

« LA VIE SIMPLE DES PETITES GENS »

Le réalisme poétique de Marcel Carné comme transposition du roman populiste

Matthias **KERN**

Technische Universität Dresden

matthias.kern@tu-dresden.de

Résumé : Cette étude explore la manière dont Marcel Carné crée au cours de 1938 des adaptations de deux romans de son époque, *Le Quai des brumes* (1927) de Pierre Mac Orlan, et *L'Hôtel du Nord* (1929) d'Eugène Dabit. Il convient de s'intéresser pour deux raisons à ces adaptations : d'abord, ces films sont souvent considérés comme les pierres fondatrices du réalisme poétique, style prépondérant du cinéma français parlant pendant l'entre-deux-guerres. En outre, ces adaptations sont très particulières parce qu'elles font pour la plus grande partie abstraction de la trame narrative des romans. Cet article argumente pour cette raison que Carné s'intéresse davantage à transmettre l'esthétique d'un courant littéraire, celui du roman populiste, au grand écran.

Mots-clés : Marcel Carné, réalisme poétique, populisme, décor, atmosphère

Abstract: This paper explores the ways in which Marcel Carné adapts in 1938 two novels of his time, *Le Quai des brumes* (1927) by Pierre Mac Orlan, and *L'Hôtel du Nord* (1929) by Eugène Dabit. It is important to focus on these two adaptations for two reasons: first, these two films are often considered as the foundations of French poetic realism, which is the predominant film style of the French talkies between the two World Wars. Furthermore, these adaptations are very peculiar because they discard for the most part the plot of the novels. For this reason, this study argues that Carné is more preoccupied of translating the aesthetics of a literary trend by the name of the populist novel than to deliver a real adaptation of the two specific novels for the big screen.

Keywords: Marcel Carné, poetic realism, populism, decor, atmosphere

Pendant l'entre-deux-guerres, le cinéma français se trouve dans une situation de désavantage : moins fort sur le plan économique que le cinéma hollywoodien et les productions allemandes et dépourvu d'une technique propre pour l'enregistrement du son, le parlant français a du mal à se positionner face aux grandes productions étrangères (Prédal, 2013 : 115-116). Pour cette raison, les réalisateurs se résolvent à proposer des récits foncièrement différents, enracinés dans un contexte culturel français et qui attirent le public face aux grands spectacles étrangers (Andrew, 1995 : 9-11). C'est ainsi que le courant du « réalisme poétique »¹ est né : un cinéma qui met au centre des ouvriers et d'autres personnages issus des classes populaires, leurs peines quotidiennes et leurs amours (souvent) malheureuses avec une tonalité dramatique accentuée.

Le cinéma du réalisme poétique emprunte pour la plupart le format du mélodrame et le situe dans le milieu populaire des grandes villes, tout en le dotant d'une atmosphère lourde et sombre qui semble annoncer le sort fatal que les personnages doivent affronter (Billard, 1995 : 252-258). C'est ainsi que l'étiquette de réalisme poétique s'explique : d'une part, l'action de ces films se situe dans des milieux pauvres et modestes comme point de départ, d'autre part les dialogues et l'action s'élèvent à un dramatisme exubérant qui doit exprimer le malaise et le désespoir face aux conditions de vie des personnages. En résulte l'importance du décor, une mise en récit qui évoque la vie quotidienne et la reprise de narrations qui proviennent de la littérature. En effet, les adaptations littéraires sont fréquentes, l'exemple le plus connu étant *Madame Bovary* (1934) de Jean Renoir.

Mais l'adaptation cinématographique s'arrête-t-elle à la traduction des trames littéraires pour le grand écran ? L'exemple du réalisme poétique, et notamment celui de

¹Ce terme naît, selon plusieurs sources, dans la critique littéraire pour désigner le roman *La rue sans nom* de Marcel Aymé. Edward Baron Turk (1989 : 109) mentionne comme un des premiers critiques dans sa biographie de Marcel Carné que le terme aurait été forgé par Jean Paulhan en 1931 afin de décrire l'esthétique d'Aymé. Il faut cependant considérer cette origine du terme avec prudence (Pillard, 2012 : note 5) : malheureusement, aucun partisan de cette hypothèse ne cite la source exacte où Paulhan aurait employé ce terme ; en outre, mes propres recherches n'ont pas pu corroborer le fait que Paulhan est à l'origine de la notion. Mais il est bien probable que le phénomène du 'réalisme poétique' est d'abord constaté à propos de *La Rue sans nom* de Marcel Aymé car la première fois qu'il est question de réalisme poétique dans le contexte du cinéma, il s'agit de l'adaptation de ce roman en 1934 (Gorel, 1934 : 114). Plus tard, Georges Sadoul reprend le terme et facilite son adoption comme appellation du style du cinéma français de l'entre-deux-guerres (Albera, 2011 : 74-79).

l'un de ses représentants les plus emblématiques, Marcel Carné, semble indiquer un enchevêtrement bien plus étroit entre le texte littéraire et le cinéma. Un article devenu célèbre² de Marcel Carné, publié en 1933, résume de manière succincte la manière dont le cinéma devrait se rénover selon lui et s'appuie, pour ce faire, sur le courant littéraire qui domine en ce moment les débats au sein du champ littéraire, le roman populiste :

[q]ui chantera le vrai mirage, l'attraction, la puissance de Paris, sans clichés et sans fard, et quand donc un cinéaste nous rendra la beauté majestueuse des quais de l'île Saint-Louis noyés d'une brume ténue ; le « climat » équivoque, inquiétant, des environs de l'École militaire, envahis un peu plus chaque jour par les constructions neuves ; de l'atmosphère poignante du quartier d'Italie, étalant sa pauvreté comme une lèpre ?

(...) Populisme, direz-vous. Et après ? Le mot, pas plus que la chose, ne nous effraie. Décrire la vie simple des petites gens, rendre l'atmosphère d'humanité laborieuse qu'est la leur, cela ne vaut-il pas mieux que de reconstituer l'ambiance trouble et surchauffée des dancings, de la noblesse irréaliste des boîtes de nuit, dont le cinéma, jusqu'alors, a fait si abondamment son profit ? (Carné, 1933 : 14)

Les éléments esthétiques relevés par Carné dans la citation ci-dessus font indirectement référence au courant littéraire du roman populiste. Après avoir eu recours à un grand nombre de noms d'auteurs – parmi eux Pierre Mac Orlan, Jules Romains, Eugène Dabit ou André Thérive – de cinéastes – notamment René Clair ou des maîtres du film muet expérimental comme Dimitri Kersanoff ou Eugène Deslaw – et même de photographes documentaires et expérimentaux de l'époque – comme Brassai, André Kertész, Germaine Krull ou Man Ray – Marcel Carné reprend l'appellation du populisme littéraire, proposé par Léon Lemonnier et André Thérive en défense de l'esthétique qu'il envisage pour le film. Le grand écart entre la représentation crue de la réalité à même les rues de Paris et sa transformation en image pittoresque et esthétisante du quotidien, qui se laisse entrevoir déjà dans cet article et qui sera encore plus flagrant dans ses adaptations filmiques comme *Le Quai des brumes* ou *Hôtel du Nord*, est donc identifié avec l'esthétique du roman populiste.

Il convient de s'interroger sur la parenté du courant littéraire et la création

² Ainsi, Pierre Billard prend l'article de Carné comme point de départ du cinéma du « réalisme poétique » qu'il appelle – également à partir de l'article de Carné – « populisme tragique » (Billard, 1995 : 245-266).

cinématographique de Marcel Carné. Pour cette raison, je propose d'analyser la manière dont Carné adapte les romans *Le Quai des brumes* (1927) de Pierre Mac Orlan et *L'Hôtel du Nord* (1929) d'Eugène Dabit. Le rapport entre les originaux littéraires et leurs adaptations semble à première vue très souple : les deux adaptations que Carné fournit en collaboration avec Jacques Prévert pour le premier et avec Jean Aurenche (scénario) et Henri Jeanson (dialogues) pour le second, ne gardent presque aucune parenté avec les romans – au moins si l'on s'intéresse à la proximité de la trame narrative. Cependant, il est possible de les concevoir comme des adaptations réussies parce que l'atmosphère des narrations est transmise de telle manière que les critiques et, dans le cas du *Quai des brumes*, l'auteur Pierre Mac Orlan lui-même reconnaissent la parenté entre roman et film (Mac Orlan, 1938 : 4).

En effet, ces adaptations semblent s'appuyer moins sur les textes littéraires que sur l'esthétique littéraire prédominante pendant cette époque, celle du roman populiste. Pour cette raison, je proposerai d'abord un survol sur le programme du roman populiste avant de confronter les textes littéraires et les films réalisés par Carné. En effet, le réalisateur réussit par le biais de ces films de créer des chefs-d'œuvre du cinéma de l'époque qui non seulement s'écartent de leurs modèles littéraires, mais perfectionnent l'esthétique populiste.

Le roman populiste selon Marcel Carné

Alors que Marcel Carné s'est toujours opposé au nom de réalisme poétique pour sa création cinématographique (Turk, 1989 : 110-111), Carné a montré dans ses essais et entretiens une préférence pour le terme de populisme et celui de fantastique social, notion empruntée de l'écrivain Pierre Mac Orlan. Ces choix ne sont pas anodins, étant donné qu'ils indiquent des partis pris esthétiques pour ses films. Il faut donc s'arrêter sur les deux termes.

En premier lieu, il faut éclairer la portée du terme populisme pour le champ littéraire. Pendant la rentrée littéraire 1929, Léon Lemonnier, qui se démarque à cette époque comme un jeune universitaire, spécialiste d'Edgar Allen Poe, lance dans le journal culturel *L'Œuvre* un premier article (Lemonnier, 1929 : 4) qui sera élaboré dans une monographie nommée le *Manifeste du roman populiste* (Lemonnier, 1930) et dans un texte encore plus long en 1930, simplement titré *Populisme* (Lemonnier, 1931). En

préparation à ces publications, une importante correspondance entre lui et le critique littéraire du *Temps*, André Thérive, montre que les deux intellectuels cherchent à lancer ensemble une nouvelle école littéraire. Léon Lemonnier et André Thérive prônent un renouveau d'une certaine forme de naturalisme. Déjà deux ans avant la publication du *Manifeste*, Thérive exige en 1927 dans une tribune dans *Comœdia* un retour à un « naturalisme social » qui doit porter un regard bienveillant aux « petites gens » (Thérive, 1927 : 1). Dans son article, Thérive prône que la littérature doit représenter la société, par conséquent, elle doit non seulement obéir à une présentation réaliste des faits narrés, mais elle doit s'intéresser aux marginalisés. Mais ce faisant, ceux-ci doivent être considérés avec une certaine sympathie qui revalorise leur sort. Autrement dit, le populisme charge les opprimés d'une force morale qui montre leur supériorité cachée.

Le roman populiste ne doit pas s'inscrire dans l'héritage de Zola, comme le précise Lemonnier :

Le roman de demain se tiendra donc à égale distance du romanesque sentimental et de l'humour déformant. Ayant rejeté le scientisme primaire des naturalistes et leur psychologie sans finesse, il conservera pourtant deux de leurs tendances essentielles, et qui restent fécondes.

D'abord, il faut de la hardiesse dans le choix des sujets : ne pas fuir un certain cynisme sans apprêts et une certaine trivialité – j'ose le mot - de bon goût. Et surtout, en finir avec les personnages du beau monde, les pécores qui n'ont d'autre occupation que de se mettre du rouge, les oisifs qui cherchent à pratiquer des vices soi-disant élégants. Il faut peindre les petites gens, les gens médiocres qui sont la masse de la société et dont la vie, elle aussi, compte des drames. (Lemonnier, 1931 : 101-102)

La nécessité d'un tel regard bienveillant et d'une mise en récit du peuple s'expliquerait donc notamment par un besoin démocratique : la littérature doit représenter le « peuple » entier et étant donné que les « petites gens », les ouvriers, les artisans, les employés, représenteraient la majorité, la mise en récit de leurs vies est d'une importance primordiale. Or, le regard scientifique bloquerait le projet naturaliste par sa volonté de prouver des théories sociales. Lemonnier prône au contraire la représentation pure et nomme notamment Maupassant et Huysmans comme des modèles à suivre, capables de présenter les croyances et les sentiments du « peuple ».

Le programme du roman populiste prévoit donc un renouveau des techniques réalistes en littérature. Si Lemonnier ne détaille pas des procédés à suivre pour écrire un roman populiste – sans doute afin de regrouper le plus grand nombre d'écrivains sous son étiquette – il est possible de discerner dans son *Manifeste* les bases du réalisme poétique : en effet, le populisme littéraire cherche un réalisme qui dépasse la description objective afin de créer la sympathie du lectorat avec les personnages. Lemonnier veut y aboutir par l'introduction du « pittoresque » : « Ce fut l'erreur des naturalistes de prendre le peuple pour un troupeau bestial, en proie à ses instincts et à ses appétits. Nous croyons qu'il est possible de le peindre autrement, en montrant, avec ses qualités, la pittoresque rudesse de sa vie » (Lemonnier, 1930 : 73). L'insistance sur le « pittoresque » de la vie prouve bien que Lemonnier veut dépasser la neutralité dans ses descriptions des milieux. En revanche, il souligne que le romancier doit, autant dans la représentation de l'espace urbain que dans celle de ses personnages, soigner les différences et traduire l'humeur de l'atmosphère qui les entoure. De cette manière, il aboutit à un « naturalisme interne » (*idem* : 58) qui transcende la pure présentation de l'espace observable.

Le dépassement du réalisme historique du XIX^e siècle est une tendance répandue de la littérature pendant les années 1930 (Denis, 2006 : 28) et il y a notamment un écrivain qui poursuit le même objectif de la fusion du réel social et de la vision personnelle : Pierre Mac Orlan. Celui-ci forge déjà en 1926 le terme de fantastique social afin de décrire une nouvelle forme d'inquiétante étrangeté qui parcourrait la vie moderne dans les grandes villes (Lacassin, 2000 : 13). Ainsi, l'écrivain constate en 1937 :

La science, mise au service de la guerre, a renouvelé le visage du diable. Les catastrophes artificielles doivent tenir compte de l'autorité des buildings. La lumière des projecteurs révèle abominablement la vie larvaire de la nuit. Un désordre lent et sournois associe chaque jour des hommes dont l'imagination est trop féconde. Le disque, le film et la T.S.F. multiplient les pouvoirs des imaginations les plus vulgaires.

Chacun sait lire entre les lignes. C'est-à-dire que chacun sait découvrir un reflet de sa propre inquiétude derrière un rideau d'arbres, devant un carrefour, au coin d'une rue, derrière une porte mal fermée. Il y a des minutes où le monde s'arrête de respirer afin

d'écouter. Le fantastique social n'est qu'une interprétation plus ou moins ingénieuse de cette image assez compliquée. (Mac Orlan, 1970 : 19)

D'après cette description métaphorique, le fantastique social doit être conçu comme le moment où les objets quotidiens de l'espace urbain comme les arbres, les rues ou les portes semblent cacher une vérité inquiétante. Par conséquent, ces éléments de la vie quotidienne sont dotés d'un qualificatif subjectif et commencent à correspondre aux humeurs des individus. Les réalités extérieure et intérieure coïncident dans le fantastique social et créent un réalisme magique inquiétant. Cette inquiétude provient selon Mac Orlan des progrès des sciences et leur irruption dans la vie quotidienne : d'abord, comme promoteurs de la technisation de la guerre, les sciences se manifestent également dans l'illumination nocturne et dans le progrès des médias qui influencent l'imagination des individus.

Pour résumer, le fantastique social apparaît comme un imaginaire collectif qui décrit les objets de la vie quotidienne comme des éléments anxiogènes parce que la quotidienneté des objets semble seulement être une surface qui cache une vérité atroce et menaçante. L'imaginaire du fantastique social laisserait ainsi transparaître le traumatisme de la modernité, notamment parmi les individus les plus défavorisés. La Première Guerre mondiale ne serait qu'un élément déclencheur de ce traumatisme. L'expérience de la pauvreté et de la marginalité est bien plus au centre de cette esthétique (Zimmermann / Oexle, 2013 : 218).

Dans son article de 1933, Marcel Carné associe Mac Orlan avec le courant du roman populiste et présente donc implicitement ce qu'il veut retenir de leurs esthétiques littéraires pour le traduire dans ses propres films : il s'agit de la création d'une atmosphère magique qui prend comme point de départ les milieux les plus modestes des villes françaises. Les analyses suivantes montreront que la création d'une telle atmosphère est bien plus importante pour Carné que l'adaptation fidèle des romans.

Le « fantastique social » de Pierre Mac Orlan à l'écran : *Le Quai des brumes*

Il suffit de résumer brièvement la trame narrative de l'adaptation du *Quai des brumes* pour se rendre compte du fait que le film s'éloigne du roman de Pierre Mac Orlan. En effet, Jacques Prévert qui a écrit le scénario du film s'est pris beaucoup de libertés pour

le film de Marcel Carné. Le scénario est centré sur le sort de Jean, d'un soldat déserteur de l'armée coloniale – même si les contraintes du Ministère de la Guerre exigent que le mot 'déserteur' ne soit jamais prononcé dans le film (Turk, 1989 : 111-112). Jean se rend au Havre afin de s'embarquer sur un bateau et de commencer une nouvelle vie. Dans la nuit, il rencontre Quart-Vittel, un ivrogne qui le conduit à une baraque sur la côte où le propriétaire Panama l'accueille. Jean y rencontre en outre Michel Kraus, peintre suicidaire qui voit la mort et la violence partout, et Nelly, jeune orpheline qui ne veut plus rentrer chez son tuteur Zabel, qu'elle soupçonne d'avoir tué Maurice, l'homme auquel elle s'est liée. Zabel se cache par hasard devant la baraque, chassé par des malfaiteurs qui veulent en savoir davantage sur la disparition de Maurice. Panama renvoie Zabel, le jour se lève et Jean protège Nelly qui est abordée par un des malfaiteurs, Lucien. Jean humilie Lucien. Le soir, Jean et Nelly ont rendez-vous dans une fête foraine et tombent amoureux, même si Jean a décidé de s'embarquer sur un navire pour le Venezuela le lendemain. Le matin, les deux lisent dans le journal qu'un déserteur de la Coloniale est soupçonné d'avoir tué Maurice ce qui motive le départ de Jean. Mais arrivé au bateau, il descend pour aller voir Nelly que Zabel cherche à violer. Il sauve Nelly et tue Zabel, mais au moment de sortir dans la rue, Lucien le voit et tire plusieurs fois sur lui pour se venger. Ainsi, Jean meurt dans les bras de Nelly qui est à nouveau orpheline dans la vie.

Le roman de Pierre Mac Orlan, en revanche, n'a pas de personnage principal, mais se focalise sur un vagabond, Jean Rabe, un soldat anonyme, la prostituée Nelly et le peintre Michel Kraus qui se retrouvent un soir dans un cabaret désert à Montmartre. Tous au bord de la crise dépressive, leur vie change drastiquement lors qu'ils rencontrent après une fusillade devant le cabaret le boucher inquiétant Zabel qui semble avoir tué quelqu'un. Ensuite, Zabel est arrêté et condamné à mort, Jean meurt au service militaire, le soldat déserte, mène une vie misérable comme débardeur à la Seine et décide de rentrer à l'armée coloniale, Michel Kraus se pend et seulement Nelly survit en devenant une prostituée de luxe qui réprime toute sa sensibilité.

L'un des changements les plus nets est la situation du récit : au lieu de mettre en scène le Haut-Montmartre vers 1907, Carné et Prévert proposent au spectateur un décor qui évoque le port du Havre en 1937. Ce changement de situation comporte un grand avantage par rapport au roman : Le titre du *Quai des brumes* devient immédiatement

compréhensible, alors qu'il ne s'explique pas pour le roman où il n'est jamais question ni de brouillard, ni d'un port. Le film porte ainsi plus qu'un titre évocateur et symbolique pour la précarité qui enveloppe les personnages de la narration. En effet, la première moitié du film se compose de plusieurs scènes qui montrent le brouillard dense du port (Carné, 2004 : 00:11:42-00:12:29). C'est le personnage de Jean qui explique la correspondance entre les conditions météorologiques et son propre état d'âme : « Il y a pas de brouillard ?! Si y en a : là d'dans »³ (*idem* : 00:04:10-00:04:16), affirme-t-il en se touchant le front lorsqu'il parle avec le conducteur d'un camion. Ainsi, les cinéastes précisent-ils que le brouillard est une métaphore pour l'inquiétude qui secoue Jean.

De cette manière, Prévert et Carné mobilisent bien davantage le titre de leur film et expliquent clairement ce choix. L'omniprésence du brouillard ne leur semblant pas suffisante pour expliquer le titre, ils précisent dans l'article du journal que Jean et Nelly lisent à l'hôtel que l'homme tué par Zabel a été retrouvé « au lieudit 'Le Quai des Brumes' » (*idem* : 01:11:32-01:11:42). De cette manière, le titre porte une multitude de significations – l'indécision, l'inquiétude, la menace imminente. Plus encore, l'analogie poussée entre la brume et l'inquiétude donne au décor et aux scènes une dimension transcendante qui représente l'état mental (Andrew, 1995 : 264).

Les efforts pour rendre la diégèse plus claire ne s'arrêtent pourtant pas à l'explication du titre. Bien au contraire, Prévert opère aussi une simplification de la distribution et, en conséquence, de la narration. Tout d'abord, Prévert choisit le soldat comme personnage principal, alors que dans le roman de Pierre Mac Orlan ce personnage n'a même pas de nom. La trame narrative devient d'autant plus simple du fait que le personnage de Jean Rabe disparaît dans le film de Carné et Prévert⁴. Certes, Quart-Vittel partage le même rêve de pouvoir se permettre un jour un lit d'hôtel avec de vrais draps blancs (Carné, 2004 : 00:11:45-00:12:08), mais il reste un personnage secondaire. Le nom de Jean est donné au soldat de la Coloniale, incarné par Jean Gabin. Une simplification similaire transparait dans le changement du personnage de Zabel : alors que Mac Orlan le décrit comme un boucher funeste que les autres protagonistes ne

³ J'ai choisi de citer les répliques du film en reprenant les élisions et les tournures argotiques des acteurs.

⁴ Il est frappant que certains chercheurs du cinéma ne se rendent pas compte de cette transformation et identifient même dans le roman de Mac Orlan les personnages de Jean Rabe et du déserteur, *cf.* Weiner 2006 : 132. D'ailleurs, Weiner se trompe aussi dans plusieurs détails concernant la diégèse du film : elle prétend que le titre du film supprime l'article et que la baraque s'appellerait 'Panama', et non le propriétaire.

connaissent pas, Prévert et Carné présentent Zabel, interprété par Michel Simon, comme un bourgeois, marchand de bibelots, qui a accueilli et élevé la jeune Nelly. Il devient assassin et violent parce qu'il la désire : c'est par jalousie qu'il tue Maurice et il cherche à la violer avant que Jean n'arrive. Ce changement du personnage permet aux cinéastes de mettre en scène un antagonisme plus clair : alors que les personnages du roman doivent notamment affronter leur propre brutalité innée, le film montre en Michel Simon un antagoniste méchant dont l'altérité physique – la longue barbe noire, le gros nez et les traits grossiers du visage⁵ – suffit pour l'identifier comme l'Autre menaçant.

Prévert ajoute cependant un personnage supplémentaire avec le voyou Lucien qui cherche à s'approcher de Nelly. Ce personnage, absent chez Mac Orlan, se présente comme l'incarnation de la bassesse et de la sournoiserie. Interprété par Pierre Brasseur, le personnage se distingue ses traits féminins qui doivent souligner un manque de virilité, qui se manifeste aussi dans son impuissance de faire face à Jean qui le gifle à deux occasions (Carné, 2004 : 00:37:04-00:37:20 et 01:05:24-01:05:06). En ajoutant ce personnage, les cinéastes réussissent à mettre en scène une autre facette de la méchanceté et montrent que c'est la sournoiserie qui remporte la victoire sur les personnages moraux comme Jean ou Nelly.

Malgré les changements effectués par Prévert, la première moitié du film reste proche de l'original littéraire ; la seconde moitié, en revanche, s'en écarte complètement. La narration ne s'effiloche pas en plusieurs récits simultanés comme c'est le cas dans le roman ; le soldat ne travaille pas dans les docks avant de rentrer avec son nouveau nom à l'armée et Nelly ne devient pas la prostituée qui tient tous les fils en main. En choisissant Lucien comme personnage qui incarne la sournoiserie, Nelly est débarrassée de toute valeur négative dans le film : en effet, le personnage interprété par Michèle Morgan incarne le poncif de la pauvre orpheline sous la tutelle du méchant. Son activité de prostituée n'est guère mentionnée⁶, et elle est celle qui pleure le deuil de

⁵ Ces traits ont conduit certains spectateurs à le concevoir comme une représentation antisémite ; Jean Renoir, à titre d'exemple, appelle pour cette raison ce film, qui au départ aurait dû être financé par l'UFA, « Le Cul de brème » et soutient qu'il s'agit d'une œuvre fasciste (Turk, 1989 : 126).

⁶ Quand Nelly évoque le rapport ambigu qu'elle entretenait avec Maurice, l'homme tué, il devient uniquement clair que ce n'était pas l'amour qui les liait, mais le mensonge : « C'était tellement sinistre chez Zabel. J'ai tout fait. Alors je suis allé n'importe où. Au 'Petit Tabarin' [le cabaret que Lucien, Maurice et leurs compagnons fréquentent] tout le monde dansait, tout le monde riait... et puis Maurice était doux avec moi. Il me disait qu'il m'aimait, alors... moi aussi, je lui disais que... je l'aimais. [Pause.] Mais c'était pas vrai. Personne ne dansait vraiment, personne ne riait, personne ne s'aimait. Tout le

Jean alors que le personnage du roman s'est dédit de tout sentiment afin de mieux manipuler son entourage. En effet, le film ne développe pas le personnage de Nelly après la mort de Jean ce qui le réduit au rôle de l'éternelle victime. Il s'appuie sur des clichés genrés qui repèrent le foyer de la violence dans l'identité masculine alors que la femme est innocente et pure. Sa seule faute est sa beauté qui détruit sans qu'elle le veuille l'équilibre du monde masculin ce qui correspond à une caractérisation typique d'un rôle féminin dans le mélodrame français de l'époque (Andrew, 1995 : 240-241). Par ce biais, Carné laisse apparaître moins de misogynie que ne le fait Mac Orlan dans le portrait d'une Nelly insensible. En revanche, le personnage du film est à tout moment impuissant (Weiner, 2006 : 139).

Les différences entre le roman et le film sont donc nombreuses. Néanmoins, il est possible de constater que le rapport entre le modèle littéraire et l'adaptation cinématographique est toujours étroit, et cela parce que l'esthétique du roman informe de la même manière le film de Carné et de Prévert. Marcel Carné développe au niveau de l'image sa propre version du « fantastique social » macorlanien. Un de ses moyens de recréation du fantastique social est le brouillard, ainsi que la tonalité grise de l'ensemble des scènes du film : il est frappant de constater que même dans les scènes dans lesquelles le brouillard n'est pas visible, la lumière tamisée et le manque de contrastes baignent tout le film dans un gris sombre. Les gros plans des visages de Gabin et Morgan bénéficient, dans ce cadre, d'un traitement particulier : le manque de contraste est accompagné de filtres qui laissent apparaître la peau des deux acteurs comme lisse et uniforme et l'arrière-fond sombre donne l'impression que les visages sont incandescents (Carné, 2004 : 01:07:02-01:08:41 ou 01:14:30-01:14:40). Par ce biais, les expressions des acteurs gagnent une auréole surnaturelle (Weiner, 2006 : 137) qui souligne la poétisation de la réalité des classes populaires et des marginalisés.

Si le gris, le brouillard et les filtres dotent l'action d'une atmosphère onirique, le décor semble poursuivre un but opposé. Les extérieurs notamment, qui évoquent pour la plupart le port du Havre avec ses quais déserts, les navires et les grues, brossent le portrait d'une ville industrialisée et moderne qui évoque la dureté de la vie des marginaux et l'hostilité de leur environnement. En général, le décor semble traduire la

monde faisait semblant » (*idem* : 01:06:35-01:07:03). À propos de son statut ambigu (Weiner, 2006 : 135-137).

situation des personnages ce qui devient évident dans l'estaminet de Panama : Quart-Vittel le décrit au début comme « le coin plus peinard de la côte. Dans le genre station balnéaire tu peux pas faire mieux : quat' planches avec une porte dedans et pis un toit dessus » (*idem* : 00:11:29-00:11:37). Ensuite, le spectateur peut jauger la simplicité de l'endroit (*idem* : 00:11:54-00:12:26 et 00:29:01-00:29:35) : il s'agit d'une baraque en bois à deux fenêtres qui est effectivement bâtie à partir de planches non-laquées. Le décor de l'extérieur de la baraque illustre la pauvreté de l'endroit. L'intérieur corrobore en partie cette première impression (*idem* : 00:12:49-00:14:42) : là encore, les meubles sont entièrement en bois, l'estaminet contient deux tables et quatre bancs simples pour s'asseoir, un comptoir en bois et très peu de décorations supplémentaires, à part un baromètre, quelques enseignes publicitaires d'alcools – Byrrh notamment – et un bateau en bouteille posé sur le comptoir. Malgré la pauvreté affichée de l'endroit, la baraque de Panama semble moins sombre à cause de l'éclairage plus net et à cause de la taille des deux salles de la baraque qui semblent plus grandes que l'extérieur du bâtiment. Panama confirme que son estaminet est un refuge contre l'hostilité du monde : « Je te préviens hein ? C'est pas la peine d'essayer de m'attrister avec le brouillard, le malheur, les ennuis. Ici, y a pas de brouillard. Le temps est au beau fixe » et la caméra montre le baromètre dont l'aiguille a été clouée à l'endroit du beau fixe (*idem* : 00:13:05-00:13:12). Encore une fois, Carné suggère une correspondance entre la décoration, la situation météorologique et l'état d'âme des personnages que Panama utilise pour créer une atmosphère de confiance et de bien-être.

En règle générale, le décor du film suggère un milieu populaire de peu de moyens : à part l'estaminet et le port, le spectateur peut considérer les intérieurs du cabaret Le Petit Tabarin qui semble certes soigné, mais plutôt petit pour ce genre d'établissement (*idem* : 00:07:04-00:09:48)⁷, le café-hôtel « Au Rendez-vous de la marine », dont le zinc est toujours plein de clients – exclusivement masculins, ouvriers du port, ce qu'indique le port de la casquette (*idem* : 00:58:54-00:59:24). Le reste de l'action est surtout située à l'extérieur, soit sur le port, soit à la fête foraine qui représente le lieu de loisir populaire par excellence (Turk, 1989 : 117). De cette façon, le décor du film souligne la pauvreté et la marginalité sociales de tous les personnages du

⁷ Le scénario de Prévert décrit « Le petit Tabarin » comme « une salle de dancing aux dimensions assez réduites » (Prévert, 1988 : 173).

film : ni Nelly, ni Jean, ni Quart-Vittel n'ont de vrai domicile, ils se rencontrent dans la rue ou dans les lieux de fêtes, les seuls lieux qui leur sont ouverts.

Un seul personnage – et avec lui, le décor qui l'accompagne – marque le contraste avec ces conditions de vie précaires : Zabel, marchand de bibelots et de cartes postales, habite dans son arrière-boutique aux meubles clairs en bois orné, pleine de statues, de tableaux et de bibelots en porcelaine et munie de la radio qui joue de la musique religieuse (Carné, 2004: 00:39:10-00:41:39). L'appartement de Zabel est l'unique endroit qui se distingue par une décoration d'intérieur bourgeois, soulignant l'aisance du personnage et, par conséquent, l'écart qui le sépare des autres protagonistes du film, déracinés et sans moyens. Même si Zabel se présente comme un bienfaiteur désintéressé, qui a généreusement accueilli l'orpheline Nelly, son apparence honorable s'évanouit progressivement et le spectateur apprend qu'il est l'assassin de l'ami de Nelly et qu'il veut s'emparer d'elle.

De cette manière, la bourgeoisie représentée dans le film ne propose pas de véritable alternative à la misère. En effet, le fait que le voyou Lucien vient d'une bonne famille comme le dit Zabel (*idem* : 01:20:33-01:23:20), ne fait que confirmer le portrait de la bourgeoisie comme foyer de la méchanceté. Bien au contraire, l'aisance et les bonnes manières ne sont qu'une façade qui cache la violence des personnages. Le décor corrobore à nouveau cette impression : si la boutique et l'arrière-boutique de Zabel sont claires et ordonnées, la cave qui s'avère être le lieu du crime où Zabel veut violer Nelly apparaît sombre, plein de boîtes désordonnées, rugueuse à cause du sol pavé craquelé (*idem* : 01:20:33-01:23:20). Le lieu du crime reflète donc l'inconscient violent du personnage⁸. Encore une fois, le décor ne suffit pas à créer un effet de réel chez le spectateur, mais il assume une signification symbolique.

La double valeur du décor, entre effet de réel et portée métaphorique, correspond parfaitement à l'esthétique du fantastique social de Pierre Mac Orlan qui caractérise l'époque et l'inquiétante étrangeté qui la parcourt. Si Prévert s'éloigne donc dans les grandes lignes du roman de Pierre Mac Orlan, son scénario ainsi que la réalisation du film de Marcel Carné restent fidèles à l'esthétique du fantastique social. Les cinéastes

⁸ Andrew va encore plus loin en constatant que « one is tempted to say that *Le Quai des brumes* speaks the unconscious of a nation. The fairground scene, the bludgeoning of the father figure in the cellar, and the oneiric effect of the fog that blends such scenes together are crowned by the sinister discourse on art and on the loneliness of the artist spouted by the painter » (Andrew, 1995 : 268-269).

Prévert et Carné changent certes les détails et même les personnages du roman, mais ils réussissent à compenser ces interventions par la charge émotive qu'ils transmettent dans l'image et le décor de l'action qui devient ainsi un « action space » (McCann, 2004 : 375) capable d'accompagner l'action. En effet, l'insistance sur le brouillard au niveau du décor, mais aussi du dialogue montre bien comment le film de Carné réussit à expliciter le titre cryptique du roman – et contribue ainsi à une lisibilité facile des images, typiques pour le cinéma de l'entre-deux-guerres (Raabe, 1991 : 271-272).

Tout comme dans le roman, l'action du film traduit un désespoir complet face à la vie en société : la méchanceté et la sournoiserie gagne et prend le dessus sur l'innocence de Nelly et le courage de Jean. Cette vision pessimiste détermine pour plusieurs critiques le concept du réalisme poétique et qui rapproche romans et films. Le pessimisme du scénario a aussi causé plusieurs ennuis à Carné avant le tournage du film (Carné, 1996 : 87-88) et a été à l'origine de beaucoup de mauvaises critiques, notamment de la presse de droite. Celle-ci s'est montrée indignée par ce film qu'elle jugeait démoralisant par sa tonalité sombre, par la mise en scène d'un déserteur et d'autres criminels, mais aussi par son portrait d'une virilité faible⁹. Ce sont également ces raisons qui sont à l'origine de son interdiction sous le régime de Vichy : en effet, les censeurs auraient jugé le film à ce point démoralisant qu'il aurait causé la défaite de la France face à l'armée allemande (Bates, 1997 : 40).

Malgré ces critiques féroces, le film a joui d'un grand succès auprès du public français de sorte qu'il compte parmi les films les plus rentables de l'année et même de la décennie. Carné a en outre remporté le prix de la meilleure réalisation à la Mostra di Venezia. Il a gagné le prix Louis Delluc du meilleur film en 1939 ; en 1940, le National Board Review aux États-Unis le couronnera également comme meilleur film étranger (Andrew, 1995 : 268-269)¹⁰. Le pessimisme du film semble donc bien correspondre aux

⁹ C'est la critique principale de Lucien Rebatet, alias François Vinneuil, de *L'Action française*, qui s'en prend au personnage de Jean : « Ce pauvre diable, qui ne peut finir que dans le ruisseau, avec quatre balles dans le ventre, incarne pour eux une sorte d'idéal de la chevalerie, de la virilité. C'est le sauveur, le redresseur de torts. C'est encore bien autre chose, et au bout du compte, hélas ! un Lohengrin pour midinettes. Nos deux auteurs, avec toutes les ambitions qu'on leur suppose, pratiquent les poncifs les plus vulgaires, à la petite fleur bleue et au sang » (Vinneuil 20/05/1938 : 6).

¹⁰ Selon Colin Crisp, *Le Quai des brumes* est le quatrième film au palmarès des films avec le plus grand public à Paris lors de la sortie exclusive entre le début de la décennie et le début de la Seconde Guerre mondiale, derrière *Le Roi des resquilleurs* (1930, Pierre Colombier), *L'Appel du silence* (1936, Léon Poirier) et *Pépé le Moko* (1937, Julien Duvivier). Ces estimations s'avèrent cependant difficiles à cause

attentes et au goût du public de l'époque ; l'esthétique et l'imaginaire populistes qui le distinguent jouissent d'un très bon accueil au sein du public même si la trame du roman n'est plus guère respectée.

***Hôtel du Nord* et la refonte de la communauté populaire**

Toutefois, la vision pessimiste de la communauté populaire n'est pas nécessaire pour le populisme cinématographique. En effet, *Hôtel du Nord*, que Carné tourne à partir d'un scénario de Jean Aurenche et d'Henri Jeanson, dialoguiste déjà expérimenté à l'époque¹¹, met en scène une société populaire qui est touchée par la pauvreté et la présence du crime, mais qui détient tout de même le pouvoir de créer une communauté fonctionnelle. Ce faisant, le film s'éloigne considérablement de son modèle littéraire et ne retient que deux anecdotes du roman de Dabit : alors que le roman montre la grisaille de la vie quotidienne, le manque de contact des locataires de l'hôtel et finalement la disparition de l'établissement (Roger, 2012 : 15), le film reprend du livre le cocuage de Prosper Trimault ainsi que l'homosexualité du client Adrien que le film suggère seulement (Turk, 1939 : 139-140).

Au centre de l'action, les créateurs du film ont mis deux histoires nouvelles : deux amoureux pauvres, Pierre et Renée, interprétés par Jean-Pierre Aumont et la vedette Annabella¹², cherchent une chambre dans l'Hôtel du Nord pour se suicider. Pendant que la plupart des locataires de l'hôtel fêtent la première communion d'une petite fille au rez-de-chaussée, un coup de revolver se fait entendre. Edmond (Louis Jouvet), proxénète et partenaire de Raymonde (Arletty), enfonce la porte et voit le corps immobile de Renée sur le lit ; il incite Pierre à s'enfuir. Celui-ci se résout finalement à se livrer comme assassin à la police. Cependant, Renée survit et commence à travailler à l'hôtel du Nord. Entre-temps, Edmond apprend de Raymonde qu'un ancien complice veut se venger du fait qu'Edmond l'a livré à la police. Mais amoureux de Renée, Edmond ne part pas ; seulement quand Renée l'implore de recommencer une vie ensemble, il veut s'embarquer à Port-Saïd. Au dernier moment, Renée réalise qu'elle

du manque de chiffres au début de la guerre, (Crisp, 2002 : 328, 333).

¹¹ Au moment de se consacrer à *Hôtel du Nord*, Jeanson a notamment travaillé aux dialogues de *Pépé le Moko* et d'*Un carnet de bal*, les deux réalisés par Julien Duvivier en 1937.

¹² Annabella est pendant l'entre-deux-guerres une des actrices les plus appréciées auprès du grand public ; le projet d'adapter *Hôtel du Nord* est né parce que le producteur Jacques Lucachevitch voulait réaliser un film avec l'actrice (Turk, 1989 : 129).

continue à aimer Pierre et rentre à l'hôtel où elle veut l'attendre jusqu'à ce qu'il sorte de la prison. Edmond rentre aussi et va vers son destin : pendant la fête du 14 juillet, il se laisse tuer par son ancien complice alors que Renée et Pierre projettent de recommencer leur vie ensemble.

Dans un article pour *Les Nouvelles littéraires*, Henri Jeanson explique le choix de ce sujet par le fait que Jean Aurenche s'est inspiré d'un fait divers. Il explique par ailleurs pourquoi Aurenche, Carné et lui ont préféré mettre en scène ce récit au lieu de se focaliser sur une des 'tranches de vie' du roman de Dabit :

Le cinéma est un spectacle qui a ses lois, comme le théâtre. Quiconque ne les respecte pas est condamné. Condamné à l'insuccès. Et l'insuccès est rigoureusement interdit aux auteurs dramatiques. Il n'y a pas au cinéma de tirage limité. (...)

Si vous voulez raconter l'histoire de Renée, la bonne de l'Hôtel du Nord, vous perdrez votre temps. Qu'est-ce donc que Renée ? Une pauvre fille. (...) Renée n'est plus qu'une héroïne du théâtre libre, qu'un poncif du père Antoine. Allez-vous traiter l'éternel mélodrame de la fille-mère ? Non, croyez-moi... Il peut se passer autre chose à l'Hôtel du Nord... Il y a tant de chambres... (Jeanson, 1938 : 4)

Les créateurs d'*Hôtel du Nord* affirment que la structure épisodique et le style sobre de Dabit ne peuvent pas être adaptés sans concessions au média cinématographique. Un article de Carné corrobore l'impression de Jeanson. Le réalisateur constate également qu'« il fallait trouver une action centrale, un 'nœud dramatique', une ligne, une progression qui, tout en restant dans l'ambiance si curieuse des quais du canal, offrit un intérêt sentimental et spectaculaire » (Carné, 1938 : 1059) ce que le roman de Dabit ne pouvait pas fournir, dans la mesure où il est constitué d'une série d'épisodes qui manquent souvent de véritable lien entre eux. Carné et Jeanson confirment qu'ils se sont uniquement intéressés à la traduction de l'atmosphère du roman et du paysage urbain près du Canal Saint-Martin. La citation de Jeanson exprime, par ailleurs, un autre doute face au récit romanesque de Dabit : selon Jeanson, l'adaptation d'un des récits plus volumineux du roman, le sort de la bonne de l'hôtel Renée, conduirait uniquement à la répétition de poncifs du théâtre naturaliste d'amateurs¹³ qui forment la base du genre

¹³ André Antoine fonda le Théâtre-Libre en 1887 pour créer une scène où les préceptes naturalistes de

mélodramatique. Or, la prétention des cinéastes réside justement dans la volonté de dépasser les formules génériques, donc aussi le naturalisme théâtral du mélodrame, et d'insuffler au film une certaine transcendance. Cela exige donc un renouveau du récit : la production française de l'entre-deux-guerres consistant en majorité en comédies et en mélodrames (Crisp, 2002 : 220-222), ces formules représentent la 'norme' du film à l'époque. Afin de pouvoir présenter un récit filmique qui peut être perçu comme la 'réalité' tout en la dépassant par une transcendance poétique, le réalisme poétique doit donc nécessairement interroger les paradigmes des deux genres et les renouveler.

Pour cette raison, *Hôtel du Nord* se présente en grande partie comme un hybride entre un mélodrame qui relate les amours tragiques de Renée et de Pierre et une comédie qui comprend les monologues d'Arletty dans le rôle de Raymonde, mais aussi la mise en scène d'une communauté sympathique autour de l'hôtel. La mise en scène de cette communauté populaire s'appuie cependant largement sur d'autres poncifs, littéraires et cinématographiques, du 'peuple' (Ramirez / Rolot, 1994 : 74-75). L'innovation du film *Hôtel du Nord* se situe donc au niveau de la recombinaison du mélodrame et de la comédie : la représentation de la communauté marque la continuité d'un certain imaginaire du « peuple » qui a été figé par la littérature : ainsi, nous rencontrons la prostituée bavarde et vulgaire, mais en vérité tendre et aimable, le criminel qui veut recommencer une vie « honnête » mais échoue inexorablement, le couple tragique qui veut mourir ensemble ou le mari dévoué et cocu.

Le grand changement par rapport au roman réside dans la revalorisation du lien social du microcosme populaire représenté. Alors que l'hôtel du roman n'est qu'un lieu de passage dans lequel les rapports sont toujours provisoires et le plus souvent superficiels, les personnages secondaires du film créent une communauté étroite et chaleureuse dès la première scène qui montre la fête d'une communion. En vérité, les critiques de droite ont reproché à Carné de brosser le portrait d'une société française faible, trop tolérante et sans morale¹⁴. Parmi les personnages secondaires se trouvent

Zola pourraient être réalisés sur scène. Son théâtre se distinguait par l'importance qu'il accordait aux acteurs amateurs et au décor composé d'objets réels.

¹⁴ François Vinneuil alias Lucien Rebatet voit dans le style d'*Hôtel du Nord* un « pseudo-réalisme » qui prolonge « le cinéma judéo-allemand d'après-guerre », et constate que « le personnage du lâche, qui doit être ou un misérable ou un homme incroyablement malheureux est entouré d'une indulgence fade, d'une sensiblerie délayée » (Vinneuil 30/12/1938 : 4). René Jeanne, de sa part, s'interroge dans les pages du *Petit Journal* pourquoi dans *Hôtel du Nord* et *Le Quai des brumes* « on nous présente que des échantillons

notamment deux qui ne peuvent pas plaire à un public de droite : les Lecouvreur accueillent un petit orphelin espagnol, traumatisé par la Guerre Civile (Carné, 2006 : 00:05:02-00:05:35) ; Adrien, dont l'homosexualité est fortement suggérée, accueille un « camarade » pendant la nuit dans sa chambre, se renseigne sur des clients ouvriers qu'il qualifie de « très gentils » (*idem* : 00:40:34-00:40:47). *Hôtel du Nord* offre donc plusieurs personnages dérangeants pour les critiques de droite : des hommes lâches comme le protagoniste Pierre, un homosexuel et un orphelin espagnol qui est recueilli sont les signes d'un libéralisme qui s'oppose à l'ordre sociétal traditionnel. Ces personnages ne sont pas condamnés par leur entourage ; au contraire, les Lecouvreur se distinguent par leur tolérance et leur caractère amical avec tout le monde : quand le policier s'étonne de la méticulosité d'Adrien, ils ne l'expliquent pas par son homosexualité, mais par son activité de confiseur (*idem* : 00:41:04-00:41:12). Même l'adultère de Gina ne fait pas l'objet d'une véritable condamnation : les Lecouvreur s'étonnent seulement que l'éclusier Trimault ne comprenne pas le comportement de sa femme et de son ami Kenel, mais ne disent rien à Trimault (*idem* : 00:38:59-00:39:58). L'hôtel est ainsi le foyer d'une tolérance extraordinaire (Turk, 1989 : 140).

L'action du film, en revanche, semble tourner autour de personnages qui représentent un danger pour la vie de cette communauté populaire en y introduisant la violence : Renée et Pierre choisissent l'hôtel avec l'intention de s'y suicider ce qui correspond à une première entrée de la violence au sein de la communauté. Le couple de Raymonde et Edmond présente un danger plus marqué : le spectateur apprend, en effet, au cours de l'action qu'Edmond est un ancien criminel qui se cache de ses complices qu'il a livrés à la police (Carné, 2006, 01:07:59-01:10:29). Les complices, sortis de prison au bout de cinq ans, le cherchent et Raymonde le trahit après qu'il l'a quittée pour Renée (*idem* : 01:20:05-01:20:59). Ainsi, Raymonde et Edmond représentent-ils une double menace pour la stabilité de la communauté représentée. D'une part, Edmond est un criminel qui se cache et un personnage peu aimable et violent, selon les autres locataires de l'hôtel (*idem*, 00:32:33-00:33:28). D'autre part, Raymonde ajoute à la situation : quoique ses relations avec l'ensemble des autres locataires soient chaleureuses (*idem* : 00:06:00-00:09:43), son emploi de prostituée la rapproche des milieux criminels. Son désir de vengeance après sa rupture conduit à la situation où

de la plus triste, de la plus basse humanité » (Jeanne, 1938 : 9).

Edmond sera tué. Autrement dit, Raymonde permet l'entrée d'un assassin dans l'hôtel et ouvre ainsi littéralement la porte au danger.

Néanmoins, il convient de rappeler que la mise en scène insiste sur le fait que ces personnages sont aux marges de la communauté de l'hôtel : ils ne participent ni à la fête de communion au début du film, ni à celle du 14 juillet à la fin et restent enfermés dans leur chambre ou se montrent seulement pendant très peu de temps. Cela montre clairement qu'aucun des personnages principaux n'est véritablement partie intégrante de la communauté de l'hôtel – sinon Renée qui devient peu à peu familière du lieu en y travaillant comme serveuse¹⁵. *Hôtel du Nord* montre donc la stabilité du lien social et la solidarité entre les personnages d'un milieu populaire. Malgré la présence de la violence et de la pauvreté extrême qui conduit Renée et Pierre au projet de se suicider, malgré les personnages qui semblent s'opposer à l'ordre établi, la communauté de l'hôtel est stable et assez forte pour contenir des pulsions destructrices. La mise en scène du film corrobore cette impression de stabilité (Ramirez / Rolot, 1994 : 72-73) : le début et la fin du film représentent, en effet, des moments d'union amicale entre la plupart des personnages, le début avec la fête de communion de la petite fille du policier, la fin avec la fête du 14 juillet. L'action du film, composée d'éléments dramatiques (la tentative de suicide, de la rupture entre Pierre et Renée, de la détention de Pierre et Raymonde, de disputes entre Raymonde et Edmond et finalement de l'assassinat d'Edmond), est encadrée par deux moments forts qui illustrent la vie paisible du milieu populaire et montrent de cette façon que le désordre et l'instabilité apparente des liens sociaux ne domine pas. La fête du 14 juillet et, à sa suite, le départ de Renée et de Pierre illustre le retour à la normalité : en effet, dans la dernière scène la caméra accompagne le départ de Renée et de Pierre à travers la passerelle sur le canal ; ce faisant, le travelling de la caméra renverse le mouvement de la première scène qui montre l'arrivée des deux protagonistes (Turk, 1989 : 132). Si leur arrivée a donc causé un certain désordre dans les rapports sociaux de l'hôtel, leur départ marque le retour au point de départ.

Par rapport au roman qui lui sert de base, le réalisme poétique d'*Hôtel du Nord* montre donc un certain développement de l'esthétique : certes, Carné s'intéresse aux

¹⁵ Cette familiarisation avec le milieu de l'hôtel est littérale et signalée par la manière dont les autres personnages l'accueillent dans leur 'famille' : Prosper Trimault la considère comme sa « cousine » étant donné qu'il lui a donné du sang (*idem* : 00:43:12-00:43:20) et les Lecouvreux voient avec beaucoup de peine son départ (*idem* : 01:25:45-01:26:44).

marginaux de la ville et à leur misère ; le spectateur peut même apprécier certaines scènes qui rappellent le fantastique social de Mac Orlan, notamment au moment où Edmond affronte Pierre ou quand le dernier cherche à se jeter devant un train (*idem* : 288). Il peut également observer des moments de déséquilibre dans les rapports sociaux et voir le travail des classes populaires (Carné, 2006 : 00:47:55-00:49:43, 00:50:07-00:50:20), mais cette esthétique culmine souvent dans la solution des tensions et dans une communauté paisible, de sorte que l'esthétique populiste du film s'accompagne d'un jugement beaucoup plus optimiste sur le « peuple ». *Hôtel du Nord* esthétise donc en premier lieu le milieu populaire et le montre comme un foyer de l'harmonie qui peut faire face à toutes sortes de menaces.

Carné, Aurenche et Jeanson s'éloignent beaucoup du roman en inventant une variante plus optimiste qui exclut pour la plus grande partie l'instabilité et le caractère menacé de la communauté populaire. S'il y a donc bien une esthétique populiste dans le film de Carné, elle a une portée différente : tandis que Dabit voulait évoquer la marginalité d'une vie populaire qui est menacée de disparaître, le film réaffirme la permanence des types pittoresques et d'un lien social stable. Par ce biais, le film se rapproche plus de des préceptes du *Manifeste du roman populiste* de Léon Lemonnier qui voulait voir la « pittoresque rudesse de la vie » du peuple et qui suggère donc la mythisation des milieux populaires ; le roman, en revanche, cherche davantage à éveiller l'inquiétude face au changement de la structure urbaine et à la disparition d'un « peuple » honnête (Ramirez / Rolot, 1994: 78-80). Il est donc possible de considérer *Hôtel du Nord* plutôt comme une adaptation des préceptes esthétiques du roman populiste que du roman *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit.

Conclusion

Les adaptations cinématographiques que Marcel Carné et ses scénaristes ont produites en 1938 gardent donc une indépendance particulière par rapport à leurs modèles littéraires ; néanmoins, le rapport avec la littérature persiste, mais moins au niveau de la trame et bien plus à celui de l'esthétique. Dans le cas de *Le Quai des brumes*, le scénario prend le roman seulement comme base dont l'action sur le grand écran se sépare très tôt ; cependant, le décor et l'agencement visuel des scènes maintient le lien avec l'esthétique du fantastique social que Mac Orlan décrit dans ses essais.

Quant à *Hôtel du Nord*, les cinéastes ont complètement pris congé de leur modèle littéraire : ils optent pour un scénario de mélodrame qui s'accompagne d'une action secondaire comique. Mais sous l'influence d'Henri Jeanson, cette action secondaire prend de plus en plus d'importance de sorte que la focalisation diffère de celle des mélodrames classiques de cette époque¹⁶. Ainsi, les dialogues pathétiques entre Renée et Pierre qui rêvent de quitter le monde et les échanges comiques entre Raymonde et Edmond qui veut « changer d'atmosphère » (Carné, 2006 : 01:00:20-01:00:23) se trouvent mis sur le même plan. La poésie pathétique du couple tragique rencontre les éruptions argotiques d'Arletty. Cette dualité, accompagnée du décor d'Alexandre Trauner qui recrée méticuleusement le quai des Jemmapes près des studios de Billancourt (Andrew, 1995 : 186-188), ainsi que certaines scènes de coupe qui semblent des scènes d'un documentaire illustrant le quotidien des éclusiers et des ouvriers au quai (Andrew / Ungar, 2005 : 286-288), sert à repérer le pathos du mélodrame au sein du monde quotidien du 'peuple' et crée ainsi un nouvel effet de réel – même si celui s'appuie sur des personnages stéréotypés et déjà bien établi dans la littérature de l'époque.

En vérité, les adaptations de Carné servent donc plutôt à véhiculer des concepts esthétiques de la littérature au grand écran afin de créer une nouvelle forme de réalisme. Les deux exemples montrent que ces concepts sont d'une part le fantastique social de Pierre Mac Orlan qui permet la situation du mélodrame dans les milieux populaires ainsi qu'un dépassement magique du banal ; d'autre part, c'est l'idée de base du roman populiste de montrer le pittoresque des classes populaire dans les œuvres d'art. Le réalisme poétique de Marcel Carné fait fusionner les deux concepts – et l'article que Carné écrit en 1933 pour *Cinémonde* dans lequel Carné résume les deux tendances sous le terme de populisme montre que pour le réalisateur les deux éléments vont naturellement ensemble. Ainsi, ses films du réalisme poétique mobilisent, tout comme les romans populiste, un peuple honnête, mais opprimé ; toujours assurant une cohésion sociale, mais souvent perdant face à la classe bourgeoise corrompue. Mais le réalisme poétique ne s'arrête pas là : alors que Lemonnier exigeait que le roman populiste se servait « comme le peuple, des mots francs et directs » (Lemonnier, 1930 : 79), il

¹⁶ Carné relate dans ses mémoires que Jeanson aurait consciemment rédigé les dialogues d'Annabella et d'Aumont d'une manière faible parce qu'il n'appréciait pas les acteurs (Carné, 1996 : 109-110).

convient de constater que les romans du courant n'emploient guère des tournures du français populaire ou des termes argotiques. Les scénaristes de Carné ont, en revanche, pris grand soin de recréer les expressions populaires, ce qui est évident dans les répliques de Jean Gabin dans *Le Quai des brumes* et dans celles d'Arletty dans *Hôtel du Nord*. Ainsi, le réalisme poétique peut être considéré la prolongation logique du roman populiste – même si ce premier opère sur le grand écran au lieu de la littérature.

Références bibliographiques

ALBERA, François (2011). « 1945 : trois 'intrigues' de Georges Sadoul », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques* 21.2-3, pp. 49-85.

ANDREW, James Dudley (1995). *Mists of Regret : Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton : University Press.

ANDREW, James Dudley/UNGAR (2005). *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge : Belknap Press.

BATES, Robin (1997). « Audiences on the Verge of a Fascist Breakdown: Male Anxieties and Late 1930s French Film », *Cinema Journal* 36.3, pp. 25-55.

BILLARD, Pierre (1995). *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*. Paris : Flammarion.

CARNÉ, Marcel (1933). « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *Cinémagazine* 13, pp. 12-14.

— (1938) « Ce qu'on ne verra pas dans *Hôtel du Nord* », *Cinémonde*, spécial Noël, p. 1059.

— (1996). *Ma Vie à belles dents. Mémoires*. Paris : L'Archipel

CRISP, Colin (2002). *Genre, Myth and Convention in the French Cinema, 1929-1939*. Bloomington : Indiana University Press.

DABIT, Eugène (1956/1929). *L'Hôtel du Nord*. Paris : Denoël.

DENIS, Benoît (2006). « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », Fabry, Geneviève/Roland, Hubert/Bragard, Véronique *et al.*, *Les frontières du réalisme dans la littérature du XXe siècle*. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve 1-3 décembre 2004). Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain 2006, pp. 21-34.

GOREL, Michel (1934). « Des gratte-ciel d'Amérique aux faubourgs parisiens », *Cinémonde* 277, p. 114.

JEANNE, René (22/12/1938). « A Marivaux : *Hôtel du Nord* », *Le Petit Journal*, p. 9.

JEANSON, Henri (24/12/1938). « Lettre à Eugène Dabit », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, p. 4.

- LACASSIN, Francis (2000). « Aux écoutes de l'ombre », Mac Orlan, Pierre. *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, édité et préfacé par F. Lacassin. Paris : Phébus, pp. 13-26.
- LEMONNIER, Léon (27/08/1929). « Un manifeste littéraire : le roman populiste », *L'Œuvre*, p. 1.
- (1930). *Manifeste du roman populiste*. Paris : Jacques Bernard.
- (1931). *Populisme*. Paris : La Renaissance du livre.
- MAC ORLAN, Pierre (1927). *Le Quai des brumes*. Paris : Gallimard.
- (18/05/1938). « A propos du *Quai des brumes* », *Le Figaro*, p. 4.
- (1970) « Le Décor sentimental », *Masques sur mesure*. Paris : Cercle du bibliophile, pp. 13-108.
- McCANN, Ben (2004). « 'A discreet character ?' Action spaces and architectural specificity in French poetic realist cinema », *Screen* 45.4, pp. 375-382.
- PILLARD, Thomas (2012). « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal* 1, en ligne <URL : <https://transatlantica.revues.org/5742>>
- PRÉDAL, René (2013). *Histoire du cinéma français : des origines à nos jours*. Paris : Nouveau Monde Éditions.
- PRÉVERT, Jacques (1988). *Jenny. Le Quai des brumes. Scénarios*. Paris : Gallimard.
- RAABE, Beate (1991). *Expliztheit und Beschaulichkeit: das französische Erzählkino der dreißiger Jahre*. Münster: MakS Publikationen.
- RAMIREZ, Francis/ROLOT, Christian (1994). « Hôtel(s) du Nord : du populisme en littérature et au cinéma », *Roman 20-50* 18, pp. 71-80.
- ROGER, Philippe (2012). « Le roman du populisme », *Critique* 776-777.1, pp. 5-23.
- THÉRIVE, André (05/03/1927). « Plaidoyer pour le naturalisme », *Comœdia*, p. 1.
- TURK, Edward Baron (1989). *Child of Paradise. Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*. Harvard : University Press.
- VINNEUIL, François (20/05/1938). « L'écran de la semaine. *Le Quai des brumes* », *L'Action française*, pp. 5-6.
- (30/12/1938). « L'écran de la semaine. Réalisme : *Hôtel du Nord* », *L'Action française*, p. 4.
- WEINER, Susan (2006). « When a prostitute becomes an orphan: Pierre Mac Orlan's *Le Quai des brumes* (1927) in the service of poetic realism », *Studies in French Cinema* 6.2, pp. 129-140.

ZIMMERMANN, Margarete / OEXLE, Otto Gerhard (2013). « Pierre Mac Orlan et la pauvreté : le vécu – l’imaginaire – le littéraire », Blondeau, Philippe/Baritaud, Bernard. *Mythologies macorlaniennes*. Actes du colloque de Péronne, 8-10 octobre 2011. Amiens : Presses universitaires, pp. 216-230.

Filmographie

CARNÉ, Marcel (2004). *Le Quai des brumes*. France 1938, StudioCanal vidéo / Universal music.

— (2006). *Hôtel du Nord*. *Édition Collector*. France 1938, MK2 éditions.