur les uns. Mais « en réalité » la plupart d'entre eux n'écrivaient que sous eux.

Quand ils volaient, ou accomplissaient le simulacre de voler, avec ailes de géant et grands Pégazogènes, c'était toujours dans les Hauts Lieux où, paraît-il, souffre l'esprit.

Ils parlaient beaucoup entre eux.

Coiffés d'un grand éteignoir noir, auréolés d'une lumière indiciblement blême.

Ils ne parlaient que d'eux et que d'œufs :

« Qu'avez-vous pondu, cher ami, cette année ? »

Et ainsi de suite et pareillement dans un langage analogue.

Dès qu'on annonçait une omelette, ils venaient caser leurs œufs.

Certains d'entre eux portaient de grandes manchettes et n'écrivaient que sur elles.

Les jours de fête à la Nouvelle Oisellerie Française on leur jetait parfois des graines, on leur offrait un gobelet.

Dans le grand jardin, une grande foule de grands solitaires, irréductibles, inséparables et néo-grégaires se rencontrait.

Et leur agressive et inéluctable solidarité, chacun étant pour l'autre d'une inéluctable indispensabilité, donnait lieu à de très profonds entretiens musicaux où tous ces oiseaux rares donnaient de concert des solos, et l'on entendait l'unique cri du chœur de leur unique voix de tête, qui d'un commun apparent désaccord chantait le contraire des uns sur le même air que les autres et le même air des autres sur le même contraire des uns.

Mais, dans cette ville, il y avait aussi des Moineaux. [OC p. 355,356]

Les vers ne sont pas réguliers et ne respectent pas la métrique classique ; ils évoluent dans le sens de la prose. Cependant, ils présentent un système clair de répétitions et de rimes, qui adoptent un rythme typique des compositions prévertiennes. Il s'agit d'une critique de l'hypocrisie ou de la préciosité intellectuelle qui se construit, dès le titre, à travers le parallèle

entre la figure des « hommes de lettres » et celle des oiseaux rares. Métaphore certes, mais on remarquera que l'effet poétique réside dans la lecture littérale de l'expression « gens de plume » qui, en soi, est déjà une métaphore pour « écrivain » ou « intellectuel » et qui, dès lors, signifie aussi « oiseau », maintenant, « gens » avec des plumes au sens propre. Prévert inverse le sens des mots, presque comme une blague, en retournant la métaphore. Le jeu persiste au niveau sonore, par exemple dans la relation entre « eux » et « œufs », qui ont la même prononciation en français. Il en va de même pour « chœur », qui s'écrit « coro » en portugais, mais qui ressemble aussi à « coração » (« cœur ») parce qu'il s'oppose, dans la même phrase, au terme « cabeça », « tête » en français.

Même le néologisme de l'union de « pégasus » et de « gazogène » dans « Pégazogènes » semble s'inscrire dans ce mouvement de jonction et de disjonction des sens des mots et des phonèmes. Selon les coordinateurs de l'édition des œuvres complètes [O.C. p. 1213], Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, cette figure hybride pourrait être interprétée comme une moquerie de Prévert à l'égard de l'image de l'artiste inspiré, qui s' imagine planer au-dessus des autres hommes, leur être supérieur, au contact de la poésie. Une telle interprétation est renforcée par la description physique de l'animal, « avec ailes de géant », qui, à son tour, rappelle le célèbre poème « L'albatros » de Charles Baudelaire, dans lequel le poète des *Fleurs du Mal* critique également cette posture idéalisée de l'artiste, montrant même l'inadéquation de ce type de conception esthétique à la modernité des grandes villes. Dans ce cas, l'allusion, immédiatement après, à la « pâle auréole » conforterait ce raisonnement, en faisant référence au poème en prose de Baudelaire « Perte d'auréole », dans lequel le même sujet est abordé.

Les chercheurs suggèrent également que la *Nouvelle Oisellerie* Française serait un clin d'œil à la *Nouvelle Revue française* qui, un an plus tôt, en 1949 donc, a absorbé dans son catalogue les publications de l'éditeur *Le Point du Jour*, maison d'édition de *Paroles*. Cette question est posée dans les volumes de la collection La Pléiade sous la forme de l'interrogation suivante : Prévert souhaitait-il se dégager de ces « gens de plume » ? Il le ferait en rappelant qu'il existe aussi des « oiseaux communs », les moineaux, que l'on trouve facilement dans les différents écosystèmes de la planète<sup>131</sup>. L'analyse est plausible, surtout si l'on tient compte de

---

<sup>131</sup> La lecture de l'article sur Prévert et la musique de Marik Froidefond aide à comprendre la question abordée ci-dessus. Nous en reproduisons ici un extrait : « Chez Prévert, cette prise de position fait partie intégrante du refus des asservissements qui aliènent l'homme et entravent sa liberté : railler la musique classique, « est comme se revendiquer anti-clérical et anti-militariste. Cela participe pour Prévert à la construction de sa stature « homme du peuple, à l'écoute et aux côtés de ceux que la culture dite « savante » trop souvent délaisse. Dans ce système

la spécificité de la date. Mais lue dans la séquence des assemblages exposés plus haut, cette série de vers pourrait aussi être comprise comme un clin d'œil aux surréalistes. Les guillemets impliquants « dans la réalité », si essentiels à la pensée du surréalisme, corroboreraient une telle interprétation. De même que l'analogie, qui rapproche une figure mythologique d'une machine, pourrait être le reflet avant-gardiste de la nécessité de créer un mythe moderne. Par ailleurs, le passage aux tonalités ironiques dans lequel on lit la mention du « Haut lieu » (en majuscules dans le texte) où « les esprits souffrent », ressemble à une discussion qui s'est tenue lors des recherches sur la sexualité (entre Artaud, Breton, Péret et Prévert) dans le deuxième volume des *Archives Surréaliste* :

ANTONIN ARTAUD – Il y a un besoin analogue infâme. Entre une sollicitation sexuelle que vous verriez la possibilité de satisfaire immédiatement, cette sollicitation étant accompagné d'amour, et une sollicitation intellectuelle d'un ordre très élevé et qui serait destinée à vous donner une satisfaction décisive d'esprit, laquelle choisiriez-vous ?

BENJAMIN PÉRET. – Évidemment, je choisirais la première parce que celle-là serait tout pour moi.

ANDRÉ BRETON. – Parce que cette sollicitation accompagnée d'amour est seule capable de me procurer une satisfaction d'esprit décisive.

ANTONIN ARTAUD – Prévert?

JACQUES PRÉVERT – Pour moi, il est impossible qu'il y ait jamais une sollicitation intellectuelle d'ordre très élevé qui me donne une satisfaction décisive d'esprit. [PIERRE, 1990, p. 130]

La similitude est évidemment dans le sujet. La réponse de Jacques Prévert réaffirme l'élément de son discours dans l'assemblée précédente, en l'assimilant à l'idée générale des vers ci-dessus, c'est-à-dire le rejet de l'activité théorique. Le poème, cependant, ajoute un poids social à ce rejet. Il note en effet que l'exercice de l'abstraction est souvent un subterfuge, un langage spécialisé utilisé dans les milieux intellectuels, pour marquer une supériorité dans la

---

binaire, il s'agit de refuser les stratégies de domination culturelle de la musique savante, au même titre que qui concourt à pérenniser un art d'élite. Prévert n'est pas le seul, à cette époque, et dans un certain milieu intellectuel parisien, à préférer lever l'étendard du jazz et du music-hall plutôt que celui de la musique dite « classique » [FROIDEFOND, 2012, p. 77]

société, celle des « oiseaux rares » parmi les oiseaux communs. Prévert, dès son plus jeune âge, a cette conscience de lui-même, de son processus créatif. Le poète sait qu'aucune idée, aucun « simulacre de vol », ne lui donnera « une satisfaction décisive ». La sollicitation intellectuelle ne définit pas son mouvement (du moins pas de manière prioritaire) car son esprit, pour reprendre les termes de la conversation avec Artaud, ne se construit pas à travers des cadres théoriques ; il est au contraire orienté vers les relations matérielles, physiques, dans le monde sensible et sa poésie est remplie de l'expérience détachée de ces relations. Elle provient de l'accumulation d'expériences pratiques qui deviennent forme, expression, d'où l'importance de l'image de l'artisan, qui apprend son métier dans son travail quotidien. Ce n'est pas par hasard qu'il se joint à une troupe de comédiens amateurs pour faire du théâtre populaire et révolutionnaire, assumant la fonction d'auteur (il lui arrive aussi de jouer des rôles dans les pièces), créant des sketches, des gags et des textes d'intervention, parfois d'un jour à l'autre. C'est le cas de « Citroën », pièce composée juste après la grève des ouvriers. Les couplets sont récités en chœur à la porte de l'usine automobile en 1933.

Il y a au moins deux traits qui se reflètent clairement dans le parcours de Jacques Prévert : d'une part le rapprochement avec le prolétariat et d'autre part la nécessité de l'action. L'un et l'autre sont très emblématiques, car ils sont étroitement liés à la problématique appréhendée ci-dessus, depuis les propos de Victor Castro jusqu'au carrefour surréaliste devant le PCF. Il s'agit d'une troisième voie, d'une réponse proprement prévertienne à l'impasse qui ne renonce pas à son autonomie ni ne s'y réduit, en partant pour une action plus directe, sur le terrain dans la rue, avec les travailleurs. Ce qui est intéressant, c'est de montrer que cette voie implique aussi une recherche esthétique intense : Prévert construit une poétique complexe qui résulte de ce processus d'approximation (qui vient d'une identification) et de la nécessité d'agir — de réaliser un travail qui ne soit pas seulement théorique et abstrait — qui puisse intervenir un peu dans la réalité. Souvent, les critiques (surtout ceux de gauche) interprètent ce refus décisif d'obéir (qu'il s'agisse de l'abécédaire communiste ou surréaliste) comme un caprice petit-bourgeois, une manifestation de l'individualisme du poète ; cependant, la conception de la trajectoire de Prévert ne reflète pas principalement des ambitions individuelles. La routine d'agitation et de propagande du groupe Octobre implique une dynamique de groupe qui (bien qu'elle ait été menée avec la plus grande émancipation possible, transitant sans doute entre les milieux artistiques et politiques) a dû s'adapter aux exigences de cette réalité. Le contact de Jacques Prévert avec le cinéma (autre art collectif) s'intensifie, passant d'une passion entretenue depuis son enfance à une activité professionnelle (il y a ici une influence de la dimension

financière). Il fait quelques figurations et met les premières lignes de ses scripts sur papier. Avec son frère Pierre Prévert, il réalise les films *Souvenir de Paris* et *L'affaire est dans le sac*, respectivement en 1928 et 1932.

Le fait qu'il n'ait pas adhéré au parti communiste et rompu par la suite avec le surréalisme est lié à des choix personnels, qui (dans les deux cas) rejettent toute forme de retenue. Cependant, les décisions sont également construites à partir d'une compréhension bien consolidée du monde. Une compréhension qui concerne une dimension esthétique et éthique cohérente, peut-être même plus cohérente que le poète voudrait le montrer. Cela est dû à son comportement distant envers les instances théoriques — ce que cette thèse, en tant que thèse, ne peut manquer de souligner. Après tout, on indique ici une poétique largement établie dans son expérience surréaliste, basée sur les débats, les observations, la participation et les contradictions dans la relation entre la politique et l'art à cette époque. Et, avec la particularité que le parcours suivi est marqué par sa prédilection pour l'univers populaire, comme l'a souligné Michel Leiris. Cette bifurcation dans la vie de Prévert, entre théâtre et cinéma, intervenue peu après le surréalisme, conserve le point commun d'être à l'origine des activités populaires.

## 8. Les mystères de la poésie

Comme indiqué dans le chapitre précédent, il existe des indices grâce auxquels il est possible d'émettre l'hypothèse que le poème « Gens de Plume » ferait référence à des assemblées surréalistes ; parmi ces indices, il y aurait par exemple la publication même de l'*Almanach Surréaliste du demi-siècle*, imprimé par la *Nouvelle Équipe Française* (ceci si l'on reprend l'approximation faite par Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, puisque les sigles sont proches de ceux de la *Nouvelle Revue française*) en mars 1950, alors que le poème est apparu pour la première fois dans la *Revue Romans* (bimensuel de Saint-Paul de Vence) l'année suivante. Il n'est pas possible de vérifier si Jacques Prévert a lu l'almanach cette année-là, mais le fait que le journaliste brésilien l'ait eu entre les mains lorsqu'il a interviewé André Breton laisse penser que cette parution a eu un écho considérable dans le milieu intellectuel français. Ainsi, les vers de Prévert pourraient être sa façon d'exprimer la même contradiction que celle ressentie par Rubem Braga, dans ce café montmartrois, à savoir que le surréalisme (en tant que groupe et en tant qu'avant-garde) a mal vieilli. En acceptant cette hypothèse, on peut tirer quelques réflexions sur la différence de style entre les deux, qui, en général, a déjà été soulignée dans d'autres moments de ce travail. Des distinctions concernant la manière plus directe et acerbe du poète français de manifester ses désaffections, comparée à la voie oblique, plus sinieuse, tracée par le chroniqueur brésilien, qui expose à peine son opinion de manière frontale. Il préfère entrelacer cette dernière avec les impressions possibles des lecteurs et, dans le cas des interviews à Paris, la mélanger, tantôt en se rapprochant, tantôt en s'éloignant des voix des personnes représentées. Il le fait par le truchement d'un jeu habile qui manipule les discours direct, indirect et indirect libre. La visite à Jean Cocteau le 16 mars 1950 est, à cet égard, exemplaire :

Il parle avec rapidité et aisance, et sa conversation est saisissante, car il passe sans cesse d'observations pratiques et précises à des choses de poésie et de rêve. On sent qu'il vit à la fois dans ces deux mondes, qu'il les confond en un seul, qu'il appelle la réalité. – Ce sont les gens ordinaires (dit-il à Wiznitzer) qui vivent dans l'irréalité la plus totale, faisant de leur mieux pour oublier à chaque instant tout ce qui est réellement important pour eux. Il s'agace quand on lui dit que tel film est bon mais que ce n'est pas du cinéma, que tel livre est bon mais que ce n'est pas un roman, toutes ces catégories étant destinées à masquer l'unité de la poésie. « Je fais de la poésie » – dit-il. C'est pourquoi il dessine, met en scène des films et des pièces de théâtre, écrit des ballets – et

il fait tout comme il l'entend et non comme les autres l'entendent [...] Les longs doigts de Cocteau font un geste pour expliquer qu'il y a trop de livres, de choses, de lieux, de gens ; quant à l'artiste, tout le monde s'occupe de ses affaires, surtout les journalistes, et la radio fait trop de bruit : l'artiste a quand même besoin de silence.

Et il l'obtient ? Oui, il travaille dans le silence, entouré de tout ce bruit. Lui, le poète, empêche le commun des mortels d'oublier ses rêves et atteint ainsi la vie de tous. (Cocteau fait deux ou trois belles phrases que je laisse à Wiznitzer le soin de mettre dans son interview). [...] Il dit que Maria Féliz l'a invité à faire un film au Mexique, auquel cas il parcourra le Brésil et l'Argentine pour les connaître ; il me demande comment vont le théâtre et le cinéma ? Il a remarqué que ces derniers temps, il y a plus de bons films que de bons livres ; il doit y avoir toutes sortes de cinéma, du cinéma d'usine hollywoodien, produit en série comme une voiture Ford, au cinéma en édition de luxe, fait pour certaines personnes capables de le comprendre. Et il se trouve que les gens, en général, comprennent plus que ne le pensent les distributeurs, qui prennent le public pour des imbéciles, parce que les distributeurs jugent le public par eux-mêmes. De toute façon, si le public n'aime pas quelque chose aujourd'hui, demain sans doute il l'aimera ; l'art est souvent une chose lente ; l'idéal est de faire les choses avec amour, d'y jeter tout ce que l'on a dans l'âme, de faire en sorte que leur poésie devienne réalité, de répandre les graines du rêve. [BRAGA, 2013, p.38-40]

La particularité de ce texte réside dans les circonstances de la rencontre (dès le début), lorsque le chroniqueur révèle son accord avec Louis Wiznitzer<sup>132</sup> de ne pas interviewer Jean Cocteau, puisque le correspondant du journal *A Manhã*, de *Rio de Janeiro*, allait déjà le faire pour le *Suplemento Letras e Arte*<sup>133</sup>. Rubem Braga, en effet, occupe une position plus distante, dessinant le portrait de loin, remarquant les longs doigts des mains qui bougent devant lui, ou, dans la manière de parler, qui passait des choses pratiques à la poésie. Braga marque sa place

---

<sup>132</sup> Nous avons retrouvé un document classé « confidentiel » aux *Archives diplomatiques de Nantes*, avec quelques informations sur Louis Wiznitzer. Il s'agit d'une lettre, datée du 9 décembre 1952, signée par l'ambassadeur de France au Brésil M. Gilbert Arvengas et adressée au ministre des Affaires Étrangères, dans laquelle on peut lire les lignes suivantes sur le journaliste en question : « Monsieur WIZNITZER âgé de 29 ans, d'origine israélite, est naturalisé brésilien depuis peu, et a su se faire en quatre ans une place importante dans les milieux de presse brésiliens. Il parle fort bien français et est animé de sentiments francophiles, comme en témoignent de nombreux articles favorables aux thèses françaises qu'il a écrites depuis son arrivée à Paris, notamment sur les problèmes nord-africains ».

<sup>133</sup> L'interview de Wiznitzer apparaît le 19 mars 1950, aux pages huit et treize du supplément.

d'observateur, par exemple, en démontrant que Cocteau « dit à Wiznitzer » la question des « gens ordinaires » qui habitent une irréalité totale. Ensuite, le chroniqueur continue à suivre les autres indirectement, à la troisième personne, en expliquant ce que « lui », l'artiste, pense de ceci ou de cela. Jusqu'à l'instant où Cocteau lui-même interrompt soudain le flux narratif, interrogeant le chroniqueur sur la culture brésilienne. On ne lit pas la réponse de Braga<sup>134</sup>. En revanche, on transcrit les opinions du réalisateur des *Enfants terribles* (1948) sur l'industrie cinématographique. Mais le verbe « remarquer » utilisé par Rubem Braga après avoir été interrogé s'il n'est pas lu attentivement, peut créer un effet de discours indirect libre<sup>135</sup>, dans lequel la voix du narrateur se mêle à celle du personnage. Le mélange des voix ne semble pas fortuit, car le chroniqueur a des conceptions proches de celles de Jean Cocteau, ayant déjà exprimé dans d'autres textes des avis pareils sur le temps plus lent de l'artiste, ainsi que sur l'importance d'un travail fait avec amour et honnêteté — « en y jetant tout ce qu'il y a dans l'âme. ». Par exemple, dans l'entretien avec Jean-Louis Barrault, publié dans l'anthologie *Retratos Parisienses* (2013) à la suite de la rencontre avec Cocteau, on trouve des phrases très similaires à celles concernant la tâche du poète qui consiste à répandre des graines de rêve. En d'autres termes, Rubem Braga assimile les réponses de l'artiste français et les reproduit en se plaçant à l'intérieur, comme si sa sensibilité était une sorte de filtre qui modélise, sans les corrompre, les paroles des interviewés.

Dans la préface de l'anthologie en question, le professeur Augusto Massi soulignait déjà cette unité des textes écrits à Paris, en affirmant que les chroniques « se parlent entre elles. Ainsi, le lecteur retrouvera assez souvent les premiers interviewés cités dans les interviews suivantes, par exemple, Cocteau sera critiqué par Marie Laurencin, Jacques Prévert enverra ses salutations à Chagall ou Juliette Gréco fera l'éloge de Sartre. » [BRAGA, 2013, p.10]. En effet, comme indiqué précédemment, le nom de Jean Cocteau réapparaît dans l'interview de Jacques Prévert à un moment décisif : la vulgarisation du surréalisme. Selon Rubem Braga, tous les deux amènent les conquêtes esthétiques de l'avant-garde au lecteur moyen. Cette approximation, ayant le fragment précédent comme point d'appui, peut avoir été faite par le chroniqueur brésilien à partir du commentaire sur la capacité des gens à comprendre les films, ce qui révèle une posture différente des distributeurs par rapport au public. Jacques Prévert aurait pu dire la même chose en parlant de l'unité de la poésie, qui ne se réduit à aucune

---

<sup>134</sup>Par la version de Louis Wiznitzer, on sait seulement que Rubem Braga a parlé à Jean Cocteau du Théâtre Expérimental du Noir et de la musique brésilienne.

<sup>135</sup> L'analyse est basée sur le portugais, bien évidemment.

catégorie dans sa forme d'expression, car il s'agit d'un jugement proche de celui de l'auteur de *Paroles*. Il vaut la peine, pour examiner cette question sous un autre point de vue, de regarder la version de la même rencontre écrite par Louis Wiznitzer, publiée le 19 mars 1950, surtout au moment où Cocteau traite de la poésie (probablement les belles phrases que Rubem Braga prétend avoir laissées à Wiznitzer pour qu'il les utilise dans son interview) :

- Quel rôle joue le mystère pour le poète ?

- Nous vivons dans le mystère. Les hommes y sont tellement habitués qu'ils ne le sentent pas. Parce que ces boutons, ces ressorts. Si la radio est entrée aussi brusquement dans notre quotidien, n'était-ce pas un mystère ? Mais nous nous y sommes habitués et n'avons même pas réfléchi à l'affaire. Le mystère est ce qui n'est pas connu. Le poète cherche à voir plus loin, à sonder l'invisible.<sup>136</sup>

[...]

- Comment définissez-vous le poète ?

- Le poète est un homme qui s'occupe de ce qui ne le concerne pas. Mais vraiment, tout tourne autour de nous. Le poète est celui qui s'occupe de ce qui concerne tout le monde... Demandes-tu pourquoi je fais des ballets, des films, ceci et cela... Mais la poésie n'a pas de limites. Tout est poésie. La poésie est une atmosphère, une façon de voir. Faire un bon film est aussi difficile que de faire « Cid » ou « Esther ». Les arguments des grands films sont écrits avec la même encre que la tragédie de Racine. En effet, les pièces de Racine et de Corneille ont été de véritables échecs du point de vue de la réussite matérielle. Le roi a daigné donner un petite « bravo » (Cocteau fait le geste de la main) et les pièces ont été sauvées. Mais les pièces qu'on applaudissait à l'époque, on l'oublie, on n'en parle plus. Et nous sommes tenus (en partie pour des raisons financières) de réussir immédiatement.<sup>137</sup>

Ces notions se rejoignent en ce qu'elles ne limitent la poésie à aucune frontière. Jacques Prévert transgresse également les frontières des genres en écrivant, outre des poèmes, des pièces de théâtre, des dialogues, des ballets, des paroles de chansons et des collages, tout en conservant

---

<sup>136</sup> < <http://memoria.bn.br/docreader/114774/2100?pesq=Wiznitzer%20+%20jean%20cocteau> >

<sup>137</sup> < <http://memoria.bn.br/docreader/114774/2104?pesq=Wiznitzer%20+%20jean%20cocteau> >

sa propre atmosphère dans toutes ses œuvres<sup>138</sup>. Cependant, il y a une distinction importante à faire, davantage sur la fonction que sur la matière manipulée : pour Cocteau<sup>139</sup>, dans ces entretiens, le rôle principal de l'artiste serait de voir au loin, d'investiguer l'« invisible », ce qui échappe à la sensibilité de la vie quotidienne, d'où la recherche du silence au milieu du bruit et son respect de la lenteur, parfois nécessaire à l'Art. Le poète serait par conséquent capable d'accorder les *correspondances entre deux dimensions*, le conscient et l'inconscient, à travers la recherche esthétique, *le creusement* des signes<sup>140</sup>, du rêve et du monde, en entrant dans le mystère des choses. Dans une autre partie de l'entretien, Wiznitzer demande précisément si cet « invisible » se rapprocherait de ce que l'on appelle couramment le surnaturel et, à ce moment, Cocteau révèle son côté surréaliste en répondant que « oui, dans le sens où le surnaturel est l'inverse du naturel, ce qui est au-dessus de ce dernier. Mais de l'un à l'autre, il peut y avoir communication. Par l'amour, par la poésie, par l'opium. Le naturel et le mystérieux deux faces de la même médaille que certains filtres permettent de franchir. ».

Le parcours de Prévert le conduit à un destin équivalent, puisque son processus de création (constitué de jeux de mots et de sons) perturbe les lieux communs du langage et, par conséquent, la réalité à laquelle ce langage s'accroche. C'est-à-dire qu'en fin de compte, l'écriture prévertienne révèle aussi l'envers des choses, d'autres aspects, des possibilités et même des mystères de la vie de tous les jours. Cependant, le point de départ n'est pas le même, la source de ses vers n'est pas là, dans le mystère. En effet, Prévert travaille avec une matière visible, évidente dans plusieurs cas, comme l'injustice, la misère, la barbarie de la guerre ou, au contraire, comme une certaine notion de beauté liée à la nature, à l'amour, à la plasticité d'un corps nu ; des choses qui, de son point de vu, sont à la portée de tous les regards. L'engagement prévertien et le lyrisme ont une origine similaire, ils sont les deux faces d'une même médaille, dans la conception de la fabrication poétique au sein d'une communauté. Pour l'auteur de *Paroles*, l'activité poétique lui sert à célébrer les événements qui appartiennent à tous. Une telle

---

<sup>138</sup> Rubem Braga se distinguerait de Prévert, si l'on considérait son dévouement presque exclusif à la chronique. Il importe cependant de souligner comment la chronique s'insère dans un espace hybride, entre littérature et journalisme ; le travail journalistique lui-même couvre un large éventail de modalités, auxquelles Braga s'est constamment exercé, livrant des interviews, des reportages et des « portraits » pour les différents journaux et magazines du Brésil. Si nous considérons ces aspects, nous pouvons conclure que la différence dans cet aspect n'est pas si grande. De plus, le point déterminant, celui qui articule toutes ces activités, est dans la manière de regarder, et en cela, comme nous le montrons tout au long de cette thèse, ils ont beaucoup en commun.

<sup>139</sup> Nous nous référons, pour l'essentiel, à ce qui a été retranscrit des deux entretiens ci-dessus. En aucun cas, nous n'entendons plonger dans la poésie de Jean Cocteau dans cette thèse..

<sup>140</sup> Les termes « correspondance » et « creuser » désignent respectivement les œuvres de Baudelaire et de Mallarmé, dont est issue la tradition de la poésie française moderne. Cf. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : J. Corti, 1969.

perspective s'exprime précisément dans un entretien avec le journaliste Louis Wiznitzer, le 27 mai 1951, à Saint-Paul-de-Vence. Outre son caractère inédit en France, il s'agit d'un document précieux, car Jacques Prévert y parle de sa conception de la poésie — une évocation rare dans la trajectoire du poète, comme on peut le vérifier dans les lignes qui suivent :

- Quelle idée avez-vous de la poésie ?

- Une idée très simple : la poésie ne peut être que circonstance. Autrefois, les poètes écrivaient pour célébrer la naissance d'un prince, un mariage, un décès. J'écris pour célébrer des événements populaires ou « animaliers » : les escargots vont enterrer une feuille morte ou aller pêcher la baleine ; les fantômes du bourreau qui a tué tout le monde, même son meilleur ami... Ce sont tous des événements importants que je célèbre. Je ne crois pas à la poésie dans la perfection absolue. La poésie est une façon de ressentir et d'exprimer les choses et non un jeu de mots. Je n'utilise pas de rimes, mais j'utilise des assonances et les rythmes de la langue. Mais ils ne sont pas pour moi d'une importance capitale ; ce n'est pas pour eux que j'écris un poème.

[...]

- Avez-vous été, autrefois, un surréaliste ?

- Oui, jusqu'en 1927. Mais le surréalisme est devenu une école, une discipline, une sorte de religion, dans laquelle il fallait adorer le maître. Alors, vous comprenez, l'adoration n'est pas mon fort... Ensuite, je pense que la réalité a fini par m'intéresser plus que la super-réalité.<sup>141</sup>

Sa définition place à nouveau au second plan les aspects rationnels de la création poétique. Le discours s'inscrit dans une perspective lyrique ; il relie la poésie à l'expression des sentiments et des sensations du « je », à un rôle clair dans la société, à une circonstance. Selon une première approche, cette compréhension s'éloignerait de la branche la plus formaliste de la littérature française moderne, celle qui privilégie la recherche esthétique — même si elle a des conséquences hermétiques. Cette lecture s'intensifie si l'on suppose que, dans l'extrait, il y a une mention possible des vers de Mallarmé, dans le « jeu des paroles » qui poursuit la pureté absolue du poème. La poésie de Jacques Prévert ne suit pas cette voie. L'idéologie qui se cache derrière la poétique est définitivement celle de l'inclusion, de la fraternité, d'où l'importance des mots « communauté » et « populaire » dans le fragment précédent (dans d'autres instances de la thèse, on montre que cette position ne signifie pas un abandon de la recherche esthétique,

---

<sup>141</sup> < <http://memoria.bn.br/docreader/114774/2681?pesq=Wiznitzer%20+%20prévert> >

au contraire ; les vers prévertiens convertissent ces deux notions en un catalyseur pour ses explorations linguistiques et artistiques). La conception présentée ci-dessus est très éloignée du surréalisme proprement dit qui, malgré son aspiration à une poésie pour tous, faite pour tous, n'atteint pas ce but, devenant une école — curieusement, le même terme utilisé par Rubem Braga dans l'entretien avec André Breton. Le plus significatif se trouve à la fin de l'extrait, dans la prise de conscience par Jacques Prévert qu'à un moment donné de sa trajectoire personnelle, la réalité a commencé à l'intéresser davantage.

Cette interview, comme on le disait, a un caractère très particulier parce qu'il y a eu peu de moments où Jacques Prévert a parlé explicitement de ce que serait la poésie ou de ce qu'elle ne serait pas. La réserve qu'il a maintenue à ce sujet tout au long de sa vie, encore une fois, est le reflet de sa réticence à la création d'éléments interposés entre lui, le mot et le public. Par conséquent, on ne retrouve que ponctuellement des vestiges de sa poétique dans l'ensemble de son œuvre. Par exemple, dans son adaptation cinématographique de *Notre-Dame de Paris* (1956), un film de Jean Delannoy, le personnage de Pierre Gringoire répond à l'un des membres de la *Cour des Miracles* qu'il est « poète » de profession. Le truand<sup>142</sup> s'empresse de le traiter avec dédain : « Ah, un qui raconte à tout le monde des histoires de tout le monde et puis qui fait la quête » [DELANNOY, 1956, 0:28:33] ; avec une note d'humour, on assiste à une version prévertienne de la conception de Cocteau sur l'unité de la poésie, sur le fait qu'elle est en tout et donc qu'elle appartient à tout le monde. C'est aussi dans ce contexte de poétique dissipée de l'œuvre que retentissent les mots de Federico Garcia Lorca, repris par Jacques Prévert dans *Spectacle* (1951) : « ... Mais que dirai-je de la poésie ? Que dirai-je de ces nuages, de ce ciel ? Regarder, les regarder, les regarder, et rien de plus. Tu comprendras qu'un poète ne puisse rien dire de la poésie : laisse cela aux critiques et aux professeurs. Mais ni toi, ni moi, ni aucun poète, ne savons ce que c'est que la poésie... » [OC, I p. 322] .

Cette phrase constitue la section « Entracte » du livre, une compilation de citations « heureuses », c'est-à-dire appréciées par l'auteur. On constate que « le mystère » n'est pas vraiment nié, c'est juste qu'il ne revient pas au poète de le déchiffrer. Une fois de plus, la dimension lyrique s'impose dans le rapprochement avec la nature, avec les nuages, avec le ciel et le regard, ce qui suggère que le meilleur procédé se trouve dans l'assimilation du monde extérieur par les capacités sensibles. Selon la note volumes de la collection La Pléiade, Lorca

---

<sup>142</sup> En français, les membres de la *Cour des Miracles* sont appelés « truand », ce qui se traduirait littéralement en portugais par « bandido » (« bandit »), « criminoso » (« criminel »).

aurait dit cela, à voix haute, à Gerardo Diego en 1932, qui, à son tour, a reproduit les mots du poète dans *Poesía española : Contemporáneos*. Ensuite, en 1946, ils ont été publiés dans une anthologie française, dans la traduction de Félix Gattegno [OC, I p. 1200], où Prévert en a probablement eu connaissance. En sens inverse, un autre groupe de citations constitue la section « Bruit de coulisse » de *Spectacle*. Il s'agit d'un reflet d'« Entracte » qui consiste désormais en des reproductions de fragments opposés au spectre idéologique des vers prévertiens, se référant généralement à des auteurs religieux et conservateurs tels que François Mauriac (père de Claude Mauriac qui ne cesse d'attaquer le cinéma de Prévert) et Paul Claudel. L'avant-dernière citation, qui permet de comprendre le rapprochement souligné ci-dessus entre les deux poètes, se réfère précisément à un texte de Jean Cocteau sur la poésie :

On a beaucoup parlé ces derniers temps de poésie pourrie. J'aimerais qu'on m'en citât une qui ne le fût pas. C'est d'une décomposition exquise que la poésie, qu'elle soit écrite ou peinte, qu'on la regarde ou qu'on l'écoute, compose ses accords. On pourrait la définir de la sorte : la poésie se forme à la surface d'un marécage. Que le monde ne s'en plaigne pas.

Elle résulte de ses profondeurs.

Voilà de quoi je parle lorsque j'écrivais « pourriture divine ». Celle qui, du fond de l'âme humaine, cherche sa réponse dans les moires éclatantes de Dieu...

(« Le Mythe du Greco », *Panorama*, hebdomadaire européen, 20 janvier 1944.)

[O.C, p.234]

La différence entre Prévert et Cocteau devient un peu plus évidente, notamment le poids de l'interférence du divin dans cette compréhension, interférence celle qui n'a aucune place dans la poétique de Prévert. Ainsi, Rubem Braga choisit de traduire en portugais non pas la mention de Cocteau, mais les lignes de Lorca copiées par Prévert<sup>143</sup>. Il les publie dans les pages du journal *Correio da Manhã* le 2 novembre 1952. Le chroniqueur a en effet traduit une bonne partie des « Entractes » de *Spectacle*<sup>144</sup>, à partir de laquelle il assemble sa chronique « Phrases ». On peut considérer que le choix de cette citation, dans un premier temps, indique la

---

<sup>143</sup> Voici comment Rubem Braga l'a traduit en portugais : « *Mas que direi da poesia? Que direi dessas nuvens, desse céu? Olhar, olhar, olhar e mais nada. Compreenderás que um poeta não possa dizer nada da poesia: ele deixa isso aos críticos e aos professores. Nem tu, nem eu, nem nenhum poeta sabemos o que é a poesia...* ».

<sup>144</sup> Des citations tirées de *Spectacle* sont traduites dans cette chronique ; citations d'Émile Zola, William Blake, Van Gogh, Benjamin Péret, Antonin Artaud, Urs Graf, Gautherot, Robert Desnos, Marcel Proust et Garcia Lorca.

compréhension que cette session apporte, en fait, des caractéristiques importantes sur la poésie de Prévert. Dans un deuxième temps, ce choix montre comment Braga adhère au sens des fragments, au point de les assimiler à son écriture. Cependant, si on considère le passage de Federico Garcia Lorca comme un lien entre les deux écrivains comparés dans cette thèse, même avant le lyrisme, on trouvera des similitudes dans la pratique d'absorber d'autres œuvres dans l'élaboration de ses compositions. Il s'agit d'une astuce récurrente chez Rubem Braga, comme le révèle la célèbre chronique « Le crime (de plagiat) parfait »<sup>145</sup>, dans la revue *Manchete* du 9 octobre 1954. Dans cette chronique, Braga avoue avoir volé, peu auparavant, les œuvres de Carlos Drummond de Andrade. L'auteur *mineiro* (naturel de la province de *Minas Gerais*) écrivait dans la presse de *Belo Horizonte* (capitale de la province). Braga, qui vivait à Rio de Janeiro, payait un garçon pour copier ce que Drummond publiait. Puis il effaçait les marques régionales du texte de Drummond et livrait la version acclimatée au public *Carioca*. Ce subterfuge malhonnête, affirme-t-il dans ce témoignage, lui permettait de se libérer de la pression que représentait le refus d'une contribution au journal d'un ami. Celui-ci insistait pour recevoir un texte hebdomadaire de la part de Braga. De toute façon, l'infraction, se défend-il, n'a porté préjudice à personne, puisque tous deux utilisaient des pseudonymes. Anecdote mise à part, en ce qui concerne l'appropriation de Jacques Prévert, le chroniqueur signe l'acte et — dans l'une des versions publiées ultérieurement — le remercie pour les emprunts, en ajoutant un dialogue des *Enfants du Paradis* à la liste des phrases de sa chronique : « si tous ceux qui vivent ensemble s'aimaient, la Terre brillera comme le soleil ». Une phrase, comme on l'a vu, qui est souvent reprise durant la carrière du journaliste brésilien.

De manière plus approfondie, la place de ces citations prévertiennes dans l'œuvre de Rubem Braga sera ultérieurement explorée. Plus précisément lors de l'analyse de la traduction du poème « On », de *Spectacle*. La traduction a été réalisée par le chroniqueur en 1953. Pour l'instant, on s'en tiendra à un autre lien entre les deux écrivains ; le lien principal, dirait-on : l'importance accordée par Lorca à la vision. La contemplation des choses, des gens et des animaux est une pratique essentielle pour l'un comme pour l'autre, surtout lorsqu'elle est associée à l'acte de marcher dans la rue, de partir à la recherche des expériences citadines, qu'il s'agisse d'une femme qui déambule ou de l'injustice et de la misère présentes dans les grandes capitales. C'est de cette observation du monde que naissent ses attitudes formelles. Dans « Le paon », de 1959, on peut lire un exemple de ce processus :

---

<sup>145</sup> Le même procédé se retrouve dans le texte « Entretien avec Machado de Assis ».

Je considérai la gloire d'un paon étalant la splendeur de ses couleurs ; son luxe est impérial. Par la suite, je lus des livres et je découvris que toutes ces couleurs n'existent pas sur la queue du paon. Les pigments n'y existent pas, mais de minuscules bulles d'eau, dans lesquelles la lumière se fragmente, comme en un prisme. Le paon est un arc-en-ciel de plumes.

Je considérai que le luxe d'un grand artiste est d'atteindre le plus grand nombre de nuances avec le minimum d'éléments. D'eau et de lumière, il fait sa gloire ; son grand mystère est la simplicité.

Je considérai enfin qu'il en est de même de l'amour, ô ma bien-aimée ; tout ce qu'il suscite, et fait briller, et trembler, et délirer en moi n'existe que par mes yeux, lorsqu'ils reçoivent la lumière de ton regard, qui me couvre de gloire et me magnifie. [BRAGA, 2004, p.237]<sup>146</sup>

Ce court texte, retranscrit intégralement ci-dessus, clôt l'anthologie des chroniques de Rubem Braga traduites en français par Michel Simon. Il a certainement été choisi parce qu'il constitue un portrait décisif de sa poétique. Trois paragraphes seulement, commençant tous par le même verbe conjugué à la première personne, articulent de façon simple les idées de nature, d'art et d'amour. La fascination initiale pour la beauté énigmatique aboutit, après avoir lu des livres, à la surprise de constater que la gloire de l'animal est en réalité faite d'eau et de lumière. Pour le narrateur, en fin de compte, même les effets d'un sentiment complexe partent d'un point élémentaire. La vision se resignifie dans une leçon formelle, révélant le secret du grand artiste : la simplicité. Être capable d'atteindre le plus grand résultat à partir de la plus petite ressource disponible. Enfin, une notion de travail est déduite du texte : la beauté n'existe pas dans les plumes, elle naît du savoir instinctif de l'animal à retenir l'eau et à la fragmenter en couleurs. C'est dans cette perspective que Rubem Braga, dans son interview, dit que Prévert est un poète facile. Il ne s'agit pas de mépris, bien au contraire, mais de la capacité du poète à transformer les mots de tous les jours en poésie, en art. On peut se demander dans quelle mesure cette conception esthétique de Braga découle de sa propre activité professionnelle, car la réflexion, bien que faite indirectement dans l'extrait lu, peut aussi se rapporter à la pratique quotidienne de l'écriture pour les journaux ; ceci parce que la chronique impose naturellement des restrictions à l'écrivain, qui doit trouver la meilleure facture pour son texte dans un espace physique et temporel réduit. En outre, pour des raisons économiques, le journalisme exige un langage homogène, qui englobe le plus grand nombre possible de lecteurs. L'originalité de

---

<sup>146</sup> Traduction de *Michel Simon*. [BRAGA, 1963, p. 71]

Rubem Braga, selon ce que l'on croit, réside dans le fait qu'il trouve un équilibre entre le journaliste et le poète, c'est-à-dire une certaine mesure entre les besoins de la profession et son expression subjective à travers le soin esthétique ; le soin et un talent unique quant à ses capacités linguistiques. Il affronte le problème du chroniqueur non pas en tant que poète, mais à travers le prisme de la poésie, de l'art<sup>147</sup>.

Il n'est pas surprenant que son style subisse l'influence décisive d'un poète comme Manuel Bandeira<sup>148</sup> : des phrases limpides, sans ornementation, avec des « mots de tous les jours ». Une relation bien explorée par Davi Arrigucci Jr dans son essai<sup>149</sup> « Où sera le vieux Braga ? », où l'on peut lire, par exemple, que « la vérité est que, pour le chroniqueur comme pour le poète, la plus grande valeur semble résider dans la forme la plus simple et ne se manifeste que dans la forme la plus dépouillée, la seule capable de créer immédiatement un contact humain avec ce qui est plus élevé et avec le lecteur » [ARRIGUCCI JR, 1997, p. 14]. Il y a dans ce processus, poursuit le critique, une sorte de réminiscence du christianisme inhérent à la réalité brésilienne, qui aboutit à une quête de la transformation de l'humilité, à travers l'observation de la vie quotidienne, en valeur esthétique, comme on peut le lire clairement dans la chronique précédente.

Le lien est si important que Rubem Braga, dans « Mon professeur Bandeira », témoigne clairement de son admiration et avoue l'ampleur de l'impact que les vers *bandeiriens* ont eu sur sa jeunesse<sup>150</sup>. Le commentaire lui-même marque déjà l'importance de cette relation, puisque,

---

<sup>147</sup> Sérgio Milliet, dans le tome II de ses *Diários Críticos (Carnets Critiques)*, en traduction libre) a écrit quelques lignes révélatrices en ce sens à propos du livre *Morro do Isolamento (Colline d'isolation)* de Rubem Braga : « Oui, je parlais de poésie parce que Rubem Braga est un poète et un tel poète qu'il n'a pas besoin d'écrire des vers pour le démontrer. La poésie est son état d'esprit naturel, son humeur. Partout où il met les pieds, une transmutation atomique s'opère aussitôt : sa prose se décompose dans un rythme poétique, son vocabulaire acquiert des valeurs transcendantes. Mais ce jeune homme est-il un génie ? Non, c'est juste un homme de chair et de sang, et de sang généreux, insoluble comme les vrais hommes dans la déliquescence du siècle. [...] Rubem Braga est le contraire de tout cela, car c'est juste l'homme normal, qui "sait" ce qui est juste, sent ce qui est bien, dit ce qui est correct. Et comme vous le savez, sentez et dites avec simplicité, vous savez, sentez et dites avec profondeur. Et ce qu'il sait, ressent et dit résonne et interagit dans l'âme de chacun. C'est un poète. » [MILLIET, 1945, p. 300-301]

<sup>148</sup> Cf. BANDEIRA, Manuel. *Poète d'aujourd'hui – par Michel Simon*. Paris : Pierre Seghers Éditeur, 1965.

<sup>149</sup> Cf. ARRIGUCCI Jr, Davi. "Onde andarà o Velho Braga?". *Achados e Perdidos – Ensaio de crítica*. São Paulo: Polis, 1979;

<sup>150</sup> À Paris, à la bibliothèque de la Sorbonne Nouvelle, on peut trouver une thèse intitulée « Approches de deux univers poétiques : Jacques Prévert, Manuel Bandeira » rédigée par Antonio Fernando Paiva Viana, en 1983. Ce qui confirme notre hypothèse, une fois que Rubem Braga, comme nous l'avons lu plus haut, est redevable à la poésie de Bandeira. Malheureusement, la comparaison faite dans les recherches de Paiva Viana n'est pas satisfaisante, car, outre le langage courant, l'utilisation de mots quotidiennes, la plupart des pages de cette thèse met en évidence les particularités de chaque auteur, sans enquêter, en fait, sur les causes, les tensions et les contradictions de cette divergence entre les deux.

comme Jacques Prévert, le chroniqueur brésilien n'a pas l'habitude de commenter les coulisses de son orientation poétique comme il le fait dans les lignes qui suivent :

Alors juste après Bilac, le poète qui m'a enthousiasmé était Manuel Bandeira. Je ne sais pas comment « Libertinagem » (« Libertinage ») est tombé entre mes mains ; je pense que c'était mon frère Newton qui me l'a donné, en 1930 ou 1931. Peu de temps après, j'ai trouvé « Poesias » (« Poèmes »), qui réunissait les trois livres précédents du poète. Mon adhésion à Bandeira a été immédiate et complète. Il m'a aidé non seulement à sortir avec mes copines et à accepter le mépris des autres filles, mais aussi à endurer les durs coups émotionnels que j'ai subis avec la mort d'êtres chers. Les vers de Bandeira ont désormais fait partie de ma vie intime, ils sont devenus liés à des moments, des personnes, des émotions ; jusqu'à aujourd'hui.

Je me souviens de la surprise et de la vanité que j'ai ressenties lorsque, un peu plus tard, j'écrivais des chroniques pour un journal de *Belo Horizonte* et que l'on m'a dit que plusieurs personnes pensaient que Rubem Braga était un pseudonyme de Manuel Bandeira. En fait, j'ai été très influencé par Manuel, non pas par ses chroniques, que je ne connaissais pas à l'époque, mais par ses poèmes. La langue claire et en même temps familière (parfois populaire) présente dans des nombreux de ses poèmes a influencé ma modeste prose. Et de la meilleure façon qui soit : dans le sens de la clarté, de la simplicité et d'une sorte de franchise tranquille de celui qui ne s'embellit pas et ne prend pas la pose pour se présenter devant le public. Je pense qu'aucun auteur de prose n'a eu plus d'influence sur mon écriture que le poète Manuel.

Oui, il m'a appris beaucoup de choses. La seule chose qu'il ne m'a pas apprise, c'est le miracle de sa condensation lyrique et musicale, la « ruse de Sioux » pour la poésie ; mais alors, un écrivain pour un journal et un magazine n'avait pas besoin d'en savoir autant...<sup>151</sup>

L'expression « écrivain de journaux et de magazines », en opposition à la figure du poète, trace un geste qui se répète souvent dans l'œuvre de Rubem Braga<sup>152</sup>. Cet acte de « diminution » de la tâche du chroniqueur par rapport à d'autres activités (nonobstant, dit ici plus comme une plaisanterie pour honorer Bandeira que faire de l'autodérision) est récurrent et se rapporte à ce regard sur la vie quotidienne ; une sorte de conséquence de la rencontre avec

---

<sup>151</sup> Disponible sur : < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/11578> >.

<sup>152</sup> Le même geste, par exemple, aura lieu dans l'entretien avec le philosophe Jean-Paul Sartre.

l'immense inégalité brésilienne, en particulier en ce qui concerne la division du travail. C'est une vision de soi, toujours avec un peu de dévalorisation — un *mea-culpa*. Les personnages de sa prose sont des travailleurs urbains, des femmes de ménage, des chauffeurs, des poissonniers, des boulangers, etc. Braga observe et apprend en général quelque chose, distinguant chez ces acteurs urbains un savoir particulier, issu, précisément, du travail quotidien.

Il faut qu'on se penche un peu plus sur la relation complexe entre la conception esthétique (simplicité) et la performance professionnelle de Braga dans ce commentaire sur l'influence de Manuel Bandeira : le texte a été publié le 23 novembre 1967, dans les pages du *Diário de Notícias*. Le chroniqueur avait alors 5 ans, mais il se souvient de son adolescence, de ses 17 ans, au début des années 1930, un moment douloureux en raison de la mort, dans un court laps de temps, de sa sœur et de son père. Il est remarquable que son adhésion aux vers de Bandeira converge dans la direction du surpassement du deuil. Un lien puissant ; même après des années, les poèmes continuent d'occuper, comme il le dit, une fonction importante dans son intimité,<sup>153</sup> marquée par la mémoire de personnes, de moments et de sentiments. Braga fait un clin d'œil, au fond, à une dimension pratique de la littérature, à la possibilité pour la beauté d'intervenir dans la vie, de guérir la douleur. C'est un indice pour comprendre le nom de la rubrique (« la poésie est nécessaire »), qu'il a tenue pendant des années dans la revue *Manchete*, puis dans la revue *Nacional*, où il publiait un poème d'auteurs brésiliens et étrangers à côté de son texte hebdomadaire. C'est également dans cette optique qu'il avoue, dans « Mon idéal serait d'écrire », qu'il aimerait composer une histoire si drôle qu'elle pourrait, au moins pour un instant, atténuer les chagrins d'une jeune fille malade, seule et en deuil dans une maison grise. En d'autres termes, l'influence de Manuel Bandeira dépasse la sphère formelle. Certains des choix esthétiques de Rubem Braga, en particulier ses aspects lyriques, sont guidés par une tentative de reproduire aussi l'effet des vers de Bandeira dans sa vie, d'être utile, de guérir la douleur. L'écriture claire est une stratégie supposée intervenir dans la réalité du lecteur, en provoquant chez lui des émotions qui, à leur tour, renvoient à une compréhension plus large de ce qui est la fonction principale du journaliste, c'est-à-dire : la communication. En ce sens, dans une chronique du 11 janvier 1963, Carlos Drummond de Andrade saisit très bien cet aspect du travail de Rubem Braga :

---

<sup>153</sup> C'est en quelque sorte cet espace intime que le chroniqueur partage avec le lecteur, il s'agit de l'expérience.

[...] Sa plus grande qualité vient, en partie, de cela. Ce qu'il nous raconte, c'est sa journée, son travail d'homme, pris dans l'essentiel, un récit direct et économe.

Sa nouveauté pérenne réside dans cette adhésion à ce qui est vivant, sous couvert de rêve et d'aliénation. Il est le poète du réel, du palpable, qui peu à peu se dissout en méfiance. Il donne le sentiment de la réalité et puis le médicament contre celle-ci. [...] Braga m'a envoyé, il y a quelque temps, une lettre d'une de ses admiratrices de 23 ans, qui m'a fortuitement cité. Elle commence en disant : « Pourquoi ai-je choisi la nuit pour t'écrire » ? Et elle explique : ce n'était pas un choix, c'était une volonté. Elle souffrait de ce désir depuis de longs mois, lorsque dans un accès de solitude elle lut ses chroniques et en fut profondément touchée. « Je les lisais tantôt dans un bus bondé, tantôt sur un banc de la *Praça da República* (Place de la République), ou tantôt debout dans les queues interminables de *São Paulo* ; et dans ces moments-là, je me suis isolée de tout, avec cette consolation, cette joie ». Et la fille demande à Braga. « Ne savez-vous pas que vos paroles étaient une thérapie infaillible ? Est-ce que vous calculez même le pouvoir que vous avez ? ». Elle ne lui demande rien, elle veut juste dire merci et elle ne signe même pas la lettre. S'il elle l'avait signée, on pourrait supposer qu'elle souhaiterait entretenir une romance plus ou moins postale (moins) avec le célèbre écrivain. Rien de tout cela : c'était vraiment pour le remercier « avec la plus grande humilité de mon âme ».

Tout type qui écrit pour un journal reçoit souvent des lettres d'éloges, de jurons, d'amour et autres, signées, avec un pseudonyme ou sans signature, et considère que c'est son travail. Celle-ci, cependant, a attiré mon attention par sa question sérieuse et tendre : « Savez-vous seulement combien de pouvoir vous avez » ? C'est là le plus grand hommage qui, à mon avis, pourrait être rendu à Rubem Braga, d'autant plus que, comme nous le savons, ce pouvoir n'est pas temporel.<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/8647> >

La citation est longue, toutefois précieuse, car elle montre comment la chronique constitue un élément<sup>155</sup>, souvent, aux antipodes du journal. C'est-à-dire, un espace pour respirer, avec des valeurs autres que la pure transmission d'informations. La contribution de Braga au genre, faut-il encore le souligner, consiste à répondre aux problèmes du chroniqueur par une conception poétique, qui valorise la plasticité du langage : on remarque, par exemple, que la leçon de simplicité de Manuel Bandeira se traduit aussi par une attitude franche, calme et désarmée devant le public du journal — la conception esthétique et l'attitude professionnelle se modèlent l'une l'autre de façon continue. Dans le texte sur Bandeira, on reconnaît un mouvement analogue à celui de la chronique « O Pavão » (« Le Paon »), car le passage de Olavo Bilac (poète parnassien d'une grande préciosité formelle) à Manuel Bandeira suggère une purification de la langue dans le sens de la simplicité, de l'élimination du superflu, pour ne garder que l'élémentaire : les mots de la vie de tous les jours. Carlos Drummond, dans le morceau précédent, indique la même chose en se référant à l'écriture directe et économique de l'auteur ; il marque d'ailleurs ce choix du réel, du palpable et, en ce sens, Rubem Braga et Prévert partagent la même intention poétique, celle d'intervenir dans la vie ou dans la sensibilité de la vie de leurs lecteurs et de leurs spectateurs.

Toujours dans le texte « Meu professor Bandeira » (« Mon professeur Bandeira »), Rubem Braga qualifie la parole du poète de Recife de « parfois, populaire ». Ce détail devient très important pour effectuer une comparaison, car il indique une différence par rapport à l'œuvre de Jacques Prévert. Les phrases claires (qui manipulent le vocabulaire de la vie quotidienne) visant la simplicité, ne sont pas exactement une expression populaire à Bandeira ou à Braga ; ni le poète ni le chroniqueur ne sont des représentants des formes populaires du Brésil, ce n'est pas leur priorité d'assimiler ces formes à leur style. Aucune œuvre ne présente, par exemple, un lien étroit avec l'oralité. « Il arrive parfois » que les textes se rapprochent de la diction des gens qui vivent au quotidien, mais pas autant que chez l'écrivain français. Curieusement, Prévert se rapprocherait des procédés de Guimarães Rosa (malgré leurs grandes différences idéologiques et esthétiques), consolidant son œuvre dans un dialogue avec l'oralité et les expressions populaires, les lieux communs de la langue dans les régions respectives : Paris et le *Sertão*. Dans une certaine mesure, on doit considérer que cette différence serait

---

<sup>155</sup> Carlos Drummond de Andrade, dans une interview de 1984 avec sa fille Maria Julieta, dit que la chronique a pour fonction de « corriger ce qui est dans la première section » du journal, qui nous apporte les malheurs de la vie quotidienne — « des choses sérieuses ». Il dit même qu'il se considère comme un « jongleur », quelqu'un qui amuse le lecteur, qui le distrait du monde.

<<https://soundcloud.com/imoreirasalles/sets/maria-julieta-entrevista-carlos-drummond-de-andrade>>

également liée à la nature de chaque activité professionnelle, le journal et le cinéma, puisque la reproduction de la parole n'est pas une condition de la chronique, alors que pour les scénarios, surtout à l'époque où Prévert commence à écrire, il était nécessaire de s'en tenir à l'oralité pour reproduire de manière moins artificielle les dialogues des films. Cette pratique a été intégrée au style de l'auteur. L'univers populaire est venu fournir les moyens, comme une sorte de source, à la poésie de Jacques Prévert, comme il en témoigne lui-même de manière exemplaire dans son entretien avec André Pozner :

Est-ce un poème qu'il vient de dire ? Il est avéré que la rime n'a rien d'indispensable. Un certain rythme peut-être ? Un choix ou une évidence de mots, de sens et de sons ? Mais dans le cas présent, où la parole se confond avec l'écriture, la poésie peut apparaître au coin de chaque conversation, sans avoir besoin de glisser le bout des doigts entre les boutons de la redingote. [...] Et Prévert : « Ce langage, sans arrêt, est créé par le peuple. Davantage à Paris d'ailleurs. Chaque fois que survient quelque chose de nouveau, aussi bien un objet industriel qu'une nouvelle façon de faire marcher une chose, les gens qui travaillent ou même ceux qui ne foutent rien, trouvent toujours une expression immédiate et poétique. Les premiers trolleybus, un type a dit : "Tiens, la langouste !" [...] Le peuple transforme la langue. Les grands de ce monde la codifient. Le langage du peuple, on lui doit presque tout. Un reptile, le peuple lui a trouvé un nom. Les savants trouvent des surnoms, parfois utiles, mais le serpent ou le reptile, on l'entend, on le voit, c'est la poésie, la vraie, la seule, la source. Une source, c'est plus beau qu'un marécage. Mais l'enfant, dans un marécage, jette une pierre, fait des ronds. Ces ronds, dans les marécages des pensées imposées, des pensées forcées, ils tournent, ils font des images. Des images qui consolent, qui font rire les gens, les gens qui sont esclaves comme aujourd'hui tant de gens, esclaves d'idées, esclaves de vérités, esclaves de libertés, esclaves d'esclavages soi-disant abolis, nouveaux esclaves à la mode d'aujourd'hui. » [OC II, p. 907]

Avant d'aller plus loin, il convient de s'attarder sur l'image du marécage comme métaphore du rapport entre la pensée et le monde, puisqu'on a vu, quelques pages plus haut, que Jean Cocteau utilise la même image pour évoquer l'origine de la poésie. Il y a un lien entre ces deux passages, mais on ne retrouve bien entendu pas ici l'aura divine du commentaire de Cocteau. L'expérience poétique de Jacques Prévert passe par une relation plus matérielle, avec les mots et avec les hommes, sans qu'il ait une dimension sacrée pour médiatiser ces relations. Le mystère — si mystère il y a — de la poésie reste dans le quotidien, dans les choses simples

du quotidien. Les choses qui font rire ou les choses qui consolent font allusion à la possibilité d'intervenir dans la réalité des gens, de façon analogue à celle vue précédemment dans la chronique de Rubem Braga. De plus, comme dans les textes du brésilien, l'univers des travailleurs urbains occupe le premier plan de la scène en mettant en valeur l'inventivité de la langue. Prévert reprend dans ses vers cette dynamique du langage de la rue. Il transfigure la matière, attentivement écoutée et observée, en fondations pour ses rythmes et pour ses images, après tout, pour son travail poétique. Si l'on y fait attention, c'est précisément en parlant de cela que Prévert donne une autre définition de ce que serait la poésie. Selon lui, elle serait liée à la capacité de création de l'homme, à sa capacité, lorsqu'il est stimulé par les contingences de la réalité, de trouver immédiatement de nouvelles expressions, en redessinant le monde. Une fois de plus, les sens occupent une place privilégiée, établissant un contact plus direct entre le mot et l'objet, sans intermédiation: le nom des choses naît de la matière, de ce qui se voit et s'entend. C'est ce geste inaugural qui traduit la « vraie poésie », la « seule », décodée que plus tard par les « grands de ce monde ».

La conversation a été publiée dans *Hebdromadaires* en 1972, cinq ans avant la disparition du poète, et il s'agit, entre autres, d'une confirmation de sa fidélité à lui-même, puisqu'il exprime des opinions qui ont été constantes tout au long de sa vie, par exemple, que l'intellectuel occupe une position inférieure, bien qu'il trouve des « noms de famille » parfois utiles pour les objets dans la société. On peut observer, dans la manière dont il s'exprime, un autre trait cohérent de la posture de Prévert dans ce fragment : la subtile frontière qui sépare sa parole de son écriture. Plusieurs témoins, dont André Pozner, expriment le sentiment que la prosodie de Jacques Prévert n'est pas si différente de ses vers. En effet, parmi ces personnes se trouve Rubem Braga lui-même, qui écrit ce qui suit après avoir dit au lecteur brésilien que les poèmes de Prévert sont pleins de rimes, d'assonances, de jeux de mots et de changements rapides de la tonalité, tantôt joyeuse, tantôt mélancolique : « Et en ce qui concerne la conversation, c'est la même chose, il mélange des choses drôles avec des choses tristes, il change la conversation — et il le fait avec un tel naturel et une telle simplicité qu'il ne fatigue personne. » [BRAGA, 2013, p. 86]. La langue de Jacques Prévert est imprimée dans les vers, ce qui est facilement identifiable dans les enregistrements audiovisuels laissés par l'auteur. Dans le fragment précédent, on en décèle d'une certaine manière un exemple, puisque le livre a été réalisé à partir d'enregistrements. Au début, raconte Pozner, il devait s'agir d'une interview, mais elle s'est naturellement transformée en un dialogue plus long, que le jeune écrivain a commencé à enregistrer quotidiennement, puis à transcrire chez lui et, le lendemain,

à renvoyer pour qu'ils puissent corriger et modifier ensemble ce qui était nécessaire. C'est peut-être dans cette dynamique qu'il serait possible de distinguer si clairement les ressources utilisées dans la poésie de Jacques Prévert. En même temps qu'il argumente, sa réflexion prend un cours presque automatique, un terme pousse l'autre, « source » entraîne « marécage » ; de l'opposition entre les deux mots naît la métaphore de l'enfant qui jette une pierre dans le marais pour provoquer des cercles, des vagues qui, à leur tour (lorsqu'elles atteignent le borbier des pensées imposées, préétablies) peuvent engendrer des images drôles ou consolantes, sont capables d'émouvoir les asservis, ceux qui ont le plus besoin de la poésie et du rêve. La construction des phrases imite ce que le poète décrit, il y a une grande adéquation entre la forme et le contenu dans ce commentaire. Le mouvement quelque peu chaotique des associations permet des combinaisons inattendues, et peut (à l'instar d'un l'enfant) changer la perception de la réalité.

On observe une articulation entre l'univers populaire et la dimension esthétique de Jacques Prévert, c'est-à-dire que sa compréhension du mécanisme de fonctionnement de la langue populaire est étroitement liée à sa conception de la poésie et, par conséquent, imprègne la pratique de ses vers. Par ailleurs, une dimension politique est également dégagée, dans laquelle la voix des plus pauvres garde en son sein le pouvoir de transformer, d'inventer, d'adapter, de transformer la société, en résistant à l'exploitation et à la misère auxquelles ces personnes sont soumises chaque jour. Revenir à la représentation du peuple (et de l'enfant) chez Prévert dessine des contours d'espoir, de changement, de révolution. À ce point, cependant, il convient de réfléchir aux limites de cette vision et de se demander s'il ne s'agit pas seulement d'une reprise de la conception romantique, d'un pastiche des images des *Misérables* (1861) et du Gavroche de Victor Hugo, une influence indéniable sur l'œuvre de Prévert. Néanmoins, on estime que l'auteur de *Paroles* apporte dans ses résolutions esthétiques une donnée moderne, qui le préserve d'être un écrivain anachronique et, au contraire, l'insère dans son temps. Du point de vue esthétique, l'une des représentations formelles de cette articulation chez Jacques Prévert qui (grâce à sa récurrence, cela pourrait être interprété comme un trait définitif de son style) se trouve dans les énumérations de mots. À certains moments, ces énumérations apparaissent de manière plus « rationnelle », dans le sens où, aussi irrévérencieuse que soit l'agglomération de mots, la chaîne de relations est reconnue ; comme si une histoire était racontée et qu'un récit plus ou moins « logique » était créé, comme dans l'extrait précédent ou dans les poèmes « La Batteuse » [OC, p. 115] et « Les Belles Familles » [OC, p. 109]. Dans d'autres cas, les vers se superposent aux images, parfois sans liens évidents entre elles, mais en

construisant des scènes facilement compréhensibles par le lecteur ; ce serait le cas de la rencontre amoureuse dans « Alicante » [OC I, p. 115] ou dans « Paris at night » [OC I, p. 16]. Parfois, également, cet artifice se radicalise, se déployant en une liste chaotique, presque entièrement aléatoire ; le poème « Inventaire » étant l'échantillon le plus célèbre de cette espèce, dont on souligne ci-dessous les premiers vers :

Une pierre  
deux maisons  
trois ruines  
quatre fossoyeurs  
un jardin  
des fleurs

un raton laveur

une douzaine d'huitres un citron un pain  
un rayon de soleil  
une lame de fondamentale six musiciens  
une porte avec son paillason  
un monsieur décoré de la légion d'honneur

un autre raton laveur [...]

[O.C. p.131]

Ce flux ferait penser à l'« écriture automatique » pratiquée notamment par André Breton et Philippe Soupault ; pourtant, à la différence des surréalistes, le référentiel de Jacques Prévert est axé sur la réalité, l'orientation du poème se tourne vers le monde et non vers l'inconscient, une relation souterraine entre la pierre, la maison, la ruine et la fleur, quelque chose entre la vie, l'humain et la mort. Le « raton laveur » semble établir un lien sonore avec le mot « fleurs », renvoyant à l'idée de nature. Pour Gaëtan Picon, dans « Une poésie populaire », déjà évoquée dans la première partie de cette thèse, cette technique d'inventaire fait un clin d'œil à l'expérience cinématographique de Prévert, car (malgré le lien avec l'oralité) sa poétique naîtrait de la vision, en faisant voir le monde à la façon d'un appareil de prises de vues. De manière très intéressante, le critique établit même un lien entre l'énumération et un certain mouvement lyrique de l'auteur, qui émerge précisément de la vie quotidienne, étant l'une des principales raisons de sa popularité, comme si la figure du moi lyrique disparaissait derrière les listes d'objets, proposant au lecteur un contact plus direct avec les choses quotidiennes et, par

conséquent, avec les sensations qu'elles provoquent, comme on peut le lire dans l'extrait ci-dessous.

Cette poésie reste toujours au niveau de l'existence quotidienne, de l'image immédiate – et pourtant elle n'ignore pas le mouvement qui donne sa profondeur au lyrisme : la confrontation du monde et du destin, le sens de la présence cosmique autour des gestes humains. [...] Mais ce sentiment lyrique des choses aboutit à la simplicité de la chanson, et son expression est si pure de toute recherche, de toute élaboration qu'elle se réduit le plus souvent à une simple présentation d'images. [...] Sa technique est les plus souvent celle d'un *inventaire* : il lui suffit d'énumérer les objets, de voir, et, comme l'a dit admirablement Paul Éluard, de donner à voir. Il n'est pas possible de se tenir plus près de la réalité concrète : c'est cette réalité, immédiate, non déformée, non interprétée, qu'il s'agit de saisir – comme le fait l'appareil de prises de vues. [BERTELÉ, PRÉVERT, 2017, p.501]

Il y a d'ailleurs une grande similitude dans ce qui est dit de la chronique qui, comme *Paroles*, reste à un niveau toujours ordinaire, partageant un lyrisme trivial, qui manipule les expériences accumulées dans la vie journalière, dans le travail, dans le quotidien des gens ordinaires, c'est-à-dire qu'elle se remplit d'une substance humaine. Dans l'introduction de son article, Gaëtan Picon mentionne que le retard pris pour rassembler les poèmes de Jacques Prévert en volume n'est pas si contradictoire (le poète avait 45 ans lors de la publication de sa première anthologie), car les poèmes n'étaient pas conçus pour être encrés sur le papier et agencés dans un recueil. Les vers de création spontanée, de rythme rapide, capables de surprendre par les changements rapides de sujet, garderaient aussi un lien intime avec la fugacité. Ils seraient volatiles, faits pour exister dans le temps de leur déclamation et disparaître, donc non pensés pour survivre sur la page imprimée [BERTELÉ, PRÉVERT, 2017, p. 501]. Cette inadéquation — de la nature de la poésie par rapport au maintien dans le livre — s'applique aussi à la chronique, mais d'un point de vue généralement négatif : le passage des pages du journal à celles d'une anthologie ferait perdre aux textes leur sens premier, leur fraîcheur. Cela démontrerait les limites du genre, qui vieillirait mal dans le livre, puisqu'il ne romprait jamais le lien immédiat avec les gazettes, et, par conséquent, n'atteindrait pas l'objectif premier des Arts, la « transcendance » ou l'« universalisme »<sup>156</sup>. Dans le cas français, ce détail est relevé pour signaler une qualité, il renvoie à l'importance de la parole dans la composition

---

<sup>156</sup> Cf. MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária* (La Création Littéraire), 15<sup>1</sup> Édition, São Paulo, Cultrix, s.d.

prévertienne, dont la plus grande puissance se trouverait dans l'immanence de la voix, de l'instant présent. C'est une façon de dire que cette poésie n'est pas fermée sur elle-même, mais qu'elle présente au contraire quelque chose de différent qui dépasse les instances institutionnelles de la littérature, en touchant des endroits que le livre n'atteint pas. C'est pourquoi, dès ses débuts, dans la seconde moitié des années 1940, Picon affirme que la publication de *Paroles* configure un événement littéraire. Le recueil de poèmes est le seul exemple de poésie capable de combler le fossé entre le peuple et la littérature, instances qui n'ont jamais été aussi éloignées l'une de l'autre dans la société française, selon le critique.

La question centrale de l'essai de Gaëtan Picon consiste à comprendre l'origine du rapport à l'univers populaire, car ce trait spécifique inaugure une nouvelle position entre les deux courants de la poésie moderne dans la France de l'après-guerre. D'un côté, celle qui s'organise en régime d'exception, impénétrable pour qui n'a pu acquérir les bonnes clés de lecture, représentée dans les plumes de Paul Valéry et de Saint-John Perse. Dans le camp opposé, le Surréalisme qui cherchait à modifier la *praxis* artistique, c'est-à-dire, qui essayait d'intervenir dans le rapport de l'homme avec la réalité immédiate ; cependant, les manifestations surréalistes deviennent dans de nombreux cas illisibles pour ceux qui sont étrangers aux expérimentations de l'inconscient, à la recherche esthétique détachée de la vie quotidienne. Ainsi, l'art surréaliste s'enfermerait aussi dans un langage hermétique qui, souvent (autant que le premier courant) nécessiterait une sorte d'initialisation du public pour être accessible. [BERTELÉ, PRÉVERT, 2017, p. 495-496]. Il faut noter que, sous cet angle, on revient aux idées de l'essai de Victor Castre, utilisé par Rubem Braga comme base de l'entretien avec André Breton : il y est question d'une certaine frustration du Surréalisme à poursuivre les vers de Lautréamont, d'exécuter une poésie pour tous et par tous. Dans cette perspective, Picon poursuit sa réflexion sur les tentatives ratées de la part des poètes et des intellectuels d'approcher l'univers populaire, en d'autres termes, on pense au domaine de l'engagement :

Toutes les poésies actuelles sont défendues d'une compréhension vulgaire par de hautes ambitions : elles se veulent créations d'une parole neuve, révélation de l'homme profond, connaissance de l'absolu. Sans doute, ces derniers temps, plus d'un poète a-t-il tenté de rejoindre les sources de l'inspiration populaire — mais il est permis de penser que ces tentatives (qui ont d'autres vertus) échouèrent dans l'ambition précise qu'elles se sont assignée. Tel poète veut faire une poésie marxiste et collective, mais c'est en un sens trop subtil (ou trop profond) pour que l'analogie soit perçue par ceux à qui elle est dédiée. D'autres tentent de coïncider avec les passions du peuple

et de parler son langage — mais ils gardent les façons empruntées et condescendantes du grand seigneur égaré parmi la foule. Ils veulent être populaires : ils ne le sont pas. Parce qu'ils la rejoignent du dehors, la poésie populaire ne peut être pour eux que l'affaiblissement, la vulgarisation de la vraie poésie. Or, elle est elle-même une autre vraie poésie, de même que l'élégance du peuple n'est pas un produit de remplacement de l'élégance des gens du monde, mais une autre élégance. Ce n'est pas en simplifiant la prosodie et le langage de la culture que l'on rejoindra la langue du peuple — mais en découvrant son génie particulier. [BERTELEÉ, PRÉVERT, 2017, p.496]

L'œuvre de Jacques Prévert, au contraire, ne renvoie pas à une simplification formelle, son style ne se réduit pas ou ne s'avilit pas pour atteindre un public spécifique. Il conserve une dynamique directe avec un génie complexe et latent avec la langue du peuple français. Seul, à ce moment-là, poursuit Picon, il a peut-être pu pénétrer la mythologie populaire et écrire à partir de cet univers, en parvenant à une représentation plus fidèle de l'image de l'ouvrier parisien, des aspects à la fois légendaires et véridiques de cette figure exprimée entre la Commune de Paris et la Seconde Guerre mondiale<sup>157</sup>. Il s'agit bien sûr d'une réception positive. Dans d'autres cas, qui ont également été montrés au cours de ce travail, une tonalité péjorative a été attribuée à cette caractéristique. Pour cette raison, Prévert a souvent été qualifié de populiste. Même dans l'entretien avec Rubem Braga, le poète reconnaît que ses critiques ne considèrent pas son œuvre bonne pour le peuple et, peu après, plaisante en disant qu'il ne se soucie pas beaucoup de l'opinion des membres du Parti Communiste Français, parce qu'il ne fréquente pas les intellectuels du PCF. Il a de l'amitié seulement avec les acteurs communistes de l'époque du groupe Octobre [BRAGA, 2013, p. 85]. Cette impression négative, venant de la gauche, est due au fait que Jacques Prévert n'est pas affilié au parti, donc la légitimité de sa voix a été mise en doute, sa position a été considérée comme démagogique et peu dialectique. Certains l'ont même qualifié, comme indiqué précédemment, de « clown de la bourgeoisie », car son humour distrairait les travailleurs au lieu de leur offrir un horizon alternatif, ce que désarticulerait ainsi les forces révolutionnaires du prolétariat. On remarque l'écho, même avec la distance temporelle, des mots de Pierre Naville, avertissant les surréalistes que l'élan créatif de certains

---

<sup>157</sup> Ce qui, à son tour, est l'une des images les plus retentissantes de l'après-guerre, acquérant des aspects nationaux, un synonyme français pour le reste du monde, traduit dans la figure du résistant. Ce qui, en quelque sorte, pointe l'une des contradictions de la poésie de Jacques Prévert, puisque sa défense du travailleur, pauvre et exploité, est devenue, de manière déformée, un symbole de la nation, qui a même servi à récupérer la position et la puissance géopolitique de la France sur le globe.

d'entre eux pourrait être interprété comme une force contre-révolutionnaire et perturber la machine du parti.

La dimension sociopolitique de la vie du poète n'échappe pas non plus à Gaëtan Picon, qui écrit à un moment donné dans son essai : « L'homme de Prévert — celui qui prononce et vit cette poésie — est passablement petit-bourgeois, parce que sa condition est faite — malgré lui — de soins matériels, anarchistes et sceptiques, parce qu'il soupçonne, dans toutes les fois, qui lui sont proposées une tentative pour faire de lui un dupe. » [BERTELÉ, PRÉVERT, 2017, p. 498]. Sur ce passage précis, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster voient une interférence de caractère « sociologique » dans l'évaluation de Picon [O.C. I p. 999], qui aurait été corrigée par Maurice Nadeau dans le texte « L'avènement de la poésie matérialiste », publié en juin 1946, dans la *Revue internationale*, où l'on relève les lignes suivantes :

C'est parce que Prévert est plein lui-même de cette sève nouvelle dont il n'est pas dit qu'elle nourrira toujours en vain des bourgeons tôt liquéfiés par le gel, parce qu'il pense, s'exprime et vit comme le peuple, qu'il en éprouve les déceptions et qu'il vibre de ses espoirs, que sa poésie est celle-là même du peuple : naïve, charmante et agressive, naturellement sceptique devant le spectacle des fausses grandeurs, gouailleuse et argotique. L'homme simple adore les calembours, les jeux de mots et les plaisanteries pas toujours drôles, possède ce sens de l'humour qui manquera toujours aux petits et grands bourgeois, est naturellement compatissant aux douleurs et facilement soupe-au-lait. Il a surtout, en bien propre, cette faculté d'aller d'abord à la racine des choses, des événements et des institutions par la pratique millénaire de façonner la matière et de se battre avec elle.

Jacques Prévert est un ouvrier des mots et il aime le travail bien fait. On ne nous étonnera point en nous apprenant que ses poèmes lui coûtent des efforts. Ils ne se remarquent pas, de même que l'arbre s'évanouit dans le meuble du menuisier, et la colle et les pointes et la sueur. Mais ce sont objets solides et qui défient les ans. [NADEAU, 2018, p. 273]

Il faut noter la résonance des paroles de Jacques Prévert lui-même dans l'interview accordée à Louis Wiznitzer, dans le sens d'une communion entre le poète et son peuple. La poésie, sa fonction, serait liée à la célébration d'événements populaires, comme le déclare Prévert au public brésilien. L'intérêt du commentaire de Nadeau réside dans l'articulation entre le plan idéologique, social et le plan esthétique, soulignant l'identification presque complète du poète avec le peuple, en même temps qu'il parle de l'assimilation de la sensibilité des « hommes

simples », c'est-à-dire les jeux de mots, les calembours et les plaisanteries — parfois pas très drôles — qui abondent dans les vers de Prévert. Les responsables des œuvres complètes, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, en traitant de la réception de *Paroles* dans la presse, suggèrent que l'article de Maurice Nadeau est une réplique point par point de l'analyse de Gaëtan Picon [O.C. I p. 999], en désaccord non seulement avec le commentaire sur la position sociale de l'auteur, mais surtout avec son processus d'appréhension de la réalité<sup>158</sup> : Nadeau semble se distinguer, en particulier, de l'énoncé qui fait référence à la caractéristique de « donner à voir » la réalité concrète sans la déformer ni l'interpréter. Abandonnant l'idée d'une poésie populaire, il comprend les vers de *Paroles* dans une logique matérialiste, soulignant comment (à partir de l'expérience surréaliste et cinématographique) le poète cherche la concrétude de la langue, c'est-à-dire la plus petite distance entre les sons et la chose, entre le symbole et le réel, à travers une méthode qui consiste à récupérer le mot dans la rue, dans la bouche des gens, comme un objet à retravailler patiemment, à modifier, à renouveler et, bientôt, à rendre aux trottoirs. Sa simplicité résulterait donc d'un rapport dialectique avec la langue, médiatisé par le travail poétique, et non d'une reproduction directe, sans filtre, comme un miroir. De ce fait, l'analyse en question diminue l'importance du caractère spontané de la poésie de Jacques Prévert (mis en évidence par Picon justement), en déplaçant l'attention, à partir du titre, vers la notion d'« événement », c'est-à-dire vers la pertinence du présent ou de l'instant d'énonciation des poèmes. Maurice Nadeau observe également que, en tant que déploiement esthétique de ce processus, la technique de l'énumération est capable de provoquer un choc chez le public, qui reconnaît immédiatement les mots de tous les jours, tout en ressentant l'étrangeté de la dislocation provoquée par les associations presque aléatoires de Prévert. Les inventaires produiraient une sensation de dépaysement chez le lecteur, altérant sa sensibilité au monde qui l'entoure. [NADEAU, 2018 p. 292].

Ainsi présentée, la distinction entre poésie « populaire » et poésie « matérialiste » se limite à la figure de l'écrivain lui-même. Dans le premier cas, on décrit une attitude passive, celle d'un observateur de la société, qui « donne à voir » la réalité sans la modifier ; alors que, dans le second, les poèmes seraient le résultat d'une action, d'un travail sur le langage (d'où la métaphore du mot ouvrier). Le parti pris clair en faveur de l'essai de Nadeau l'édition de la Pléiade vient de cette différence, puisqu'il est suggéré que l'évaluation de Gaëtan Picon

---

<sup>158</sup> Particulièrement, cet extrait de l'essai de Maurice Nadeau semble dialoguer avec celui de Gaëtan Picon : « Prévert en effet n'est pas seulement un montreur d'images, pâles reflets d'un monde durement solide, mais le créateur du monde vrai dont la vue échappe à la plupart de nos contemporains. Rien de plus faux que de le croire satisfait des apparences et s'y bornant. » [NADEAU, 2018 p. 297]

configure un malentendu, qui peut conduire à une compréhension erronée de la poésie de Jacques Prévert. Comme s'il n'y avait pas d'effort de sa part dans la construction des vers, c'est-à-dire que cela dévaloriserait l'exercice primordial du poète. Il s'agit en effet d'une question de légitimation. En réalité, on se trouve face à un aspect problématique et complexe du processus d'organisation et de présentation de l'œuvre complète de Jacques Prévert. Non seulement la prédilection pour l'essai de Nadeau, mais la disposition même dans un système d'opposition aussi délimité donne l'impression que Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster répondent à des problèmes, pour ainsi dire, plus contemporains pour eux, concernant la constitution des œuvres complète du poète en 1992 ; car, par ailleurs, rien n'empêche de lire les réflexions de ces deux intellectuels sur Prévert comme complémentaires ou, du moins, de ne pas les assumer comme des contre-positions point par point l'une de l'autre. Les appréciations différentes se situent plutôt dans leurs perspectives initiales, car leurs prémisses partent d'endroits différents<sup>159</sup> : Maurice Nadeau, qui venait de publier son *Histoire du Surréalisme* (1945), un livre écrit pendant la période de l'Occupation, est imprégné de cette expérience et possède une grande connaissance des coulisses, ce qui permet une plus grande largeur de vue, notamment parce que, voit-on, il révèle les rouages de la production poétique, en insistant sur les aspects politiques des vers de Jacques Prévert — la volonté d'intervenir sur la sensibilité de son lecteur, héritage des débats sur la politique et l'art des années 1930. Gaëtan Picon, quant à lui, opère une vision panoramique. Comme indiqué précédemment, il examine *Paroles* en s'appuyant sur la tradition de la poésie moderne. Il s'intéresse, *a priori*, à comprendre dans quelle mesure les poèmes contribuent, comment ils dialoguent et se rattachent à la littérature française qui leur est antérieure. Dans cette perspective, il met précisément l'accent sur la relation avec l'univers populaire, car cette « nouvelle poésie », qui émerge dans l'entre-deux-guerres, témoigne d'une tentative évidente de réduire la distance existante entre le public et le poète, causée par la radicalisation des expérimentations esthétiques de l'avant-garde. Les impressions de spontanéité, de fraîcheur et l'absence d'abstractions peu tangibles étaient des stratégies pour atteindre cet objectif.

---

<sup>159</sup> Il est curieux que, lorsqu'il parle de l'émergence du cinéma et de son impact sur la relation au public, le raisonnement de Gaëtan Picon se rapproche des formulations de Maurice Nadeau, notamment sur l'importance de l'événement présent dans la poésie de Prévert : « [...] c'est le cinéma qui possède aujourd'hui, bien entendu, ce pouvoir immédiat sur le public que le théâtre a perdu. Les écrivains sont de plus en plus attirés par ce mode nouveau d'expression : Prévert, Cocteau, Malraux, Sartre, bien d'autres, ont travaillé, travaillent pour le cinéma. Or le cinéma a discrédité toutes les mythologies du passé : art qui surprend la vie à sa source même, qui dévoile plus qu'il ne reconstruit (ce qui exprime son génie, ce ne sont pas les reconstitutions historiques, ce sont les "actualités"), il a contribué puissamment à nous donner le sens et le goût du présent. ». [BERTELÉ, PRÉVERT, 2017]

Et, effectivement, si l'image de Jacques Prévert est recouverte d'une inexacte apathie dans l'essai « Une poésie populaire » (aujourd'hui, on sait combien il s'est impliqué dans l'écriture et le processus éditorial de ses anthologies<sup>160</sup>), néanmoins, cela se présente plus comme une conséquence de la stratégie analytique employée par le critique que comme une dépréciation ou une erreur de jugement. Selon l'idée qui guide ce travail, l'approche exclusivement littéraire<sup>161</sup>, ou plutôt, la mobilisation d'outils analytiques issus uniquement du champ de la théorie littéraire<sup>162</sup>, génère les plus grandes limites de la vision de Gaëtan Picon. La lecture attentive (*close reading*) de *Paroles*, qui permet de se faire une bonne idée du contexte panoramique, laisse en revanche échapper le mouvement souterrain vers les pages de l'anthologie, plus détaillée du lien populaire de Prévert, qui dépend d'une confrontation pluridisciplinaire, surtout celle qui comprend plus étroitement le parcours de l'écrivain — pas forcément sa biographie, mais les apprentissages esthétiques qui en découlent, qui impliquent les expériences surréalistes, théâtrales et cinématographiques. Il ne faut pas oublier que les poèmes de ce livre ont été écrits au cours des vingt années précédant leur publication. Il est clair que *Paroles* a une signification spécifique en 1945, pourtant l'anthologie concentre une myriade complexe d'autres époques, genres et formes en elle-même et dans l'ensemble de l'œuvre<sup>163</sup>. Mais pour poursuivre le raisonnement, indépendamment de la portée et des limites des analyses de Picon, il faut souligner que le « donner à voir » ou l'« air spontané » ne renvoient pas directement à une carence esthétique de sa pensée. L'auteur expérimenté du *Panorama de la Nouvelle Littérature Française* (1949) ne commet pas cette erreur, notamment parce que la spontanéité serait le résultat d'une « technique », celle de l'énumération, c'est-à-dire qu'une compétence formelle est déclenchée au préalable par l'étymologie du mot choisi. L'accent, positif, mis sur ces caractéristiques, est lié au refus décisif de la portée théorique/abstraite que l'activité poétique peut acquérir, comme c'est le cas dans les œuvres de Mallarmé, Valéry et Breton — une tradition dont Gaëtan Picon entend séparer la poésie prévertienne.

Cette insinuation, soulignée par le contraste avec Maurice Nadeau, est régie par les desseins instillés dans 'organisation de l'œuvre complète de Jacques Prévert. Elle répond au

---

<sup>160</sup> Cf. BERTELÉ, PRÉVERT. *Éditer Prévert – Lettres et archives éditoriales, 1946-1973*. Gallimard, Paris, 2017.

<sup>161</sup> On ne peut quand même pas oublier la proximité de Gaëtan Picon avec la maison d'édition *Le Point du Jour* (ou plutôt, sa proximité avec le propriétaire de ce timbre littéraire René Bertelé), où le critique publie *Panorama de la nouvelle littérature française*, en 1949, c'est-à-dire Picon fut probablement l'un des premiers à avoir entre les mains la première édition de *Paroles*. De plus, également en tant que projet éditorial, il était nécessaire de défendre les aspects « littéraires » de l'auteur.

<sup>162</sup> Laissant de côté, justement, les œuvres cinématographiques de l'auteur.

<sup>163</sup> On pourrait même dire que Gaëtan Picon regarde en arrière depuis 1945, tandis que Maurice Nadeau regarde vers les années 1930.

souci de le défendre et, en même temps, de le légitimer en tant que grand poète. On remarquera que ce caractère défensif<sup>164</sup>, dans une certaine mesure, recouvre naturellement la plupart des études sur l’auteur, car il y a toujours eu une sorte de polémique autour de son nom, mettant en doute sa qualité d’artiste. De plus, après sa disparition en 1977, une profonde disparité s’est ajoutée à cet aspect entre l’œuvre et l’image qui en reste pour la postérité [AUROUET, SIMON-OIKAWA, 2019, p. 12]. Le passage du temps a déplacé les poèmes à un endroit pour le moins erroné, de l’écrivain érudit, un peu « démodé » et « naïf », apprécié, en général, par des gens qui n’aiment pas la « poésie ». Du point de vue des études universitaires, il y a encore beaucoup de résistance à la figure de Prévert, il y a un accord tacite sur son infériorité esthétique, reflétée par le faible nombre de recherches, surtout en comparaison avec ses collègues de la *Bibliothèque de la Pléiade*<sup>165</sup>. Ainsi, en l’étudiant, il devient presque inévitable d’adopter une position défensive — sans aucune doute les lecteurs l’identifieront-ils dans la présente thèse.

Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster en sont conscients et veulent lutter contre cela en réalisant l’effort (il faut le dire au passage fort difficile) de rassembler l’ensemble des écrits de Jacques Prévert, mais l’empressement de la tâche semble parfois brouiller le jugement critique, de sorte que la défense et le besoin de légitimation supplantent l’analyse des vers<sup>166</sup>. L’opposition si marquée entre Picon et Nadeau ne signale qu’un des moments où cet

---

<sup>164</sup> De manière très similaire, les études sur la chronique adoptent également une posture défensive vis-à-vis des chroniqueurs, ce qui est aussi lié avec la disqualification du genre, qui longtemps n’a pas été intégré au Bésil à ce qu’on appelle la « littérature ». Ce que nous défendons cependant, c’est que cette classification d’une chose « non littéraire » (si, d’une part, elle témoigne d’une perspective limitée de réception critique, d’autre part, elle est vue dans les perspectives poétiques de Rubem Braga et Jacques Prévert) ne correspond pas à des traits nécessairement négatifs. Dans une certaine mesure, les deux écrivains semblent avoir profité de cette circonstance limite pour explorer et élargir les possibilités d’expression et de portée de leurs œuvres.

<sup>165</sup> En octobre 2008, Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster accordent un entretien à l’institut Marcel Carné, dans lequel ils commentent les freins de l’étude de Jacques Prévert à l’université, ainsi que les difficultés d’organisation de l’œuvre complète de l’auteur, qui prend plus de dix ans pour se réaliser. Le texte est consultable au lien suivant : <<https://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/jacques-prevert/2008-entretien-exclusif-avec-daniele-gasiglia-laster-et-arnaud-laster-jacques-prevert-paris-la-belle/>>. Consulté le 16 avril 2022.

<sup>166</sup> Le professeur Serge Martin écrit un commentaire éclairant sur cet aspect de la critique prévertienne : « Si l’on prend à témoin le *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours* [M. Jarrety, 2021], qu’y lisons-nous ? Ponge, qui est strictement contemporain de Prévert, dispose d’un peu plus de douze colonnes signées par Michel Collot, quand Prévert n’en a que cinq signées par Arnaud Laster ! On aperçoit, ne serait-ce que par le quantitatif, la place faite à Prévert dans l’histoire littéraire académique, en l’occurrence universitaire... Si Michel Collot suit certes le parcours de Ponge, il n’en construit pas moins sa contribution sur le modèle d’une “situation” au sens sartrien quand Laster se contente d’un parcours biographique qui certes va contestant des effets de réception mais ne vise jamais explicitement “les enjeux toujours actuels, entre mots et choses, humanisme et matérialisme, classicisme et modernité”, comme dit Collot pour Ponge. Toutefois, les deux notices courent le même lièvre : la “reconnaissance” et ses paradoxes ! Et si Collot classicise son poète, Laster conclut pratiquement de la même manière : “Dans le sens qu’il donnait à ce mot, Prévert a été vraiment poète, à l’égal de ces artistes qu’il aimait”. Lesquels se nomment “Proust, Dostoïevski, Haendel, Chaplin”, repris à Prévert dans une interview à la télévision suisse en 1961... Aussi, les deux notices ne font que constater un fait avec les mêmes moyens : la non-reconnaissance académique de Prévert quand Ponge paraît au contraire académisé par la critique universitaire et par le corpus secondaire. » [MARTIN, 2019, p. 44]

engagement compromet la dimension objective de l'édition ; le problème, en revanche, peut être reconnu à d'autres moments, en règle générale, lorsqu'il y a un argument oscillant sur le statut littéraire de l'auteur, par exemple, dans le passage suivant, toujours à propos de la réception de *Paroles* :

Au sujet du langage comme à propos de l'anarchisme, le compte rendu (signé « Y.L ») que publie *Paru* (dans son numéro de juillet) semble réducteur, sauf lorsqu'il nous signale que Prévert mobilise « tout l'univers de la culture populaire ». Pousser la réflexion sur l'arrière-plan culturel de la poésie de Jacques Prévert aurait évité au rédacteur de l'article la naïveté de cette affirmation : « l'univers de Jacques Prévert est le moins littéraire qui soit. » [O.C. I p. 1001]

Les initiales « Y.L » sont celles d'Yves Lévy, responsable des lectures de poèmes publiées dans la revue *Paru*. Ce périodique, édité de 1944 à 1950, était une publication d'actualités littéraires basée à Monaco jusqu'en 1949, puis à Paris. Les fondatrices s'appelaient Alix Bergman et Odile Pathé. Bien qu'elle ne soit reprise que dans les quelques lignes qui précèdent, la révision remplit le rôle d'introduction et d'incitation à la recherche du livre. Il ne s'agit pas d'une étude ou d'un long essai comme ceux de Nadeau et Picon, mais il apporte des éléments importants au débat : le critique commence par se souvenir d'avoir eu entre les mains, alors qu'il était en Algérie, un exemplaire dactylographié et truffé d'erreurs du poème *Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France* évoquant la façon dont les vers de Prévert circulaient avant la parution de *Paroles* et se réjouissant que, désormais, tout le monde ait plus facilement accès à ses vers ; il ne manque pas non plus d'attirer l'attention sur le prix du livre, souhaitant que le succès des premiers tirages se traduise par un volume plus accessible<sup>167</sup>. C'est sans doute l'un des seuls textes à évoquer la valeur de l'anthologie au moment de sa publication, comme une contradiction possible entre les sujets du livre et le public auquel il s'adresse. À propos de l'ouvrage, Lévy reconnaît une rare authenticité poétique dans l'écriture, qui témoigne d'un sentiment récurrent chez les grands artistes de spontanéité brute. Il écrit alors la phrase citée plus haut, qui ouvre le troisième paragraphe de son essai :

L'univers de Jacques Prévert est le moins littéraire qui soit. C'est l'univers même du peuple. Les choses n'y ont pas une place marquée par une logique abstraite ou conceptuelle. Le monde qu'il évoque n'est pas ordonné,

---

<sup>167</sup> Le poète américain Lawrence Ferlinghetti, dans la préface de sa traduction anglaise de *Paroles*, raconte une histoire similaire d'avoir lu les vers copiés à la main de Prévert dans un café de Saint-Brieuc. Cf. *Europe*, 1991, n°748-749, numéro spécial Jacques Prévert, p. 53-55.

il ne s'ordonne que selon les lois de la pensée populaire : les choses s'assemblent attirées par l'assonance des mots qui les désignent ou bien par l'analogie des sentiments qu'elles suscitent. Le poème, souvent, se détourne de son cours, jeté provisoirement sur une nouvelle voie par une incidente qui démesurément s'allonge en digression. Le calembour est fréquent, combiné le plus souvent avec l'expression toute faite : Prévert joue avec le vocabulaire comme aiment tant à le faire le peuple et les enfants. Il utilise aussi énormément les assonances sourdes, les plus faciles parce que les plus courantes dans la langue — celles qui, précisément à cause de cette facilité, attirent invinciblement l'homme du peuple qui improvise — mais avec une merveilleuse virtuosité. Et il mobilise aussi tout l'univers de la culture populaire, cette culture qui comporte la chanson de folklore, mais aussi les poèmes les plus connus d'Hugo ou de Béranger, et les faits divers célèbres, et nos premières leçons d'histoire et de géographie, et les discours officiels, et les souvenirs de l'école du soldat. Et tout cela est présent chez lui avec une telle densité que nous sommes aussitôt contraints de nous décanter de notre excès de connaissances, de tout ce qui est su par les mots et les idées pour ne garder que ce qui nous a imprégnés par les images et les sensations. [LÉVY, p. 36 1946]

Le fait de ne pas être une chose littéraire, comme l'affirme encore Y.L., fait allusion au parcours distinctif de l'auteur par rapport au domaine abstrait/théorique de la poésie française. Il est à noter qu'une telle déclaration peut également, sans aucun obstacle, être lue en accord avec l'article de Victor Castre, qui comprend l'œuvre de Jacques Prévert dans le cadre d'un déploiement de la philosophie surréaliste, puisque ses vers continuent, délibérément, à esquiver l'« Art » compris uniquement comme une catégorie esthétique, éloignée de la vie. « L'univers de Prévert » est peut-être le moins littéraire possible, ce qui ne veut pas dire que la manière de l'exprimer soit moins artistique. Il ne se réfère pas ici aux poèmes, au résultat, mais à la matière qui les entoure et aussi à une certaine posture de l'auteur. C'est à partir de là que Lévy souligne la proximité entre le vers et la dynamique de la logique populaire. Des termes comme « réducteur » et « innocent », utilisés dans les œuvres complètes, sont le fruit de la même perspective défensive identifiée plus haut : ils trouvent leur origine dans l'effort d'éliminer les ambiguïtés de la lecture critique du poète, celles qui pourraient conduire à une dévalorisation

de sa poésie en tant que telle ou nourrir les arguments de ses détracteurs<sup>168</sup>. L'effet secondaire de cette conduite, cependant, consiste en une vision préétablie qui, sans interroger le texte de façon plus approfondie, le disqualifie immédiatement en montrant des caractéristiques similaires. Caractéristiques similaires par exemple à celles de la lecture de Gaëtan Picon, puisque (dans ce scénario) la spontanéité est également valorisée et la forte résistance de la poétique de Prévert à l'atmosphère sociale de la littérature institutionnelle<sup>169</sup>, du canon, précisément celle de l'édition de la Pléiade, est mise en évidence.

Les formulations d'Yves Lévy, après tout, sont très proches de celles que le poète lui-même utilisera plus tard, comme on le lit dans *Hebdromadaires*, à propos de la tentative d'entrer dans la dynamique populaire : le rythme qui s'accélère, s'arrête, revient, change la direction narrative selon le goût des jeux de mots, les assonances, les associations vertueuses, le tout avec une telle intensité, qui nous oblige à abandonner les excès et à nous concentrer sur l'essentiel — dans les images et les sensations. Le découpage rapide de la revue *Paru* par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster omet, outre les points soulignés ci-dessus, un élément pourtant très significatif : l'utilisation de savoirs collectifs, de chansons, de cours de géographie et d'histoire, voire des vers les plus connus d'Hugo et de Béranger. La substance des poèmes est faite de connaissances qui sont dans la rue, qui construisent l'intelligence commune des gens. Si l'on retrace un instant dans les vers de Prévert les conditions qui peuvent être à l'origine de cette pratique, on reviendra au début de sa carrière, à ses expériences théâtrales et cinématographiques des années 1930. Or, lorsqu'il commence à écrire, les pièces du groupe Octobre avaient évidemment besoin d'une relation immédiate avec le public littéralement présent, surtout parce que la troupe avait des intentions didactiques et révolutionnaires — la communication était donc indispensable, le message devait être compris immédiatement par le public. Dans les scénarios, avec l'arrivée du son au cinéma, s'opère un mouvement analogue, qui naît du défi de reproduire des dialogues plus proches de l'oralité (moins artificiels) lorsqu'ils sont projetés à l'écran. Dès les premiers risques, donc, les circonstances imposées par la nature de l'œuvre conditionnent le partage d'un espace collectif pour les créations de Prévert qui, sur le plan esthétique (c'est-à-dire dans le passage de la nécessité circonstancielle à la formalisation littéraire) porteront sur l'appropriation d'expressions récurrentes, de proverbes et de fables ; en

---

<sup>168</sup> « Détracteur », par exemple, est un mot souvent utilisé pour désigner ceux qui critiquent négativement Jacques Prévert.

<sup>169</sup> Il y a un dilemme inhérent à la poésie de Jacques Prévert dans ce mouvement, qui apparaît aussi dans l'utilisation de ses vers par la politique étrangère française, comme vitrine de l'image française dans l'après-guerre — le cœur de son œuvre contient des mécanismes de résistance très efficaces contre cette institutionnalisation.

d'autres termes, les lieux communs servent de lien entre l'auteur et le public. Le poète trouve dans ces expressions linguistiques l'accumulation d'une expérience humaine, lentement sédimentée au fil du temps dans une forme fixe, qui conserve un immense potentiel poétique.

En ce sens, la lecture de Roger Leenhardt, dans « L'esthétique de Jacques Prévert », révèle avec une grande habileté cette caractéristique de l'œuvre de l'auteur de *Paroles*. Si Yves Lévy relève l'intense mobilisation des éléments de *Paroles*, il est curieux que ce soit un critique de cinéma qui décrypte finalement le mieux les mécanismes internes et formels de l'imbrication entre l'univers populaire et la poésie de Jacques Prévert. Cette intense mobilisation des éléments de la culture populaire va dans le même sens que Gaëtan Picon, qui affirme que les poèmes pénètrent la mythologie du peuple, s'écrivant de l'intérieur et non de l'extérieur, tandis que Maurice Nadeau montre les implications dialectiques de ce mouvement — qui ne se réduit pas à une reproduction directe de ce que l'on voit, mais qui est au contraire une élaboration complexe de la réalité. Dans son excellente étude, publiée en mai 1945 dans la revue *Fontaine*, Leenhardt analyse d'abord la carrière cinématographique de l'auteur, en attirant l'attention sur le saut dans les conditions de production qui sépare *L'affaire est dans le sac* (1932) et *Les Enfants du Paradis* (1945) : en un peu plus de dix ans, le poète passe d'un film bon marché, indépendant et censuré à un long métrage à gros budget, en studio, en costumes, élevé à la catégorie de classique, dès sa première projection, et de symbole national. Malgré cette distance, on peut observer une étonnante unité de ton et de thèmes dans la trajectoire cinématographique de Prévert, un trait qui n'est pas commun dans la carrière d'autres scénaristes, une activité dans laquelle la paternité est difficile à achever, en raison des différentes étapes entre le scénario et le film projeté. Le critique soutient que cette exception se produit précisément parce que Jacques Prévert est un homme de lettres, ou plutôt un homme de mots (ce qui ne signifie pas, souligne-t-il également dans l'étude, qu'il est un intellectuel, mais seulement que son rapport au monde est traversé par le mot). Leenhardt insiste beaucoup sur l'importance de l'écriture pour Prévert, comme médiation indispensable entre la réalité et sa représentation — écartant l'idée du poète à voix haute, c'est-à-dire que l'origine des vers serait moins la langue écrite que la langue parlée — il ajoute ensuite : « L'unité et l'originalité de son œuvre, à travers des sujets différents et dont plusieurs ne lui sont pas personnels, sont faites essentiellement, en effet, d'un certain ton verbal, et résident d'abord dans le dialogue. » [LEENHARDT, p. 150, 1986]. En d'autres termes, cette singularité si particulière de ses scénarios est liée à la création des dialogues. C'est pourquoi, bien qu'il ait travaillé avec des réalisateurs différents, on peut reconnaître la patte de Jacques Prévert dans chaque film. Il est

intéressant de noter que le scénariste le plus remarquable de la cinématographie française était en fait un poète et, parmi les poètes, le plus verbal d'entre eux. [Ibidem, p. 151].

En soulignant cette particularité, le critique s'intéresse en fait au dilemme linguistique de l'écriture pour le cinéma. Il explique que l'activité conduit naturellement à une impasse, puisque le réalisme des films exige un dialogue, comme dirait Malraux, sténographié ou raccourci sur le langage parlé, c'est-à-dire encadrant l'irrévérence des voix humaines dans une structure bien définie, dans un rythme précis. À ce moment du cinéma, l'oralité du scénario doit être le moins improvisée possible pour coller (au mieux) aux images de l'écran ; pour s'inscrire dans le cadre et, en même temps, conserver le naturel d'une conversation ordinaire. Le défi serait alors d'atteindre cette souplesse et cette efficacité de la parole sans perdre l'organisation et la rigueur qui, en général, sont des caractéristiques de l'acte d'écrire. Roger Leenhardt rappelle que l'écart entre l'écrit et l'oral est une question qui concerne la nature même du langage, déjà intensément débattue par les philosophes et les littéraires, de Paulhan à Leiris, de Parain à Blanchot. Il analyse donc l'utilisation par Prévert de lieux communs et de proverbes comme solutions à ce dilemme dans une perspective cinématographique :

Les noyaux synthétiques, les duretés verbales, nécessaires pour donner du ton où la mollesse du parler courant, sans compromettre son authenticité, la trouvaille de génie de Prévert a été de les chercher systématiquement dans les « expressions » toutes faites du langage ordinaire. Le brillant de son dialogue de cinéma est fait des mille « perles » du bavardage humain. Ses mots d'auteur sont des lieux communs. On ne s'en aperçoit pas suffisamment à l'écoute. À la lecture d'un de ses découpages, celui de *Drôle de Drame* particulièrement, cela saute aux yeux. « *De fil en aiguille* », dit un personnage... « *Quand le pli est pris* », enchaîne l'autre... et ainsi de suite.

Cette méthode va plus loin qu'un simple truc d'écriture. Elle touche à la sensibilité même de Prévert, à la réaction fondamentale de cet anarchiste tendre, de cet humoriste généreux devant le social. Il faut l'avoir entendu improviser, pour sa propre délectation, une série de lieux communs, pour comprendre le double et subtil jeu de résonance qu'il déclenche ainsi. Il vous aborde à une terrasse de café : « Belle journée, mon cher... c'est déjà le printemps... mais le fond de l'air reste frais... un petit froid sec... en avril ne quitte pas un fil... » etc., s'enchantant sarcastiquement à enfileur des locutions toutes faites. (En réalité, c'est beaucoup plus drôle, par suite d'inventions verbales que je suis incapable d'imiter).

[LEENHARDT, p. 152, 1986]

Soulignons que la phrase « Ses mots d’auteur sont des lieux communs » se rapproche de ce que dit le chroniqueur brésilien dans le texte « Le paon », appréhendé plus haut, lorsqu’il découvre que le mystère de l’animal est dans la simplicité, dans la mise à profit des éléments qui l’entourent, car Jacques Prévert sauve les mots ordinaires qui, à leur tour, participent à la construction d’un lieu commun. Quant au fragment, on remarque tout d’abord l’heureux choix lexical de l’auteur : les termes « recherche » ou « systématiquement » sont parfaitement appropriés pour désigner la procédure de création du poète, qui, malgré sa propre image, travaillait de manière ordonnée pour collecter les perles du *bavardage* humain et en faire, selon le critique, sa trouvaille de génie. L’un des expédients de cette activité réside dans ses longues et fréquentes flâneries dans les rues de Paris. Dans le documentaire *Jacques Prévert et...* (1982), également réalisé par André Pozner, on peut entendre le témoignage de Robert Doisneau sur ces promenades. Le photographe, qui déambulait avec lui, souligne le regard du poète, à l’écoute de la ville dans ses moindres détails, attentif aux images et aux sons de la métropole et des gens. De plus, comme le remarque justement le critique, le lien avec le langage populaire dépasse la dimension technique et atteint la sensibilité de Prévert, infectant sa vision du monde, nourrissant son anarchisme tendre (ou, comme l’écrivait Rubem Braga en 1977, son « anarchisme lyrique ») et son humour généreux sur les questions sociales. En définitive, c’est la pratique qui guide ses pas, tant au sens propre qu’au sens figuré. Ce n’est pas par hasard que le film *Drôle de drame* (1937), réalisé par Marcel Carné, est cité dans le fragment précédent (à côté de ce long métrage, on pourrait facilement placer les œuvres réalisées avec son frère Pierre, comme *Adieu, Léonard* et *Voyage Surprise*), car la virtuosité expérimentale, créative et anarchique du langage préverbal devient plus sensible dans ce type d’histoire burlesque. Roger Leenhardt, dans la suite de son essai, explore un peu plus le sens de ce mécanisme, de l’utilisation systématique des lieux communs, en montrant qu’il s’agit d’un espace de connexion entre les hommes, qui renvoie à la fonction même du langage :

Car le lieu commun, c’est l’expression idéale du préjugé, les sottises de l’esprit bourgeois. Et ce non conformiste né, dont toute l’œuvre est la défense de l’homme contre la règle, de l’aventure contre l’habitude, y tient comme à son indispensable tête de turc. Mais le lieu commun, si ignoble qu’en soit l’esprit, c’est tout de même, dans sa naissance spontanée et anonyme, une sorte de cristal linguistique dont il se délecte et avec lequel il nous charme. (Francis Ponge, cet autre poète penché lui aussi sur le langage, voit dans le proverbe le but suprême de toute littérature.). Le lieu commun, c’est enfin le principe d’une commune mesure entre les hommes, fonction même du

langage. Roger Treuil, dans *Les uns les autres*, a écrit une page pénétrante sur le rôle des proverbes et des lieux communs dans les rapports spirituels entre gens du peuple, entre paysans. Dès qu'ils veulent dépasser le langage utilitaire, exprimer des idées générales ou des sentiments intimes, ils sont rejetés faute d'appareils linguistiques personnels suffisants vers la formule toute faite. Une discussion politique devient un échange de clichés, leurs mots d'amour sont ceux des rengaines... Il y a toute une humanité — c'est celle, émouvante, des personnages de Prévert — qui doit encore faire cuire le pain de ses mots au four banal. [Idem, p.152]

Les lieux communs étant à la fois la synthèse des préjugés et de la stupidité de l'esprit bourgeois et un véhicule linguistique porteur de sentiments et ayant une fonction significative dans les relations d'esprit des plus pauvres et des plus paysans, ils sont donc un champ de contestation également politique. Ainsi, le procédé esthétique de Jacques Prévert, qui consiste à s'appropriier la parole et à la transformer en défaut de langage, provoquant, comme l'a souligné Maurice Nadeau, des chocs dans la perception de la réalité par le lecteur, acquiert des implications politiques.

Ce qui, en d'autres termes, a déjà été souligné par Maurice Saillet et André Breton et que nous avons éclairé dans la première partie de cette thèse : le style de Prévert a joué un rôle clé dans la lutte contre le conservatisme, attaquant les idéologies conformistes dans une période délicate de l'histoire. Dans le cadre de cette discussion, Jean Queval ne sera pas d'accord avec un point essentiel de l'analyse de Leenhardt : l'idée que l'axe de la poésie de Prévert tourne principalement autour de la voix, du dialogue et de la parole. Le critique attire l'attention sur l'importance de l'image, à la fois comme résultat de l'écriture de Prévert, qui crée des images, et du processus interne de sa poétique.

## 9. Le populaire chez Jacques Prévert - le peuple et la poésie

On peut se rapprocher de la poétique de Jacques Prévert à partir des certaines séquences issues de ces films. Dans la construction de ses scénarios, comme s'il s'agissait d'une activité régulière, d'un travail, on a la chance d'observer une certaine sédimentation des éléments qui guident, consciemment ou non, ses choix esthétiques. Parmi de nombreuses scènes, il en est une — tirée de *Les Enfants du Paradis* — qui, en ce qui concerne le but de cette thèse, a retenu notre attention dès le premier visionnage et qui sert en quelque sorte de paramètre pour guider la discussion qui en déroule dans les pages de cette recherche. Il s'agit de la première rencontre entre Jean-Gaspard Debureau et Frédérick Lemaître : peu après être montés pour la première fois sur la scène des *Funambules*, ils poursuivent la soirée dans un gargotier improvisé au coin d'une quelconque rue de Paris. L'endroit est humble. Dans le texte<sup>170</sup>, l'adjectif « loqueteux » qualifie les habitués. À première vue, il n'y a pas de différence entre les « loqueteux » et les artistes. Le mot « amis » est utilisé alors que tout le monde boit du vin chaud. Frédérick, déjà « un peu parti » (comme dans le texte original), parle avec effusion de ses ambitions. Baptiste écoute. Sans dire un mot, son visage réagit de façon très expressive aux gestes de l'autre. Le silence du mime dialogue aussi et, dans une certaine mesure, façonne le discours de Frédérick : d'abord par opposition, lorsqu'il exprime sa frustration de ne pas pouvoir parler sur scène, d'utiliser sa voix. On l'entend se plaindre de jouer un lion dans la pantomime, un fauve qui n'a même pas le plaisir de rugir, alors qu'il y a tout un orchestre en lui, un monde qui a hâte de sortir, d'exploser, d'incarner les grands personnages du théâtre. Peu à peu, les gestes silencieux de Baptiste s'imposent et la conversation s'oriente maintenant vers ses propres désirs : Lemaître avoue, toujours avec effusion, sa surprise devant la connexion rapide qui s'établit entre Baptiste et le public. Sans rien dire, sans phrases, sans mots, le mime communique avec ses jambes, répond avec ses mains, avec un sourire, un soulèvement d'épaule, deux pas là, un ici et soudain la chose est faite, « ils » comprennent et réagissent dans le « paradis ». L'acteur dramatique, qui est aussi élogieux et grandiloquent, est en fait surpris par l'économie de moyens utilisée par l'autre. L'art de Baptiste, aux yeux de Frédérick, semble être dans ce qui lui manque — ce qui accroît l'opposition entre les deux personnages.

---

<sup>170</sup> PRÉVERT, J. *Les enfants du paradis: scénario*. Paris: Gallimard, 2012.

Il convient de rappeler que, dans le film, la rencontre des personnages historiques est le fruit du hasard. Juste avant cette scène, on voit Frédérick arriver au théâtre et marcher dans les coulisses à la recherche d'un emploi. Baptiste est dans la loge. Il était probablement, à cause de son caractère mélancolique, rejeté par son père — le chef de la famille Debureau — et ne jouait pas un rôle important dans le spectacle. Puis, soudain, une agitation s'installe sur scène, alimentée par la rivalité avec l'autre famille d'artistes, les Barrignis. Au milieu de la pantomime, un membre de la troupe Barrigni se sent offensé parce qu'un des Debureau l'a frappé plus fort que ne le permettait la mise en scène. Une bagarre éclate, puis la dispute s'envenime et ils en viennent aux mains. Les parents des deux familles s'affrontent sur scène. Le public est encore plus amusé ; on ne cesse de crier et d'encourager le vacarme. Cependant, après que le propriétaire du théâtre a baissé les rideaux pour mettre fin au conflit, les mêmes spectateurs se fâchent et demandent à être remboursés, en criant eux aussi. Après s'être giflés, les membres de la famille Barrigni quittent le théâtre. Dans cet espace vide, un peu dans l'urgence de ne pas devoir rendre l'argent aux payeurs, le nouveau venu et le fils indigne sont promus au rôle d'Arlequin et de Pierrot ; ils montent sur scène ensemble et la première est un grand succès.

Si les choses semblent un peu confuses, c'est que la scène elle-même l'est aussi. Tout se passe dans un registre burlesque avec beaucoup de figurants costumés, agités, sous les feux de la rampe. Ce qui, d'une certaine manière, contraste intensément avec la scène suivante, sur laquelle on s'attardera. Elle est sombre, elle montre un coin de rue sombre avec des loqueteux vêtus de noir. Tout le monde, au début de la séquence, tourne le dos à la caméra, ce qui renforce le caractère sinistre du passage, comme le montre l'image suivante :



[Photogramme. 00 : 38 :20]

*Les Enfants du Paradis* est, à ce jour, considéré comme l'un des plus grands classiques du cinéma français, en partie, outre les acteurs talentueux, parce que les techniciens étaient les meilleurs de leur époque. On sait que ce décor a été majoritairement construit en studio par Alexandre Trauner, ce dont témoigne, d'une certaine manière, la maîtrise de l'éclairage fait par Roger Hubert. Sur l'image, on voit la lumière qui sort du bar, de droite à gauche, traverser les personnages et se perdre dans la rue de Paris. Carole Aurouet [2022, p. 59], souligne que cette séquence illustrerait très bien les propos tenus par Marcel Carné, lors de l'entretien avec le critique de cinéma Robert Chazal, en 1969 : « L'atmosphère et les personnages comptent pour moi plus que l'intrigue elle-même. Une histoire originale ne vaudra rien si les personnages sont conventionnels »<sup>171</sup>. La chercheuse note également que le chef opérateur s'est inspiré des œuvres de peintres tels que Caravaggio, Carot et Vermeer pour créer ce type d'effets dans le film, ainsi que des lithographies de Daumier, Junca et Noël [Idem, p. 59].

L'image ci-dessus montre le début de la scène. À partir de là, la caméra se déplace lentement derrière les personnages, le dialogue commence et l'appareil s'approche toujours de l'arrière du groupe, sans différencier qui sont les artistes et qui sont les loqueteux. Quelques

---

<sup>171</sup> CHAZAL, Robert. *Marcel Carné*. Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1969. p. 98.

secondes plus tard, une coupe donne à voir l'autre côté, de face, en plan moyen, légèrement incliné de bas en haut. La conversation se poursuit et on lit ce qui suit dans le scénario original :

(Mettant affectueusement la main sur l'épaule de Baptiste.) Oh bien sûr... toi... les mots, les phrases... ça te laisse froid... tu n'en as pas besoin... puisque tu racontes ton histoire sans rien dire...

Et tu la racontes bien, tu sais... et même tu peux dire que tu m'as étonné... tu parles avec tes jambes... tu réponds avec tes mains... un regard... un haussement d'épaules, deux pas en avant... un en arrière et ça y est... « ils » ont compris ce que tu voulais leur dire... et ils sont fendus en deux... ils s'écroulent de rire...

C'est du bon travail, tu sais...

BAPTISTE – Tu crois...

FRÉDÉRIC (le regardant) – Qu'est-ce que tu as... tu n'es pas content ?

BAPTISTE – Si... mais.

FRÉDÉRIC – Mais ?

BAPTISTE (très grave et toujours perdu comme dans un rêve.) – Je ne voudrais pas seulement les faire rire, je voudrais aussi les émouvoir, leur faire peur et les faire pleurer...

Ce sont des pauvres gens et moi je suis comme eux<sup>172</sup>... je les aime... je les connais... leur vie est toute petite mais ils ont de grands rêves et je voudrais raconter leur rêves... leur petite vie... leurs joies... leurs malheurs... leurs petits ennuis !

FRÉDÉRIC – Et tout cela sans rien dire ?

BAPTISTE – Oui, sans rien dire !

[PRÉVERT, 2012, p. 44-45]

---

<sup>172</sup> Notons d'ailleurs que le discours du mime « je suis comme eux » anticipe sur les paroles d'Arletty, à savoir « je suis comme je suis » — vers chanté par elle à deux reprises dans *Les Enfants du Paradis* : 1) après avoir déclaré son amour pour Baptiste qui s'enfuit (après, Frédéric entend la voix de Garance et monte dans sa chambre) ; 2) Devant le miroir, se peignant les cheveux et regardant le reflet du comte de Montray, pendant qu'il l'interroge sur l'amour. Les couplets de cette chanson seront publiés dans *Paroles*. Peut-être, le sens inverse de cette phrase, l'un face à la troisième personne et l'autre à la première, annonce-t-il le décalage constant entre les personnages tout au long du récit.

Frédéric, comme on le constate, loue le « bon travail » de son compagnon et avoue sa surprise de voir que l'autre est capable d'établir une communication rapide avec le « paradis » sans dire un mot. Baptiste montre ensuite que cela se produit parce qu'il se reconnaît dans ces gens à la vie si petite et aux rêves si grands. En effet, au cours du récit, dans la fameuse scène de Ménilmontant (à l'époque une cité ouvrière à côté de Paris), ce même personnage raconte au public qu'il a eu une enfance difficile, où le rêve était un refuge face aux difficultés et à la violence du quotidien. D'où son identification au public défavorisé.<sup>173</sup>

À travers ce fragment, il est possible de voir que Jacques Prévert ne se préoccupe pas seulement des dialogues. Les parenthèses décrivent les mouvements et l'humeur des personnages. Il construit également l'atmosphère de la conversation, suggérant que le jeu scénique de Jean-Louis Barrault et Pierre Brasseur est en accord avec les paroles de Baptiste et Frédéric : le premier acteur écoute attentivement, réagissant timidement, avec des sourires et des regards silencieux ; le second continue à parler, agité, bruyant, secouant les bras. Cela ne manque pas d'intensifier et de rendre plus emblématique la scène où se forme pour la première fois l'opposition entre un art du corps (le théâtre) et le langage (la poésie), l'un des piliers du film. À cet égard, Carole Aurouet montre que cette opposition était présente dès les premières ébauches, où l'on peut d'ailleurs lire les termes « gestes » et « mots » écrits à côté des noms respectifs de Baptiste et Frédéric dans la première ébauche scénaristique de Prévert. On a même l'impression qu'il y a un mouvement qui travaille à augmenter le contraste des choses dans le film, comme un principe d'organisation, par exemple : la répétition du verbe « raconter », qui traverse les deux répliques, comporte une impasse. Cela veut dire que l'acte de « raconter » est lié, en première approche, au mot, mais le terme est lié au mime et aux rêves des pauvres spectateurs, personnages traditionnellement sans voix dans la représentation occidentale. Cette dynamique se retrouve à plusieurs reprises dans le film.

---

<sup>173</sup> Dans une conversation entre Rubem Braga et Marc Chagall, qui s'est tenue le 17 septembre 1950, les deux artistes commentent l'œuvre de Jacques Prévert dans cette perspective. Qui introduit la poésie de Prévert dans la discussion est le peintre : [...] « Aimez-vous sa poésie ? Trouvez-vous qu'elle ressemble à ma peinture d'une manière ou d'une autre ? J'aime la poésie de Prévert parce qu'il a un sens aigu de la pauvreté, de la nécessité de défendre les pauvres, d'être du côté des pauvres de ce monde.... /Je suis d'accord pour dire que Prévert a souvent ce caractère revendicateur dans son lyrisme. Il atteint parfois la satire, mais il reste un lyrique. Et j'ajoute : /— Mais la vie de Prévert n'est un secret pour personne, c'est un homme extraordinairement sociable. Aujourd'hui même, il m'a dit une chose extraordinaire, qu'il a la réputation de parler beaucoup et qu'en fait, il parle peu. Je pense qu'il le sent. Mais quand je parlais de l'enfance par rapport à ses tableaux, je pourrais aussi dire la même chose de Prévert. Vous savez l'enfance misérable qu'il a eue... une enfance de faim, de mépris et d'injustice. Sa poésie donne toujours l'impression qu'il essaie de sauver et de faire envoler les rêves qu'il a vus se noyer dans l'enfance. Il revendique un peu de bonheur pour le pauvre garçon malheureux qu'il a été. Comme vous, il doit faire appel au surréalisme ». [BRAGA, 2013, p. 104-105]

La plus grande importance de cette scène réside dans l'articulation entre l'art et le peuple, plus encore dans le fait que le lien entre ces deux dimensions implique une conception esthétique : la pantomime de Baptiste veut faire des échos à vie du public auquel il s'identifie. Les gestes, certes, relèvent d'une technique, mais ce savoir spécialisé de l'artiste naît de l'observation — il est le résultat de son contact avec le monde — ce n'est pas seulement le « paradis » qui regarde le mime, ni seulement l'acteur qui se plie face aux demandes de l'auditoire. Ce qui est déterminant, c'est le regard de l'un sur l'autre. Et la poésie de Prévert se préoccupe constamment de la construction et du maintien de cette zone intermédiaire entre une chose et l'autre. Le classique *Les Enfants du Paradis* est un objet privilégié pour observer comment Prévert pense, comment il réagit, comment il accueille et comment il ressent le public. L'une des raisons est que le tournage a eu lieu entre 1943 et 1945, en pleine Seconde Guerre mondiale, de sorte que parler du peuple dans ce contexte est symptomatique du passé (la montée d'Hitler, l'effondrement du *Front Populaire*, la honte du collaborationniste pendant l'occupation) et en même temps de l'avenir (la reconstruction du pays, la massification des arts, les guerres froides et coloniales). Et, également, la parution de *Paroles* (sortie peu après le long métrage et élaboré en partie corrélativement), livre qui a remporté un immense succès éditorial, majoritairement hors des cercles intellectuels, touchant et mobilisant une grande partie de la société. Le scénariste, alors, des années après avoir écrit le dialogue entre Baptiste et Frédéric, parvient à communiquer avec une population plus large, peut-être le seul à le faire à cette échelle après Victor Hugo. Exploit, bien sûr, qui a également traversé l'Atlantique. Prévert était aussi connu au Brésil pour sa facette populaire. Par exemple, en réfléchissant sur « le divorce entre la poésie et le peuple » dans la littérature brésilienne, en 1957, Paulo Hecker Filho a l'impression qu'« au moins un Prévert »<sup>174</sup> était attendu aussi sous les tropiques. Un poète capable de rapprocher les expériences poétiques modernes de la population. Dans son texte, il va jusqu'à considérer Vinícius de Moraes comme proche du Français, à cause de la chanson et du cinéma ; cependant, il reconnaît rapidement que le Brésilien ne partage pas le « grand esprit simple et accessible » de l'autre. La suite de l'article est intéressante, car Hecker affirme qu'il s'agit d'un faux problème, car la poésie brésilienne n'a jamais été populaire ; elle n'a jamais réussi à sortir d'un cercle intellectuel restreint dans le pays, même si elle utilise des formes populaires. Loin d'être une vision élitiste, ce texte rebondit sur les discussions esthétiques concernant les voies du lyrisme brésilien au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Les commentaires parfois

---

<sup>174</sup> FILHO, Paulo H. « Problemas atuais da poesia brasileira em tom de conversa e prédica » (« Problèmes actuels de la poésie brésilienne sur un ton conversationnel et prêcheur »). *Diário de Notícias, Rio Grande do Sul*, 1957.

sévères de Hecker Filho ne conduisent pas non plus à une vision négative de Jacques Prévert. Plus tard, dans les années 1970, ce même critique traduira une série de poèmes tirés de *Paroles* et deux pièces de théâtre publiées dans *Spectacle*<sup>175</sup>.

L'intention qui guide cette thèse, déjà évidente à ce stade, est de prendre pour un temps les mots de Baptiste comme des légendes pour mieux cerner la poétique de Jacques Prévert, et on pourrait ainsi se demander dans quelle mesure les aspirations du mime pourraient se concilier avec celles du poète<sup>176</sup>. Pour imbriquer plus encore ces deux instances, il convient de revenir sur l'entretien (inédit en France) accordé au journaliste Louis Wiznitzer, correspondant à Paris du hebdomadaire *carioca* (de la ville de Rio de Janeiro) appelé *Letras e Arte*. Comme il a été déjà dit précédemment, Prévert y expose sa conception de la poésie de façon plus directe, ce qui est en soi un trait à souligner. Cela n'arrive pas si souvent dans la carrière de l'auteur. Sans doute, le fait que le texte soit publié dans un pays lointain, en langue portugaise (idiome moins répandu dans le champ intellectuel français), aurait donné plus de liberté à la manifestation du poète. Une autre hypothèse pour que Prévert se soit exprimé plus librement, pourrait être liée au moyen que le journaliste est arrivé à lui. Sur des lettres retrouvées dans les archives de Rubem Braga, reçues lors de son retour à Rio de Janeiro en 1951, on lit que Wiznitzer demande de l'aide pour obtenir des emplois dans des journaux brésiliens (apparemment, sa femme étant malade, les problèmes financiers s'accumulaient en Europe). Il est donc probable que le chroniqueur brésilien ait organisé l'interview à Saint-Paul-de-Vence, où il a lui-même séjourné chez Jacques Prévert et, grâce au poète, Braga a eu l'occasion de parler à Picasso et à Chagall. Une fois ces liens tissés, il convient de passer à l'interview :

— Quelle idée avez-vous de la poésie ?

— Une idée très simple : la poésie ne peut être que circonstance. Autrefois, les poètes écrivaient pour célébrer la naissance d'un prince, un mariage, un décès. J'écris pour célébrer des événements populaires ou « animaliers » : les escargots vont enterrer une feuille morte ou aller pêcher la baleine ; les

---

<sup>175</sup> Les traductions, accompagnées d'une préface, se trouvent dans la section sur les documents de théâtre censurés pendant la dictature militaire, dans la collection de la Bibliothèque nationale du Brésil.

<sup>176</sup> Une fois de plus, cette mise en garde s'impose : Prévert n'expose presque jamais ses choix esthétiques de manière organisée et claire (on pourrait en dire autant de Rubem Braga). On trouve ici et là des fragments qui, pris ensemble, n'éclaircissent pas définitivement les choix littéraires de l'auteur — ils ne font que suggérer les contours de son écriture. Si, d'une part, on se heurte à des difficultés considérables dans l'analyse de l'œuvre, d'autre part, quand on cherche, disons, les lignes de force de Prévert, en comprenant qu'une vision du monde y est déposée, on tombe sur une profonde réflexion sur l'art. Ce que vise cette thèse, dans la mesure du possible, c'est, après avoir signalé cette réflexion, de pouvoir en décanter ce qui appartient à chacun des écrivains, en comprenant les points de rencontre et de désaccord de leurs poétiques.

fantômes du bourreau qui a tué tout le monde, même son meilleur ami... Ce sont tous des événements importants que je célèbre. Je ne crois pas à la poésie dans la perfection absolue. La poésie est une façon de ressentir et d'exprimer les choses et non un jeu de mots. Je n'utilise pas de rimes, mais j'utilise des assonances et les rythmes de la langue. Mais ils ne sont pas pour moi d'une importance capitale ; ce n'est pas pour eux que j'écris un poème.

[...] <sup>177</sup>

Le rapport entre Jacques Prévert et les éléments populaires est explicite. Il se considère comme une sorte de continuateur des poètes de l'antiquité, ayant un rôle bien défini : celui de chanter les événements de la communauté à laquelle il appartient. Pourtant, avec une différence : selon lui, les événements qui devraient être commémorés seraient ceux populaires<sup>178</sup>. Ces lignes peuvent être une réponse à ceux qui lisent son écriture comme étant avant tout formelle, qui se nourrirait de jeux de mots, de plaisanteries et d'assonances malgré le sujet traité<sup>179</sup>. En fait, ce n'est un secret pour personne que la poésie de Prévert met l'accent sur ces éléments ; ses pages de scénario et de livre débordent de ces ressources rhétoriques. Cela ne détermine pas pour autant la raison d'être des vers. Il est conscient que ses choix sont en fonction des événements, ils sont donc aussi circonstanciels. Tout comme pour Baptiste, ces choix esthétiques sont conditionnés par le pouvoir éventuel de provoquer chez le public des émotions, des rêves, des angoisses, des peurs, des tristesses et des joies — des choses qui, bien qu'elles n'existent pas sans le langage, ne sont certainement pas limitées à celui-ci — il s'agit d'une poésie qui s'intéresse à l'expérience humaine. De ce point de vue, poursuivant avec la relation entre les mots du mime et du poète, il serait possible de risquer un rapprochement entre les verbes « raconter » de Baptiste et « célébrer » de Prévert, car il semble que raconter la petite vie de ces gens ne soit pas dissocié de la célébration de leurs grands rêves. Ce sont donc les

---

<sup>177</sup> WIZNITZER, Louis. « Longe de Paris, vive Jacques Prévert » (« Loin de Paris, habite Jacques Prévert »). *Letras e Artes. Rio de Janeiro*, 27 mai 1951.

<sup>178</sup> Il est curieux (dans la même phrase) de dire aussi « animalísticos » ( traduit en français comme « animalier »). Il s'agit d'un néologisme en portugais, qui révélerait un héritage surréaliste d'aborder des sujets qui, à son tour, ferait écho à la conception de la poésie comme « une manière de ressentir et d'exprimer le monde ». Un vestige de l'ardeur révolutionnaire du surréalisme, qui visait à transformer le corps social en transformant la sensibilité de la société.

<sup>179</sup> À titre d'exemple, Anne Hyde Greet écrit en 1968 ce qui suit : « Avec Jacques Prévert, nous entrons dans un autre monde. Bien que ses jeux de mots puissent commenter la condition humaine de manière satirique, sentimentale ou autre, Prévert ne se préoccupe pas tant de donner un sens aux significations que de s'interroger sur la signification elle-même. Dans ses meilleurs poèmes, les jeux de mots semblent ne faire aucun commentaire autre que linguistique. Ils sont là pour eux-mêmes. La fantaisie qu'ils évoquent est supérieure parce qu'elle est gratuite et apparemment non enracinée dans les inquiétudes humaines. » [p. 4]

deux faces d'une même médaille. De plus, si l'on élargit le sens de la célébration comme synonyme de manifestation, on remarque que le parcours biographique de l'auteur acquiert une cohérence considérable. Comme on le sait, Prévert commence à écrire sérieusement lorsqu'il rejoint le groupe Octobre, une troupe de théâtre qui circule dans l'univers prolétarien effervescent du début du XX<sup>e</sup> siècle aux alentours de Paris, chantant les revendications, les grèves et les fêtes des syndicats. Sa production cinématographique date aussi de cette époque. Ses scénarios plongent dans une atmosphère de cinéma encore artisanale (moins industrielle), à l'air forain, un art destiné au divertissement des plus modestes et, de ce fait, rejeté en grande partie par les intellectuels. Deux espaces, le théâtre et le cinéma, où le contact avec les ouvriers était plus intense, et dans lesquels, généralement, ils constituaient aussi des instances de plus grande liberté esthétique. C'est là, dans le dialogue le plus immédiat avec le peuple, que le poète a trouvé l'étincelle qui l'a propulsé dans l'écriture. D'ailleurs, le film *Les Enfants du Paradis* associe lui aussi ces deux lieux de la poésie de Prévert : un hommage à l'art dramatique et cinématographique et une célébration du populaire, qui donne d'ailleurs son titre au long métrage<sup>180</sup>.

L'absence du mot « engagement » dans l'interview ci-dessus est significative, puisque, traditionnellement, l'inverse de la position formaliste se trouve dans l'instrumentalisation des productions en faveur d'une cause, l'artiste engage ses ressources d'expression dans un militantisme, déterminant ses choix par des éléments extérieurs et parfois même contraires à lui-même. La situation de Prévert au début de sa carrière était liée au mouvement ouvrier et, en général, il est resté proche de la classe ouvrière jusqu'à la fin de sa vie, mais ses décisions formelles n'étaient pas conditionnées par un programme idéologique extérieur ; c'est l'une des principales raisons pour lesquelles il n'a pas adhéré au PCF.

L'ouvrage qui propose une telle articulation doit faire très attention à ne pas tomber dans une attitude populiste. Si on revient à la rencontre entre Baptiste et Frédérick, il suffirait que l'adjectif « petit » soit lié au pronom « ils » (ils sont tout petit) et non au nom « vie » comme on le lit dans l'original (« ... leur vie est toute petite mais ils ont de grands rêves »), pour provoquer ce lapsus pour le moins problématique, sinon préjudiciable. Bien entendu, l'œuvre de Prévert, bien qu'accusée de populisme, ne cautionne pas ce type de perspective ; au contraire, lorsqu'il s'agit de la représentation du pauvre, du travailleur, le poète maintient un équilibre

---

<sup>180</sup> Il est curieux de constater que la traduction brésilienne a opté pour le titre *Boulevard do Crime* (Boulevard du Crime), excluant toute référence au peuple.

sobre : ses personnages les plus complexes sont souvent les plus démunis et les plus inadaptés ; ses poèmes les plus célèbres dénoncent l'exploitation dont ils sont victimes ; les vers racontent aussi les stratégies élaborées par ces individus afin de vivre dans ce monde hostile — parfois les stratégies fonctionnent, parfois elles ne fonctionnent pas et elles échouent. Le poète écrit sans idéalisation (ou en y échappant), sans chercher un quelconque héroïsme. Peuple n'est pas synonyme de nation chez Prévert. Il ne présente pas non plus l'ouvrier comme un révolutionnaire à la lettre, même s'il porte en lui le potentiel de nouveaux langages et de nouvelles configurations sociales. Pour mieux comprendre ce trait, il est intéressant de lire un extrait du texte de Roland Barthes « Le Pauvre et le Prolétaire », qui commente la représentation des pauvres dans les films de Charles Chaplin, car il se passe quelque chose de similaire dans la composition de Jacques Prévert :

[...] Pour Charlot, le prolétaire est encore un homme qui a faim : les représentations de la faim sont toujours épiques chez Charlot : grosseur démesurée des sandwiches, fleuves de lait, fruits qu'on jette négligemment à peine mordus ; par dérision, la machine à manger (d'essence patronale) ne fournit que des aliments parcellés et visiblement fades. Englué dans sa famine, l'homme-Charlot se situe toujours juste au-dessous de la prise de conscience politique : la grève est pour lui une catastrophe parce qu'elle menace un homme réellement aveuglé par sa faim : cet homme ne rejoint la condition ouvrière qu'au moment où le pauvre et le prolétaire coïncident sous le regard (et les coups) de la police. [...] C'est précisément parce que Charlot figure une sorte de prolétaire brut, encore extérieur à la Révolution, que sa force représentative est immense. Aucune œuvre socialiste n'est encore arrivée à exprimer la condition humiliée du travailleur avec autant de violence et de générosité. Seul Brecht, peut-être, a entrevu la nécessité pour l'art socialiste de prendre toujours l'homme à la veille de la Révolution, c'est-à-dire l'homme seul, encore aveugle, sur le point d'être ouvert à la lumière révolutionnaire par l'excès « naturel » de ses malheurs. En montrant l'ouvrier déjà engagé dans un combat conscient, subsumé sous la Cause et le Parti, les autres œuvres rendent compte d'une réalité politique nécessaire, mais sans force esthétique. [BARTHES, 2014, p. 44]

Sous certaines réserves, la représentation des pauvres chez Jacques Prévert est très proche de celle de Charles Chaplin. Il suffirait de constater que la faim est un thème récurrent dans ses vers, l'exemple le plus frappant étant le poème « La Grasse Matinée » [OC. p. 54], dans lequel un homme affamé égorge un passant et prend ensuite un café au lait et une miché de pain dans

une boulangerie voisine. Les personnages de Prévert sont des gens à la veille de la révolution, sans la conscience ou l'engagement politique de la représentation socialiste et communiste, mais non sans désirs, rêves et peurs, c'est-à-dire sans la capacité de sentir le monde qui les entoure et d'y réagir.

Dans l'épisode en question, tiré des *Enfants du Paradis*, bien que le sujet de la conversation entre les deux personnages soit crucial, le mauvais éclairage, le coin inconnu de la ville, la gargotier sans chaises, les compagnons loqueteux ; tout crée une atmosphère sans importance, soulignant davantage les paroles de Baptiste qui reste toujours, comme on le lit entre parenthèses dans le manuscrit, « très grave et toujours perdu comme dans un rêve », lorsqu'il exprime le désir primordial de sa pantomime. Cela dit, voici un autre aspect important de la scène analysée, car il y a dans la version filmée finale une différence par rapport au scénario original — en effet, lorsqu'on regarde le film, on entend le dialogue suivant :

FRÉDÉRIC - [...] tu parles avec tes jambes... tu réponds avec tes mains... un regard... un haussement d'épaules, deux pas en avant...un en arrière et ça y est... « ils » ont compris au paradis

BAPTISTE - Oui... ils comprennent tout... Pourtant ce sont de pauvres gens... mais moi je suis comme eux... Je les aime... Je les connais... Leur vie est toute petite, mais ils ont de grands rêves... Et je ne voudrais pas seulement les faire rire, je voudrais aussi les émouvoir, leur faire peur... les faire pleurer.

Dans une certaine mesure, il est normal qu'un long métrage s'éloigne du scénario — même dans le partenariat Prévert-Carné, où l'autonomie était respectée par l'un et l'autre — car les imprévus de tournage, les contingences matérielles, la météo, etc., sont récurrents dans une production de cette ampleur. Cependant, le changement se fait entre les lignes du dialogue — il ne s'agit pas d'une scène rejetée au montage, par exemple. Baptiste utilise une conjonction adversative « pourtant », qui n'existe pas dans l'original, pour parler du public. Et le terme s'oppose, dans la phrase, à l'idée de compréhension, comme si la pauvreté les empêchait de comprendre la pantomime. Même les parenthèses, qui décrivaient l'état d'esprit « grave et toujours perdu » du mime, ne subsistent pas dans le fragment. Sans les marques de Prévert, les gestes légers et souriants de Jean-Louis Barrault renforcent l'air condescendant de la phrase.

Au visionnage du film, une sorte de bruit se dégageait de cette scène ; puis, à la lecture du texte publié par Carole Aurouet en 2012, ce qui n'aurait été qu'un détail a pris des contours significatifs, car, tout d'abord, cette différence affecte de manière pertinente l'équilibre évoqué à propos de la représentation du peuple dans la poétique de Jacques Prévert. La variation est

emblématique, puisque le poète (justement parce qu'il était poète, attentif au tissu linguistique, aux relations fluctuantes des mots entre leurs sens et leurs signifiants) n'a pas écrit le dialogue que, en fin de compte, ses personnages prononcent. Dans les archives de la Cinémathèque française, on a pu constater que la copie faite à la main par Marcel Carné<sup>181</sup>, où il a introduit ses plans et ses coupes, est la même que le manuscrit de Prévert. En ce sens, le changement n'a pas été conditionné par un choix cinématographique. Il est possible encore de croire que la différence peut être due à un effet d'improvisation, mais les documents remis aux acteurs contiennent le dialogue de la version finale, celle du cinéma. En d'autres termes, Barrault a suivi à la lettre les mots du scénario qui lui a été remis. Le changement s'est donc produit lors de la frappe finale, déjà loin du scénariste. Malheureusement, il n'est pas possible d'en dire plus : le changement a eu lieu à la veille du tournage, où Prévert n'aurait pas eu son mot à dire dans la production. En l'absence d'une réponse à la question (savoir comment une chose est devenue une autre), il ne reste plus qu'à observer les changements et leurs effets. La plus visible est l'inversion entre les paragraphes. Dans l'original, Baptiste exprime son désir de provoquer plus que des rires dans le public, avant de parler de son identification au « paradis » ; dans le film, c'est l'inverse qui se produit. Le changement de l'ordre de ces paragraphes ne produit pas d'effet significatif, mais il semble lié quand même, en tant que *stimulus*, à l'adverbe « pourtant », qui est le problème principal de la scène. En effet, dans la version de Jacques Prévert, le dialogue de Baptiste est une réplique à la question posée par Frédérick qui, après avoir loué le bon travail de son collègue, remarque un changement sur le visage de l'autre et lui demande : « Qu'est-ce que tu as... tu n'es pas content ? ». Le mime exprime donc sa frustration et ce n'est qu'ensuite qu'il fait la remarque sur l'adéquation entre ses ambitions esthétiques et la vie du public plus pauvre des *Funambules*. En ce sens, l'inversion n'est pas la cause de la vision condescendante du peuple, mais elle crée d'une certaine manière les possibilités de ce type de perspective. L'autre altération du dialogue, moins évidente dans ce cas, concerne précisément la coupure des répliques de Frédérick, dans la mesure où ces bribes — apparemment sans importance — ont apporté des éléments substantiels pour comprendre la composante populaire dans la composition prévertienne — au moins deux d'entre elles méritent une attention particulière : tout d'abord, l'acteur dramatique dit « ils sont fendus en deux... » pour désigner le public ému par la pantomime de Baptiste. L'image du « paradis » coupé en deux est la figuration de l'ambiguïté du peuple, qui est en même temps la source d'une grande

---

<sup>181</sup> Le découpage technique manuscrit.

force créatrice de nouveaux langages, de nouveaux angles et même de révolutions. D'autre part, ce même peuple est toujours vulnérable face aux difficultés de la vie matérielle, face aux exploitations des classes les plus riches, face à la faim, face à la violence et à la répression. De plus, le rire est le déclencheur de cette double condition, qui fournit également des indices sur la tendance burlesque de l'auteur en tant qu'élément d'intervention.

Ce qui est plus intrigant, c'est de se rendre compte que cette caractéristique douteuse appartient également à la figure historique de Debureau. Dans le deuxième chapitre de *La nuit des Proletaires — Archives du rêve ouvrier (1981)*, Jacques Rancière reprend une chronique du *Globe*, journal de 1831 orienté par les idées de Saint-Simon (du socialisme utopique), dans laquelle le journaliste se mêle à la foule des *Funambules* pour assister à la pantomime du célèbre mime. Dans le texte, le chroniqueur voit en Baptiste un double du peuple. Et ainsi de suite :

Cet homme, c'est son acteur à lui, c'est son Sosie : c'est le peuple sur scène et c'est le véritable. Arrière donc l'insignifiant bagage de figurants chargés de s'habiller en peuple et de se grouper derrière les héros de théâtre [...] Il y a dans les farces de cet homme je ne sais quoi d'amer et de triste : le rire qu'il provoque, ce rire qui part si franc de sa poitrine fait mal quand à la fin, après nous avoir si bien divertis de toutes les manières, après s'être montré si plaisant, si original, on le voit, pauvre Debureau ou plutôt pauvre peuple ! retomber de tout son poids à l'état de soumission, d'abaissement et de servitude où nous l'avons trouvé au commencement de la pièce et dont il ne s'est échappé un instant que pour tant nous réjouir. Adieu Pierrot ! Adieu Gilles ! Adieu Debureau ! Adieu peuple, à demain ! Demain tu nous reviendras, toujours pauvre et railleur, toujours gauche, maladroit, ignorant, un sujet de risée pour l'oisif que tu nourris ! Voilà ta vie, voilà ton drame de tous les instants !<sup>182</sup> [RANCIÈRE, 2012, p. 36]

Jacques Rancière, dès le début de son livre, analyse la duplicité présente dans la représentation du peuple, en problématisant par ailleurs la tendance des intellectuels à ne s'intéresser qu'à la force productive du prolétariat, à ne définir ce peuple que par son travail, alors que, dans les archives retrouvées par le philosophe, les travailleurs ne sont pas limités de cette façon<sup>183</sup>, au contraire, ils construisent leurs propres images avec ce qu'ils font ou

---

<sup>182</sup> « Spectacles populaire », *Le Globe*, 28 octobre 1831

<sup>183</sup> Ce commentaire de Jacques Prévert, dans le livre *Hebdomadaires*, partage avec Rancière un point de vue similaire : « Tout ce vocabulaire méprisant pour le peuple : la vulgarisation, la Vulgate ! Le mot vulgaire a besoin

voudraient faire pendant leur temps libre, d'où l'importance des nuits et des rêves des ouvriers dans les archives retrouvées. Par rapport au raisonnement qui guide ce travail, le fragment renforce l'ambiguïté du personnage — caractéristique également présente dans le long métrage — de ce rire doux-amer, car « l'ouvrier mime » était tombé dans un état de soumission et de servitude, dont il s'était momentanément libéré pour amuser ses égaux. L'œuvre de Prévert a en quelque sorte assimilé ce goût doux-amer du destin ambigu du peuple. Le mime est considéré par le journaliste comme l'incarnation des misères et des désirs du peuple, car ce constat est présent dans le dialogue entre Baptiste et Frédérick.

*Grosso modo*, dans *Les Enfants du Paradis*, les quatre personnages principaux (Baptiste, Frédérick, Lacenaire et Garance) pourraient constituer une sorte d'archétype du peuple. Ils sont en même temps un mouvement du particulier vers le général et vice versa : ils sont la représentation du peuple — ils dépassent tous l'individu dans une allégorie du collectif. Toutefois, grâce aux acteurs, qui apparaissent toujours dans les films de Prévert, les protagonistes ne perdent pas complètement leur trait individuel, ils ne deviennent pas seulement un archétype, un symbole. En réalité, il s'agit de deux histoires racontées en même temps, celle de la réalité et celle de la fiction, celle de l'acteur et celle du personnage. Et cette duplicité, ou plutôt l'équilibre entre ces deux dimensions confèrent une dynamique unique aux films — élargissant les frontières entre la vie et l'art (en note, on trouvera un commentaire pertinent de Rancière sur l'extrait précédent, qui peut aider à comprendre cette relation complexe)<sup>184</sup>.

Venons en à présent à la deuxième période éludée par Frédérick, à savoir l'éloge de la pantomime de son ami : « c'est du bon travail ». Une phrase si courte que, dans le manuscrit original, elle se perd dans l'écriture difficile du poète. Pourtant, lorsqu'elle disparaît du dialogue, elle acquiert soudain de l'importance grâce au vide qu'elle a laissé. L'absence est

---

d'une majuscule puisque le mot distinction paraît en avoir une. C'est drôle, l'homme distingué ! Mais l'homme vulgaire, quand il devient ce qu'il est commun d'appeler un héros de guerre, devient distingué : il se distingue dans cette guerre. De même qu'un Noir, aux États-Unis ou en France, lorsqu'il est champion, sort du vulgaire. Il se distingue, au troisième ou au quatrième, ou au premier round, par *knock-out*. C'est ainsi qu'il y a un immense mépris pour le peuple qui continue, malgré tout, à être le peuple. Toute la critique, de nos jours, est faite dans des journaux bourgeois qui se moquent des bourgeois et qui se traitent de bourgeois. Les ouvriers ne se traitent jamais d'ouvriers ». [O.C. p. 909]

<sup>184</sup> « L'image du peuple ici présentée remonte plus loin et se prolonge plus avant que l'entreprise saint-simonienne : image double où la figure d'un peuple exploité et méprisé, victime de la gaucherie et de l'ignorance attachées à sa pesanteur même de classe productive et nourricière, se marie avec celle d'un peuple-enfant, transformant en jeu vis-à-vis des puissants et en dérision vis-à-vis de soi le rêve même d'émancipation ; peuple complice d'une subordination qui lui laisse la possibilité des dénégations imaginaires et des renversements symboliques : évasions du théâtre et de la goguette ; journées d'insurrection dont les victoires éphémères semblent reproduire la fonction ancienne des carnivals et des charivaris : celle d'un renversement momentané des rôles, nécessaire pour reproduire l'équilibre entre les dominants et les dominés ». [RANCIÈRE, 2012, p. 37]

ressentie parce qu'elle atténue la relation entre l'art et le travail. La disparition emporte à nouveau une dimension essentielle de l'écriture de Prévert. Et même, comme il a été lu dans l'entretien ci-dessus, cette relation conditionne l'idée que le poète se fait de lui-même, l'idée qu'il se fait de sa tâche dans la société — célébrer les événements populaires. Comme il a été également mentionné dans ce chapitre, cette corrélation est inhérente à la manière dont l'œuvre prévertienne a été construite, associant souvent l'écriture à une fonction, à une profession. Par exemple, le groupe Octobre cherchait un écrivain capable de créer les pièces dans le feu de l'action, parfois pour des interventions le lendemain. Prévert répondait parfaitement à cette attente. Avec Marcel Carné, il se passe quelque chose de similaire : le réalisateur avait besoin de quelqu'un pour améliorer l'adaptation cinématographique du roman *La Prison de Velours* (1934) de Luis Ribaud. Il s'est alors souvenu avoir assisté à la représentation théâtrale de « La Bataille de Fontenoy », joué par le même groupe Octobre et, avait alors été impressionné par les répliques de la pièce, Carné est allé chercher l'auteur. Il s'agissait de Jacques Prévert. Une fois de plus, le poète accepte la proposition et c'est ainsi, avec le film *Jenny* (1936), que l'un des partenariats les plus remarquables de l'histoire du cinéma français commence. Prévert met son art au service d'un besoin et donc d'une commande à contraintes<sup>185</sup> ou, comme il l'explique à André Pozner dans *Hebdromadaires* (1972), il conçoit sa poésie comme un travail, un métier comme les autres :

[Prévert] – La littérature ? C'est mon métier. Je l'ai dit, j'ai écrit très tard. Pour le cinéma. Il y avait longtemps que je cherchais un métier. Je l'ai cherché parce que je ne pouvais pas faire autrement, il fallait bien que je fasse quelque chose ! J'ai écrit des scénarios, ensuite j'ai écrit d'autres choses. C'est devenu comme ça mon métier, d'écrire.

[Pozner] – C'est un métier que vous aimez ?

[Prévert] – C'est celui que je préfère, c'est tout. J'aime pas tellement le travail. [O.C. p. 911]

De ce point de vue, outre la nécessité d'un travail pour survivre, cette longue recherche d'un emploi peut également être comprise comme une quête esthétique, de sorte que la période du groupe surréaliste et du groupe octobre ferait partie du même processus, la poursuite d'un espace, dans lequel il pourrait exercer sa fonction et — il vaut la peine d'ajouter ceci — un lieu

---

<sup>185</sup> Soulignons seulement qu'il ne s'agit pas d'une relation de soumission ; bien au contraire. Jacques Prévert avait une adhésion idéologique très forte aux projets qu'il se proposait d'écrire.

où le poète contribuerait dans une position d'égalité avec les autres hommes, avec le métier qu'il préférerait. Pour Prévert, donc, sans rien enlever aux deux groupes précédents, le cinéma donne le sentiment d'avoir enfin trouvé son occupation, sans doute parce qu'il intensifie l'articulation entre les domaines artistiques et le monde du travail. Sa carrière cinématographique a sans aucun doute façonné sa poésie, certainement dans son rapport à l'image, mais elle a surtout fourni les conditions d'une recherche esthétique intense, puisque, ayant commencé à écrire dans la période de transition entre le cinéma muet et le cinéma parlant, il a été contraint de trouver de nouvelles formes d'expression. Le poète a dû, par exemple, composer des phrases qui sonnaient de manière naturelle dans la voix des auteurs et qui, d'autre part, s'inscrivaient dans le cadre, dans les limites physiques d'une séquence. Le dialogue ne peut être artificiel, ni trop long, ni trop court — il y a une juste mesure de mots dans le scénario, et par conséquent il y a aussi un exercice constant de recherche de cette justesse.

Il se passe quelque chose de très similaire dans la relation de Rubem Braga avec la chronique, qui avait une importance réduite dans les pages des journaux, avec un nombre de personnages prédéterminé et un délai de publication court. Le travail, c'est-à-dire le lien entre l'écriture et une activité professionnelle, a forgé les parcours des deux auteurs et les a tous deux aidé dans la mesure où le journalisme et le cinéma, avec leurs propres règles et restriction, ont imposé à chacun d'eux certaines limites, certaines disciplines, certaines balises, qui ont guidé leurs choix esthétiques. Comme s'il s'agissait, par exemple, de l'exercice d'écriture d'un sonnet pour les poètes anciens, d'une forme fixe à remplir de l'extérieur, les circonstances de la chronique et du dialogue ont exigé un apprentissage et un perfectionnement constants de la technique, ce qui (en fin de compte) a fait d'eux de meilleurs artisans de la parole. Jacques Prévert et Rubem Braga se sont si bien adaptés à leur métier qu'ils ont élargi leurs frontières formelles. Leurs œuvres intimes et singulières sont devenues elles-mêmes des modèles à copier ou à dépasser. Et leurs méthodes de travail – ce que l'on pourrait appeler le « style » – ont grandement influencé l'avenir de leurs domaines respectifs.

Toutes ces corrélations, il est vrai, ne sont pas contenues dans la formule rapide « C'est du bon travail », mais son absence, comme dit précédemment, fait écho à ces interrogations, car elle éloigne le dialogue de Jacques Prévert du monde du travail. Dans un cadre plus général, on touche à un trait concernant le défi de déterminer la paternité d'un film dans une carrière cinématographique, car, malgré la figure totalisante du réalisateur, la responsabilité des choix esthétiques se dilue tout au long du parcours d'un long métrage — dans la mesure où un film ne se fait jamais seul. De nombreuses mains interviennent dans le processus créatif : le

scénariste, les techniciens, les producteurs, tous contribuent à la réalisation de l'œuvre. L'appareil industriel du cinéma ne l'emporte pas sur le caractère collectif de la réalisation artistique, encore moins dans ses principes. Jacques Prévert s'est nourri de cette démarche, de cette conception du travail, associant souvent (tout au long de sa vie) son écriture à d'autres métiers tels que photographes, peintres, journalistes ou musiciens. Cependant, le maintien de l'attitude collective dans certains cas (comme les coupures dans le discours de Frédérick et les changements dans la voix de Baptiste) montre une vision dissonante par rapport à de Prévert. Et éventuellement, ces bruits se répercutent et s'amplifient, provoquant des lectures erronées de son œuvre. Par exemple : des échos de cette perspective non prévertienne sur la relation avec le peuple peuvent être entendus dans le livre *Child of Paradise – Marcel Carné and the golden age of French cinema* de 1989. En partie parce que l'auteur Edward Baron Turk utilise la scène de la rencontre entre Baptiste et Frédérick pour illustrer son argument :

A political dimension inheres in the film's view of the theater as a privileged site of collective redemption. Carné and Prévert understood the extent to which the Boulevard du Temple provided an arena for common people of the early to mid-nineteenth century to voice their otherwise disregarded will. [...] *Les Enfants du Paradis* celebrates the force of these demanding crowds. Before Baptiste takes to the stage, the Theater des Funambules is a will-attended theater. Yet its outmoded pantomimes elicit only casual involvement from easily distracted audiences. Baptiste sets out to create a more refined form of pantomime that, without sacrificing popular appeal, will make audiences realize untapped potential. Referring specifically to the occupants of *le paradis*, slang for the theater's highest and least expensive gallery seats, Baptiste tells Frédérick in language redolent of Carné and Prévert's prewar sentimental populism: 'They're poor people, **but** I am like them. I love them, I know them well. Their lives are small, **but**<sup>186</sup> they have big dreams. And I don't only want to make them laugh, I want to move them, to frighten them, to make them cry'. Baptiste succeeds because he addresses the emotional needs of the downtrodden and disenfranchised who,

---

<sup>186</sup> [parties du texte mises en évidence par nous]

in turn, legitimate his art. Resounding from *le paradis*, this *vox populi* is also a *vox dei*. [TURK, 1989, p. 251]<sup>187</sup>

Dire que le classique célèbre le pouvoir de la foule va dans le sens de l'interview de Prévert citée plus haut. Mais les choix de vocabulaire du professeur Turk ne correspondent pas bien à la scène à notre sens, notamment en ce qui concerne la dimension politique du théâtre en tant qu'espace privilégié de « rédemption » collective. Le terme entre guillemets est trop chargé de symbolisme chrétien pour comprendre la poétique anticléricale prévertienne. Le verbe « sacrifier », lié au fait que Baptiste a développé une pantomime plus raffinée (sans renoncer à l'« attrait populaire », en plus d'être inséré dans le même champ sémantique religieux que le mot précédent) se distingue par le fait qu'il a été utilisé à d'autres occasions pour définir l'écriture de Jacques Prévert et de Rubem Braga, par des critiques français et brésiliens respectivement, dans un sens similaire. Toujours lié à la dimension esthétique, à l'accessibilité des deux auteurs — comme si la plus grande réussite de chacun était d'écrire de manière simple, sans pour autant « sacrifier » le chemin de la vraie poésie.

Un autre aspect, toujours politique, est la nécessité de réfléchir, non seulement à cet égard, mais dans une lecture générale des poètes considérés comme populaires à la notion de « donner une voix » (« to voice ») aux désirs ignorés des gens ordinaires. Tout d'abord, il semble ironique de recourir à la voix lorsqu'il s'agit d'un mime, puis, dans la scène spécifique que l'on analyse, les personnages utilisent le verbe « raconter » les rêves du « paradis », ce qui présuppose une écoute, un regard de l'autre, une voie à double sens. Il faut le répéter : dans *Les Enfants du Paradis*, l'art du mime s'ancre dans un regard, il se promène dans les rues de Paris, il observe les gens, puis il transforme ce qu'il voit en une expression artistique. Comme le faisait Jacques Prévert lui-même, connu pour ses longues promenades dans la ville, où il entrait en

---

<sup>187</sup> Version en langue française traduite par Noël Burch : « Il y a également une dimension politique dans la façon dont le film voit le théâtre populaire comme lieu privilégié de rédemption collective. Carné et Prévert suggèrent que le boulevard du Temple fournit une arène où peut s'exprimer la volonté de ce petit peuple dont par ailleurs il n'est tenu aucun compte. [...] *Les Enfants du Paradis* célèbre le pouvoir de cette foule exigeante. Avant même que Baptiste ne monte sur scène, le Théâtre des Funambules attire beaucoup de monde. Mais ses pantomimes démodées ne suscitent qu'un intérêt distrait. Baptiste entreprend de créer une forme de pantomime plus raffinée qui amènera le public à réaliser un potentiel inexploité. Se référant explicitement à ceux qui fréquentent le « paradis », les places les plus hautes et les moins chères de la salle, Baptiste dit à Frédérick, dans un langage qui rappelle le populisme sentimental d'avant-guerre : « Et pourtant ce sont de pauvres gens. Mais moi je suis comme eux, je les aime, je les connais ; leur vie est toute petite, mais... ils ont de grands rêves. Et je ne voudrais pas seulement les faire rire, je voudrais aussi les émouvoir, leur faire peur, les faire pleurer ». La réussite de Baptiste provient de ce qu'il répond aux besoins émotionnels des opprimés, des sans-voix qui, à leur tour, légitiment son art. Tombant du *paradis*, cette *vox populis* est également une *vox dei*. [TURK, 2002, p. 217]

contact avec le langage de la population et créait ensuite ses vers. « Donner une voix » aux « gens ordinaires » suggère parfois une certaine hiérarchie entre les sujets et le complément de la phrase, comme si les artistes étaient supérieurs aux autres gens « ordinaires ». Chez Rubem Braga, cette idéologie existe en clé inversée — le chroniqueur se place sensiblement en dessous d'autres métiers, plus nécessaires et urgents que le battement de la machine dans la salle de rédaction d'un journal. Prévert n'a pas ce regard dépréciatif sur lui-même, comme l'a le Brésilien. Il s'obstine à se placer sur un pied d'égalité avec l'autre. Les deux parcours sont pleins de contradictions et, pour plusieurs, de naïveté ou d'aliénation. Cependant, aucun des deux ne prétend donner la parole au peuple. En réalité, il s'agit d'un dialogue dans lequel les travailleurs, les plus pauvres, occupent une place centrale.<sup>188</sup> Enfin, ce serait une erreur de lecture d'associer la perspective d'avant-guerre de Marcel Carné et de Jacques Prévert aux adjectifs « populiste et sentimental ». D'abord parce que ce sont des façons péjoratives de dire, par exemple, qu'il s'agit d'un regard populaire et lyrique. Si l'on s'exprime ainsi, la substitution atténuerait le malentendu de cette lecture, victime, paraît-il, de la modification intervenue dans le film. Notons la conjonction adversative « but » (« mais »), en gras dans le fragment<sup>189</sup>, car elle indique que la critique s'est basée sur la version finale des *Enfants du Paradis*, donc, bien que plausible, sans la comparaison avec le scénario original ni avec les archives de la Cinémathèque, la perception se construit dans un malentendu. La scène, ayant été enregistrée telle qu'elle avait été initialement imaginée par le poète, n'illustrerait pas l'argument d'Edward Turk. Dans la suite du livre, du moins en ce qui concerne l'écriture de Jacques Prévert, le malentendu prend de l'ampleur lorsque le professeur suggère que « paradis » peut être compris comme une métaphore :

[...] for the suffering compatriots who, throughout the Occupation, sought relief in plays and movies. Elevated both literally and figuratively, these “children of paradise” enjoy, through performance, a state of integrity denied them since France’s fall to Germany. Considered in this light, the film's title is politically charged. But its inherent extendibility blunts its edge. Interviewed shortly after the picture 's release, Prévert asserted that the title

---

<sup>188</sup> La source des poèmes de Prévert était le langage populaire qui lui était contemporain, de sorte que son public était également contemporain ou, en d'autres termes, le temps dominant du poète français est le présent. Rubem Braga, en revanche, bien qu'il ait écrit dans un journal — donc lié à un présent immédiat — son style était tourné vers l'avenir. C'est-à-dire qu'il y avait dans son œuvre une projection du « lecteur moyen », qui n'est pas le sujet pauvre, ni l'intellectuel, il s'agit d'hommes quotidiens, ordinaires. Pour cette raison, il n'a pas suivi utilisé ? un registre populaire, mais plutôt la voie de la simplicité.

<sup>189</sup> [Parties du texte mises en évidence par nous]

refers not only to the Funambules "good-natured working-class audience but to "the actors" as well. This makes perfect sense. The film's thespians emerge from the masses and share their values. They, too, have sought out the theater in order to repossess a state of lost spiritual wholeness. And the success of this shared quest for regeneration depends upon actors' and spectators' identifying and responding reciprocally and totally with one another. Yet the all-too-perfect elaboration of the film's basic conceit - that life and theater are indissoluble - quashes the politically redemptive potential of the theater as an institution. [Idem, p. 251-252]<sup>190</sup>.

Une fois de plus, les choix lexicaux du critique semblent déconnectés de leur sujet. Le terme « élevés » et les expressions « plénitude spirituelle » (« spiritual wholeness »), « quête de régénération » (« quest for regeneration »), « bonne nature » (« good-nature »), « potentiel de rédemption » (« redemptive potential »), soulignent une tonalité religieuse étrangère aux textes de Jacques Prévert. Mais, comme il a été dit plus haut, le principal problème de ce passage réside dans le fait de suggérer que le « paradis » est une métaphore propre à l'Occupation. Le classique a incontestablement subi les aléas de la guerre. Même si l'enregistrement a été interrompu en 1943, essentiellement en raison de l'arrivée des alliés en Italie, la production a fait appel à un nombre important de collaborateurs pour le film. De plus, le recours à la narration d'un temps passé (également utilisé dans l'œuvre précédente *Les Visiteurs du soir*, qui se déroule au Moyen Âge) est une ressource pour contourner la censure de l'ennemi et, par la même occasion, obtenir des financements. Tout cela résulte, entre autres, de la situation historique et, sans aucun doute, les détails de la réalisation des *Enfants du Paradis* sont liés aux événements de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, la composante populaire (en particulier la représentation des pauvres) ne se limite pas à la seule expérience de la défaite française. Une telle compréhension est d'ailleurs contestable dans la mesure où elle conçoit l'art comme un reflet, sans aucune médiation, de la réalité. Le film, certes, célèbre une partie de l'histoire de France, peut-être, plus particulièrement, honore-t-il Paris ; néanmoins, le drame du prolétariat,

---

<sup>190</sup> Version en langue française traitée par Noël Burch : « La métaphore de leurs compatriotes souffrants qui, tout au long de l'Occupation, chercheront une consolation au théâtre et au cinéma. Ainsi *élevés*, au propre comme au figuré, ces enfants du paradis peuvent jouir, par le spectacle, d'un sentiment d'intégrité qui leur est refusé depuis la Débâcle. Sous cet angle, le film est politiquement chargé. Mais l'extension de ce trait semble en émousser considérablement la portée. Dans un entretien accordé peu de temps après la sortie du film, Prévert affirme que le titre se réfère non seulement « au public populaire et bon enfant » du Théâtre des Funambules mais aussi bien aux « acteurs ». Ce qui est parfaitement vraisemblable. Les gens de spectacle dans ce film sont issus du peuple et partagent ses valeurs. Eux aussi cherchent dans le théâtre le moyen de retrouver un état d'intégrité spirituelle. Pour que cette quête commune aboutisse, il faut une interaction et une identification réciproque entre acteurs et spectateurs ». [TURK, 2002, p. 217]

ses luttes, ses souffrances, ses réussites, ses défaites, ses rêves et ses désirs ne se limitent pas au seul contexte français du XX<sup>e</sup> siècle. Une telle perspective donnerait un aspect irréversiblement nationaliste au long métrage.

L'impasse des affirmations de Turk, bien sûr, réside dans le fait d'assumer sans réserve l'angle de Marcel Carné ; après tout, c'est le nom du réalisateur qui figure dans le titre de ce livre. La métaphore suggérée par le critique nord-américain renvoie en effet aux propos de Carné dans ses mémoires, défendant *Les Enfants du Paradis* comme une tentative de retrouver, symboliquement, ce que la France a perdu par les armes. Ce n'est un secret pour personne que le réalisateur a travaillé en coulisse pour souligner les éléments français de son film, y compris le retard de la première projection publique pour qu'elle coïncide avec la fin de la guerre, afin de transformer la production en une référence de la résistance du pays. Si on réfléchit à la poétique de Prévert dans le cadre de cette interprétation, il est possible d'observer une contradiction, car l'auteur de *Paroles* (du début à la fin de son œuvre) a refusé et a attaqué les différentes formes de nationalisme de son époque. Le destin du film, après l'écriture du scénario, n'a donc pas grand-chose à voir avec Prévert. « Paradis » acquiert de multiples significations au sein de sa production<sup>191</sup> – mais aucune d'entre elles ne se rapporte consciemment à une défense de la nationalité française. Au contraire, à cet égard, le poète se rapprocherait de l'idéologie communiste, internationaliste, qui ne voit pas de frontières entre les travailleurs exploités. Pour comprendre cette différence, il convient d'examiner la collaboration de Jacques Prévert au documentaire *Aubervilliers* (1946), réalisé par Éli Lotar.

Ce documentaire a été réalisé à peu près en même temps que la première des *Enfants du Paradis*. Il a été commandé par la mairie communiste de cette ville voisine de Paris. Le film, d'une durée d'un peu plus de vingt minutes, avait pour but d'alerter sur l'abandon et la misère de la classe ouvrière sous le gouvernement précédent, aligné sur Général Pétain. Le poète écrit le commentaire dit par Roger Pigaut . Ainsi, bien au début, il est possible d'entendre les phrases suivantes, qui pourraient bien illustrer le propos qui est développé dans cette recherche :

Mais les temps ont changé et la petite cité industrielle d'Aubervilliers compte aujourd'hui 55 000 habitants ouvriers pour la plupart et la plupart de ces ouvriers vivent au milieu des ruines et logent dans des taudis et ses ruines

---

<sup>191</sup> D'un point de vue littéraire, par exemple, le film fait directement écho à *La Cour des Miracles* de Victor Hugo – lorsque Barrault rencontre un aveugle qui mendie dans la rue, ils sympathisent, l'aveugle l'invite dans un bar, *Coupe Gorge*, et à l'intérieur de l'établissement, l'aveugle retrouve la vue et s'exclame : « Un miracle ! ».

ne sont pas les ruines toutes neuves de la guerre se sont déjà d'anciennes ruines des ruines banales. Les simples ruines de la misère ouvrière (...) [00 :03 :12 a 00 :03 :30]

L'image des ruines quotidiennes de la misère ouvrière renforce l'idée que les travailleurs sont compris par Prévert d'une manière plus large, qui n'est pas seulement liée au contexte historique spécifique de la dernière guerre. Cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agit d'une situation immuable. Dans l'écriture prévertienne, il y a de la place pour la transformation des choses — généralement, le fil de l'espoir est lié aux enfants, qui sont capables de voir le monde d'une autre perspective et, davantage encore, sont capables de s'exprimer à travers un langage qui est aussi innovant, parce qu'ils portent dans leurs mains la latence des révolutions. Ce n'est pas un hasard si, à la fin du documentaire de Lotar, les enfants des travailleurs sont au centre du récit. Dans *Les Enfants du Paradis*, toujours en écho au passage d'Edward Baron Turk, ce n'est pas l'Occupation allemande qui ajoute un sens politique au titre du classique, la charge politique est là indépendamment (ou au-delà) de la défaite française durant la Seconde Guerre mondiale. C'est ainsi car, dans l'œuvre de Jacques Prévert, la figure de l'enfant et la figure populaire sont elles-mêmes revêtues d'une condition politique (avant et après le conflit) dans la trajectoire du poète.

Il est clair que les changements et les coupures dans la scène d'ouverture de ce chapitre, c'est-à-dire dans la rencontre entre Baptiste et Frédérick, n'ont pas été les seules causes de ces lectures. Comme il a été dit précédemment, Edward B. Turk accorde peu de place à la collaboration de Jacques Prévert au film de 1945, privilégiant ainsi le point de vue du réalisateur, il développe ses considérations (selon l'avis qui guide ce travail) problématiques sur les significations de « paradis ». Il reste encore une rectification du même ordre à apporter aux conclusions du professeur Turk. En fait, il s'agit d'un déploiement de l'acceptation du public des *Funambules* comme métaphore. À un moment donné, Turk revient sur une interview de Jacques Prévert, révélant que le nom du film ne ferait pas seulement référence à « la classe ouvrière bienfaitrice », mais aussi aux acteurs. À partir de ce constat, l'auteur affirme que l'acteur, comme l'ouvrier, cherche une sorte de régénération de l'état d'esprit perdu par la France pendant la guerre, ce qui dépendait pour être efficace d'une identification et d'une réciprocité entre ces deux classes. Le critique souligne que l'un des concepts de base du long métrage, à savoir que la vie et l'art sont inséparables l'un de l'autre, supprimerait en fait le potentiel institutionnel du théâtre en tant que force de rédemption. Autrement dit, Turk semble soutenir que cette élaboration affecte le potentiel fictionnel de la dramaturgie ou de l'art en général, la capacité d'offrir d'autres dimensions. Ce qui, si l'on considère le parcours de Jacques

Prévert, en particulier ses héritages surréalistes, ne devrait pas sembler étrange, puisque Prévert s'est investi souvent contre l'instance institutionnelle de l'art, si bien qu'il s'est même déclaré artisan, niant le statut de poète, proposant une compréhension de la création poétique en dehors du monde de l'art.

Sans aller trop loin dans ce débat, certes intéressant, il est nous semble-t-il pertinent de proposer une lecture en sens inverse. Il y a un rapprochement entre les acteurs et le public du « paradis », qui conduit à un rétrécissement des frontières entre la vie et la fiction, mais pas dans le sens proposé, par exemple, par cette phrase « The film's thespians emerge from the masses and share their values » (« Les acteurs du film émergent des masses et partagent leurs valeurs ») [TURK, 1989, p. 252]. Ni Jean Louis-Barrault, ni Pierre Brasseur (même pas Arletty ou Marcel Herrand) ne sont issus de cette masse. Le sens est inverse. Les personnages joués dans *Les Enfants du Paradis* exigent une plongée dans la peau du « paradis », car ils sont eux-mêmes des archétypes populaires, dans le cas présent Pierrot, Arlequin et Colombine.<sup>192</sup> De plus, leurs personnages historiques étaient déjà présentés comme des allégories du peuple à leurs époques respectives<sup>193</sup>. En effet, dans la chronique retrouvée par Jacques Rancière, il y a déjà un exemple de cela : Debureau parvient, par la pantomime, non seulement à représenter les désirs de la classe ouvrière, mais aussi à incarner son destin. Le mime est le double de son public, il est finalement le peuple lui-même. Cette caractéristique se répercute certainement dans le rôle joué par Jean-Louis Barrault.

Il est curieux de constater qu'une phrase très similaire a été prononcée au sujet de Frédéric Lemaître dans un témoignage de Victor Hugo, comme on peut le voir ci-dessous :

- Il y a comme une famille d'esprits puissants et singuliers qui se succèdent et qui ont le privilège de réverbérer pour la foule et de faire vivre et marcher sur le théâtre les grandes créations des poètes ; cette série superbe commence par Thespis, traverse Roscius et arrive jusqu'à nous par Talma ; Frederick Lemaître en a été, dans notre siècle, le continuateur éclatant. Il est

---

<sup>192</sup> La phrase de Lacenaire, lorsqu'il rencontre Garance dans la deuxième partie du film, est reprise dans cette partie : « Des gens, les acteurs ne sont pas des gens, c'est tout le monde et personne à la fois les acteurs » [PREVERT, 2012, p. 146]

<sup>193</sup> Même si nous établissons des équivalences historiques, il serait intéressant de réfléchir aux similitudes et aux différences entre les époques. Comme Victor Hugo qui, en écrivant *Notre-Dame de Paris* pendant la période révolutionnaire où il observe l'effondrement de la monarchie, décide de déplacer son histoire au XII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment où l'effondrement du pouvoir royal commence à être détruit — ainsi, la célèbre scène du livre remplacera la cathédrale. Le déplacement s'opère et, bien sûr, interroge le présent de l'auteur de différentes manières, mais en utilisant des médiations différentes.

le dernier de ces grands acteurs par la date, le premier par la gloire. Aucun comédien ne l'a égalé, parce qu'aucun n'a pu l'égaliser : **les autres acteurs ses prédécesseurs ont représenté les rois, les pontifes, les capitaines ce qu'on appelle les héros, les dieux ; lui, grâce à l'époque où il est né, il a été le peuple.**<sup>194</sup> Pas d'incarnation plus féconde ni plus haute. Étant le peuple, il a été le drame ; il a eu toutes les facultés, toutes les forces et toutes les grâces du peuple ; il a été indomptable, robuste, pathétique, orageux, charmant ; comme le peuple, il a été la tragédie et il a été aussi la comédie. De là sa toute-puissance, car l'épouvante et la pitié sont d'autant plus tragiques qu'elles sont mêlées à la poignante ironie humaine. Aristophane complété Eschyle, et ce qui émeut le plus complètement les foules, c'est la terreur doublée du rire. Frederick Lemaître avait ce double don c'est pourquoi il a été, parmi tous les artistes dramatiques de son époque, le comédien suprême.<sup>195</sup> [HUGO, 1885, p. 193-194]

Le commentaire est extrait des *Propos de table de Victor Hugo*, un journal annoté et organisé par Richard Lesclide, le secrétaire de l'auteur, qui a transcrit des nombreuses pages de conversations, de réflexions, d'activités et de coutumes quotidiennes de Hugo. La section se réfère au Théâtre en général. Si l'on se focalise sur la partie en gras, on remarque que Frédéric Lemaître se distingue des autres artistes parce que, alors que ces derniers représentaient des rois, des pontifes, des capitaines, etc. ; alors que lui était le peuple. Il était suprême parce qu'il concentrait dans son œuvre toutes les facultés du peuple, la force, la sympathie et la tristesse. Hugo n'épargne pas les adjectifs pour le qualifier, soulignant le double don de l'acteur — de passer du drame à la comédie — plus encore, d'avoir en lui le pouvoir terrifiant de la duplicité du rire, doux-amer, tragique et ironique. Sa dramaturgie incarne le sort, le destin et la misère du public — c'est donc dans cette perspective qu'elle rejoindrait la catégorie de l'allégorie populaire. Prévert dessine une belle formule pour traduire ce lien de Frédéric et de ses spectateurs, dans le film, juste après que Lacenaire ait envahi la loge de l'acteur et l'ait interrogé sur la singularité de son métier, la voix de Pierre Basseur lui répond : « Vous n'y entendez rien, c'est justement cela qui est beau, qui est étourdissant... Sentir... entendre son cœur et celui du public qui battent en même temps. » [PRÉVERT, 2012, p. 114].

---

<sup>194</sup> [parties du texte mises en évidence par nous]

<sup>195</sup> HUGO, Victor. « Propos de table de Victor Hugo/recueillis par Richard Lesclide ». 1885. BnF, Paris.

Tout comme la description du mime en 1931 par le chroniqueur saint-simonien, le commentaire de Hugo souligne une certaine ambiguïté inhérente à la représentation du peuple. Cette compréhension est certainement associée à la vision romantique. On retrouve ici des échos de la célèbre préface de *Cromwell* (1827), dans laquelle Victor Hugo prône une plus grande liberté pour les créations théâtrales, en proposant de rompre avec les règles du système classique, des trois unités, de la vraisemblance totale, entre autres considérées comme des obstacles à l'expression artistique au XIX<sup>e</sup> siècle. À cet égard, Carole Aurouet reprend le débat autour des enjeux théâtraux de l'époque, en montrant comment ils résonnent dans le film. Aurouet évoque l'influence des œuvres shakespeariennes, l'impact sur le courant classique de la littérature française, le rôle fondamental de Hugo dans le développement du romantisme en France et, surtout, la manière dont Prévert utilise ce contexte pour écrire son scénario. Par ailleurs, elle note également l'influence de la préface mentionnée plus haut et écrit que :

[...] l'esthétisme du mélange des genres et de la démesure, défendu par Victor Hugo dans sa fameuse préface, se retrouve d'une certaine manière dans le film lui-même, qui offre des registres variés et des changements de genre inopinés, et présente des protagonistes excentriques. Or, on le sait, Jacques Prévert est un lecteur de Victor Hugo, un auteur qui lui est cher et à qui il fait souvent des clin d'œil dans son œuvre poétique (par exemple dans « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France » qui est édité en recueil dans *Paroles* en 1946) et cinématographique (voir notamment son adaptation de *Notre-Dame de Paris* réalisée par Jean Delannoy en 1956). [AUROUET, 2022, p. 112-113]

Un autre clin d'œil de Prévert à Hugo dans le long métrage serait de faire de la taverne Le Rouge Gorge sa propre version de la *Cour des Miracles*<sup>196</sup>. Là, l'aveugle joué par Gaston Modot ne voyait pas à un centimètre devant lui et, par miracle, en entrant dans le bar, ses yeux fonctionnent comme ceux d'un expert en pierres précieuses, aidant ses compagnons à évaluer la valeur de certains artefacts. Cependant, l'aspect le plus important de ce passage est la prise

---

<sup>196</sup> *Les Enfants du Paradis* reprend des aspects de *Notre-Dame de Paris*, soit dans la *Cour des Miracles* comme dans l'exemple ci-dessus, soit, dans un autre cas, les deux histoires commencent par des scènes de foules, de fêtes populaires, de carnivals. Ainsi, nous pensons qu'il est possible de considérer le film comme une relecture de certains aspects du roman de Hugo. Et, à son tour, l'adaptation cinématographique de l'histoire de Quasimodo, réalisée par Prévert en 1957, un dialogue avec le long métrage. Nous ne développerons pas cette idée dans cette thèse, cependant, ce parcours de va-et-vient par rapport à l'œuvre de Victor Hugo permettrait de mettre en évidence le mouvement dialectique des écrits de Jacques Prévert.

de conscience de que le mélange des genres et le manque de mesure ou la démesure <sup>197</sup> c'est typique des romantiques et on le retrouve dans *Les Enfants du Paradis*, qui présente plusieurs registres, de genres cinématographiques et de personnages excentriques comme Lacenaire. On est donc pas loin du rapprochement entre romantisme et surréalisme opéré par Rubem Braga dans son entretien avec André Breton à Paris. Le chroniqueur relie les deux, lorsqu'il évoque l'ambition de transformer la capacité humaine à se sentir présent dans ces deux mouvements, en changeant la relation de l'homme avec l'art. À ceci près que les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle ont été plus radicales en imposant une nouvelle *praxis* à l'artiste. La rupture avec le passé consiste à défaire la compréhension, par exemple, de ce qu'est la poésie et, par conséquent, à développer une autre façon de voir et d'expérimenter le monde, d'où la plongée esthétique des surréalistes dans l'inconscient.

Il ne fait aucun doute que l'héritage romantique de Jacques Prévert (qui se manifeste, par exemple, dans le rapprochement de l'image de l'enfant et du peuple — un geste typiquement romantique) a été filtré par le surréalisme. Il est toutefois curieux de constater qu'en matière de représentation populaire, Prévert serait beaucoup plus proche de Hugo que de Breton, peut-être parce qu'il place le lecteur à l'intérieur, en tant qu'interlocuteur, de ses créations. *Les Misérables* (1862), par exemple, est parfois accusé d'ouvrir trop de conceptions esthétiques pour un auteur de la trempe de Victor Hugo, contrairement à *Nadja* (1927), impossible à classer comme roman, dans lequel André Breton se plonge dans la recherche du « je » dès la première phrase du livre, pour sonder les limites de la folie et gratter les frontières de l'inconscient, sans rien concéder au lecteur. En ce qui concerne cette thèse, on essaie de souligner qu'il ne s'agit pas d'une conception ou de quoi que ce soit de ce genre quand on pense à Prévert et à Braga. Tous deux assimilent ce trait par la nature de leurs œuvres. Or, ceux qui écrivent des dialogues doivent tenir compte du fait qu'ils seront entendus par l'autre. Comme dans les chroniques brésiliennes, chez Prévert, il y a un personnage virtuel, un interlocuteur qui est présent à tout moment dans les deux œuvres, soit pour l'amuser, soit pour l'attaquer — le plus pauvre dans le premier cas et le plus riche dans le second, pour le poète français.

La singularité de l'œuvre de Jacques Prévert réside dans la combinaison de ce mélange des genres, ce désir démesuré de faire imploser les frontières de l'Art, avec sa compréhension

---

<sup>197</sup> Ce trait est certainement un point de différence important entre les deux auteurs comparés ici. Jacques Prévert est l'héritier de cette démesure hugolienne, ses vers ne sont pas contenus, ils transportent, ils déploient, par exemple, des expressions, des lieux communs. Alors que Rubem Braga, *via* Manuel Bandeira, privilégie l'économie de moyens, réduisant les périodes, les phrases, voire le mot.

du peuple (du public, finalement) pour lequel il écrit. Il s'agit d'introduire la composante populaire dans l'équation esthétique, car, comme il a déjà été exploré dans cette thèse, sur la proximité du groupe surréaliste avec le Parti Communiste Français (PCF), de telles articulations sont médiatisées, tout d'abord, par leur conception du langage, qui est elle-même basée sur une méthode d'observation des sons et des rythmes de la langue parlée. Il serait intéressant, pour préciser un peu plus ce point de vue de cette recherche, de se référer à l'étude de Marik Froidefond<sup>198</sup> sur la relation de Prévert avec la musique, plus précisément lorsque l'article traite de l'espace accordé par le poète à la chanson populaire et au bruit dans ses livres. La professeure observe que la révolte prévertienne contre les tendances intellectuelles académiques, abstraites et hermétiques ne se manifeste pas seulement dans la dimension thématique de ses vers, mais aussi dans la forme intérieure de son écriture, ce qui guide ses choix esthétiques dans le sens d'une « écoute et d'une attention extrême aux sons et aux rythmes de ses vers ». [FROIDEFOND, 2012, p. 73]. L'extrait suivant, un déroulement, fait référence à l'importance de l'oralité dans ce processus et à la façon dont on entend une profusion de voix (le bruit) dans son œuvre :

L'importance de l'oralité et l'extrême attention portée à l'agencement des voix dans les recueils de Prévert mérite d'être plus généralement soulignée. Il ne s'agit pas pour lui de faire entendre la voix d'un *Je* poétique, entité subjective et abstraite, mais une foule de voix, des voix diverses, plurielles, discordantes, tissées avec un extrême soin dans la trame du poème. Ici encore, l'enjeu est double, à la fois politique et esthétique. Politique d'abord, parce qu'en donnant ainsi la parole à ceux qui en sont d'habitude privés, Prévert leur redonne une forme d'existence sociale ; esthétique ensuite, **parce que cet effort de tissage va de pair avec la remise en question des frontières génériques traditionnelles**<sup>199</sup>. Ainsi se mêlent les genres, au point qu'on ne sache parfois plus si la « chanson de la Fourrière » relève vraiment de la poésie ou du récit en prose, du scénario, ou du théâtre. Dans bien des cas, ce mélange se manifeste par un assemblage apparemment hétéroclite,

---

<sup>198</sup> Je reproduis une formulation réussite de Froidefond sur le rapport de Prévert au travail poétique : « Sur ce point encore, Prévert rejoint Kosma pour qui la musique est une « très belle machine », et qui se comparait lui-même volontiers à un mécanicien en charge d'un travail extrêmement réglé et méticuleux. Prévert pourtant reste vigilant : si la poésie ne peut se passer de technique et de minutie, elle doit veiller, comme la musique, à ne pas basculer dans l'horlogerie et la fabrication de « lapins à musique ». L'étude précise des poèmes de Prévert montre qu'il parvient à cette position d'équilibre grâce à un travail de respect et de bouscule des codes traditionnels de la versification poétique. » [FROIDEFOND, 2012, p. 73]

<sup>199</sup> [parties du texte mises en évidence par nous]

mais toujours savamment calculé, de « paroles » juxtaposées les unes aux autres sans signe de ponctuation pour les démarquer. [FROIDEFONT, 2012, p.76]

Une multitude de voix, plutôt que la manifestation d'un « sujet lyrique » — entité subjective et abstraite — traduit très bien l'œuvre cinématographique de Jacques Prévert. Il est presque impossible de lire cet extrait des voix éparses, plurielles, discordantes, qui renvoie aux anthologies du poète, sans revenir sur la constellation des personnages de ses films, personnages imaginés pour parler au cinéma. Le fait de se consacrer aux scénarios et aux dialogues a considérablement façonné l'élaboration de la poésie de Prévert. Tout, comme le souligne Froidefond, est tissé avec un soin extrême dans la trame des poèmes. D'ailleurs, en gras, cette profusion de voix, qui a à voir avec la chanson populaire et la volonté d'assimiler le bruit, le dissonant, est aussi liée à la remise en cause des frontières traditionnelles du genre. Une telle perspective, précisément l'idée que cela se produit à travers un rassemblement de « paroles » juxtaposées, serait un point d'entrée intéressant pour réfléchir aux énumérations prévertiennes, par exemple, de poèmes comme « Inventaire » [O.C. p.131]. Cette ressource, fréquemment utilisée par le poète, serait donc liée à cette prolifération de bruits. En allant plus loin, si l'opinion de Rubem Braga est reprise (dans l'interview réalisée dans les années 1950, selon laquelle ce poème était typiquement communiste) la question devient plus significative, car elle crée une intersection entre le plan esthétique et le plan politique, comme si l'énumération et la profusion des voix servaient à construire formellement un espace du commun. Un espace du commun qui pouvait inclure tout le monde, qui appartiendrait à tout le monde et, de ce fait, qui serait complexe et contradictoire en soi, comme l'est la vie, d'où les réverbérations d'une compréhension de l'art qui n'est pas si éloignée de la vie — une caractéristique mise en évidence précédemment par Turk. On insistera donc un peu plus sur la tendance prévertienne à effacer les frontières entre les genres, en prenant comme cas pour étoffer notre propos un autre dialogue des *Enfants du Paradis* : la séquence de la dispute entre Frédéric Lemaître et le Comte de Monterey.



[Photogramme 2:49:00]

Après avoir joué Othello, Frédérick parle à Édouard de la nature des pièces de William Shakespeare. Le comte rappelle avec mépris l'origine populaire de l'écrivain anglais pour souligner la violence de sa production et, ironiquement, pour dire qu'en raison du caractère bestial des pièces, elles ont eu du succès auprès des débardeurs et des charretiers. L'un des fidèles écuyers d'Édouard, Georges, tout aussi noble et ironique, propose de réserver une place au théâtre pour son cocher. L'acteur, toujours déguisé en Othello, répond que, s'ils préfèrent, il peut aussi amener les chevaux, car, s'exclame Frédérick en retournant l'ironie, « — Oui, cela me serait fort agréable de faire aimer et comprendre à des bêtes la Beauté d'une pièce que « les gens d'esprit ne sont pas capables d'apprécier » [PRÉVERT, 2012, p. 196]. Derrière cette querelle se cache la dispute autour de l'amour de Garance. La tension monte avec l'arrivée de Lacenaire et le dialogue se poursuit ainsi :

ÉDOUARD DE MONTEREY – Peut-on savoir mon ami, comment vous exercez actuellement « vos talents » ?

MÉCENAIRE (*avec lui aussi une grande insolence.*) – Puisque cela vous intéresse... (*et le plus sérieusement du monde*)... je termine, enfin je mets la dernière main à une chose tout à fait passionnante... « et qui fera du bruit ».

GEORGES (*ironique.*) – Une tragédie sans doute.

MÉCENAIRE – Non...un vaudeville... une farce... ou une tragédie... pourquoi pas... si vous préférez... C'est pareil tout cela... aucune différence. *(puis d'une voix provocante et agaçante en regardant le comte.)* Oui... si peu de différence... Par exemple... quand un roi est trompé c'est une tragédie, un drame de la fidélité... *(Il rit.)* Ce n'est pas sa femme qui le trompe...

FRÉDÉRICK *(amusé.)* – C'est la fatalité !

MÉCENAIRE – *(qui regarde un instant derrière le rideau qu'il a descendu et « en apparence » machinalement et légèrement entrouvert puis refermé.)* – Oui ... la fatalité. *(Au comte.)* Mais s'il s'agit d'un pauvre diable comme vous ou moi, monsieur de Monterey, et quand je dis moi c'est une façon de parler... alors ce n'est plus une tragédie... c'est une bouffonnerie...une lamentable histoire de cornard, une dérisoire histoire de cœur...

FRÉDÉRICK *(renchérissant, amusé et « lyrique »)* –... et pourtant, c'est le même bois sous le chapeau du pauvre, sous la couronne du roi. *(Et de plus en plus lyrique.)* Le bois mort de l'amour qui pourrit sur la tête de ceux qui ne sont pas aimés !

MÉCERNAIRE – Toujours le même bois, les mêmes histoires, les mêmes larmes. *(Souriant.)* Alors, dans le fond, messieurs, peu importe le genre de ma pièce, l'essentiel est qu'elle soit amusante et que l'auteur soit le premier à en rire.

[PRÉVERT, 2012, p. 164-165]

Une fois de plus, il est possible de constater que le poète ne se contente pas de considérer les dialogues comme de simples échanges de répliques, de questions et de réponses. Les parenthèses de Prévert s'attachent à créer l'atmosphère des voix, à indiquer les gestes et l'état d'esprit des personnages : « sérieux », « provocateur », « insolent », etc. Autant de repères précis permettant aux auteurs de s'orienter. Il est curieux de constater que l'adjectif « lyrique », donc entre guillemets, est associé à Frédéric presque à la fin du fragment. Comment Pierre Brasseur devrait-il agir pour incarner un état lyrique ? Montrer un visage rêveur ? Mélancolique ? Y aurait-il ici une certaine proximité entre le lyrisme et la désaffection, l'absence de l'amour ? Frédéric deviendrait-il de plus en plus lyrique en entendant ses propres mots ? Car il n'est pas aimé non plus par Garance. Notons ici la complexité des personnages de Prévert, principaux et secondaires, qui sont construits en tenant compte de leurs émotions, de leurs désirs, de leurs frustrations et de leurs contradictions. Leur caractérisation est riche.

Si réaliser un film sur le mime Debureau était effectivement une idée de Jean Louis-Barrault, raconter l'histoire du bandit-écrivain était le désir de Jacques Prévert, depuis le début. Lacenaire (écrit Mercenaire dans le scénario original) était un personnage très admiré par les surréalistes. Peut-être en raison de cette affinité, le personnage joué par Marcel Herrand, à plusieurs moments de l'intrigue, donne au spectateur l'impression de partager avec Jacques Prévert la paternité de l'histoire, manipulant à sa guise les orientations du récit. Par exemple, après ce passage, pour provoquer la jalousie du comte de Montray, Lacenaire dévoilera le baiser de Garance et Baptiste sur la terrasse de la fête — un fait qui révélera la trahison tout en donnant vie au vaudeville qu'il a décrit plus tôt. Ceci est, dans une certaine mesure, déjà préfiguré dans le passage ci-dessus, dans une des parenthèses, où Lacenaire ouvre et ferme la fenêtre « mécaniquement », pour s'assurer que le couple est bien là — ce que le spectateur sait déjà. Un autre exemple serait la scène où Lacenaire rencontre Frédérick pour la première fois, dans la loge de l'artiste, et parle d'une histoire sur laquelle il travaille à ce moment-là. Remarquez que, d'une certaine manière, il retranscrit les parcours de Baptiste et de Garance dans sa narration : « J'écris plutôt des choses légères... « et de nous jours », c'est « le drame » qui a la préférence ! (Souriant à nouveau) Pourtant j'ai fait une petite chose à laquelle j'ai la faiblesse de tenir... un petit acte plein de gaieté et de mélancolie... Deux êtres qui s'aiment et qui se perdent et qui se retrouvent et se perdent à nouveau... un petit décor vert tendre... un jardin... un jet d'eau » [PRÉVERT, 2012, p. 115]

La compréhension du fait que les frontières des genres dépendent parfois de qui raconte et pour qui une histoire est racontée constitue d'autres éléments partagés par Prévert et Lacenaire. Tous deux, à plusieurs niveaux, s'interrogent sur les frontières des choses et s'accordent à dire qu'il n'y a pas beaucoup de différence entre un vaudeville, une farce ou une tragédie. On peut dire que les réponses des personnages dans l'extrait précédent mettent en relation la distribution des genres avec les classes sociales. Quand un roi est trahi on est dans le domaine du drame ; alors que s'il s'agit d'un pauvre malheureux, la même histoire devient une bouffonnerie, une clownerie. En d'autres termes, la tragédie et la comédie sont également conditionnées par le statut socio-économique, par la strate sociale occupée par les protagonistes. Cette observation devient en quelque sorte emblématique, dans la suite de l'argumentation proposée par ce travail, car elle permet d'entrevoir une intersection entre les dimensions esthétique et politique dans l'œuvre de Jacques Prévert. Ce que Marik Froidefond présente de manière segmentée — d'une part, l'exercice de « donner une voix aux exclus » ; d'autre part, le mélange des genres — apparaît ici combinés. La division des genres implique également une

forme d'exclusion. En d'autres termes, les attaques de Jacques Prévert contre les formes d'art historiquement sédimentées — la façon dont le canon est organisé — ainsi que la présentation de l'ouvrier d'une manière plus complexe, avec ses désirs et ses rêves, au-delà d'être un choix esthétique, est aussi un choix politique. En fait, Prévert en a eu conscience très tôt, et surtout qu'une partie des intellectuels, adeptes des voies abstraites et hermétiques, sert à maintenir ce système de ségrégation. À l'époque du groupe Octobre, il exprime cette notion dans l'un de ses rares textes critiques :

Ce sont des gens cultivés, ils savent par cœur deux ou trois formules, ils font des citations, ils connaissent bien des choses, ils admirent les grands auteurs, les grands poètes, et leur admiration est souvent assez logique, la plupart de ces grands poètes ayant toujours eu pour mission de couvrir de leurs magnifiques alexandrins la voix désagréable de tous les meurt-de-faim. [...] Ceux qui font la queue aux soupes populaires, aux asiles de nuit, au bureau de placement, ne sont pas les mêmes que ceux qui font la queue aux théâtres [...] Pour les hommes, pour les prolétaires, il n'y a pas de théâtre. Dès qu'on présente un ouvrier, un paysan sur une scène française, c'est pour le tourner en ridicule, ou pour le montrer d'abord révolté au premier acte, plus réfléchi au second, plus calme et trahissant sa cause au troisième.

Ce n'est pas le moment de se laisser endormir, il faut critiquer vite, dire non. [PRÉVERT, 2007, p. 25]<sup>200</sup>

Grâce au poème « Le Cancre » [O.C. p. 43], on sait combien il est important pour Prévert de dire non. Dans le passage ci-dessus, il est possible de se rendre compte qu'il s'agit toujours de voix, les alexandrins recouvrent la voix des affamés. L'art, un certain art, fait taire le monde, une certaine partie du monde. Ce serait pour nier tout cela, la genèse de l'espace privilégié pour les bruits de la rue dans les livres et les scénarios de Prévert ; espace pour la profusion de voix traditionnellement exclues de la fabrication poétique, comme l'a observé si bien Froidemond. Opter pour l'oralité et les bruits de la foule, plutôt que pour une expression solitaire, subjective et abstraite du « sujet lyrique », signifierait refuser de créer une poésie qui remplisse le rôle décrit dans le fragment ci-dessus, celui de l'exclusion.

Jacques Prévert refuse d'occuper cette place, au point qu'il préfère être qualifié d'artisan. Sous cet angle, on peut affirmer que, durant la période du groupe Octobre, c'est-à-

---

<sup>200</sup> Ce texte a été publié pour la première fois dans la revue *La Scène ouvrière*, n°1, année 2, 1932.

dire juste après avoir quitté les surréalistes, le rejet du terme « poète » et de la signification sociale que l'épithète porte avec lui se manifeste par une attitude plus radicale, présupposant une intervention plus directe dans la société. Ne pas le laisser dormir fait référence aux manifestations dans les usines, aux syndicats et aux grèves des années 1930. Au fil du temps, le radicalisme se dilue dans l'œuvre de Prévert. Que la révolte contre l'exploitation reste au cœur de ses vers ne fait aucun doute ; mais à l'approche de *Paroles* (1945), on assiste à une transfiguration de ce comportement plus audacieux. Ce changement se ressent dans l'organisation de son œuvre poétique. Arnaud Laster commente, dans un article intitulé « Jacques Prévert, une voix pour les prolétaires »<sup>201</sup>, que peu de son répertoire écrit pour Octobre a été réutilisé dans les anthologies de poèmes. Seulement trois chansons « Histoire du cheval », « La Pêche à la baleine », « Marche ou crève » et trois pièces de théâtre « La Bataille de Fontenoy », « Le Tableau des merveilles » et « La Famille Tuyau de Poêle ». Un autre indice de ce mouvement, selon le professeur, dans le même texte, se trouve dans la disparition progressive du mot « prolétariat » à partir de 1946 — Laster précise que le mot disparaît progressivement, mais que la catégorie persiste, car le poète reste du côté de ceux qui sont les plus vulnérables aux difficultés de la vie, dans un monde capitaliste. La défense est cependant justifiée, car une partie de la critique interprète ces changements comme une régression ou un ressassement des positions de Jacques Prévert, c'est-à-dire un « embourgeoisement ». Cependant, outre les changements dans le monde du travail du XX<sup>e</sup> siècle lui-même, on peut avancer l'idée selon laquelle il s'agit ici d'une maturation formelle, dans laquelle il a su mieux sélectionner ses choix esthétiques, en laissant de côté certains excès et en ne gardant que les éléments essentiels à son expression artistique. Dans cet intervalle des années 1930 aux années 1940, il est important de souligner que Jacques Prévert s'est consacré intensément au cinéma. La pratique cinématographique a servi de filtre, passant au crible d'une activité plus constante, plus régulière, insérée dans un régime de travail avec des échéances, ce qui, au final, a fait de lui un meilleur artisan du mot.

Sans aucun doute, l'une des choses qu'il a conservées est sa préférence pour une dynamique collective de création, avant et après son succès littéraire, comme on le sait, Prévert a réalisé une série d'œuvres en collaboration avec d'autres écrivains, peintres, illustrateurs, journalistes et compositeurs. D'un point de vue méthodologique, ces œuvres partagées sont souvent des objets d'étude privilégiés, étant donné que (et il se passe la même chose avec

---

<sup>201</sup> LASTER, Arnaud. « Jacques Prévert, une voix pour les prolétaires », *Aden*, vol. 11, no. 1, 2012, pp. 116-137.

Rubem Braga) quand il commente les œuvres des artistes avec lesquels il partage la création, l'admiration et l'amitié, Jacques Prévert laisse échapper des informations substantielles sur sa poétique. Il y a quelque chose dans le geste de regarder l'autre qui lui fait révéler des aspects importants de lui-même. Dans une déclaration en l'honneur du musicien Maurice Jaubert, par exemple, on peut lire des commentaires pertinents sur le cinéma, précisément sur le caractère artisanal et populaire des débuts du septième art en France et, surtout, une définition du mot « populaire » :

À l'époque où le cinéma jouissait encore du splendide privilège d'être totalement méprisé de l'élite, Maurice Jaubert écrivait déjà, exprès pour le cinéma, une musique tendre et heureuse, triste et gaie, simple et belle ; une véritable musique populaire. « Populaire », c'est-à-dire une musique pour tout le monde, une musique pour tous ceux qui aiment la musique.

Mais les musiciens mélomanes et les gratte-papiers à musique, les amateurs de musique électrique et confidentielle n'apprécieraient guère à cette époque la musique de Maurice Jaubert, et même ils faisaient ce qu'ils font toujours lorsqu'une certaine musique les surprend et les gêne, ils faisaient la petite bouche et la sourde oreille :

« Un garçon tellement doué, vraiment quel dommage, le voilà maintenant qui fait de la musique de cinéma et il ne s'excuse même pas, au contraire il s'en vante, il dit que ça lui et il compose avec « ces gens », avec ces saltimbanques, il retire sa veste et travaille comme un ouvrier, vraiment c'est à se demander... »

Mais Maurice Jaubert les laissait se demander...et il continuait à écrire de la musique pour le cinéma [...] sa musique était de plus en plus belle, pleine d'amour, de tendresse et de compassion pour les plaisirs et les malheurs du monde, pleine de révolte aussi devant la misère des hommes, tantôt douce, tantôt cruelle, pleine d'humour, de jeunesse et de mélancolie, terriblement sombre et angoissante quelquefois et d'une soudaine agressivité mais toujours d'une déchirante et bouleversante simplicité. [O.C. p. 628-629]

Le populaire est donc ce qui appartient au monde entier, ce qui est commun à tous et, plus encore, ce qui est fait pour tous ceux qui aiment la musique. L'amour est important dans cette définition, car le poète divise ce même monde entre ceux qui sont capables d'aimer et ceux qui ne le sont pas. Cette dichotomie, simpliste à première vue, organise la constitution éthique de la poésie de Jacques Prévert, qui a déclaré à plusieurs reprises qu'» il écrivait pour

faire vibrer et divertir les premiers et pour ennuyer les seconds »<sup>202</sup>. Ce trait tient, d'une part, à une certaine valorisation de la beauté et de la complexité de l'expérience humaine et, d'autre part, à une révolte contre ce qui entrave ou gêne cette expérience.

Il y a au moins deux autres éléments à souligner dans cet extrait : tout d'abord, les commentaires sur les caractéristiques de la composition de Maurice Jaubert dans le dernier paragraphe, car ils s'inscriraient parfaitement dans une description de l'auteur de *Paroles*. Le passage de Jaubert par les différentes couches des expériences humaines, de la douceur à la cruauté, de l'humour à la misère, de l'agressivité à la mélancolie, s'apparente au mouvement de l'écriture de Prévert, qui a aussi pour horizon esthétique la simplicité — quelles que soient les émotions à exprimer — car le résultat simple, qui ne suppose pas l'absence de travail formel, garantit en quelque sorte le maintien du lieu du commun, où chacun peut s'abreuver de l'art. C'est cette perspective qui conduit à un rejet parfois radical de tout signe d'abstraction ou de théorisation. Le poète français voit souvent dans ce type de pratique une tentative d'exclusion de l'autre. Deuxièmement, revenant au texte, il faut lire attentivement l'approche de Jaubert et de l'ouvrier. Bien que sur un ton ironique, en référence à la critique faite au musicien qui choisit délibérément d'abandonner le domaine artistique, de se déshabiller et de travailler comme le prolétariat, il s'agit d'une relation significative. Le travail cinématographique, surtout à ses débuts, a permis une plus grande interpénétration entre les activités manuelles et intellectuelles, c'est-à-dire que chacun se concentrait à faire ce qu'il pouvait pour produire les films. Souvent dans un système de camaraderie, comme lorsque Jacques Prévert fait de la figuration dans le long métrage de Jean Vigo, *L'Atalante* (1934), dont Maurice Jaubert a composé la bande sonore.

Jusqu'à présent, on a abordé une série de questions relatives à la poésie de Jacques Prévert et à divers aspects du terme « populaire » ; depuis la dynamique du travail — écrire pour le cinéma —, le développement des personnages, les processus esthétiques et politiques liés à la remise en question des genres littéraires et artistiques, entre autres. Il convient toutefois de rappeler que ces pistes ont été suggérées par des échos du dialogue entre Baptiste et Frédérick au début de ce chapitre. Plus précisément, on suit les pistes de discours du mime, qui veut raconter les grands rêves du « paradis », afin de les amuser, de les émouvoir et, finalement, de leur faire ressentir toutes sortes d'émotions. Sans utiliser aucun mot. Et, après avoir pris le parti de Baptiste, il faut maintenant réparer une erreur possible. Une conséquence de cette

---

<sup>202</sup> L'interview que le poète français a accordé à la RTS (Radio Télévision Suisse) le 29 octobre 1961

perspective, peut-être, serait que les désirs de Frédérick ne sont que personnels, que l'acteur dramatique s'oppose au mime parce qu'il ne pense qu'à ses besoins. Toutefois, il ne faut pas s'y tromper, le lien de Frédérick avec le peuple est tout aussi fort que celui de son collègue. Sa passion pour la dramaturgie consiste en partie à faire battre son cœur à la même fréquence que son public. Son destin, du début à la fin, est lié à celui du « paradis », à tel point que la première manifestation de son désir dans le film, avant même sa rencontre avec Baptiste (qui l'amènera d'ailleurs à rencontrer le mime) a lieu lors d'un dialogue avec le directeur des *Funambules*, dans lequel il présente le comédien au public, comme on peut le voir ci-dessous :

FRÉDÉRIK – Je voudrais jouer la comédie.

LE DIRECTEUR (sursautant) – La comédie !!! Mais mon pauvre ami, vous vous êtes trompé de théâtre... ici on ne joue pas... on n'a pas le droit de jouer de la comédie...

Ordonnances royales... « Nous » devons entrer en scène en marchant sur les mains !

FRÉDÉRIK – Ça, je saurai le faire.

LE DIRECTEUR (sans l'entendre.) – Sur les mains... et pourquoi... parce qu'on nous brime... et pourquoi... parce qu'on nous craint... (S'excitant.) Ils savent bien que si on jouait la comédie ici ils n'auraient plus qu'à mettre la clef sous la porte... « les autres », les beaux... les grands... les nobles théâtres...

« Chez eux » le public s'ennuie à crever... ils l'endorment leur public avec leurs pièces de musée, leurs tragédies d'antiquaires... et leurs malheureuses momies en péplum qui s'égosillent sans bouger et en romain s'il vous plaît ! Des acteurs, ça... Des ventriloques oui ! (Entraînant Frédérick par le bras.) Tandis qu'ici...aux *Funambules* c'est vivant... ça saute...ça remue...la Féerie quoi...apparitions...disparitions...exactement comme dans la vie...et puis la savate et puis le bâton...comme dans la vie !

Et quel public...il est pauvre bien sûr...mais il est en or mon public !  
Tenez, regardez-les, là-haut au paradis ! [Idem]

Dans la suite du film, on constate que même après que Frédérick soit devenu un grand acteur célébré à Paris, cette origine dans la pantomime sera utilisée pour le critiquer ; car il y avait un préjugé contre le type d'œuvres montées sur le Boulevard du Crime par rapport aux classiques, c'est-à-dire aux pièces jouées à la Comédie Française, pour leur caractère burlesque et mélodramatique mais aussi pour le public qui fréquentait ces établissements. Dans le

fragment, on note comment Jacques Prévert inverse ce préjugé, en le transformant en un point positif. Par la voix du metteur en scène, il interprète l'ensemble des règles et des interdits imposés à la pantomime comme une réaction à la peur des élites, la peur que les « grands », les « beaux » et les « nobles » perdent la primauté de l'art dramatique. À travers ce dialogue, le poète met en évidence le potentiel de ceux qui ne sont pas considérés comme des acteurs, des actrices ou même des artistes. Ils marchent sur les mains, mais ce ne sont pas des ventriloques, ce qu'ils font là est mieux, car c'est plus proche de la vie de tous les jours ; en fait, les *Funambules* est la vie elle-même aux yeux du propriétaire du théâtre. Le public, pauvre, mais en or, fait partie de ce processus. Comme il a été vu, le « paradis » a pour rôle de remettre en question les instances qui séparent la réalité de la fiction. Une fois de plus, Jacques Prévert explore les limites des choses, de la même manière que dans le texte de sa jeunesse, dans lequel il identifie également — dans ces « ordonnances royales », c'est-à-dire dans les règles qui définissent les limites des choses — un élément d'exclusion et de contrôle du peuple. Pour Prévert, ce public conserve l'énergie d'y résister.

Et d'une certaine manière, dans *Les Enfants du Paradis*, Frédérick porte en lui cet aspect populaire. En fait, ce qui renforce son lien avec le public. C'est à travers ses yeux que l'on voit pour la première fois les gens perchés au sommet du théâtre : après le fragment précédent, le propriétaire du Funambules conduit Frédérick par la main jusqu'aux rideaux et lui indique le « paradis ». De bas en haut, la caméra se déplace lentement du sol jusqu'à atteindre la foule agitée. Prévert décrit comme suit ce moment inaugural dans le scénario :

Et de derrière un portant Frédérick, levant les yeux, voit pour la première fois...les spectateurs du paradis.

Entassés les uns contre les autres, ils ont tombé la veste... ils cassent la croûte... ils boivent de la bière, ils s'esclaffent la bouche pleine et se donnent de grandes clagues sur l'épaule... ils embrassent les filles... et joyeux, heureux de leur plaisir, ils interpellent les artistes... Et aussi quelquefois les spectateurs des places « chères », les « riches »... « les biens élevés »...

... cependant que sur la scène, dans un très joli décor baroque représentant une forêt vierge, les acteurs miment une scène burlesque d'une touchante naïveté... et exécutée avec une grande rapidité<sup>203</sup>.

---

<sup>203</sup> [parties du texte soulignées dans l'original]

La jolie Colombine (Nathalie) est courtisée par un séduisant Arlequin (Séraphin Barrigni) et, veillant sur leurs amours, de jolies filles costumées en oiseaux des îles exécutent un petit ballet volant.

Arrive un Pierrot qui les voit et s'éloigne en pleurant... Arrive aussitôt et très sournoisement un fusil à la main, Cassandre (Anselme Tabureau).

[PRÉVERT, 2012, p. 36-37]

Dans le long métrage, la position centrale de la caméra qui filme le public depuis le milieu de la scène (et non depuis les coulisses, où se trouvaient les deux personnages) et le mouvement clair qu'elle effectue construisent un effet impersonnel et plus objectif ; en d'autres termes, une focalisation narrative à la troisième personne est créée. Dans le texte, ce déplacement du regard du bas vers le haut est associé à la perspective de Frédérick. C'est lui qui voit les gens entassés, sans manières ni normes, boire de la bière, s'embrasser et se taper sur l'épaule, « heureux de leurs plaisirs ». Celui qui observe comment le « paradis » déborde les limites de la fiction ne respecte pas le quatrième mur du théâtre, interrogeant les artistes, ni ne se restreindre aux limites sociales, interrogeant également les riches assis dans les sièges les plus chers, en bas, près de la scène. Dans ce passage, un choix verbal de Jacques Prévert attire particulièrement l'attention : le terme « esclaffer ». Il s'agit d'un synonyme de « éclater de rire ». Peut-être le mot a-t-il été souligné parce qu'il donne l'impression de ne pas appartenir à un usage courant de la langue. En tout cas, selon le site du *Trésor de la langue française*<sup>204</sup>, l'étymologie du terme indique l'extranéité de ce mot, qui remonte aux langues méridionales, principalement aux dialectes toulousains. Le dictionnaire indique également — et cela est très intéressant — que l'une des premières mentions de ce terme remonte à 1534, dans une œuvre de François Rabelais, *Gargantua* : « s'esclaffoyent de ryre » [RABELAIS, *Gargantua*, éd. R. Calder, X, p. 81, 28]. Une coïncidence, certes, mais qui ajoute une strate supplémentaire à cette représentation du public prévertien, qui partage désormais le même champ sémantique que le géant médiéval. Ce n'est qu'une conjecture — il faut y insister — qui pourrait servir à souligner une certaine tendance humaniste et ironique dans l'œuvre de Jacques Prévert. De plus, ce lien insoupçonné soulignerait également l'importance du rire dans la constitution de l'expérience humaine, qui guide non seulement *Les Enfants du Paradis*, mais aussi l'ensemble de la poétique de Prévert. Le dialogue avec Rabelais découlerait, par exemple, de la célèbre phrase écrite dans

---

<sup>204</sup> Disponible sur : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=3760161150;r=1:nat=:sol=0;> Consulté le 20 avril 2023.

le prologue de *Gargantua*, dans « Au Lecteur », où l'auteur conclut que « rire est le propre de l'homme ». Autrement dit, ce lien mettrait l'accent sur une dimension formative du rire chez Jacques Prévert, comme moyen d'atteindre et de modifier l'autre. Si l'on poursuit un peu plus loin dans cette voie, une autre spéculation s'établirait à partir de la forme oblique de ce même verbe « s'esclaffer », qui est utilisé — maintenant dans une tonalité négative — par Frédérick, lorsqu'il se surprend à éprouver de la jalousie pour la première fois de sa vie, assistant (à côté de Garance) à la pantomime de Baptiste :

FRÉDÉRICK (*après un long regard.*) – Oh, c'est incroyable ce qui m'arrive... invraisemblable ! (*Avec un rire amer.*) Vraiment il y a de quoi se tordre, s'esclaffer !

GARANCE – Qu'est-ce que tu as ?

FRÉDÉRICK – Je crois que je suis jaloux. Non, je ne sais pas... je n'ai jamais ressenti une chose pareille. C'est sournois, c'est désagréable. Ça vous prend au cœur. La tête veut se défendre... et, hop ! elle y passe avec le reste !  
[PRÉVERT, 2012, p. 136]

Soit dans la description chaotique du « paradis » soit dans la crise de jalousie de Frédérick Lemaître – malgré le fait qu'ils apparaissent comme des pôles inversés, le premier étant le fruit d'un plaisir et le second d'une douleur – ils partagent néanmoins la même racine, que le verbe « s'esclaffer » semble conjuguer. Il y a dans l'un et l'autre quelque chose d'incontrôlable et d'imprévisible. La spontanéité de la poésie de Jacques Prévert est également liée à cet aspect, inhérent à sa compréhension de ce qui est populaire. On pourrait aussi y décèler des caractéristiques gargantuesques, de l'excès, du grand, d'une chose qui déborde naturellement les limites. La scène, à son tour, est essentielle dans l'histoire, car elle annonce la fin du long métrage. Ce n'est qu'après avoir éprouvé cette sensation désagréable que Frédérick se retrouve capable de jouer l'Othello de Shakespeare. La représentation de cette pièce, à la fin, réunira tous les personnages principaux de la trame en un seul lieu pour déterminer leurs destins. Il est également significatif que Frédérick éprouve de la jalousie à l'égard de Garance en même temps qu'il exprime son envie à l'égard de la divine performance de Baptiste<sup>205</sup>; car ces deux choses démontrent la transformation du personnage, qui admirait son ami et avait une relation légère et sans contrainte avec sa maîtresse au début du récit ; mais

---

<sup>205</sup> Contrairement à la langue française, qui exprime ces sentiments par un seul mot (« Jalousie ») la langue portugaise établit une distinction très nette entre ce que Frédérick ressent pour Garance, « ciúmes », et pour Baptiste, « inveja ».

dans la deuxième partie de l'histoire, ayant déjà réalisé son rêve d'être un grand acteur, il est surpris par une partie inconnue de lui-même. En effet, parmi les personnages des *Enfants du Paradis*, Frédérick dessine l'arc le plus large et le plus diversifié, celui qui a la plus grande portée dans le sens de partir d'un point et d'arriver à un autre, lointain, à la fin de son voyage. D'une certaine manière, l'acteur dramatique est revêtu d'une fortune incertaine ; sa trajectoire — finalement très positive, puisqu'il accomplit son souhait — est imprévisible et irrégulière. De même qu'il est apparu sur le grand écran au début du film, il disparaît lorsque les lumières s'éteignent. Au milieu de la foule, un jeune homme qui court après Garance ; puis, sur les marches du théâtre, un homme bien établi qui monte après avoir accepté de se battre en duel avec le comte de Montray. Pas d'explications, on ne sait rien de lui, ni passé ni futur, comme dans la pantomime : « apparitions... disparitions... exactement comme dans la vie. ».

Frédérick Lemaître n'est cependant pas perdu dans la constellation des personnages de Jacques Prévert ; il correspond au contraire à une excellente illustration de la poétique de l'auteur, un peu, comme on l'a vu, parce qu'il établit un lien fort avec la dimension populaire dans *Les Enfants du Paradis*. Mais aussi parce qu'il est interprété par son ami Pierre Brasseur, qui a joué des dizaines de rôles dans les scénarios du poète. L'existence d'un groupe autour de Jacques Prévert est un fait bien connu. Plusieurs artistes ont été impliqués dans des projets prévertiens, soulignant l'importance de la création d'un espace de travail collectif pour le poète. Au cinéma, cette configuration a clairement amplifié la portée esthétique de Prévert, car elle l'a aidé à incarner sa poésie en y introduisant une accumulation de visages, de regards, de gestes, de voix, qui se répétaient pour créer un sentiment d'unité dans ses films, comme s'ils faisaient tous partie d'une seule et même histoire, distribuée en dizaines de bobines.

Roger Leenhardt, analysant le parcours de *L'affaire est dans le sac* (1932) aux *Enfants du Paradis* (1945), souligne que cette caractéristique n'est pas fréquente chez les scénaristes, peu d'entre eux ayant maintenu une telle cohésion dans leur œuvre. Le critique suggère que cette cohérence est intrinsèquement liée au fait que Prévert est, contrairement à d'autres, un poète. À partir de là, il est possible d'envisager un effet de style de la poésie de Jacques Prévert — penser à des tendances, des préférences, des marques, qui guident ses choix formels, conférant une atmosphère familière, qui relie et confère de l'unité à ses nombreux films. La facette la plus évidente de cette caractéristique se situe dans la façon dont l'écrivain manie la langue ; par conséquent, dans les dialogues des longs métrages. La collection de jeux de mots, d'assonances, d'associations rapides et d'énumérations d'images est également récurrente dans cette partie de l'œuvre de l'auteur de *Paroles*. L'impression d'unité dépend cependant de

critères qui dépassent le langage verbal. Le tissu, qui recouvre également la composition prévertienne, se coud à d'autres réseaux de relations : le poète se préoccupe de l'atmosphère des scènes, de l'état d'esprit des personnages, des mouvements de la caméra, une décision qui est censée relever davantage du metteur en scène mais qui est fréquemment soufflé par Prévert dans ses continuités dialoguées. Tout ce qui a trait à la construction de l'image l'intéresse. La réapparition constante des acteurs et des actrices, généralement des amis, l'aide à produire une sorte d'effet esthétique, un rythme de physionomies et de voix.

Jacques Prévert explore les possibilités d'un travail plus artisanal et collectif, moins industriel/commercial, dans sa pratique cinématographique. Même dans une production de la taille des *Enfants du Paradis*, on observe un exemple de sa méthode : au niveau de la pré-production, puisque le scénario a été écrit en même temps et dans la même pièce où Joseph Kosmas a composé la musique et Alexandre Trauner a conçu les décors du film. Ils s'installent dans un mas éloigné du centre-ville de Tourrettes-sur-Loup, en partie parce que le compositeur et le décorateur, étant juifs, n'avaient pas le droit de travailler dans l'industrie cinématographique, où ils conçoivent ensemble le long métrage, tandis que Marcel Carné leur rend constamment visite avec du matériel archivistique apporté de Paris. Mais il est aussi possible de percevoir les traces d'une logique collective, désormais liée à l'évolution du récit, si l'on considère la relation du poète avec Jean-Louis Barrault. En effet, en plus d'avoir suggéré l'idée de raconter l'histoire de Debureau, le comédien était chargé de mettre au point tous les spectacles de pantomime, c'est-à-dire que Jacques Prévert réservait, dès le départ, un espace dans le scénario pour que son ami puisse déployer amplement son jeu.

Au début de sa carrière, sa façon d'aborder l'écriture cinématographique ne diffère pas tellement du grand projet au côté de Marcel Carné. L'urgence, par exemple, avec laquelle le film *L'affaire est dans le sac* a été réalisé met également en évidence cette méthode prévertienne. L'œuvre, avec son frère Pierre, a dû être tournée en peu de temps, car un ami leur avait prêté le décor d'une autre production, qui allait être bientôt démontée. La bande à Prévert s'est donc empressée de réaliser le long métrage. Il est à noter que on ne parle pas ici de l'improvisation de cette production indépendante, mais de l'effort collectif pour la réaliser. En effet, il faut souligner que l'écriture de Prévert inclut souvent — en raison des contingences de la pratique cinématographique — l'acte créatif d'autres artistes et techniciens. Dans de nombreux cas, le poète doit répondre rapidement aux besoins de ses camarades et, éventuellement, dépend des résultats des autres pour poursuivre ou pour adapter la narration de

l'œuvre. Sur ce point, sans aucun doute, l'expérience du groupe Octobre l'a fait travailler et lui a donné les outils pour assumer ce type de tâche, d'ailleurs avec beaucoup de succès.

Ainsi, si on revient aux impressions de Leenhardt, on soupçonne que la cohérence des scénarios a plus à voir avec la persistance de ses méthodes de travail à travers les films, qui s'adaptent à chaque projet, mais ne se transforment pas complètement. Il reste toujours fidèle à lui-même. La poésie intervient dans ce parcours dans la mesure où elle est inhérente à la pratique cinématographique de l'auteur. Le sens serait différent, presque inverse : ce n'est pas quelqu'un qui est venu collaborer avec quelque chose d'extérieur, c'est un poète formé avec le septième art, c'est-à-dire que c'est le cinéma qui donne à la poésie de Jacques Prévert sa cohérence et sa consistance.

À cet égard, on touche une fois de plus à l'une des plus grandes difficultés de l'étude de l'œuvre de Jacques Prévert ; car, en plus de toujours chercher à franchir les limites des genres, ce qui rend déjà la tâche du critique difficile, le poète n'a pas organisé et, dans bien des cas, n'a même pas conservé ses archives. L'accès aux documents archivistiques est donc restreint. Le matériel scénaristique dans lequel on observerait mieux ses apports et leurs limites, a malheureusement été éparpillé et en partie perdu. De plus, une part importante de sa poétique est façonnée par des composantes extra-littéraires et non verbales. Comme il est d'usage au cinéma, en dessous de la figure du réalisateur, il est quelquefois difficile de déterminer avec certitude qui a pris telle ou telle décision esthétique. Si bien que pour poursuivre l'analyse de ces questions, il convient de s'appuyer sur des présupposés, des conjectures, parfois plus évidents, parfois moins. Cela compromet l'objectivité des études — l'écriture de Prévert semble incompatible avec les approches académiques traditionnelles, elle nécessiterait une perspective multidisciplinaire, ce que les universités n'ont pas encore, surtout en ce qui concerne les démarches administratives.<sup>206</sup> Jean Queval, dans son livre *Jacques Prévert (1955)*, face à ce défi, avance l'idée qu'il s'agit d'un problème de montage : il reconnaît l'uniformité de l'œuvre de Prévert, comme s'il s'agissait d'un bloc homogène, dans lequel les premières œuvres contiennent des composants très semblables à ceux des dernières. Cependant, on constate son caractère fragmentaire. L'œuvre est en effet composée d'objets de tailles, de genres et de natures différents et même parfois contradictoires les uns avec les autres. Il est de fait intéressant d'examiner de plus près la manière dont le critique aborde le trait prévertien qui consiste à

---

<sup>206</sup> Nous abordons ce problème dans le texte suivant : « La fabrication du poétique : le travail de Jacques Prévert », *Acta fabula*, vol. 21, n° 3, Notes de lecture, Mars 2020, URL : <http://www.fabula.org/acta/document12693.php>.

« écrire pour le copain ». D'une part, dit Queval, la tendance apporte des avantages évidents à l'exercice poétique, puisque les compagnons acceptent l'« improvisation », l'« excès » et « l'à-peu-près », c'est-à-dire que la marge d'expérimentation est plus grande. D'autre part, justement, l'insistance sur cet aspect expliquerait la qualité inégale de l'écriture de Jacques Prévert, avec des chefs-d'œuvre et d'autres manifestement mal ou moins bien exécutés [QUEVAL, 1955, p.20].

Malgré une bibliographie relativement importante (surtout si on la compare à celle de Rubem Braga), cette impasse méthodologique concernant l'écriture de Jacques Prévert ne semble pas encore résolue. Jean Queval et Roger Leenhardt sont ceux qui ont le mieux concilié une analyse à la fois profonde et flexible de la composition de Prévert. Ce n'est pas selon nous une coïncidence, puisque tous deux partent d'un point de vue cinématographique. La raison en est peut-être que le cinéma est l'une des expressions artistiques les plus récentes de la société d'alors et qu'il tolère donc mieux l'objet d'étude. Surtout dans les années 1950, où la critique était naturellement moins spécialisée qu'elle ne l'est aujourd'hui. Une telle configuration présenterait un avantage pour l'analyse de la production d'un poète qui oscille entre tant de genres et de frontières. Mais la perspective littéraire, plus ancienne, est plus rigide quant aux contours attendus des objets, et passe constamment à côté d'éléments importants de la poétique de Jacques Prévert. Bien sûr, nous ne prétendons pas apporter des réponses à toutes ces questions dans ce chapitre, mais nous les proposons pour illustrer la raison d'être de ce travail et aussi pour sortir du domaine de la conjecture.

Revenons à la séquence — le point de départ — de la première rencontre entre Baptiste et Frédérick : à un moment donné, alors Frédérick évoque sa frustration de ne pouvoir utiliser sa voix, le personnage de Pierre Brasseur se met la main sur la tête et se tape légèrement le front, signalant le désaccord entre son désir et ses possibilités dans le domaine du théâtre. Un tel geste fait apparaître dans *Les Enfants du Paradis* la figure absente de Jean Gabin, plus précisément de Jean — le déserteur du *Quai de Brumes* (1939).



Jean Gabin – *Le Quai des Brumes* (1938)



Pierre Brasseur – *Les Enfants du Paradis* (1945)

Curieusement, on entrevoit dans ce cas une relation insoupçonnée, puisque, en analysant trois plans coupés des *Enfants du Paradis*, dans le passage où Frédérick Lemaître parle à M<sup>me</sup> Hermine, Carole Aurouet nous renseigne sur l'origine du personnage [AUROUET, 2022, p. 62] — il serait né au Havre et serait monté à Paris pour tenter sa chance au théâtre. Peu d'informations certes en apparence, mais si significatives, car c'est dans cette même ville que se déroule le film *Le Quai de Brumes*<sup>207</sup>, où le déserteur perdra la vie. Le début d'un personnage est la fin de l'autre, ce qui permet de nous interroger : Brasseur s'inscrirait-il dans une sorte de continuation de Gabin ? Ou du moins pourrions-nous nous demander ce qu'il pourrait rester de l'un à l'autre, en tenant compte de l'intervalle qui correspond à la période de la Seconde Guerre mondiale.

La chose la plus sensée, bien sûr, est de reconnaître que les gestes sont très similaires entre l'un et l'autre, même s'il s'agit de contextes et d'époques différents. L'un se plaint de ne pas faire ce qu'il veut, de ne pas avoir de voix, d'être enfermé dans le silence de la pantomime ; tandis que l'autre, après avoir déserté, a faim ; il est resté trois jours sans manger. La correspondance est dans le désaccord avec soi-même, les personnages sont frustrés de ne pas manifester, par la parole, leurs urgences ; la seconde étant ici plus urgente que la première, bien sûr. Gabin est incapable, par orgueil, de dire qu'il est affamé. Ces séquences combinent séparément deux thèmes récurrents dans les vers de Jacques Prévert : d'une part, les limites de l'art traditionnel ou des genres classiques, et d'autre part, l'impasse de l'homme qui meurt de faim. Tous deux sont traversés par une dimension sociale importante, puisque, comme nous

---

<sup>207</sup> Le cas est encore plus significatif si l'on considère que dans le roman de Pierre Mac Orlan, à l'origine du film, le récit se déroule principalement à Paris et partiellement à Rouen. Le déplacement du personnage au Havre est un choix de Prévert et Carné, c'est-à-dire que ce changement correspond à leurs besoins esthétiques.

l'avons vu, la sédimentation historique de la tradition artistique s'accompagne d'un processus évident d'exclusion, segmentant les types d'art en fonction des classes sociales. Quant à l'homme qui a faim, il ne devrait pas exister. Jacques Prévert, lorsqu'il aborde ce sujet, souligne toujours l'absurdité de cette récurrence dans la société.

Ce que ces scènes ont en commun, ce sont les gestes, qui ont une existence discrète, difficile à retrouver, parce que ces choses se perdent dans les brumes de la vie quotidienne, dans la multitude d'autres gestes, qui se transforment à chaque époque ; mais, d'une certaine manière, la pantomime des acteurs répétée d'un film à l'autre, tout en conservant comme un document ces mouvements dans le film, révèle un fin réseau de relations ; un dialogue, qui inaugure un espace commun. Un lieu intime, parce qu'il se passe, après tout, dans les corps des individus. Et c'est précisément en ce sens que l'on peut parler d'une poétique des gestes. Car, à l'instar de la chronique de Rubem Braga, le cinéma de Jacques Prévert devient le dépositaire d'une mémoire collective. Il est probable que ce que révèle cette coïncidence entre Gabin et Brasseur représente les mouvements typiques des gens. Il ne serait pas étonnant de constater qu'entre les années 1930 et 1950 (à Paris, face à une frustration similaire) des hommes et des femmes se frappaient le front à plusieurs reprises pour exprimer leur mécontentement. Capter cela dans un film, c'est enregistrer le particulier. Les acteurs sont sensibles, par nécessité du métier, à ce langage non verbal de la vie quotidienne, ils le récupèrent et l'imitent devant la caméra ; le public qui regarde se reconnaît et s'identifie. À tel point que parfois (s'il ne l'a pas fait avant), le spectateur sort de la salle en gesticulant comme Jean Gabin. Une circularité entoure ce processus. D'ailleurs, Pierre Brasseur n'aurait-il pas copié son camarade lors du tournage du *Quai de Brumes* ? En plus d'avoir joué ensemble dans le même long métrage, Brasseur a interprété l'un des adversaires de Gabin, se trouvant donc souvent face à lui. Les dialogues en arrière-plan créent une sorte de miroir dans lequel — consciemment ou non — Pierre Brasseur a recueilli les gestes pour les reproduire dans *Les Enfants du Paradis*, intensifiant ainsi le sentiment d'unité de l'œuvre prévertienne.

La particularité, sur laquelle il convient d'attirer l'attention, consiste à penser une poétique qui se construit ensemble ou qui présuppose, au préalable, l'espace à d'autres instances créatrices. Il est donc intéressant de s'arrêter un instant à la manière dont ce geste a été décrit dans le scénario du *Quai de Brumes*, tout en soulignant à nouveau le souci de Jacques Prévert de soigner l'atmosphère de la scène :

LE SOLDAT : ... Vous jactez... vous jactez.... un mot en amené un autre... et puis les grandes phrases arrivent... Les grandes phrases... moi ça me casse les pieds...

Le peintre paraît soudain très intéressé par ce que dit le soldat...

LE SOLDAT : ...les grandes phrases... c'est du creux... du contre-plaqué!... Y a qu'à gratter et ça se débène... et puis derrière c'est marqué... « vacherie »... entre guillemets... Et toi, le badigeonneur... tu voudrais bien me tirer le portrait... t'es un artiste... un cultivé... tu étudies l'homme... t'es un psychologue!... (Hausant les épaules et se rasseyant, il fait craquer son ongle entre ses dents.) Parce que je débloque... parce que je me mets en boule... tu crois que « ai bu...Eh bien, tu te gourres, face d'endives... J'ai rien bu... mais ça fait trois jours que j'ai pas becqueté... Ah ! c'est marrant... (il se tape sur le ventre)... Beau sujet de tatouage au-dessus du nombril... « buffet froid »...

PANAMA : On ne vous nourrit plus à la coloniale ?

Le peintre examine le soldat... quêtant sa réponse...

LE SOLDAT : Qu'est-ce que tu dis?...

PANAMA: T'avais qu'à dire... « Je voudrais bien manger un morceau »... c'était pas difficile...

LE SOLDAT : T'as raison... quand on a faim... on devrait dire « j'ai faim »... et ça devrait s'arranger... Mais on la boucle... l'orgueil quoi!... J'ai de l'orgueil, moi, c'est marrant... une forte tête, comme ils disent...

Le soldat se lève et, s'avançant vers le mur, à toute volée, donne de grands coups de tête contre les planches...

...une forte tête... une forte tête... parfaitement... une forte tête...

[PRÉVERT, 1988, p. 191-192]

La réaction énergique du soldat se tourne contre le discours du peintre. Un habitué de la baraque qui, en entrant dans l'établissement, discute de sa vision pessimiste du monde et réaffirme ses désirs suicidaires. Entre les réflexions, l'artiste est gêné, car, même s'il peint un beau paysage, son expression cherche des choses cachées derrière d'autres choses, par exemple : dans la mer, il y a déjà un noyé. Ou bien, avant de terminer par un arbre, on voit en scène la corde et un homme qui s'y pend (c'est là que l'on devine la fameuse scène de Baptiste avec la

corde, dans laquelle il simule sa propre pendaison dans *Les Enfants du Paradis*). Il continue et, au milieu de son bavardage, engage la conversation avec Jean, assis dans un coin de la pièce. Celui-ci ne lui répond pas cordialement. Le peintre suppose que l'agressivité de l'autre est due à l'alcool. C'est alors que Gabin explose, comme en témoigne le passage ci-dessus. Il s'agit aussi d'une attaque contre les instances intellectuelles et abstraites du discours intellectuel ; des grandes phrases qui, en fin de compte, ne disent pas grand-chose. Par la voix du personnage, Jacques Prévert interroge la sensibilité de l'artiste qui, dans ce cas précis, ignore un aspect fondamental de l'homme en face de lui : il a faim.

Dans la deuxième partie du dialogue, le soldat exprime sa frustration. L'acteur ne réagit pas exactement comme le décrit le scénario. Les coups répétés qu'il se donne sur le front remplacent une action plus violente du scénario : celle de se jeter la tête contre le mur. Même si Prévert soigne les aspects de l'image, les parenthèses par exemple suggèrent les gestes des personnages et, en général, leur état d'esprit. Le corps a son langage. Entre les lignes, il y a aussi certaines indications d'angles — qui ne constituent pas des plans ou des coupes — mais qui orientent légèrement le regard du spectateur, et donc le mouvement de la caméra. Il est probable que le réalisateur ou l'acteur aient décidé de procéder ainsi parce que la scène leur paraissait plus intéressante tournée de cette manière. Cela n'affecte pas substantiellement le manuscrit. En effet, le passage n'a pas été complètement modifié, les mots sont presque tous respectés à la lettre. Mais entre eux, il y a un espace pour l'expression des autres. La composition collective fonctionne — et Prévert collectionne les chefs-d'œuvre du cinéma français pour cette raison, lorsque le scénariste ne renonce pas à ses sujets et n'oblige pas les autres à le faire. Et une telle dynamique repose sur une affinité et une très grande complicité entre ceux qui participent à la production du film. Il faut donc revenir sur la relation du poète avec les acteurs, ses amis, car elle est fondamentale dans la composition prévertienne. Sous cet angle, Carole Aurouet démontre l'importance du personnage dans le processus d'écriture des scénarios de Jacques Prévert :

En analysant minutieusement tous les premiers brouillons scénaristiques de Prévert retrouvés, on conclut que le scénariste cloisonne d'abord son support, constitué par une ou plusieurs grandes feuilles de papier Canson, sur lesquelles ont été tracées des lignes horizontales. Les cadres ainsi ménagés destinés à accueillir les protagonistes, des plus importants au moins importants et de haut en bas. Ce canevas montre que Prévert a une écriture scénaristique à programmation et non à structuration rédactionnelle. On découvre aussi avec intérêt que les personnages sont le point de départ de ses

scénarios. Sur cette sorte de portée personnalisée, Prévert dispose en effet des mots et des dessins qui vont lui permettre de caractériser les protagonistes. Leurs noms sont disposés à gauche, avec éventuellement ceux des comédiens envisagés car Prévert crée pour des acteurs, qui sont le plus souvent ses amis. Il se charge en quelque sorte de la distribution. Ainsi, sur la première ébauche des *Enfants du Paradis* (1945, Marcel Carné), Fabien Loris est mentionné pour le personnage d'Avril et Maria Casarès pour celui de Thérèse (prénom un temps envisagé) ou Nathalie (prénom finalement retenu). À droite, Prévert mentionne les caractéristiques principales des personnages. [AUROUET, 2017, p.55-56]

Un peu plus loin, dans cette même étude, Aurouet évoque la genèse de ce trait si marqué chez Prévert, en affirmant que l'auteur ne dissocie jamais l'aspect pragmatique de l'aspect créatif dans ses œuvres. Le rapport avec les personnages passe certainement par là. Ils sont substantiels pour la construction des films, puisqu'ils correspondent aux points de départ. Et il n'est pas rare, comme l'indique ci-dessus la chercheuse, que les noms des acteurs ou actrices idéalisés pour le rôle soient déjà écrits dans la première version du scénario. Un tel procédé permet de considérer que, naturellement, ces individus présélectionnés (par affinité, par amitié) contribuent à donner corps aux personnages prévertiens ; c'est-à-dire qu'ils prêtent au répertoire du poète leurs qualités, leurs gestes, leurs voix, leurs coutumes. Par exemple, lorsque l'on pense au personnage de Garance dans *Les Enfants du Paradis*, on est sans aucun doute face à une création fictionnelle. Pourtant, elle est aussi Arletty, c'est-à-dire : elle est pensée à partir des caractéristiques de cette femme réelle qui a été également, entre autres, Clara et Dominique, respectivement dans *Le jour se lève* (1939) et *Les Visiteurs du soir* (1942). Les personnages ne sont pas statiques chez Prévert, comme s'ils se promenaient sans cesse à travers les lignes de ses scénarios, dans un mouvement continu et incessant entre la vie et l'art, entre l'art et la vie. De ce passage, l'impression d'unité de l'œuvre s'intensifie. Le public participe aussi à cette caractéristique en quelque sorte, il lui donne un sens en suivant les péripéties des acteurs et des actrices pendant de nombreuses années, de nombreux films.

Dans le cas de Frédérick Lemaître, la contribution de Pierre Brasseur à la composition est facilement identifiable. Cet acteur, qui a connu Prévert à l'époque du groupe surréaliste (et qui a d'ailleurs publié des poèmes aux côtés d'André Breton à l'époque du long métrage), avait déjà une carrière bien établie au sein du théâtre parisien. De plus, il avait bénéficié d'une

formation en dramaturgie<sup>208</sup>, ce qui lui permettait de comprendre les ambitions des personnages à incarner dans leurs dimensions les plus profondes. Sa trajectoire personnelle correspondait au préalable aux caractéristiques souhaitées pour Lemaître et le scénariste en était conscient : à un moment donné du documentaire *Mon Frère Jacques* (1961), réalisé par Pierre Prévert, Brasseur est interviewé aux côtés de Jacques et, au cours de la conversation, l'acteur rappelle qu'il a demandé à jouer dans le film. Il s'intéressait d'abord à Lacenaire, le méchant, mais Prévert lui a confié Frédérick, le meilleur rôle de sa carrière. C'est parce que le personnage accueille avec naturel l'interprétation de Brasseur à un niveau très intime. En même temps, c'est un personnage complexe, la profondeur et la signification de Frédérick Lemaître au cours du film fluctuent, se transforment au point de devenir quasiment un autre homme, d'aller au-delà de lui-même. En d'autres termes, il y a une marge qui lui permet de dépasser les limites de la personne physique et, à ce stade, l'acteur contribue également aux aspects créatifs et fictionnels du film.

Le maintien de l'équilibre entre ces deux dimensions, qui n'est autre que la frontière entre réalité et fiction, guide l'écriture de Jacques Prévert. Mais au-delà d'Arletty et de Pierre Brasseur (ou même de Jean-Louis Barrault, qui s'inscrit dans cette dynamique), la meilleure illustration de ces interpénétrations de la vie dans l'art, et vice-versa, se concentre sur la figure de Jean Gabin. Son importance dans la culture française à partir des années 1930, et surtout ses apparitions dans les films de Jacques Prévert, font de l'acteur un paradigme très significatif sur cette question. Il convient donc de lire l'anecdote d'André Bazin sur l'acteur pour entrer dans le vif du sujet :

On raconte que Gabin exige avant de signer un contrat pour tourner un film que le scénario comporte une scène de colère au cours de laquelle il tuera quelqu'un. On constate en effet que dans la plupart de ses films, Gabin incarne un personnage emporté par la colère jusqu'au meurtre (*La Bandera*, [*Le*] *Quai des brumes*, *La Bête humaine*, *Le jour se lève*, et récemment *Martin Roumagnac*, *Miroir*). L'histoire

---

<sup>208</sup> La mention de l'*Encyclopaedia Universalis* indique ce qui suit à propos de Pierre Brasseur : « Sa formation dramatique en fait un comédien idéal pour incarner son plus célèbre rôle: ainsi campe-t-il à merveille le personnage de Frédérick Lemaître, acteur exubérant et bourré de charme, dans *Les Enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné d'après un scénario de Jacques Prévert ». « BRASSEUR PIERRE - (1905-1972) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 juillet 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pierre-brasseur/>

est probablement fausse, mais elle mérite d'être vraie. Ce ne serait point le caprice de vedette, mais conscience de son personnage.

En réalité, Gabin n'est pas un acteur auquel on demande d'incarner le héros d'une histoire un héros auquel le scénariste doit au contraire plier son imagination. Gabin ne saurait, quel que soit le scénario, avoir un autre destin que celui qui est le sien. Et ce destin comporte en effet la crise de colère, l'assassinat et la mort de Gabin.  
[BAZIN, 1947, p. 148]

Il ne s'agit pas d'une critique de film traditionnelle, mais plutôt d'une transcription de conférences. Ces lignes font en effet référence à celles que Bazin avait l'habitude de donner en région parisienne. Il s'agissait d'interventions dans des syndicats et des centres culturels destinés à la classe ouvrière ; il y avait donc un souci de formation du spectateur. Le critique guidait le regard du public à travers les différents éléments qui composent l'art cinématographique, à savoir le scénario, le récit, la musique et, en l'occurrence, les personnages<sup>209</sup>. D'ailleurs, dans ce texte, on trouve des notes telles que : « demander au public : quelle est la fonction de l'armoire à ce moment-là du récit ? », pour illustrer la fonction du décor dans la construction du sens du film. Il faut remarquer que l'anecdote de l'extrait va dans le sens du propos de ce travail : à partir du contrat, des contingences sont créées pour la production du scénario. Selon Bazin, la force de la vedette ferait courber les tissus de la fiction, de sorte que le scénariste devrait plier son imagination devant l'acteur<sup>210</sup>. Mais si l'on ajoute à cette équation la poétique de Jacques Prévert, on pourrait moduler la lecture du critique, car, tout d'abord, cela n'arrive pas qu'à Jean Gabin dans les scénarios prévertiens. Comme nous l'avons dit précédemment, le destin de Frédérick ne fait pas non plus de concessions, il suit son propre chemin. Arletty, également, ses personnages se mouvaient avec une singulière

---

<sup>209</sup> Cette conférence spécifique a été suivie par Paulo Emilio Salles Gomes, à Paris. Et la façon de concevoir la critique cinématographique comme une éducation (en particulier la façon dont Bazin développe un regard didactique et se préoccupe des aspects didactiques de cette tâche, ceux qui sont fondamentaux pour éduquer un public non habitué au langage technique du cinéma) aura un fort impact sur la conception cinématographique du critique brésilien. [ZANATO, 2018, p. 120].

<sup>210</sup> À ce stade, une rapide parenthèse s'impose pour lever une probable ambiguïté. L'anecdote ressemble à l'obligation imposée par les producteurs d'*Adieu, Léonard* (1943) d'inclure Charles Trenet dans le long métrage. En effet, c'est le cas dans la mesure où le cinéma est une industrie à la recherche du profit et de la vente d'un produit. On peut s'attendre que de nombreuses procédures, tant préalables qu'externes, entrent en jeu, par exemple dans les décisions relatives au scénario. Cependant, que l'histoire de Gabin soit fausse ou non, contrairement au chanteur, il fait partie de l'univers prévertien. Le poète, en écrivant ses scénarios, lui permet de participer au processus. C'est en partie pour cette raison que l'interprétation de Trenet est rapidement éclipsée par celle de Julien Carrel et de Pierre Brasseur lui-même, car la star échoue dans le film de Pierre Prévert.

indépendance parmi le scénario de Prévert. Ainsi, la caractéristique identifiée dans la trajectoire de Gabin semble évidente, elle résonne dans l'écriture du poète, son ami. C'est-à-dire qu'à partir de là, il est permis d'envisager une relation relevant moins de soumission de l'imaginaire du scénariste à la présence de l'acteur et plus, dans ce cas, d'un système de collaboration. Il y a quelque chose de la conception prévertienne du travail cinématographique, une dérivation de sa compréhension de la poésie, qui façonne cette sorte de relation dialectique entre lui et les acteurs. À ce sujet, on a aussi tendance à ne pas suivre des lectures complètement opposées à celles de Bazin, comme celles de Jean Queval [apud BAKER, 1967, p.24]. Face à l'impression que les acteurs jouent toujours les mêmes rôles, il affirme qu'une des fonctions principales des artistes serait de servir de marionnettes de l'expression prévertienne. William E. Baker reprend cette lecture dans ses analyses des poèmes de Prévert et, à un moment donné, résume l'argument de Queval comme suit :

Jean Queval, who has studied this writer's film art more thoroughly than any other critic, finds in Prévert's thirty-odd film scripts as in his poetry the same sharp distinction between character: they are either heroes or villains, good or bad guys. [...] These same invariable, morally static characters appear throughout the three collections of poetry. As Queval suggests, they are like puppets in a Punch-and-Judy show, acting perennially the same role though costumes and sets may change. And the cinema provides also an analogy to Prévert's technique. Like a selective cameraman, he records many different individuals at many different moments, yet makes each event another symbol of the same, simple, eternal, human idiocies and glories. [BAKER, 1967, p. 24-25]

Le sens est inversé, car ce sont les acteurs et les actrices qui étaient soumis à la poétique de Prévert, et non le scénariste qui s'inclinait devant la présence de Gabin, par exemple. Du désaccord subsiste encore la certitude de l'uniformité de l'œuvre de Prévert, comme si le poète rédigeait un même scénario depuis tout ce temps. Il n'y a pas de controverse à ce sujet. D'ailleurs, les lectures opposées résulteraient directement des points de vue adoptés dans les deux cas : André Bazin ne considère pas l'influence de l'œuvre prévertienne sur le film discuté, un peu parce que ses intentions sont de présenter les aspects techniques de la cinématographie<sup>211</sup>. D'autre part, bien qu'il fonde son analyse à partir de celle de Queval, c'est-à-

---

<sup>211</sup> Dans le texte « Marcel Carné », publié dans *Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague*, nous voyons un autre exemple de la façon dont André Bazin ignore l'apport de Jacques Prévert lorsqu'il parle du

dire à partir des réflexions d'un intellectuel lié au cinéma, l'objet de Baker est littéraire. Ainsi, en ne se focalisant que la littérature, il passe à côté du mouvement<sup>212</sup> le plus visible dans les scénarios et les films de Jacques Prévert.

En ce qui concerne les idées qui guident ce travail, il est important de souligner que l'inclusion du public dans cette dynamique est une autre des composantes fondamentales de la poétique prévertienne. Le public n'est pas un agent passif dans cette histoire ; au contraire, il est un facteur déterminant dans ce processus, conditionnant les choix esthétiques. Dans la suite de la lecture qu'André Bazin fait du *Jour se lève* et du personnage de Jean Gabin — un ouvrier nommé François tourmenté par la jalousie de son amour, Françoise — on voit que le critique saisit, peut-être inconsciemment, l'importance du spectateur dans ce processus. Pour situer l'extrait suivant, la scène fait référence à l'explosion de colère de Gabin, qui assassine son adversaire parce que celui-ci lui a laissé entendre qu'il avait couché avec Françoise, son amour. François s'enferme donc dans sa chambre pour vivre sa fin tragique. La police tente de s'introduire dans l'hôtel, mais il se suicide au petit matin. C'est à partir de cette chambre que, par le biais de retours en arrière, le spectateur suit l'ensemble de l'histoire. Voici ce que Bazin écrit à propos de cette scène :

Cette situation tragique du personnage de Gabin apparaît clairement dans la scène où nous y voyons François hurler de sa fenêtre à la foule qui l'écoute silencieuse et d'abord comme stupide, puis peu à peu s'anime et tous ensemble le supplie de descendre : « t'es un bon gars, on te connaît, on déposera pour toi ». C'est que la foule connaît en effet Gabin, elle sait son innocence. Comme le chœur de la tragédie antique, elle déplore le destin du héros ; cette scène (en dépit du mauvais texte de Prévert à ce moment précis)

---

réalisme poétique de Carné : « On voit comment le réalisme de Carné sait, tout en restant minutieusement fidèle à la vraisemblance de son décor, le transporter poétiquement, non pas en le modifiant par une transposition formelle et picturale, comme le fit l'expressionnisme allemand, mais en dégageant sa poésie immanente, en le contraignant à révéler de secrets accords avec le drame. C'est en ce sens qu'on peut parler du « réalisme poétique » de Marcel Carné, qui le distingue sensiblement du réalisme beaucoup plus objectif d'un Grémillon par exemple (le lyrisme de Grémillon s'appuie moins sur le décor), mais surtout d'un Clément et d'un Rouquier. [...] de perfection du « Jour se lève », c'est que la symbolique n'y précède jamais le réalisme, mais qu'elle l'accomplit comme par surcroît. » [BAZIN, 1998, p.91- 92]. Une grande partie de ce commentaire pourrait s'inspirer de l'étude de la poétique prévertienne, en observant dans quelle mesure cette relation avec le réalisme est liée à son expérience surréaliste, par exemple.

<sup>212</sup> Une remarque sur ce terme s'impose : il ne s'agit pas de ce qu'Éclair A. de Almeida Filho appelle la « poétique du mouvement » [FILHO, 2006, p. 15] dans sa thèse sur Jacques Prévert. Le professeur Éclair évoque le passage entre les frontières des genres, ce que Carole Aurouet appellerait le « protéiforme ». Bien qu'il y ait un effacement des frontières entre réalité et fiction dans le mouvement qui a été décrit, il ne s'agit pas ici de s'attarder sur les genres. Il s'agit plutôt de comprendre la dynamique du travail de collaboration entre le poète et les acteurs, une dialectique possible à partir d'une certaine conception du cinéma, créateur de sens.

est d'une grande beauté. Par le truchement de cette foule, ce sont des millions de spectateurs fraternels qui crient silencieusement leur témoignage pour Gabin qui va mourir.

S'il fallait une preuve supplémentaire du destin exceptionnel de Gabin, il suffirait de remarquer que Gabin est le seul acteur français et presque le seul acteur au monde (charlot excepté) dont le public attende que l'histoire finisse mal. [...] Gabin avait donc raison d'exiger des scénaristes sa crise de colère homicide, puisqu'elle constitue le moment significatif d'un destin immuable où le spectateur reconnaît de film en film le même héros. Héros à la mesure d'un monde urbain, d'une Thèbes banlieusarde et ouvrière où les dieux se confondent avec les impératifs aveugles mais tout aussi transcendants de la société. [BAZIN, 1947 p.149].

André Bazin, de manière très habile, avance déjà dans son écriture les conclusions de son analyse ; tout en explorant comment la dimension réelle affecte la fiction, il permet à son texte de reproduire ce mouvement en mélangeant les instances du personnage et de l'acteur. Dans l'extrait ci-dessus, il n'y a presque aucune différence entre les espaces de François et de Gabin ; on sait seulement que l'innocence du premier dépend de la célébrité du second. Le public, connaissant l'acteur, absout le personnage. Le critique, comme le fait le film, brouille l'espace entre la vie et l'art. Ceux qui regardent la vedette dans la rue, à la sortie de l'hôtel, et ceux qui sont dans les salles de cinéma vivent également cet amalgame, il n'y a plus de distinction entre la foule et le spectateur. Les gens de chaque côté du grand écran supportent Gabin, ils placent leurs ambitions en lui, parce qu'il résiste avant tout à la mort, incarnant à nouveau, dans un autre film, les attentes de tous ces gens.

Jean Gabin a lié sa physionomie presque directement au visage du peuple, d'abord par le volume de son travail entre les années 1930 et 1950, ensuite par sa façon d'interpréter la classe ouvrière. À ce stade, les mots récupérés par Jean Rancière auprès du chroniqueur saint-simonien à propos de Baptiste sont pertinents, « Cet homme, c'est son acteur à lui, c'est son Sosie : c'est le peuple sur scène et c'est le véritable » [RANCIÈRE, 2012, p.36]. Ce n'est pas par hasard que ce lien est possible, car Gabin a réalisé au cinéma ce que les figures historiques du mime Deburau et de l'acteur Lemaître ont réalisé respectivement dans la pantomime et le théâtre. Il est devenu un archétype populaire.

En conclusion de ce chapitre, il convient de souligner qu'une grande partie du processus de transformation de Jean Gabin en un symbole populaire découle, ou plutôt va de pair, avec la poésie de Jacques Prévert. Il existe une sorte de communion entre ces deux figures au milieu

du vingtième siècle. Il n'est pas surprenant que l'une des meilleures définitions de l'acteur appartienne à Prévert. Il s'agit d'un poème publié dans la revue *Solstice*, dont le numéro était consacré à Gabin, dans lequel le poète écrit des vers — remarquables par leur beauté — décrivant les contours de l'ami français et de la célébrité de cinéma. Ci-dessous, on met en évidence quelques strophes du poème qui a été réédité, des années plus tard, dans le deuxième volume des œuvres complètes de l'auteur :

Le regard toujours bleu et encore enfantin  
sourit  
les lèvres minces accusent  
les blessures de la vie.

On ne meurt qu'une fois  
dit un dit-on  
On meurt souvent  
On meurt tout le temps  
répond Jean Gabin sur l'écran.  
[...]  
La voix de Jean Gabin est vraie  
c'est la voix de son regard  
la voix des gestes de ses mains.  
Tout marche ensemble  
Jean Gabin est synchrone de la tête aux pieds.

L'acteur le plus fragile et le plus solide  
en même temps.  
Sobre comme le vin rouge  
simple comme une tache de sang  
et parfois gai comme le petit vin blanc  
il joue « comme dans la vie »  
comme dans la vie secrète mystérieuse et rêvée.  
[...]  
Jean Gabin  
Toujours le même jamais pareil  
Toujours Jean Gabin  
Toujours quelqu'un.<sup>213</sup>

[O.C. II, p.630]

Jacques Prévert reprend une grande partie de ce qui a été dit dans ce chapitre — sous une forme plus succincte et plus belle – dans le fragment précédent. En particulier, dans la deuxième strophe, on retrouve l'anecdote sur Jean Gabin, qui meurt dans presque tous ses films. De même, reprenant le texte d'André Bazin, lorsqu'il dit qu'il interprète « dans la vie », il mêle

---

<sup>213</sup> Revue *Solstice de mars* 1954 — Textes divers (1929-1977).

les instances du réel et de l'imaginaire dans l'atmosphère qui entoure l'acteur. Une poétique des gestes est perceptible dans la synchronisation parfaite de la célébrité, dans sa voix qui, en réalité, correspond à ses gestes. Cependant, le plus significatif en ce qui concerne le travail, c'est que la description attribuée à l'acteur honoré utilise une série de termes qui sont, comme nous l'avons vu, liés à la représentation du peuple. Dans le premier vers, le regard enfantin, par exemple, apporte une tonalité romantique à l'acteur, puis il y a la dualité, le fragile et le solide coexistant dans sa figure. Et enfin, l'apogée de cette association où Jean Gabin est toujours lui-même et, de ce fait, il est aussi toujours un autre. Sa physionomie se dilue dans le visage de l'homme du commun, de la rue, du peuple. Et dans ce cas, les mots de Victor Hugo à propos de Frédérick serviraient aussi à le décrire, car, plus qu'un acteur, il a incarné le peuple et les gens du peuple et « [...] Étant le peuple, il a été le drame ; il a eu toutes les facultés, toutes les forces et toutes les grâces du peuple ; il a été indomptable, robuste, pathétique, orageux, charmant ; comme le peuple » [HUGO, 1885, p.193-194].

Tout ce processus se déroule partiellement entre les lignes de la poétique de Jacques Prévert. Que ce soit par des mots ou des gestes, le poète s'efforce de maintenir cet espace intermédiaire. D'une part, il s'en prend aux formes traditionnelles de l'art, qui renvoient finalement aussi à de vieux outils d'exclusion sociale ; d'autre part, Prévert parie sur une dynamique de travail qui résiste à l'homogénéisation de la pratique artistique. De ce point de vue, l'écrivain français n'est pas si différent de Rubem Braga qui, au sein du journalisme se modélise à travers les contingences de la profession, mais pas complètement. Tous deux cherchent à imposer un autre rythme, un autre temps, à leurs manifestations par le biais d'un regard lyrique, qui se concentre sur la vie quotidienne, le langage des hommes et des femmes.

La disparité, à son tour, réside dans la relation des deux auteurs avec le populaire, qui, d'une certaine manière, découle de la différence entre leurs conceptions de ce qu'est le peuple brésilien et de ce qu'est le peuple français. Prévert, comme ce chapitre a tenté de le démontrer, assimile les rouages de l'expression populaire sous plusieurs angles dans son œuvre, de la langue aux gestes. Le poète pense en matière de communauté, dans laquelle il est chargé de célébrer les événements populaires, en se rappelant que, pour Prévert, populaire signifie « ce qui appartient à tout le monde », ce qui est commun aux êtres humains. Braga, bien qu'il écrive d'une façon simple et inclusive (créant un espace intime pour le lecteur, de la conversation à la porte de la maison, au café en fin d'après-midi ou à la table d'un bar), il ne manifeste pas de sentiment de communion. Au contraire, ses expressions sont souvent empreintes d'un sentiment solitaire et, parfois, désemparé – en partie dû à des problèmes personnels mais aussi à la

fragmentation et à l'inégalité de la société brésilienne. Il n'y a pas d'effort collectif qui détermine les choix esthétiques de Rubem Braga, ni une idée de travail en groupe, comme nous avons pu le relever pour Jacques Prévert dans les pages précédentes. Chez Braga, ce que l'on relève c'est un effort pour atteindre l'autre à travers une méthode, que l'on pourrait déterminer, d'égalisation, dans laquelle il n'abandonne pas ses conceptions esthétiques ni ne s'y accroche trop. Il y a dans les chroniques de Braga une sorte d'invitation à l'appréciation que l'on peut accepter ou non.

## 10. La traduction du poème « On » de Jacques Prévert par Rubem Braga

Tout au long de sa vie, Rubem Braga a traduit des poèmes, des citations et des dialogues écrits par Jacques Prévert — toujours en révélant son admiration pour le poète. Parmi les traductions, celle du poème « On », extrait de *Spectacle* (1951), a le plus figuré dans ses chroniques. Cette traduction a été publiée pour la première fois le 1<sup>er</sup> août 1953, dans le numéro 67 de la revue *Manchete*. Cette année-là, le magazine (qui était l'un des plus importants de la société brésilienne) offrait un large espace dans lequel le journaliste pouvait éditer à sa guise. Dans les « Deux pages de Rubem Braga », on trouvait une chronique intitulée « Les gens de la ville » qui était une rubrique biographique sur les intellectuels et artistes brésiliens (où il se référait principalement à la ville de Rio de Janeiro) et deux autres sections appelées « La poésie est nécessaire » et « C'est écrit dans les livres ». Eduardo Anahory en était l'illustrateur et le responsable de la célèbre identité visuelle du périodique, que l'on peut voir ci-dessous :

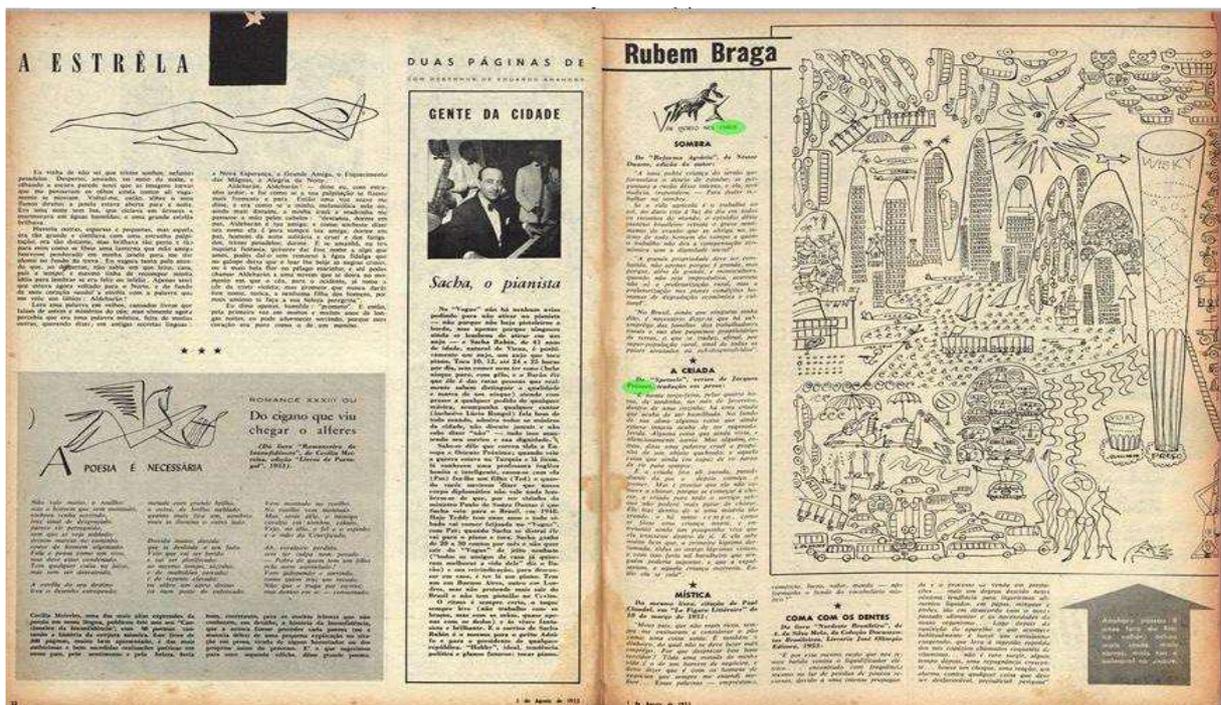


Figure 15 – Revue *Manchete* n° 67 - 1<sup>er</sup> août 1953

La réutilisation de textes, avec des intervalles plus ou moins longs entre une publication et l'autre, était une pratique courante chez les chroniqueurs brésiliens — parfois en ne changeant que le titre de la composition. La chronique « A Estrela », que l'on observe dans le coin supérieur gauche, sera à nouveau publiée sous le titre « A nenhuma chamarás Aldebarã ». Malgré son lyrisme intense, il ne s'agit pas d'un exemple fidèle de ce qui a fait la réputation de

Rubem Braga, à savoir : un style rapide avec des phrases courtes et précises. Au contraire, les phrases sont longues, les mots plus anciens et l'atmosphère plus symboliste ou idéalisée que d'ordinaire<sup>214</sup>.

Sur ces pages, dans le coin inférieur gauche, on peut voir la rubrique qui a guidé le titre de cette thèse : « La poésie est nécessaire ». Dans cette rubrique, des poèmes d'auteurs nationaux et internationaux étaient régulièrement publiés. Certains vers du « Romanceiro da Inconfidência », écrit par Cecília Meireles et publié en 1953, figurent dans cette revue. Parallèlement à la présentation du livre, Rubem Braga adresse un conseil aux éditeurs, leur suggérant d'insérer (pour une deuxième impression) des brèves explications en prose ou même d'y inclure les actes de procédure de la Conjuration Mineira, afin que le lecteur (qui ne connaît pas aussi bien l'événement historique) puisse apprécier le grand poème de Meireles. Une fois de plus, on constate que Braga se préoccupe de la réception de la poésie ou, du moins, qu'il réfléchit à des stratégies permettant d'élargir les possibilités de lecture. Ces préoccupations sont liées à la pratique du journaliste qui écrit pour un public de plus en plus large. Il convient également de rappeler que le chroniqueur fondera et dirigera l'*Editora do Autor*, une entreprise qui a marqué l'univers éditorial brésilien dans les années 1960 et où ses idées ont pu être mises à l'épreuve.

La tâche de la traduction peut être considérée dans la même veine que les préoccupations de Rubem Braga : rendre accessible à son public une expérience internationale, d'étranger. On peut ainsi lire, sur la deuxième page du journal, sa version du poème « On » de Jacques Prévert, dans la rubrique « C'est écrit dans les livres » :

É numa terça-feira, pelas quatro horas, de tardinha, no mês de fevereiro, dentro de uma cozinha; há uma criada que acaba de ser humilhada. No fundo de sua alma alguma coisa que ainda estava intacta acaba de ser saqueada, ferida. Alguma coisa que ainda vivia, e silenciosamente sorria. Mas alguém entrou, disse uma palavra cruel a propósito de um objeto quebrado; e aquela coisa que ainda era capaz de rir parou de rir para sempre.

E a criada fica ali parada, parada diante da pia e depois começa a tremer. Mas é preciso que ela não comece a chorar, porque se começar a chorar, a

---

<sup>214</sup> Cette dissonance de style nous intéresse, parce que le texte évoque les images de sa mère et, surtout, de sa sœur — qui était aussi sa marraine et qui, malheureusement, est décédée jeune. Cette perte survient au moment où l'auteur découvre l'esthétique du modernisme à travers la poésie de Manuel Bandeira. Nous analysons ces relations dans le texte *Revolução e Poesia em Rubem Braga* (Révolution et poésie chez Rubem Braga) publié en 2021, dans le livre *História, cultura e política no mundo lusófono* (Histoire, culture et politique dans le monde lusophone), p. 129.

criada para todo o serviço sabe que não poderá mais parar de chorar. Ela traz dentro de si uma miséria tão grande, e há tanto tempo, como se fosse uma criança morta, e entretanto ainda um pouquinho viva que ela trouxesse dentro de si. E ela sabe muito bem que, a primeira lágrima derramada, todas as outras lágrimas viriam, e com isso faria tal barulheira que ninguém poderia suportar, e que a expulsariam, e aquela criança morreria. Então ela se cala.

Avant de passer à l'analyse de la traduction, nous reproduisons le poème dans la langue originale pour mieux visualiser les modifications apportées par le chroniqueur brésilien :

C'est un mardi vers quatre heures de l'après-midi  
au mois de Février  
dans une cuisine  
il y a une bonne qui vient d'être humiliée  
Au fond d'elle-même  
quelque chose qui était encore intact  
vient d'être abîmé  
saccagé  
Quelque chose qui était encore vivant  
et qui silencieusement riait  
Mais  
on est entré  
on a dit un mot blessant  
à propos d'un objet cassé  
et la chose qui était encore capable de rire  
s'est arrêtée de rire à tout jamais  
Et la bonne reste figée  
figée devant l'évier  
et puis elle se met à trembler  
Mais il ne faut pas qu'elle commence à pleurer  
Si elle commençait à pleurer  
la bonne à tout faire  
elle sait bien qu'elle ne pourrait rien faire  
pour s'arrêter  
Elle porte en elle une si grande misère  
elle la porte depuis si longtemps  
comme un enfant mort mais tout d même encore un petit peu vivant  
Elle sait bien  
que la première larme versée  
toutes les autres larmes viendraient  
et cela ferait un tel vacarme  
qu'on ne pourrait le supporter

et qu'on la chasserait  
et que cet enfant mourrait tout à fait

Alors elle se tait.

[O.C. p.347]

La première question à se poser est la suivante : pourquoi avoir choisi la prose ? Ce qui implique, naturellement, une disposition différente du texte. Dans la version en langue portugaise, par exemple, il y a davantage d'éléments de coordination. Il est vrai que Prévert adopte parfois une plume de prosateur dans un grand nombre de ses poèmes. D'ailleurs, c'est cela que la version originale présente, en fait : une structure narrative très claire, avec un début, un milieu et une fin. L'intention aurait été de mettre en évidence cette caractéristique du poète français : son voyage à la frontière des genres littéraires. Ainsi, on a mis de côté les enjambements et les nombreuses allitérations croisées, délaissant même des éléments imagés au profit d'éléments narratifs. Il est cependant plus probable qu'une telle décision soit liée à un désir d'appropriation, car traduire des poèmes en prose signifie également adapter la poésie à la sphère de la chronique, à la sphère du journal. En tout cas, il est clair que ces vers occupent une dimension importante de la sensibilité du chroniqueur, de sorte qu'en même temps qu'il les traduit dans sa langue, il les assimile à sa pratique. Ce trait se confirme d'ailleurs par la suite, puisque le poème a été repris au moins sept fois entre les années 1953 et 1979, présentant des ajouts significatifs lors des occurrences ultérieures, que l'on abordera bientôt. Pour l'instant, on examinera de plus près cette première publication dans la revue *Manchete*.

Le fait d'avoir été traduite en prose, n'a pas éloigné la version brésilienne du texte de base, bien au contraire. La traduction est très proche de l'original, seules quelques inexactitudes nécessiteraient des notes de bas de page : l'introduction du mot « alma » (« âme ») pour la phrase en français « Au fond d'elle-même », car le choix lexical pourrait contraster avec la poétique anticléricale de Prévert, donnant (par association) une dimension catholique inexistante au personnage. C'effet serait facilement évité par une variante plus littérale telle que « No fundo de si » (« Au fond de soi-même ») ou « No fundo dela mesma » (« Au fond d'elle-même »). Ce détail n'affecte pas la lecture et ne correspond pas à un changement substantiel, contrairement à ce qui se passe avec le titre du poème. Prévert nomme son œuvre « On », ce qui est la marque de l'indétermination dans la langue française — il serait admis de traduire la phrase « on observe » par « observa-se », par exemple. Néanmoins, en étant seul (sans verbe) le terme fait référence à l'utilisation moins formelle de la troisième personne du singulier, similaire au terme « a gente » en portugais. Quant à lui, Braga appelle sa version « A Criada »

(« la Bonne »). La transformation est symptomatique, car elle modifie la focalisation narrative et, par conséquent, le mouvement du poème change de direction. En français, face à l'humiliation, le regard est tourné vers l'intérieur. Ce n'est pas possible de dissocier le « je » de la poésie (ou le « sujet lyrique ») de ce « on », au contraire. Il fait partie de l'action qui blesse la femme, alors que la voix de la prose vise l'extérieur d'elle-même, vise l'autre.

Cette impression s'accroît si l'on analyse le corps du poème. Sur les trente-cinq vers, le pronom n'apparaît que dans quatre d'entre eux : « on est entré/on a dit un mot blessant » et « qu'on ne pourrait le supporter/et qu'on la chasserait ». Il s'agit des lignes 11, 12, 32 et 33, au milieu et à la fin de la composition. La traduction de Braga se présente donc comme ci-après : « alguém entrou, disse uma palavra cruel » (« quelqu'un est entré, a dit un mot cruel ») et « que ninguém poderia suportar, e que a expulsariam [...] » (« que personne ne pourrait supporter, et ils l'expulseraient »). Une version valable, certes. Toutefois, si l'on tient compte du titre, les passages seraient plus proches de l'original s'ils étaient traduits par : « a gente entrou/a gente disse uma palavra cruel » et « que a gente não poderia suportar o barulho/ e que a gente a afugentaria ». Il serait aussi plus proche de l'original en explorant la répétition des mots, car le poète français utilise souvent cette ressource. Rubem Braga opte clairement pour l'indétermination et le narrateur est exclu de l'action contre la servante.

Si on lit le texte comme une critique sociale, ou une dénonciation de l'inégalité dans les relations de travail, on peut dire que le poème de Prévert couvre l'ensemble de la société française ; une unité, qui se critique elle-même. Alors que, dans la prose (en langue portugaise) il y a un schisme entre le narrateur, qui est en marge, et les responsables de l'action — ils ne font pas partie du même groupe. Bien qu'il s'agisse presque d'un détail (en ce sens qu'il n'offre pas suffisamment d'éléments pour développer une réflexion plus approfondie sur ce choix de Rubem Braga) il est, comme dit auparavant, symptomatique, car il révèle une tendance de ses chroniques à mettre au premier plan les travailleurs ruraux et urbains. La femme de ménage, en particulier, est un personnage constant dans ses textes, par exemple : dans les chroniques « Teresa », « Un pied de maïs », « Souvenirs ». Cependant, d'autres professionnels figurent également dans ses rubriques : le boulanger, l'éleveur de bétail, le pêcheur, la secrétaire, l'infirmière, le chauffeur de camion-poubelle. En général, dans une tonalité idéalisée, figurent dans ses rubriques ceux qui dépendent de la force du corps pour gagner leur vie, exploitées et peu reconnues. Cela s'oppose au travail du chroniqueur, dans la mesure où l'auteur lui-même (à tout moment) met son travail comme une activité inférieure par rapport à celle des personnes qui exercent un travail manuel.

Le second aspect, plus profond cette fois, renvoie à une idéologie, c'est-à-dire à un ensemble d'idées, de croyances et d'expériences qui forment la vision du monde de l'auteur et guident ses choix esthétiques, professionnels et sociaux. De ce point de vue, Sergio Milliet a écrit en 1944 un texte très intéressant sur les écrivains de la génération de Rubem Braga et sur leurs relations sociales. Un commentaire qui recoupe la question abordée ci-dessus :

[...] Il est vrai que la solution poétique peut parfois apparaître comme une simple fuite de la réalité brutale et il ne manquera pas de ceux qui lui reprocheront l'absence de communion avec les masses souffrantes. À une époque de transition comme la nôtre, il est toutefois significatif de voir nos meilleurs romanciers s'intéresser au drame mélancolique et tiède de la petite bourgeoisie. Et ils le résolvent presque toujours par l'évasion. C'est ce que les littéraires brésiliens sortent de la bourgeoisie sans toutefois avoir le courage d'un renoncement total au passé, aux comforts et aux libertés. Ils deviennent des proscrits et s'ils assument du coup une position de critiques impitoyables de leur milieu, ils ne font pas de déclarations décisives, ni ne passent avec armes et bagages de l'autre côté de la barricade. Dans ces conditions, il ne leur reste plus qu'à s'évader. La tour d'ivoire ou le remplaçant du scepticisme. Et lorsque le lettré est poète, le scepticisme prend des allures d'autopunition déguisée en humour. Il y a chez tous la conscience de l'impasse et d'une tendre volonté de suicide. Un suicide beau, héroïque, pourtant discret. La participation sans réserve leur est interdite d'une part et les repousse d'autre part. Et ils représentent assez fidèlement toute leur classe, écrasée, également, entre les griffes de la ténacité sociale et avec les seules évasions du bovarysme ou du renoncement. [MILLIET, Vol.II, pp.320-321]

Curieusement, Aníbal Machado et Rubem Braga sont liés sans réserve à la poésie, bien qu'aucun d'entre eux ne se soit consacré à la pratique du vers, contrairement à Carlos Drummond de Andrade. Ce fait n'a pas empêché le chroniqueur d'être reçu, malgré son choix de la prose, comme un poète par la plupart des critiques. Ensuite, pour revenir à l'extrait, il est important de comprendre que ce « moment de transition » fait référence, entre autres, aux changements esthétiques de la littérature brésilienne. On observe que la tendance régionaliste, politique et engagée commence à perdre la primauté au profit des inclinations plus abstraites, hermétiques et moins sociales. Milliet attire l'attention sur cet instant d'instabilité, qui va — comme on le verra — s'intensifier dans les années 1950 et 1960, ce qui met en évidence ce « non-lieu » de l'écrivain. Un auteur qui est déjà éloigné des résolutions du modernisme, mais qui n'a pas encore atteint la maturité dans ces réponses poétiques au-delà de l'évasion. De plus,

ils doivent faire face à la réalité brutale du territoire démantelé par l'héritage colonial et à leur contradiction quotidienne : celle de ne pas renoncer à leurs privilèges, à leur confort et aux libertés de leur classe. Si on considère la traduction de Rubem Braga dans cette perspective, la rupture entre le narrateur et ceux qui humilient la servante pourrait être lue comme une manifestation de cette « position sociale » — où l'on est pleinement conscient de l'impasse, mais où, au lieu de déclarations décisives, on choisit d'atténuer les tensions, les critiques, les chances d'une brisure. Ainsi, face au conflit, on opte pour l'indétermination<sup>215</sup>.

Il est particulièrement pertinent de constater que la tendance qui consiste à mettre le monde du travail au premier plan de la narration s'inscrirait également dans cette dynamique. Non pas comme *une communion avec les masses en souffrance*, puisque le regard du vieux Braga reste distant, soit de ceux qui sont humiliés soit de ceux qui humilient. Pas non plus, et il faut bien qu'il soit dit, comme un renoncement au bovarysme. Il s'agirait, en fait, d'une autre face de la même médaille, celle de la mélancolie, de l'autopunition, du suicide et de la culpabilité (non évoqués ci-dessus) causés par la violence et l'inégalité. L'effort quotidien pour saisir le portrait des personnes qui travaillent s'orienterait vers une sorte de résolution poétique, contradictoire en soi-même, surtout en raison de son idéalisation ; mais qui ne se laisse pas réduire à l'évasion ni à la participation sans réserve. Il est donc vrai que les chroniques de Rubem Braga offrent le drame tiède de la petite bourgeoisie, qui est le sien. Cependant, au milieu de ce drame il y a un espace pour ce qui est plus proche d'une tragédie: l'univers de l'ouvrier brésilien.

Ainsi, il paraît essentiel de rappeler que Braga n'est pas un poète, tel que le classe Sérgio Milliet. Peut-être un lettré ou du moins avant d'être quoi que ce soit d'autre, Braga est un chroniqueur. Ce sont les dynamiques des journaux, du travail, qui déterminent les choix esthétiques de ses écrits ; elles sont, voilà, de la poésie. Cet aspect renforce la complexité de ce « non-lieu » à la fois proche et éloigné de la catégorie dépeinte dans son œuvre. Ce « non-lieu » écrasé entre les étaux de la ténacité sociale et par les contingences de la profession. D'autre part — cet aspect étant l'une des thèses défendues par ce travail — la position ambiguë élargirait les possibilités formelles de l'auteur. Elle le protégerait des pièges esthétiques de son époque, puisque sa sensibilité poétique voit des différents angles du poète et, de même, la perspective

---

<sup>215</sup> Même s'il ne s'agit pas d'un des textes les plus épineux de Jacques Prévert, nous observons déjà ici un trait distinctif entre les auteurs; le chroniqueur trouve des mécanismes différents pour exprimer ses aspirations, moins directes que celles du poète français.

n'est pas attaché uniquement à la perspective du journaliste ; Rubem Braga utilise les deux points de vue pour voir le monde.

À cet égard, la préface de la récente anthologie *Os sabiás da crônica*, (*Les Merles de la chronique* — en traduction libre) de 2021, organisée par le professeur Augusto Massi, fournit une bonne contextualisation de l'exercice de la chronique au milieu du XX<sup>e</sup> siècle :

À partir de 1950, la presse de Rio de Janeiro connaît un nouveau processus de modernisation. Outre l'apparition de la *Tribuna da Imprensa* [1949] de Carlos Lacerda et de *Última Hora* [1951] de Samuel Wainer, les supports traditionnels, telle que le *Diário Carioca* et le *Jornal do Brasil*, font l'objet de profondes réformes. Les revues connaissent également un nouvel élan de créativité. Sans oublier l'arrivée de la télévision, qui annonce une culture de masse basée sur la jeunesse urbaine, bourgeoise et universitaire.

Bien qu'il y ait eu vingt-deux journaux à Rio de Janeiro durant cette période et que les historiens l'aient qualifiée d'âge d'or de la presse, il serait sain de relativiser cette vision historique en la confrontant aux reportages et aux souvenirs des professionnels travaillant au quotidien dans les salles de rédaction. Avec une bonne dose d'humour, la plupart d'entre eux évoquent la nécessité de cumuler deux emplois (voire de faire des petits boulots), de compenser les retards de salaires et d'avoir recours à des paiements par bons, etc. Sans parler des histoires négociées et payées par les politiques. La modernisation, méritoire sous l'angle du renouvellement de l'imprimerie et de l'introduction de nouvelles techniques journalistiques, ne modifie substantiellement pas les relations de travail marquées par l'informalité. [BRAGA, 2013 p.39-40]

Certains textes de Rubem Braga racontent effectivement des périodes de difficultés économiques liées presque toujours à la jeunesse ; car Braga est bien établi et vit les changements commentés dans l'extrait ci-dessus sans grandes difficultés financières. En fait, à cette époque, il sera invité par Paulo Bittencourt, propriétaire du journal *Correio da Manhã*, à être correspondant à Paris. Bien que la chronique existe depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à présent, l'activité se développe dans un certain degré d'informalité, même en ce qui concerne la formation professionnelle, l'apprentissage du métier se faisant dans les salles de rédaction elles-mêmes. Les relations de travail n'évoluent pas à la même vitesse que les médias — même dans le journalisme, qui est une profession mieux rémunérée que la plupart des emplois dans la société brésilienne. Cette situation, comme indiqué dans le paragraphe précédent, peut créer

une sensation ou un souvenir qui intensifie le déplacement de la catégorie, faisant augmenter le malaise face aux disparités sociales.

Le fragment précédent montre également que la transition pronostiquée par Sérgio Milliet en 1944 se renforce dans les années suivantes, notamment lorsque Rubem Braga traduit le poème de Jacques Prévert en 1953 et ne se limite pas au domaine esthétique. Le pays est certes en train de se transformer. La presse, en se modernisant, s'éloigne du journalisme à la française — où la tendance principale est celle des commentaires d'intellectuels, des textes longs et tendus — pour suivre le modèle nord-américain — d'un langage plus rapide, des titres plus courts et plus factuels, moins impressionnistes. À cette impression, on ajoute l'industrialisation du territoire. La radio et la télévision gagnent du terrain. Une culture de masse s'annonce. Les villes se développent et le processus d'urbanisation s'intensifie, après avoir commencé quelques années auparavant, où les gens abandonnent progressivement les zones rurales pour s'installer dans les métropoles ; le chroniqueur lui-même fait partie d'une génération née à la campagne et partie pour étudier en ville. Ce mouvement a été tel que la population du Brésil devient plus nombreuse dans les villes qu'à la campagne en seulement deux décennies, soit en 1970<sup>216</sup>.

Si on revient à la revue *Manchete*, on observe que les transformations de la société brésilienne imprègnent les pages des périodiques de manières diverses. L'illustration d'Anahory présente dans les « Deux pages de Rubem Braga » — reproduite au début de ce chapitre — représente la croissance chaotique de la ville de Rio de Janeiro, avec la note suivante du chroniqueur : « Anahory a passé des années en dehors de Rio ; à son retour, il a trouvé plus de maisons, plus de voitures, plus de nus et du *balmoral* dans le whisky ». Également, dans la même section où il est possible de lire le poème « On » — un extrait du livre de la collection *Documentos Brasileiros* appelé *Nordeste Brasileiro* de 1953 de A. da Silva Melo, a été transcrit. Il critique la nouvelle mode des mixeurs qui, à l'époque, pouvait être acquis même par les familles les plus pauvres « grâce à » un système d'achat à tempérament. La critique aux mixeurs se présente en raison de l'ingérence dans les habitudes alimentaires des citoyens, où appareils électroménagers partageraient la mauvaise tendance, selon l'auteur, de la consommation de produits alimentaires désormais liquides, si éloignés de notre passé alimentaire de manger des

---

<sup>216</sup> Cf. ORTIZ, Renato. « La tradition brésilienne moderne : la culture brésilienne et l'industrie culturelle » (*A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*). São Paulo: Brasiliense, 1988.

aliments solide. Dans une dimension ironique, on indique également cet instant de transition lié à la modernité.

À présent, il convient de se focaliser sur un autre extrait de ces pages de la revue *Manchete*, copié par le chroniqueur le même jour : l'extrait intitulé « l'Ombre », tiré du volume *Réforme Agraire* de Nestor Duarte. L'extrait a été publié juste au-dessus de la traduction de Prévert dans la revue. Cette proximité stimule un certain nombre de relations intéressantes sur lesquelles nous reviendrons après la lecture ci-dessous :

« On a demandé à un enfant pauvre du *sertão*, qui avait exprimé le désir d'étudier, quelle était la raison de cette intention. L'enfant a répondu, sans malice : - pour pouvoir travailler à l'ombre.

Si la vie agricole est le travail sous le soleil, dans la dure lumière du jour dans tous les coins du monde, l'épisode de ce garçon brésilien dépeint le grave sentiment d'évasion qui est enraciné au plus profond de chaque homme de la campagne à qui le travail n'a pas donné une compensation économique sans dignité sociale ».

« La grande propriété doit être combattue, non seulement parce qu'elle est grande, mais aussi parce que, au-delà d'être grande et basé sur la monoculture, ou même improductive, elle entraîne non seulement la prolétarianisation rurale, mais aussi la prolétarianisation dans les pires conditions humaines de dégradation économique et culturelle. »

« Au Brésil, bien que personne ne l'ait dit, il faut admettre qu'il existe un sous-emploi dans les familles des travailleurs ruraux et dans celles des petits propriétaires terriens, ce qui se traduit, finalement, par une surpopulation rurale, caractéristique de tous les pays arriérés ou sous-développés »<sup>217</sup>.

Dès le début on remarque qu'à chaque transcription de l'œuvre d'un autre auteur, Rubem Braga insère son propre titre, sans se soucier de l'original. Dans le cas de l'appareil électroménager, par exemple : « Mangez avec les dents » figure en tête du texte, alors que le livre s'intitule *Nord-est du Brésil* (1953). Ce choix éditorial laisse entrevoir la logique journalistique qui consiste à vouloir retenir l'attention des abonnés. C'est-à-dire que lorsque Braga évite de traduire le « On » de Prévert par « A gente », Ce changement est suscité pour

---

<sup>217</sup> Les guillemets et l'orthographe des mots sont conformes à la version originale, copiée par Rubem Braga en 1953.

rendre plus attrayant le texte aux yeux des lecteurs. Bien que cette pratique puisse être considérée comme quelque chose d'extérieur au chroniqueur (plus lié aux politiques éditoriales de la revue qu'à ses propres convictions) ces choix permettent de révéler des traits importants du travail de Rubem Braga. On les reconnaît car depuis l'idéalisation même de la rubrique, de la sélection du texte, il y a une tendance à l'agglutination, une tendance à apporter des visions partagées à son travail. À chaque nouveau titre, une légère modification est apportée en pensant, qui oriente le regard du lecteur vers où le chroniqueur est en train de regarder à ce moment-là. Cette pratique se produit même lorsque le nouveau titre ne correspond pas strictement à la première version, ou même lorsqu'il va dans la direction opposée à l'original. Tel caractère est si vrai que, dans l'exemple ci-dessus, l'ordre du texte a été modifié. Si on observe le livre de Nestor Duarte, on constatera que les deux premiers paragraphes apparaissent à la page 59, le suivant à la page 81 ; toutefois, le dernier se trouve à la page 67 de la première édition. Il découpe et réorganise les extraits d'autres auteurs à sa guise, comme dans un collage. Les labyrinthes de ces relations, de ces suggestions symboliques et interprétations de l'autre, sont filtrés à travers le prisme de la poétique de Rubem Braga. À partir de cette constatation — en observant les choix, les changements, les réappropriations — qui ne se réfèrent pas seulement aux traductions, mais aussi aux chroniques reprises maintes fois tout au long de sa carrière — on pourra saisir des éclats importants de son écriture.

Dans « la Bonne », par exemple, on constate une tendance qui consiste à positionner les travailleurs au premier plan des récits. De plus, en reprenant le texte de Sérgio Milliet, le changement de la perspective de narration par rapport au poème de Prévert traduirait également la position sociale du chroniqueur. Rubem Braga l'a transcrit dans sa chronique, car, outre la dénonciation et la critique de l'inégalité et de la dégradation des conditions de travail — thèmes récurrents dans ses chroniques —, la construction esthétique ressemble à un mouvement typique de son écriture : il y a un allure lyrique à penser tout le récit à travers l'image de l'enfant qui peine au soleil et qui veut étudier, tout simplement pour pouvoir travailler à l'ombre. Une réponse immédiate, individuelle, liée à des besoins plus élémentaires — se protéger du soleil — qui, cependant, fait converger sur soi-même toute une chaîne d'exploitation violente du travail, y compris du travail des enfants, dans un pays sous-développé comme le Brésil. Il faut remarquer qu'en suggérant le début de la lecture par le mot « Ombre », l'élément central du texte s'éloigne de la terre (de la réforme agraire) et se concentre dans le corps qui travaille. Ce qui dans l'original n'était, peut-être, qu'une conjecture rhétorique pour introduire un argument, devient maintenant, ainsi découpé par Braga, le centre de la narration. Tout dévoile l'expérience

acquise par le garçon dans son travail quotidien, qui cherche une vie meilleure par moyen d'un élément si ordinaire si simple : l'ombre. Avant de poursuivre, notons au passage le glissement du particulier au général ou à l'« universel ». Le désir du jeune paysan serait une métonymie d'un « grave sentiment » d'évasion, qu'on décèle dans « tous les coins du monde » et chez « tous les campagnards ». La réflexion va du plus petit au plus grand pour tenter de comprendre la procédure globale du problème.

Un registre lyrique, qui découle parfois d'une situation apparemment innocente, qui se fond entre les lignes une donnée de la réalité brutale, est récurrent chez Rubem Braga. Dans l'analyse de « O Padeiro » (« Le Boulanger »), on constate une dynamique identique : lorsqu'un marchand de pain est questionné à la porte d'un client, il laisse échapper la phrase « il n'est personne, c'est le boulanger ». Il a appris cette expression d'accueil, comme l'explique le chroniqueur, en arrivant chez les autres et en les entendant crier ces phrases à leurs copains à l'intérieur des maisons. Le boulanger a ainsi compris à n'être rien être nul et il n'y a vu aucun inconvénient. Le vieux Braga avoue envier l'humilité de ce boulanger et souhaiter avoir cette attitude pour lui-même, mettant en comparaison l'acte de faire du pain à celui d'écrire des chroniques. D'ailleurs, il semble que ce mouvement du lyrisme de Rubem Braga représente bien ce que le professeur Augusto Massi a écrit dans la préface de *Retratos Parisienses (Portraits Parisiens)* de 2013 : « Il ne faut pas dissocier les modulations lyriques de la prose de Rubem Braga d'une certaine inclination démocratique et solidaire qui l'a conduit à être l'un des fondateurs du Parti socialiste. » [p.12]. Il faudrait seulement ajouter qu'il ne faut pas perdre de vue non plus (à l'exemple de Sérgio Milliet) la contradiction de ces modulations lyriques, provenant de la position petite bourgeoise de Braga dans la société brésilienne. C'est-à-dire : certaines limites entre les intermèdes lyriques du chroniqueur et ses aspirations politiques. De ce rapprochement avec la gauche découlerait l'affinité avec Nestor Duarte, membre de la coalition à de forte tendance socialiste appelée *Esquerda Democrática* (Gauche Démocratique), qui a participé à l'Assemblée constituante, chargée de penser le pays après la dictature de Getúlio Vargas.

Il est clair que les changements que le pays connaît sont également perceptibles dans la citation précédente — de manière très directe, même, en s'agissant de la division des terres. Nestor Duarte a été l'un des premiers à mettre la réforme agraire à l'ordre du jour au Brésil afin de remédier au modèle des grandes propriétés, qui entraînait une prolétarianisation inhumaine de

la population. Selon Osmir Dombrowski<sup>218</sup> Duarte pensait qu'il fallait changer complètement les structures sociales et économiques afin d'éloigner le pays de l'héritage colonial ibérique et du sous-développement. L'auteur de *Reforma Agrária (Réforme Agraire)* était conscient des difficultés à mettre en œuvre ces changements, notamment parce que la tradition était déjà enracinée dans les mœurs et les sentiments des Brésiliens — ce qu'il analyse dans son ouvrage précédent, *Ordem Privada e a Organização Política Nacional (Ordre privé et organisation politique nationale)* de 1937. Néanmoins, et contrairement à d'autres intellectuels de l'époque, Duarte s'est engagé en faveur de moyens démocratiques pour atteindre cet objectif, s'opposant clairement à l'autoritarisme du *Estado Novo*.

Rubem Braga, quant à lui, était également un opposant au gouvernement de Vargas et, comme le politicien de Bahia, il s'est fait persécuter et a été arrêté pour cette prise de position. Bien qu'il n'ait pas suivi le même parcours politique et philosophique que Nestor Duarte, et qu'il ne soit pas non plus convaincu que la solution soit cette voie « américaniste » proposée par une partie des intellectuels de l'époque, le chroniqueur partage des opinions similaires à celles de Duarte. Ces avis semblent être filtrés, en premier lieu par l'aspect esthétique, mais ils ne se limitent pas à cela — ils s'étendent également à la position démocratique, en particulier en ce qui concerne l'avenir du pays et la vision sur le peuple. Il convient d'insister d'ailleurs sur un extrait de l'article de Dombrowski sur Nestor Duarte, qui présente plus d'affinités avec la pensée du chroniqueur :

En situant le problème à un niveau plus élevé que le débat sur quel serait le régime le plus apte à diriger la nation brésilienne, le plaçant dans le contexte de la formation de l'État national, Nestor Duarte a pris position en faveur de la démocratie, rompant avec le chœur hégémonique des années 1930, qui considérait comme évidente l'incompatibilité du peuple brésilien avec les institutions démocratiques et, par conséquent, prenait position en faveur d'un régime autoritaire. À ce niveau, Duarte a pu démontrer que ce n'était pas seulement le régime démocratique, mais l'État lui-même qui rencontrait des résistances et ne parvenait pas à s'imposer à l'ensemble de la communauté nationale.

En exerçant le rôle de classe politique et en déformant l'État, la classe seigneuriale l'empêche de s'approcher de la population et bloque la formation

---

<sup>218</sup> *Ordem Privada e Reforma Agrária em Nestor Duarte* (Ordre privé et réforme agraire chez Nestor Duarte). In *Revista Lua Nova*. N°49. São Paulo - 2000

politique du peuple, et, après avoir détenu et exercé un tel pouvoir, lorsqu'elle commence à décliner, elle continue à prédominer « par la force de sa tradition ». [p231-232] <sup>219</sup>

Dans cet extrait on décrit une société désintégrée dans laquelle l'État, au lieu de mettre en place des politiques d'intégration de la communauté nationale, intensifie la désintégration sociale. On le constate dans la mesure où l'État agit comme une classe au service des besoins des élites seigneuriales. Il y aurait beaucoup à dire sur ce sujet (largement exploré par les sciences humaines, y compris sur le rôle de la littérature dans ce processus), sur la tentative de reconstruction de l'identité nationale qui traverse certainement aussi l'œuvre du chroniqueur. Pourtant maintenant, il est important de revenir à nouveau aux deux pages de la revue *Manchete*, car, dans ce contexte, la traduction du poème de Jacques Prévert devient encore plus emblématique puisqu'elle accentue la fragmentation de la société brésilienne, en vertu des choix de Rubem Braga — à savoir : celui d'éloigner le sujet lyrique de l'opprimé et aussi de l'opresseur, en créant ainsi une troisième instance (de la littérature, du journalisme ?) dissociée du regard du narrateur et du lecteur. Et cet aspect indique même une sorte d'impossibilité de jonction nationale ou les contradictions de cette identité.

On note également que, curieusement, Jacques Prévert n'est pas publié dans la section consacrée à la poésie, au contraire. Ses vers se trouvent dans la rubrique « Vem escrito nos livros » (« C'est écrit dans les livres »). C'est d'ailleurs le seul texte qui n'est pas de 1953 dans la revue, puisque le livre *Spectacle* est sorti deux ans plus tôt. Ces écarts sont significatifs, tout d'abord parce qu'ils confirment l'importance du poète dans la trajectoire du chroniqueur, qui semble occuper une place plus intime, une présence plus constante, au-delà d'une simple appréciation littéraire, comme c'est le cas par exemple avec l'œuvre de Cecília Meireles. Elle figure dans la rubrique « A poesia é necessária » (« La poésie est nécessaire »). Ensuite, le déplacement est pertinent car il place la traduction dans un espace réservé à la réflexion sur la société brésilienne, dans ce numéro. Le poème de Prévert se situe à mi-chemin entre la réforme agraire et les impasses d'une modernisation désorganisée dans le nord-est du pays, deux thèmes majeurs du Brésil des années 1950<sup>220</sup>. C'est peut-être cet espace très spécifique des deux pages

---

<sup>219</sup> DOMBROWSKI, Osmir. « Ordre privé et réforme agraire chez Nestor Duarte ». In *Revista Lua Nova*, n°49, année 2000.

<sup>220</sup> Pour les lecteurs français peu familiers de l'histoire du Brésil, les sécheresses et l'évolution inégale du pays ont provoqué une série de migrations du nord-est vers le sud-est du territoire national. Ce phénomène est devenu, à bien des égards, une sorte de topos des arts et des sciences sociales brésiliens.

de Rubem Braga qui a conditionné non seulement le choix du titre, mais aussi l'option de la prose. Impossible à dire avec certitude. Quoi qu'il en soit, le fait est que « A Criada » (« La Bonne ») s'adapte très bien à la réalité brésilienne dans la traduction du chroniqueur et, si l'on ose dire, s'intègre mieux dans son œuvre.

Pour réfléchir un peu plus sur les possibles relations motivées par la configuration de ces pages, c'est-à-dire, le rapprochement entre les vers de Jacques Prévert et les enjeux du Brésil dans les chroniques de Rubem Braga, il convient de revenir à la caractéristique métonymique de l'argumentation de Nestor Duarte : quand la volonté d'un garçon représente le problème de « tous » les hommes du champ, ceci dans « tous » les coins du monde. Il est intéressant de noter que ce mouvement du micro au macro (ou plutôt l'idée qu'un sentiment peut en quelque sorte — bien qu'il soit individuel — concentrer en lui des significations collectives) se répète précisément dans les autres moments où Braga reprend le poème de Jacques Prévert, en 1957, 1961 et 1965. Ce sont des moments où, dans les premières lignes des chroniques, on lit la phrase : « Il y a une connexion silencieuse entre les chagrins du monde... Je me demande quel est le hasard qui m'a fait lire, le même jour, un poème de Prévert et une note du *Jornal do Comércio* (Journal du Commerce) du 5 juillet 1857, transcrite dans l'édition de dimanche dernier »<sup>221</sup>. Le chroniqueur transcrit sa traduction en prose exactement comme la version de 1953 et recopie ensuite la note du journal correspondant :

Avant-hier, à 9 heures du soir, sur la rue Princesa dos Cajueiros, l'esclave noire Joana s'est noyée dans un puits à l'arrière de la ferme... Le subdélégué du 1<sup>er</sup> district de Santa Anna, appelé, a procédé à une enquête et au corps du délit et a constaté que l'esclave noire avait précédemment souffert d'un trouble cérébral. La cause immédiate du suicide était une petite punition que cette femme noire avait subie pour s'être absentée de la maison toute la journée.<sup>222</sup>

Le *Jornal do Comércio* (*Journal du Commerce*) avait pour habitude de republier une nouvelle qui avait été imprimée dans ses pages à la même date au siècle précédent. La note que Rubem Braga utilise pour écrire la chronique avec le poème de Jacques Prévert apparaît le dimanche 7 juillet 1957, c'est-à-dire exactement cent ans après l'événement. Il s'agit de

---

<sup>221</sup> Il y a quelque chose d'analogue à ce mouvement du particulier vers le général dans la phrase de Jacques Prévert, dans le film *Les Enfants du Paradis*, souvent reprise par Rubem Braga : « Si tous ceux qui vivent ensemble s'aimaient, la terre brillerait comme un soleil ». Peut-être, ici, dans une tonalité négative, mais on retrouve tout de même cette idée d'un certain universalisme dans la conception de l'homme.

<sup>222</sup> < <http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/10563> >

quelques lignes laissées dans le coin inférieur gauche du feuillet cinq du quotidien, qui pourraient passer totalement inaperçues. Pourtant, elles concentrent une série de relations socio-économiques et culturelles du Brésil qui saisissent l'œil du chroniqueur. De plus, l'article met en scène une tragédie humaine ; dans ce cas, une tragédie particulièrement brésilienne en raison de son passé esclavagiste. Une mort ainsi tragique, en d'autres occasions, a déjà atteint la sensibilité du chroniqueur et (au moins une fois) a impliqué une reprise de Jacques Prévert, lorsque la une du suicide d'une danseuse partage une rubrique de Rubem Braga avec un dialogue du film *Les Enfants du Paradis*. Ici, cependant, la scène est plus violente que le texte de Nestor Duarte, qui fait référence entre autres à l'exploitation du travail des enfants à travers l'image du garçon rêvant de l'ombre. Dans ce passage, un certain lyrisme entre en scène, étouffé, cachant presque la réalité. À commencer par le nom de la rue, qui est magnifique : *o cajueiro* (l'anacardier) un arbre notamment très symbolique pour Rubem Braga, un compagnon d'enfance, qui, déraciné lors d'une tempête, tombe sur le flanc de la colline comme s'il mourait en protégeant la maison familiale dans sa ville natale, *Cachoeiro do Itapemirim*. Le nom de la jeune fille évoque également des liens importants de son intimité : Joana apparaît tout au long de son œuvre comme un personnage constant qui, réel ou non, représente un grand amour. Comme le poème de Prévert, les images de ce fait divers se répercutent dans la poésie de Braga. En même temps, le contenu du journal décrit les effets néfastes de l'esclavage qui persistent dans la vie quotidienne comme une chose normalisée. À tel point que, cent ans plus tard, sans aucune médiation, le lecteur des années 1950 est confronté à l'information selon laquelle une personne soumise à l'esclavage, souffrant de troubles mentaux, s'est suicidée après avoir été punie physiquement.

À ce propos, il convient également de s'interroger sur la raison pour laquelle Rubem Braga, en recopiant ces lignes, a omis les surnoms des héritiers D. Marie Ferreira et M. Francisco José de Costa e Silva, propriétaires de la femme en esclavage et responsables du châtiment. Pourquoi omettre ces noms, puisqu'ils figurent dans les pages de publication du *Jornal do Comércio* tant en 1857 qu'en 1957 ? L'une des premières raisons serait la tendance à ne pas reproduire des marques temporelles et spatiales très spécifiques, afin d'éviter la datation et, par conséquent, de rendre l'expérience du lecteur contemporain plus difficile. En d'autres termes, on veut diminuer le caractère circonstanciel de la composition. En effet, lorsque l'on regarde le dossier de cette copie de 1957 (la deuxième utilisation du poème de Prévert) à la *Casa Rui Barbosa* (Maison Rui Barbosa), on remarque un coup de crayon qui coupe le passage « V juillet 1857 ». Les versions suivantes ne devraient mettre en évidence que l'année, comme

l'indique l'écriture du chroniqueur (également à crayon) à côté de la coupure. Cet argument à lui seul ne justifie cependant pas pleinement les points de suspension, car la note toute seule se réfère au siècle dernier et l'ajout n'interfère pas beaucoup avec le sens de la chronique. Ici, comme dans la traduction des vers de Prévert, l'action est mise en évidence et, en même temps, le responsable de la tragédie qui conduit à la mort de *Joana* est brouillé. Dans ce cas, plus qu'une exigence du genre, de la chronique elle-même, il semble que la remarque de Sérgio Milliet sur la condition de petit bourgeois de l'auteur, écrasé entre les classes sociales, résonne à nouveau.

D'autre part, malheureusement, on pense que même si le nom des maîtres d'esclaves avait été copié, il n'y aurait pas eu plus d'effets, puisque l'esclavage a été naturalisé au Brésil. Tout comme les maux mêmes de ce système d'exploitation du travail, les relations de pouvoir responsables de son maintien et de sa reproduction jusqu'à aujourd'hui persistent également dans la société brésilienne. Puisqu'il s'agit du milieu journalistique, il n'est pas rare que les héritiers du système esclavagiste soient les propriétaires et les lecteurs des journaux. Par ailleurs, *Costa e Silva*, le nom de famille mentionné dans la nouvelle en question, a dans sa famille une connaissance militaire et politique, qui est Brigadier Général au moment de la publication de la chronique. Ce brigadier deviendra président de la République et responsable de la signature de l'Acte institutionnel numéro 5 (AI-5), en 1968, inaugurant l'une des périodes de plus grande violence et de répression de l'histoire récente du pays. Braga est un homme très bien connecté qui, tout au long de sa carrière, s'est habilement déplacé entre les différentes sphères du pouvoir médiatique et institutionnel<sup>223</sup>. Il est conscient des pièges et des contradictions possibles de sa profession. Braga a donc préféré escamoter les noms, sans doute pour devancer d'éventuels problèmes et, à l'instar de Milliet, pour ne pas risquer de perdre certains privilèges.

C'est pourquoi on peut lire, à la fin de la chronique de 1957, la conclusion suivante : « La pauvre servante tremblant devant l'évier, sentant quelque chose mourir en elle ; l'esclave noire au bout sombre de la ferme, devant le puits encore plus sombre : deux humiliées, deux sœurs dont les images qui m'apparaissent au milieu de la nuit me rendent malade ». Il convient de noter que *Joana* est photographiée encore vivante, devant le puits, avant son suicide. La sœur de la servante est également sur le point de voir mourir en elle quelque chose de très important.

---

<sup>223</sup> Surtout, après son travail de correspondant pendant la Seconde Guerre mondiale, où il a accompagné le Corps expéditionnaire brésilien (FEB), il a une conscience aiguë de ce réseau de relations, ce qui lui permet de trouver un équilibre entre les deux.

Toutes deux sont entourées d'une obscurité sans espoir, sans issue. Notons aussi que, dans cette fin, le lien existant entre les chagrins du monde reste silencieux, sans réponse, sans même faire l'objet d'une enquête plus approfondie. Le hasard de lire le poème de Jacques Prévert et des nouvelles du *Jornal do Comércio*, l'un suivi de l'autre, reste comme une surprise. Des choses si éloignées, issues de contextes si différents, là réunies aléatoirement, dans une lecture quelconque, d'un dimanche quelconque. La fin ne conclut pas la chronique, elle ne fait qu'amplifier le silence de « l'Humiliation »<sup>224</sup>. On sait seulement que les images de femmes, sans aucune possibilité de défense, ont blessé le vieux Braga impuissant au milieu de la nuit.

Restons prudent face à cette coïncidence, puisque la traduction des vers de Jacques Prévert était déjà prête, comme indiqué précédemment, depuis 1953. Le caractère improvisé de la chronique, parfois, est aussi une construction fictionnelle. Observez comment le « je » du récit, qui est plus le journaliste capixaba (naturel de l'État du Espírito Santo, Brésil) lui-même qu'une entité littéraire — un narrateur —, se place comme une sorte de filtre, empêchant toute interprétation au-delà de sa propre expression, au-delà de l'instance individuelle, de l'espace délimité par sa subjectivité — de la lecture, de la traduction, du collage. Tout cela est évident, même si la chronique se trouve dans le journal, qui exerce une fonction *a priori* publique. On dirait même qu'une partie du succès de Rubem Braga, d'une certaine manière, renvoie à l'équilibre entre l'individuel et le collectif, plaçant le chroniqueur entre le poète et le journaliste, entre la poésie et la prose. Il se balance sur la ficelle du tissu social qui s'étend dans la vie quotidienne brésilienne, étirant au maximum les possibilités d'expression dans les contingences imposées par son travail, dans un pays traditionnellement autoritaire. Il le fait en tapissant ses colonnes de ses convictions artistiques et politiques, parfois plus sympathiques parfois moins. Il le fait pousser par ses propres intérêts, mais toujours à la recherche d'un bilan satisfaisant, d'un accord entre les textes, d'une cohérence entre ses idées et celles du lecteur.

En effet, bien que ce soit possible de voir la silhouette d'un projet intellectuel profond de compréhension de ce que serait le Brésil, il serait difficile de le saisir, sans exagérer un peu, sans précipiter des convictions qui sont plus personnelles que celles de l'auteur. C'est-à-dire, bien que le contexte soit connu – de la première parution de la traduction de Jacques Prévert – , bien que le poème occupe un espace dédié aux réflexions sur le pays, bien que les choix mêmes de la traduction soient traversés par ces questions brésiennes — un lien d'ailleurs certainement

---

<sup>224</sup> C'est le titre du texte de 1957 qui, dans les années suivantes, deviendra « Les humiliés » et « Les deux humiliés », respectivement en 1961 et 1965.

intensifié dans la reprise du poème associé à l'esclavage, l'un des problèmes les plus urgents du pays —, malgré tout cela, on ne pourrait pas affirmer tranquillement, sans hésitation, que d'importants piliers de l'œuvre de Rubem Braga, si ce n'est pas le plus important parmi eux, sont recouverts par l'effort de lecture et d'investigation du Brésil. En vertu du geste observé dans les extraits précédents, la résolution du texte n'épuise pas le problème, elle maintient l'espace de la question, ce qui signifie que, contrairement aux spécialistes des sciences sociales, aux critiques littéraires, aux critiques cinématographiques, aux anthropologues, la chronique ne cherche pas de réponses n'essaie pas de soutenir une thèse, un projet, ni même une révolution sociale ou esthétique. La tâche du genre semble se limiter à la préservation d'un territoire, où bien un accord plus juste peut être conclu entre l'individu et le collectif, où les hommes et leurs expressions peuvent coexister. Dans ce contexte, le choix lyrique acquiert une grande importance.

## **Conclusion**

En fin de compte, la comparaison proposée par ce travail n'échappe pas à un constat évident : à y regarder de plus près, Rubem Braga et Jacques Prévert présentent plus de différences entre eux que de points en commun. Il ne pouvait en être autrement, car malgré leurs affinités, leurs écrits ont existé dans des contextes historiques, sociaux et linguistiques différents. Il est également incontestable que l'essentiel d'une thèse de doctorat ne se trouve pas à la fin, mais, comme on dit, en milieu du parcours. C'est dans cette optique que l'on a choisi de débiter ces dernières réflexions en mettant en évidence une caractéristique qui a façonné cette recherche au fur et à mesure qu'elle avançait. Il s'agit d'une attente non satisfaite, mais avant de l'aborder, il convient de rappeler que la perspective initiale — analyser la relation entre les deux écrivains et leurs métiers, le journalisme et le cinéma, par opposition à la figure du poète et à la poésie en tant que manifestation purement artistique — a permis de se confronter à une quantité importante de textes qui ne circulent pas autant dans les livres, qu'il s'agisse des chroniques de Rubem Braga qui n'ont été publiées que dans le journal, ou des scénarios et manuscrits de Jacques Prévert. Par conséquent, une partie importante de ce travail a consisté à consulter constamment de précieuses archives jusqu'ici non utilisées.

En France, qui est un pays réputé pour sa politique de conservation, qui gère et offre aux chercheurs une quantité admirable d'archives dans tout le pays, le contraire de ce que l'on attendait s'est produit : les défis pour trouver et manipuler les documents de Prévert ont été considérablement plus difficiles que ceux liés à Rubem Braga. En effet, le matériel de Jacques Prévert est éparpillé, présent notamment à la Bnf, à la Cinémathèque française, au CNC, dans des collections privées et des bibliothèques spécialisées. À aucun moment de sa vie, le poète n'a sacrifié ses originaux, de sorte qu'un certain nombre ont été perdus. Au contraire, les créations de Prévert ont circulé sous forme de copies manuscrites sur des feuilles de papier éparses et même sur des bouts de nappes en papier, comme le décrit le poète Lawrence Ferlinguetti dans la préface de la traduction américaine de *Paroles*. Les lettres de René Bertelé reproduites dans *Éditer Prévert* (2017), par exemple, racontent l'épopée que fut la constitution de la première anthologie de ces textes, *Paroles*.

En revanche, dans un territoire où la préservation de la mémoire collective est problématique et où il existe une véritable politique d'effacement<sup>225</sup>, les textes de Rubem Braga sont numérisés et ses documents personnels catalogués et disponibles à la Fundação Casa Rui

---

<sup>225</sup> Au cours de nos recherches, deux incendies majeurs, tous deux dus à un manque d'entretien des bâtiments, ont touché des collections irremplaçables de la culture brésilienne : 1) le Musée national de Rio de Janeiro, en septembre 2018 ; 2) la Cinemateca Brasileira, le 29 juillet 2021.

Barbosa à Rio de Janeiro. Avant sa mort, le chroniqueur a fait don de ses biens à l'institution, qui est chargée de conserver et de rendre accessible au public gratuitement un grand nombre d'objets. Ainsi, confrontés à cette différence, on s'est aperçu qu'elle annonçait d'abord une distinction importante dans la manière dont les deux poétiques fonctionnaient. La différence est à peu près la suivante : dans la prose du poète brésilien, il y a une tendance — par manque d'un meilleur mot — à être positif ou à articuler le passé. Le poète français, quant à lui, a une attitude négative ou de désarticulation des traces de son propre processus créatif.

Si l'on considère la prose de Rubem Braga dans le cadre de cette comparaison, elle pourrait donc faire des échos d'une notion de formation — une caractéristique partagée par sa génération d'intellectuels et d'artistes brésiliens plus progressistes qui ont connu, dans l'intervalle démocratique entre la dictature de l'Estado Novo et le coup d'État militaire, un moment de répit, dans lequel il y avait l'espoir que le sous-développement serait enfin surmonté – ou du moins peut-on dire qu'entre les années 1950 et 1960, la réduction des inégalités sociales n'était pas aussi lointain qu'auparavant aux yeux des brésiliens). Cet aspect expliquerait même une certaine mutation du style du chroniqueur, surtout après son travail de correspondant pendant la Seconde Guerre mondiale. Il met de côté les positions plus radicales des années 1930 au profit d'une maturation de la forme poétique — de manière simpliste en termes de choix esthétiques ; les ressources narratives cèdent progressivement la place à l'imagerie. Il n'est pas étonnant, comme on a pu le voir dans les pages précédentes, qu'il soit souvent pris pour un poète en raison de sa façon de manier l'image lyrique<sup>226</sup>, alors qu'il n'écrit qu'en prose.

En consultant le site web de la Casa Rui Barbosa, il est possible de constater qu'une grande partie de l'organisation des archives a été réalisée à l'initiative de l'écrivain lui-même. Les chroniques ont été découpées et collées au centre d'une feuille A4 — et maintenant le blanc de la feuille met en évidence ce qui a été perdu dans l'enchevêtrement des lettres et des colonnes de journaux. On peut aussi voir, généralement dans les coins supérieurs ou inférieurs, des écritures marquant la date, le journal, la publication dans des anthologies, des changements dans les titres ou le corps du texte au cours de ce processus de transition. Il existe clairement

---

<sup>226</sup> Ce mouvement n'a pas encore été analysé, ni même systématisé en profondeur. Dans notre maîtrise sur le livre *Crônica de Guerra na Itália* (1945), nous avons étudié en détail le style de Rubem Braga et nous avons déjà identifié les nuances d'un changement dans la prose du chroniqueur. Dans cette thèse, ce sentiment a été confirmé, surtout après la lecture de l'essai de Lucia Miguel Pereira et de la discussion entre Braga et Mario Pedrosa. Cependant, l'objectif étant la comparaison, nous avons réservé cet aspect du travail pour des études futures, car entrer dans ce domaine pourrait nous éloigner de notre objet principal. À ce stade, nous souhaitons également souligner l'importante contribution d'Artur Vonk (2022) sur l'œuvre de Rubem Braga dans les années 1930. Des dialogues intéressants seront certainement construits à l'avenir avec le travail de ce chercheur.

des modèles et des paramètres que l'auteur a établis au fur et à mesure de l'organisation de cette documentation. Cette caractéristique est dû, entre autres, à son activité journalistique. En effet, comme il écrivait beaucoup pour la presse (à certains moments, plus d'un texte par jour, tous les jours de la semaine), il a dû mettre au point un système qui lui permette de naviguer rapidement dans cette mer de mots. Ainsi, il ne risquait pas de se répéter, il avait une trace et un contrôle de ce qu'il écrivait et, lorsque c'était possible, il récupérait l'un ou l'autre écrit pour alléger sa charge de travail, parfois à quelques années d'intervalle, comme l'illustre très bien l'entretien avec Jacques Prévert, publié en 1950 et en 1977<sup>227</sup>.

On observe aussi dans ce trait un exemple de la façon dont les ressources d'écriture de Braga font écho aux contingences de son travail. Par ailleurs, le plus intrigant est de constater que ce geste dépasse le cadre professionnel pour s'inscrire dans sa vie. L'effort (presque obsessionnel) d'organiser son passé est reconnaissable. Outre les 15 000 chroniques numérisées, sa collection contient des milliers d'objets qui constituent sa mémoire : cartes d'identité, permis de conduire, passeports, annuaires téléphoniques, bilans, livrets d'épargne, carnets d'adresses, lettres, factures, menus, livres, photos, contrats, dessins, manuscrits, magazines, etc. un patrimoine extrêmement riche et peu exploré.

Il est remarquable que l'énergie déployée dans cette activité de conservation reproduise dans le geste lui-même la relation avec le genre choisi pour s'exprimer. La chronique est connue pour traiter d'un matériau fugace, d'abord en raison de sa brève existence dans la vie quotidienne. Une seule journée, discrète, sur une page de journal, pour être perdue le lendemain. Cette éphéméride est en quelque sorte à l'image du sujet qu'elle traite : des gestes quotidiens, eux aussi vite oubliés. Il existe une convergence intense entre la forme et le contenu dans le travail des bons chroniqueurs. C'est pourquoi l'une des discussions qui ponctuent le genre est le passage de la production journalistique au livre. Comme si, de cette manière, elle se rapprocherait d'une expression littéraire et devenait plus pérenne, donc moins circonstancielle ou datée. Cependant, la dimension de fugacité qui fait partie de sa composition est perdue, ce qui change sa nature. La préoccupation de Rubem Braga pour la préservation de sa mémoire est, en quelque sorte, également liée à cette question. Il s'agit d'une lutte contre le temps, contre les choses qui se perdent au fil des jours, ce qui, dans ses lignes, se traduit par un ton mélancolique, quelque peu râleur et nostalgique du « vieux Braga ».

---

<sup>227</sup> En 1987, à l'occasion du dixième anniversaire de la disparition de Jacques Prévert, l'interview a été republiée, mais sans aucune modification. Référence à préciser

En même temps, la tentative d'organiser son passé implique un geste politique, résistant à la tendance à l'oubli du Brésil car, il ne faut pas s'y tromper, bien que les archives conservent des objets personnels, elles contiennent des éléments substantiels pour la construction de l'histoire collective du pays, puisque Braga, comme indiqué précédemment, a entretenu des relations personnelles et professionnelles avec beaucoup de personnalités importantes, notamment avec des intellectuels et des artistes français et brésiliens, qui étaient incontournables dans les années 1950, et que nous avons appréhendés dans cette thèse. De même, la chronique ne doit pas être considérée comme une manifestation égoïste, limitée aux humeurs de l'individu, à cause de son air distrait et de son attention aux petites choses de la vie quotidienne ; au contraire, c'est à travers ce genre que le chroniqueur a trouvé le moyen de valoriser et de préserver l'expérience humaine. Dans ce cas, son lyrisme a également des intentions collectives ; il a pour fonction de se rapprocher l'autre, de préparer un espace confortable et intime pour que le lecteur, au milieu de l'enchevêtrement des nouvelles et des publicités, puisse s'oxygéner un moment. En ce sens, il convient de lire le beau commentaire de Bernardo Gersen dans le *Jornal do Comércio* en 1961 :

[...] Les meilleures chroniques de Rubem Braga, les plus représentatives de ses qualités d'écrivain et de poète, celles qui ont le plus d'impact sur les sentiments esthétiques du lecteur, restent celles dont les motifs sont les plus ténus. Pour reprendre une phrase de *A cidade e a roça*, sa chronique la plus authentique est comme l'écume de la vie : « l'écume est légère, elle n'est faite de rien, toute sa substance est eau et vent et lumière... ». Autrement dit, lorsque l'auteur cherche à explorer, à travers la chronique, un domaine qui lui est irréductiblement propre, que d'autres genres littéraires ont laissé de côté et qu'aucune forme ou section de commentaire journalistique n'est capable de canaliser. Lorsque la critique de la vie quotidienne et du paysage urbain n'est pas fonction de la réalité la plus directement extérieure, de la conjoncture historique, municipale ou de quartier, mais s'exerce au nom d'un certain impondérable humain, d'états d'âme égarés, de nostalgies inavouables, tout en contenant une protestation contre des états de fait objectifs. Quand, en fin de compte, elle devient la confession de l'homme de la rue qui ne trouve presque jamais l'occasion de s'exprimer.

Il faut noter que c'est à travers cette plongée en lui-même, dans ses propres problématiques, que Braga offre à l'autre sa meilleure expression, partageant un espace de confidences avec « l'homme de la rue », c'est-à-dire avec ces individus qui n'ont que peu de place dans les représentations artistiques.

En ce qui concerne Jacques Prévert, reprenons une phrase de Frédérick Lemaître pour introduire la différence avec Rubem Braga : « Touche pas... c'est un souvenir... ça pique ! »

[PRÉVERT, 2012, p.106]. Il marmonne ces mots à l'une de ses maîtresses qui, curieuse, examine un bijou trouvé dans la loge de l'acteur. Un souvenir amer de Garance, la seule chose qui lui restait avant qu'elle ne le quitte. Malgré la plaisanterie, il y a quelque chose de très révélateur dans cette phrase, quelque chose qui permet de comprendre la poétique prévertienne, parce qu'elle se construit d'abord dans l'instant présent. Le passé n'occupe pas la même place dans la vie de Jacques Prévert et n'a pas le même poids que pour Rubem Braga. Cette caractéristique a fini par conditionner divers aspects de la vie de l'auteur, dont la constitution de la mémoire de son œuvre qui, dans cette perspective, fonctionne en négatif : le poète n'a pas vraiment pris la peine d'organiser sa production. Ce n'était pas dans sa nature. En raison de son aversion pour la théorie et l'abstraction, il a évité — consciemment ou inconsciemment — de conserver la matière première de sa création, ne laissant pas un espace s'interposer entre lui et l'autre. Le chantier prévertien auquel on a accès aujourd'hui est le résultat des efforts d'autres personnes : entre autres, René Bertelé, Bernard Chardère, André Pozner, Eugénie, Catherine et Pierre Prévert, Arnaud Laster, Danièle Gasiglia-Laster et, plus récemment, Carole Aurouet se sont lancés le défi de rassembler, d'organiser et de mettre à disposition les archives de Prévert. Ce qui est plus intrigant est de réaliser que cette attitude découle également d'une compréhension poétique, qui a été bien exposée dans l'essai de Georges Bataille<sup>228</sup>, « De l'âge de pierre à Prévert », dont on peut lire un extrait ci-dessous :

Si je veux dire ce qu'est la poésie, j'éprouve une sorte d'allégresse à partir de *Paroles*. C'est que la poésie de Jacques Prévert est précisément poésie pour être un démenti vivant et une dérision — de ce qui fige l'esprit au seul nom de la poésie... Car ce qu'est la poésie est aussi l'événement, dans la vie de la poésie, qu'est la dérision de la poésie. « Être » en ce cas veut dire éviter la mort à l'aide d'un « changement incessant », « devenir autre », non « rester identique à soi-même ». Mais l'acquiescement donné d'un côté à une conception moderne de la poésie est retiré de l'autre : il est un parti pris de dénier le nom de poésie à la poésie de l'événement. Ce parti pris de « poésie pure » n'est pas moins bousculé dans *Paroles*, où l'événement est le thème de la poésie, que celui plus ancien de « poésie poétique ». Je puis dire ainsi de la poésie de Jacques Prévert qu'elle est en même temps la fille et l'amante de l'événement. « Elle change. Elle change tout et tout la change. Pas une parcelle immobile, pas de place accordée au repos, au regard en arrière, au c'est bien ainsi, j'attends la récompense... ». C'est ce qu'on peut dire de cette poésie, et

---

<sup>228</sup> BATAILLE, Georges « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » (1947), Œuvres complètes, tome XI, Gallimard, 1988, p. 93.

peut-être aussi est-ce là ce qu'il faut dire de la poésie entière, qui n'est qu'à la condition de changer.[BATAILLE, 1947, p.91-92]

Cette inconstance est presque directement liée à ce que l'on a signalé dans les paragraphes précédents : le poète français nourrit une atmosphère propice au changement, il s'accroche au présent, dans la mesure où le présent est un instant de suspension dans le temps capable de provoquer des transformations. Les critiques en général, comme Bataille, utilisent le terme « événement » ; et en ce sens, il y a une similitude avec les chroniques de Rubem Braga, car tous deux considèrent la vie quotidienne et la rue comme des terrains propices à l'apparition de cet « événement ». Par conséquent, tous deux considèrent les personnes qui vivent cette vie quotidienne de plus près — dans une relation plus directe que les artistes et les intellectuels, généralement en raison de leur travail — comme les plus privilégiées pour comprendre le sens de cette expérience. La différence réside dans ce qui est fait à partir de cette conception. Le Brésilien, même dans un environnement défavorable, le journal, essaie de retenir les choses perdues, de construire une intimité et de la partager avec le lecteur. Alors que le poète français intensifie les effets causés par la rupture des événements, il alimente le choc des ruptures possibles causées par « cet instant », soit en dénonçant des situations absurdes, qui impliquent généralement l'exploitation et la violence contre les êtres humains, soit en provoquant le rire (si ce n'est les deux réactions). Une telle caractéristique serait liée à la nature de l'activité cinématographique, surtout si l'on pense à l'acte d'aller au cinéma, à la salle obscure, à « la lumière et l'action » — les films, que Prévert appréciait grandement avant même de devenir scénariste, semblent lui avoir donné l'ambition de générer, à travers sa poésie, un effet similaire de suspension dans le temps, que les grandes projections peuvent encore provoquer aujourd'hui.

À partir de cette conception de la poésie, Jacques Prévert a développé une poétique étroitement liée aux formes populaires. Sa manière de s'exprimer utilise une série de ressources généralement utilisées dans le langage courant, jeux de mots, assonances, rimes, qu'il puise dans la rue, car il considère que le peuple est capable de renouveler sans cesse le langage. Dans la seconde partie de cette thèse, les analyses s'orientent vers l'étude de la relation entre la création de Prévert et la manière dont l'idée du peuple a conditionné son activité poétique. C'est pourquoi on n'insistera ici que sur une seule question, qui revient souvent dans les études prévertiennes, à savoir celle de « rendre la parole ». Il semble inexact de voir dans l'œuvre de Prévert un simple acte de rétablir des « paroles » aux opprimés. En fait, on ne perçoit pas cette ambition dans ses textes, dans la mesure où il estime que les exclus ont leur propre forme d'expression, bien plus riche que « le gens d'esprit ». À tel point que le poète place la parole populaire au cœur de sa création. À cet égard, on préfère penser à Didi-Huberman lorsque, dans

son livre sur la figuration au cinéma, il commente la frustration de l'historien Michelet d'avoir écrit l'histoire du peuple sans pour autant pouvoir le faire parler :

Dans le même temps, Michelet constatait, avec un sentiment de mélancolique impuissance, que son livre avait échoué à *rendre la parole* au peuple dont il comptait pourtant l'histoire et décrivait presque l'intimité : « Je suis né peuple, j'avais le peuple dans le cœur... J'ai pu, en [18]46, poser le droit du peuple plus qu'on ne le fit jamais... Mais sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pu le faire parler ». Qu'aurait-il donc fallu faire devant cette difficulté de langage ? Deux formes d'engagement stylistique étaient possibles, et non exclusives l'une de l'autre. La première est l'attitude documentaire, qui consiste à citer, à faire résonner cette « parole ouvrière » dont Alain Faure et Jacques Rancière, depuis, ont fait l'anthologie pour la période qui, en France, va de 1830 à 1851. La seconde attitude est lyrique quand elle se risque à inventer une poétique du peuple : c'est le choix de Victor Hugo dont la force aura été, non pas de simplement poétiser la politique, mais bien de politiser sa poésie, puisque *Les Misérables*, une fois publiés et largement diffusés, deviendront quelque chose comme un objet politique à part entière, une parole désormais assumée par le peuple bien au-delà de la seule population des lecteurs effectifs (c'est ainsi que Gavroche ou Cosette, par-delà les noms de personnages fictifs, sont devenus de véritables types sociaux).

Telle serait l'essentielle fonction politique du lyrisme poétique : il invente une beauté du peuple dans laquelle les peuples, à un moment, décideront — ou pas — de se reconnaître. [HUBERMAN, 2012 p.126-127]

Comme Victor Hugo a inventé une poétique populaire dans ses compositions, Jacques Prévert fait de même. C'est le peuple qui décidera s'il s'y reconnaît ou non. On soupçonne que beaucoup de vers et de scènes de ses films se répercutent dans la société française. Sa création n'a pas cessé d'habiter cette zone du populaire en France, ce qui permet de dire qu'au moins dans certaines de ses compositions, le public se reconnaît encore aujourd'hui.

Rubem Braga n'est pas un écrivain populaire. Son langage simple et accessible ne repose pas sur les ressources formelles des expressions populaires brésiliennes, qui à cette époque sont de manifestations très liées au espace rural. Au contraire, il s'agit d'une écriture très « objective », bien adaptée à la réalité des journaux et des grandes villes brésiliennes. Elle ne correspond pas à quelque chose dans lequel les gens pourraient se reconnaître. Cependant, il y a une politisation de son lyrisme, étant donné qu'il y a une idée d'égalité dans son écriture. Droite ou hésitante, matérialiste ou idéaliste, conciliatrice ou progressiste, peu importe, d'autres analyses sont nécessaires pour élucider ces voies. Pour l'instant, on aura atteint le but seulement si, après cette thèse, il devient possible de voir plus clairement qu'il y a, dans ses chroniques, la projection d'une image du Brésil, camouflée, presque discréditée dans le pessimisme et

l'ironie dérisoire de l'auteur ; mais qui reste là, palpitante à travers une grande partie de ses écrits. Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, cette idée était partagée par la majorité des intellectuels : le Brésil était un pays en formation, en passe de surmonter le sous-développement imposé par la politique coloniale. Outre le lyrisme, c'est la figure du « lecteur moyen » qui renvoie à cette idée qui, bien qu'elle ne se soit pas encore concrétisée à ce jour, signifierait une réduction des inégalités dans la société brésilienne.

L'autre, celui à qui Braga écrit tous les jours, avec qui il discute, qu'il interpelle, à qui il fait des confessions, qui, en d'autres termes, définit et guide ses textes, est aussi fictif que le narrateur — le vieux Braga. En fait, ce public serait le revers d'une même médaille : d'une part, le visage, la manifestation du « je », la vie à voix haute, comme il disait, exposant les sentiments, les impressions, les beautés, les amours, le lyrisme gaspillé dans les pages du journal ; d'autre part, la couronne, ce voyage en soi-même, créant une dimension où l'auditeur est introduit, reconnu, rit, pleure, n'est pas d'accord, partage un espace commun avec l'auteur. La présence de l'autre est si intense dans les œuvres de Rubem Braga qu'elle devient aussi un présupposé esthétique, c'est-à-dire que cette image pèse sur les choix formels du journaliste. Elle est si intense que ses chroniques sont aussi un exercice de dialogue. C'est pourquoi, malgré les différences de genre, la divergence de la prose de Rubem Braga envers les vers de Jacques Prévert n'est pas si conséquente, d'autant plus si l'on considère que le dialogue est à la base de la poésie de Prévert.

En ce qui concerne le contexte historique de cette recherche, on peut affirmer que l'œuvre de Jacques Prévert était présente dans la culture brésilienne, bien qu'aucune de ses anthologies n'ait encore été entièrement traduite en portugais brésilien. La diffusion de sa poésie s'est faite par le biais d'agents nationaux et internationaux, dans le cadre d'un mouvement plus large de rapprochement avec la France, qui cherchait à récupérer ses zones d'influence en Amérique latine. À un certain moment de la recherche, en raison de ce contexte, on a pensé que la production de Prévert avait été instrumentalisée pour rapprocher les publics étrangers des symboles français, ce qui aurait été un geste contradictoire par rapport aux orientations poétiques de l'auteur. Ce soupçon était en fait médiatisé par la figure de Gabrielle Mineur, attachée culturelle à l'ambassade de France à Rio de Janeiro, qui a été un pivot important dans les relations franco-brésiliennes dans les années 1950, nous l'avons vu. Toutefois, lorsqu'on analyse la venue d'Henri Langlois et de Jean-Louis Barrault au Brésil, on se rend compte que, d'une certaine manière, la présence de Prévert est due à une atmosphère inévitable, car l'auteur de *Paroles* était l'une des principales figures de la culture française

d'après-guerre, produisant une œuvre accessible, surtout, à des personnes extérieures au cercle intellectuel parisien. En effet, sa popularité ne s'est pas limitée à l'hexagone. Par exemple, dans la préface de son édition italienne de *Poesia* (1979), on peut lire une excellente analyse de cet aspect prévertien développée par Victor Sereni :

« Je suis comme je suis » — nous répète inlassablement la poésie de Prévert qui s'offre à nous sous la forme d'une collection abondante et bigarrée de disques caractéristiques que chacun choisira au gré de ses caprices et de son humeur. Quant à en saisir les racines, il me semble que le discours finit inévitablement par se déplacer du cadre de la production et des résultats à la figure vivante et biographique, au personnage Jacques Prévert, au type d'homme-poète singulier et nouveau qu'il propose à la cité : nouveau en regard de la tradition par le recours à une image sommaire, à une représentation spontanée qui permet au goût moyen des lecteurs de voir s'incarner la poésie en un homme du commun. Cette nouvelle incarnation ne reproduit rien, elle s'applique même à ne pas être celle du poète-prophète ou du poète-héros ou encore du poète-didacticien, esthète et humaniste. Elle a atteint la popularité par des voies détournées en regard du chemin habituel que la poésie emprunte pour d'adresser au public : des voies si détournées, si insolites, que leur créateur apparaît aujourd'hui comme le seul poète véritablement populaire, avec toute l'ambiguïté qu'implique le mot popularité. Populaire au même titre, disons, que Duke Ellington, Jean Gabin et Maurice Chevalier. [PREVERT, 1992, p. 13-14]

Compte tenu de ces caractéristiques, et surtout de l'idée que le lecteur moyen assiste à l'incarnation de la poésie dans un homme ordinaire, il serait même possible d'avancer que la circulation de l'œuvre de Prévert dans le contexte international est moins une institutionnalisation ou une instrumentalisation qu'un reflet de son expression artistique : Jacques Prévert, dans son propre pays, a également rapproché la poésie française du public. Ce mouvement n'efface en rien les contradictions et les problèmes que l'on a soulignés dans la première partie de cette thèse.

Avant de mettre un point à cette thèse, il convient de souligner que le cas brésilien est intéressant car, bien que l'on puisse constater la présence de l'auteur français dans divers domaines de la culture brésilienne, c'est précisément dans la poésie que Jacques Prévert a eu peu de échos, étant donné que la littérature brésilienne traversait une période de transition, dans laquelle les expressions lyriques perdaient leur place. À cet égard, il est curieux de considérer que si le poète avait publié ses anthologies avant les années 1950, c'est-à-dire à une époque plus proche des écrivains modernistes, ses échos auraient peut-être été plus forts. On peut émettre une conjecture similaire en imaginant qu'il en aurait été de même plus tard, dans les années 1970, lorsque les jeunes sont revenus au lyrisme. On pense notamment aux productions des poètes marginaux de Rio de Janeiro, en particulier Paulo Leminski, avec ses poèmes

blagueurs, ses jeux de mots, etc. Bien sûr, il ne s'agit que de spéculations. Le plus important ici était d'étudier comment Rubem Braga s'inscrivait dans cet environnement poétique, non pas en suivant la voie de la technicité, d'un langage plus objectif et anti-lyrique, ni, à l'inverse, en suivant une voie prévertienne, radicale et populaire. Son écriture a trouvé dans ce contexte une expression très particulière, que l'on a essayé de mettre au jour tout au long de ces pages. Il sera intéressant de réfléchir — pour un travail futur — à la manière dont la chronique de Rubem Braga a occupé une sorte de bastion de l'expression lyrique entre les années 1950 et 1960. C'est pourquoi on pense que, plus que pour les genres narratifs comme la nouvelle et le roman, l'auteur établit un dialogue constant avec les mouvements de la poésie brésilienne.

En fin de compte, la comparaison entre Rubem Braga et Jacques Prévert est devenue un moyen très fructueux de réfléchir à des aspects de l'œuvre de chaque auteur auxquels on ne penserait pas si on les étudiait séparément. C'est peut-être parce qu'ils réunissent suffisamment d'éléments similaires et distincts pour que les recherches se développent selon une voie spécifique et, en même temps, globale et dynamique. Cette thèse est le résultat d'un mouvement entre le particulier et le général, entre le poétique et l'historique et vice-versa. Comme le souligne Deleuze dans l'une des citations que l'on a choisies pour ouvrir ce travail, il ne s'agissait pas de regarder les reflets de la production de l'un sur l'autre, mais d'observer comment Braga et Prévert, par leurs propres moyens, ont résolu des problèmes similaires. Sans pour autant utiliser la comparaison comme une béquille pour rendre plus facile la tâche.

L'une des preuves indications que cet objectif a été atteint vient du sentiment qu'il y a encore beaucoup à dire sur le chroniqueur brésilien et le poète français. Tant en ce qui concerne leurs réponses esthétiques, intrinsèquement liées à leurs contextes particuliers, qu'en ce qui concerne les relations franco-brésiliennes, en particulier les dimensions institutionnelles — que l'on ne s'attendait pas à aborder autant au début de cette recherche. Effectivement, parce qu'il s'agit d'auteurs peu étudiés, en partie à cause d'un préjugé académique sur les formes accessibles qui favorisent la vulgarisation des arts, mais aussi parce que la simplicité de Braga et de Prévert propose une relation plus directe entre l'artiste, l'œuvre et le public, ce qui élimine le terrain occupé par les critiques. Bien que l'auteur de *Paroles* dispose d'une bibliographie critique plus consistante que le chroniqueur brésilien, dans les deux cas, il existe d'importantes lacunes dans le fonctionnement de leur poétique, parfois même dans la compréhension des problèmes qu'ils abordent. On espère qu'avec le temps, un plus grand nombre d'articles, de thèses et de livres seront consacrés à ces deux écrivains, qui méritent davantage d'attention. À

ce stade, on se réjouira que ce travail, cette contribution, puisse encourager le débat sur les œuvres de Rubem Braga et de Jacques Prévert.

## **Bibliographie**

- AGUILAR, G. M. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- AMADO, J. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 1992.
- AUROUET, C. *L'amitié selon Prévert*. Paris: Textuel, 2012.
- AUROUET, C. *Le cinéma dessiné de Jacques Prévert*. Paris: Textuel, 2012.
- AUROUET, C. *Le cinéma des poètes: de la critique au ciné-texte*. Lormont (Gironde): Le Bord de L'eau, 2014.
- AUROUET, C. *Jacques Prévert : une vie*. Éd. Paris: Jean-Michel Place-les Nouvelles éditions, 2017.
- AUROUET, C. *Prévert & Paris: promenades buissonnières*. Paris: Parigramme, 2017.
- AUROUET, C. *Prévert et le cinéma*. Paris: Les nouvelles éditions, 2017.
- AUROUET, C. *“Les enfants du paradis” (1945) de Marcel Carné*. Paris: Gremese, 2022.
- AUROUET, C.; SIMON-OIKAWA, M. *Jacques Prévert, détonations poétiques*. Paris: Classiques Garnier, 2019.
- BAKER, W. E. *Jacques Prévert*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Twayne Publishers, 1967.
- BALÁZS, B. *Le cinéma: nature et évolution d'un art nouveau*. Paris: Éd. Payot & Rivages, 2011.
- BARTHES, R. *Mythologies*. Paris : Éditions Points, 2012
- BAZIN, A. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague: 1945-1958*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BAZIN, A.; EUGÈNE, P.; NECTOUX, G. *Écrits complets*. Paris: Éditions Macula, 2018.
- BAZIN, A.; RIBEIRO, E. de A.; XAVIER, I. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGENS, A. *Jacques Prévert*. Paris: Ed.universitaires, 1969.
- BERNARD, J.-P. A. *Le Parti communiste français et la question littéraire : 1921-1939*. Saint-Martin-d'Hères, France: Presses universitaires de Grenoble, 1972.
- BERSTEIN SERGE; MILZA PIERRE. *Histoire du XXe siècle. Tome 2, 1945-1973, le monde entre guerre et paix / sous la direction de Serge Berstein et Pierre Milza ; Serge Berstein, Gisèle Berstein, Yves Gauthier ... [et al.]*. Paris: Hatier, 1996.

- BERTELÉ, R.; PRÉVERT, J. *Éditer Prévert : lettres et archives éditoriales, 1946-1973*. Paris: Gallimard, 2017.
- BONNET, M. (ed.). *Adhérer au Parti communiste ? : (septembre-décembre 1926)*. Paris: Gallimard, 1992.
- BOSSÉNO, C.-M.; DEHÉE, Y. *Dictionnaire du cinéma populaire français*. Paris: Nouveau Monde, 2009.
- BRAGA, R. *A borboleta amarela*. 5. ed ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- BRAGA, R. *200 crônicas escolhidas*. 21. ed ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BRAGA, R. *Retratos parisienses*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- BRAGA, R.; ARRIGUCCI JUNIOR, D. *Rubem Braga: os melhores contos*. 4.ed. São Paulo: Global, 1997.
- BRAGA RUBEM. *Morro do isolamento: crônicas de Rubem Braga / São Paulo: Editora Brasiliense LTDA., 1944.*
- BRAGA RUBEM. *Livro de versos/ Rubem Braga*. Recife: Edições Pirata, 1980.
- BRAGA RUBEM. *Recado de primavera / Rubem Braga*. 3a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.
- BRETON, A. *Almanach surréaliste du demi-siècle*. Paris: Éd. du Sagittaire, 1950a. 63–64 p.
- BRETON, A. *La Nef (Paris. 1945). Almanach surréaliste du demi-siècle*. Paris, Éd. du Sagittaire, 1950.
- BRETON, A. *Entretiens 1913-1952 : avec André Parinaud*. Paris: Gallimard, 1969.
- BRIDET, G. Tensions entre les avant-gardes : le surréalisme et le Parti communiste. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n. 2011–4, p. 23–45, 1 dez. 2011.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANTALOUBE-FERRIEU, L. Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France ou Essai de régénérescence poétique. *Littératures*, v. 13, n. 4, p. 97–106, 1966.
- CARNÉ, M. *La Vie à belles dents : souvenirs*. Paris: J.P. Ollivier, 1975.
- CARVALHO, MARCO ANTONIO DE. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Ed. Globo, 2007.
- CHÉNIEUX-GENDRON JACQUELINE. *Le surréalisme et le roman (1922-1950)*. Lausanne:

L'Âge d'homme, 1983.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESCRITORES. *Congresso internacional de escritores e Encontros intelectuais*. São Paulo: Anhembi, 1957.

CORREA JR, F. D. *O cinema como instituição: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948 – 1960)*. Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2012.

CORREA JÚNIOR, F. D. *Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973)*. *Aleph*, agosto. 2007.

COURRIÈRE, Y. *Jacques Prévert: en vérité*. Paris: Gallimard, 2000.

DUHAMEL, M. *Raconte pas ta vie*. Paris: Mercure de France, 1972.

EUROPE. *Europe (Paris. 1923)*, ISSN 0014-2751. *Jacques Prévert*. France: Europe/Messidor, 1991.

FAURÉ MICHEL. *Le Groupe Octobre*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1977.

FROIDEFOND, M. *Prévert et La Musique: Dans Les Couloirs de l'engagement Politique et Social*. *Littératures (Toulouse)*, n. 66, p. 63–81, 2012.

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. *História do cinema francês: 1895-1959*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1959.

GAUGHAN, C. *La poésie et le cinéma de Jean Cocteau et de Jacques Prévert des années trente et quarante: Représentation et imaginaire*. Paris: Editions L'Harmattan, 2022.

GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra EMBRAFILME, 1981. v. I e II

GOMES, P. E. S. et al. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GREET, A. H. *Jacques Prévert's word games*. Berkeley, Etats-Unis d'Amérique: University of California press, 1968.

GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOLANDA, S. B. de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KAMEDA, A. T. (dissertação). *Rubem Braga nos anos 1950 e 1960: integração nacional, modernização e autonomia da crônica*. São Paulo, 2018.

KAREPOVS, D. *Pas de politique Mariô! Mario Pedrosa e a política*. Cotia, SP São Paulo: Ateliê Fundação Perseu Abramo, 2017.

- LANGLOIS HENRI. *Écrits de cinéma: 1931-1977*. Paris: Flammarion, 2014.
- LAUTRÉAMONT. “*Les chants de Maldoror*”: “*Lettres*”, “*Poésies I et II*” d’Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Paris: Gallimard, 1997.
- LEENHARDT, R. *Chroniques de cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma : Editions de l’Etoile, 1986.
- LEIRIS, M. *Écrits sur l’art*. Paris: CNRS Éd, 2011.
- LESCRIDE, R. *Propos de table de Victor Hugo*. Paris: Dentu, 1885.
- LÉVY, IVES. *Paru*. Monaco: O. Pathé, 1944-1950 Monaco : O. Pathé, 1944-1949 Paris : Société d’éditions Paru, 1944. v. 20
- MARTIN, S. *Engagement organique du racontage des « paroles » de Jacques Prévert Voix et relation*, [s.d.]. Disponível em: <<https://ver.hypotheses.org/2482>>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- MELO NETO, J. C. de. *Duas águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- MELO NETO, J. C. de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MELO NETO, J. C. de et al. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Editora Nova Fronteira Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.
- MELO NETO, J. C. *Poesia completa*. São Paulo: Alfaguara, 2020.
- MENDES, A. *Trajectoria de Paulo Emílio*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- MERQUIOR, J. G. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1965
- MERQUIOR, J. G. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1965b.
- MILLIET, S. *Diário crítico de Sérgio Milliet , 2 : 1944*. 2ª ed. São Paulo: Martins Edusp, 1981.
- MONTALE, E. *Sulla poesia*. Milano, Itálie: A. Mondadori, 1976.
- MORAES, L. *Conheça o escritor brasileiro Rubem Braga: [seleção de textos, com exercícios de compreensão, redação e debate, biogr. e avaliação crítica]*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- MORETTIN, E.; XAVIER, I. “La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique : du cinéma muet aux années 1970”. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*, n. 77, p. 8–31, 1 dez. 2015.

- MURAT, M. *La poésie de l'après-guerre: 1945-1960*. Paris: Éditions Corti, 2022.
- NADEAU, M. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1967.
- NADEAU, M. *Soixante ans de journalisme littéraire*. Paris: Maurice Nadeau, 2018.
- PEDROSA, M.; AMARAL, A. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- PEREIRA, L. M. *Cinqüenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.
- PICON, G. *Panorama de la nouvelle littérature française: introduction, illustrations, documents*. Paris: Gallimard, 1949.
- PIERRE, J. (ed.). *Recherches sur la sexualité - Janvier 1928 - août 1932*. Paris: Gallimard, 1990a.
- PIERRE, J. (ed.). *Archives du surréalisme / publiées sous l'égide d'Actual: Gallimard, 1988. Recherches sur la sexualité*. Paris: Gallimard, 1990b.
- PRÉVERT, J. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992. v. I e II
- PRÉVERT, J. *Paroles*. Paris: Gallimard, 1993.
- PRÉVERT, J. *Octobre: sketches et choeurs parlés pour le Groupe Octobre*. Paris: Gallimard, 2007.
- PRÉVERT, J. *Les enfants du paradis: scénario*. Paris: Gallimard, 2012.
- PRÉVERT, J.; LEFEBVRE, G. *Jacques Prévert*. Bruxelles: la Renaissance du livre, 2008.
- PRÉVERT, J.; POZNER, A. *Collages*. Paris: Gallimard, 1982.
- PRÉVERT, J.; POZNER, A. *Hebdromadaires*. Paris: Gallimard, 1987.
- PRÉVERT, J.; VILELA, F.; SOUZA, A. B. de. *Contos para crianças impossíveis*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- QUEVAL, J. *Jacques Prévert*. Paris: Mercure de France, 1955.
- RANCIÈRE, J. *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Paris: Pluriel, 2012.
- RAYMOND, M. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: J. Corti, 1969.
- REYNAUD-PALIGOT, C. "Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969)". *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, n. 13, 4 out. 1994. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ccrh/2718>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

- ROUSSELOT, J. *Les nouveaux poètes français : panorama critique*. Éd. Paris: Seghers, 1959.
- SADOUL, G. *Dictionnaire des films*. Paris: Seuil, 1982.
- SICLIER, J. *La France de Pétain et son cinéma*. Paris: H. Veyrier, 1981.
- SOUZA, J. I. de M. *Paulo Emilio no paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- TURK, E. B. *Child of paradise: Marcel Carné and the golden age of french cinema*. Cambridge (Mass.), Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: London : Harvard university press, 1989.
- TURK, E. B.; BURCH, N. *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français: 1929-1945*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- VAN EXAERDE, F. « *Une poésie cinématographique.* » *Étude historique, génétique et intermédiaire des scénarios et dialogues de Jean Cocteau*. 2023. Université de Lille, 2023.
- VIANA ANTONIO FERNANDO PAIVA. *Approches de deux univers poétiques: Jacques Prévert, Manuel Bandeira / par Antonio Fernando Paiva Viana*. Paris:3, 1981.
- VIANNA, A. M. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-73)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VONK, A. V. *Literatura conflagrada: Jorge Amado, Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade na trincheira dos anos 1930*. 2021. São Paulo, 2021.
- ZANATTO, R. M. *Paulo Emilio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. 2021. Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2021.

# La poésie nécessaire : Rubem Braga et Jacques Prévert

## RÉSUMÉ

Cette thèse propose une comparaison entre les œuvres de Rubem Braga et de Jacques Prévert parce que leurs ouvrages partagent un certain nombre d'éléments, de leurs choix formels à leur adhésion au quotidien populaire jusqu'à l'hybridité de leurs productions, qui évoluent entre le journalisme et le cinéma. En effet, tous deux ont développé leur style respectivement en tant que journaliste et scénariste. Nous nous intéressons donc à la manière dont ce changement de démarche poétique a influencé leurs créations. Nous pensons que cette conception a façonné leurs parcours littéraires et qu'elle est, dans une certaine mesure, à l'origine de la progression originale de leurs écrits. Nous entendons alors comparer les deux œuvres, en soulignant les points de rencontre et de désaccord, et réfléchir ainsi, bien qu'indirectement, aux dynamiques culturelles du Brésil et de la France.

**Mots-clés** : Poésie ; Chronique ; Cinéma ; Travail ; Populaire.

# A poesia necessária: Rubem Braga e Jacques Prévert

## RESUMO

A presente tese propõe uma comparação entre as obras de Rubem Braga e de Jacques Prévert, uma vez que seus escritos compartilham intimamente uma série de elementos, desde as escolhas formais, a aderência ao cotidiano popular até o hibridismo de suas produções, que trafegam entre o jornalismo e o cinema. Com efeito, tanto um quanto o outro desenvolveram suas escritas a partir das profissões, respectivamente, jornalista e roteirista. Desta maneira, interessa-nos investigar como este deslocamento do fazer poético repercutiu em suas produções. Cogitamos, assim, que essa concepção tenha modelado os caminhos deles na literatura, em certa medida, sendo responsável pelo andamento original da escrita de cada um. Desta forma, pretendemos cotejar as duas obras ressaltando os pontos de encontro e desencontro e, com isso, ainda que indiretamente, refletir sobre as dinâmicas culturais do Brasil e da França.

**Palavras-chave:** Poesia; Crônica; Cinema; Trabalho; Popular.

# The necessary poetry: Rubem Braga and Jacques Prévert

## ABSTRACT

This study proposes a comparison between the works of Rubem Braga and Jacques Prévert since their writings closely share several elements, from formal choices and adherence to popular daily life to the hybridism of their productions, which move between journalism and cinema. In fact, both developed their writing as journalists and screenwriters, respectively. Both developed their writing through their professions as journalists and screenwriters, respectively. In this way, we are interested in investigating how this shift in the poetic process had repercussions on their productions. We believe that this conception has shaped their paths in literature and is responsible for the original progression of their writing. In this way, we intend to compare the two works, highlighting the points of encounter and disagreement, and thereby, albeit indirectly, reflect on the cultural dynamics of Brazil and France.

**Keywords:** Poetry; Chronicle; Cinema; Work; Popular.



Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Av. Professor Luciano Gualberto, 403  
Cidade Universitária - São Paulo-SP — Brasil  
CEP 05508-010

**Sorbonne  
Nouvelle**   
université des cultures

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle  
ED - 267 – Arts & Médias - Laboratoire IRCAV- EA185  
Maison de la Recherche 4, rue des Irlandais  
75005 Paris - France