



HAL
open science

Nouer un dialogue entre la critique génétique et l'histoire culturelle

Carole Aurouet

► **To cite this version:**

Carole Aurouet. Nouer un dialogue entre la critique génétique et l'histoire culturelle. Bulletin de l'Association pour le Développement de l'Histoire Culturelle, 2015. hal-01526668

HAL Id: hal-01526668

<https://hal.science/hal-01526668>

Submitted on 28 Jan 2019

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

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

Nouer un dialogue entre la critique génétique et l'histoire culturelle

Lors du congrès de l'Association pour le Développement de l'Histoire Culturelle qui s'est tenu en 2012, la question de l'intérêt de l'ouverture de l'histoire culturelle à la génétique des œuvres a été posée. En quoi se tourner vers la création artistique, vers ce rapport un peu intime à l'art, pourrait dynamiser et enrichir l'histoire culturelle ? Ayant convoqué la critique génétique dans le cadre de nos recherches en littérature, et davantage encore dans le cadres en études cinématographiques, nous nous proposons de livrer quelques éléments de réponses, étayés d'exemples concrets, fondés sur notre propre expérience.

Sur les sentiers de la création

La critique génétique – appelée aussi génétique des textes ou encore génétique textuelle – est une méthode d'approche de la littérature qui vise non pas l'œuvre finie, mais le processus d'écriture. Elle consiste en effet à étudier les matériaux des écrivains, pour recomposer l'élaboration d'un texte. Ainsi, grâce à une méthode d'analyse avec un savoir-faire précis et une terminologie spécifique, le généticien étudie les éléments du dossier génétique comme des objets matériels. Il appréhende le support, les outils de l'écriture, l'espace graphique, les ratures, mais aussi les éléments de datation, les problèmes de déchiffrement et de méthode de transcription. Le généticien met donc en œuvre une exploration méthodique des sentiers de la création¹.

Cette définition de la critique génétique est importante. D'une part, parce qu'elle signifie que si un manuscrit peut être admiré pour son esthétisme propre – c'est spécifiquement le cas de ceux de Jacques Prévert pour le cinéma que nous allons appréhender –, c'est bel et bien l'analyse qui permet d'accéder à sa valeur d'objet intellectuel. C'est de la manière dont on lit, et dont on étudie un avant-texte, que dépend la capacité à le construire en tant qu'objet scientifique, ce qui nous place

¹ Voir notamment Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, Éditions du CNRS, Collection Biblis, 2011, 319 p. et Almuth Grésillon, *Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, 264 p.

dans une perspective toute valéryenne. Paul Valéry accorde effectivement une prévalence à la description des activités de l'esprit, à l'œuvrer plutôt qu'à son résultat, l'œuvre². D'autre part, cette définition de la critique génétique est importante parce qu'elle implique que les effets de sens des formes ne sont pas à négliger. Le texte est toujours inscrit dans une matérialité, et cette matérialité joue un rôle dans le processus de production du sens. On pense à l'idée scandée par Roger Chartier, selon laquelle si l'on est attentif à la multiplicité des acteurs qui s'interposent entre l'autographe et l'édition, on en conclut que le passage d'un texte à une forme éditoriale peut transformer l'assise sociale et culturelle du public. Au final : l'auteur n'écrit pas de livre. C'est pourquoi il est nécessaire de consulter les textes dans leur matérialité originelle car « donner à lire un texte en une forme qui n'est pas sa forme première est mutiler gravement la compréhension que le lecteur peut en avoir »³. Rappelons enfin que la première occurrence de « critique génétique » remonte à 1979, avec la publication d'un volume qui fait date car il marque l'espace d'un nouveau champ pour les études littéraires. Ce volume a pour titre *Essais de critique génétique*⁴. Il contient un texte d'ouverture de Louis Aragon, des études des manuscrits de Gustave Flaubert, Marcel Proust, Paul Valéry et Émile Zola, et une postface de Louis Hay, titrée : « La critique génétique : origine et perspectives ». Louis Hay – qui fait figure de pionnier en matière de critique génétique – a contribué à la création de l'Institut des Textes & Manuscrits⁵.

Nouveaux territoires, nouveaux objets

La génétique des œuvres éclaire le processus créatif qui s'élabore, permet de suivre, de comprendre et d'interpréter les pérégrinations et la dynamique de l'invention, avec ses accidents heureux et malheureux, avec ses arrêts, ses ruptures, ses hésitations et ses biffures. De fait, l'accident et la loi se confrontent, entre le travail et la trouvaille, entre le programme d'élaboration et l'imprévu.

² Voir notamment *Cahiers* in *Œuvres complètes de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, La Pléiade, tome I, 1973, 1552 p., p. 204 et suivantes, et le *Discours sur l'esthétique* in *Variété IV*, Paris, Gallimard, Nrf, 1939, 265 p., p. 235-265.

³ Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, Collection Bibliothèque histoire, 1998, 293 p., p. 259.

⁴ *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, Collection Textes et Manuscrits, 1979, 236 p.

⁵ <http://www.item.ens.fr/>

Cette approche est intéressante parce qu'elle remet en cause le concept de texte proposé par le structuralisme, soit le texte abouti, comme un objet clos et autosuffisant. Cette mise en cause est la même pour toute œuvre, textuelle verbale ou non. Utiliser la génétique, c'est mettre l'activité même de l'esprit et de la main au centre de l'œuvre, et c'est donc permettre un nouvel espace scientifique, une nouvelle esthétique, une nouvelle histoire, une histoire de la production, avec bien entendu une prise en compte des techniques utilisées. De la sorte, les interprétations d'une œuvre se complexifient ; elles ne sont plus uniquement basées sur l'œuvre finie et de nouvelles trajectoires interprétatives sont permises. Ainsi, des chercheurs ont récemment convoqué la génétique pour renouveler les connaissances et les interprétations des textes des Lumières, de Voltaire à Rousseau en passant par Condorcet. Ils ont aussi cherché à montrer comment ces questions concernaient un éventail de disciplines, de l'histoire à la pensée politique en passant par la philosophie et la littérature⁶.

Ensuite, la critique génétique – basée sur le texte et la littérature donc – s'est étendue à la génétique des œuvres. D'une part, la génétique des œuvres déborde le seul domaine des lettres, et concerne tout l'édifice des sciences humaines : arts plastiques, architecture, danse, cinéma, musique, etc. D'autre part, la génétique des œuvres aborde le texte verbal, mais aussi le « texte non verbal », comme le nomme Chartier. Il y a effectivement des textes, qui ne supposent pas l'utilisation du langage verbal : l'image sous toutes ses formes, les partitions musicales, les cartes géographiques, les dessins, etc. Ce sont malgré tout des textes, dans le sens où ils sont construits « à partir de signes dont la signification est fixée par des conventions »⁷. Ainsi, la typologie des documents génétiques s'élargit.

Dans le cas du 7^e art, outre les étapes textuelles du scénario, des contrats, de la presse, du plan de travail, etc., la génétique appréhende aussi les maquettes de décors, les maquettes de costumes, les photographies de repérage, les photographies de tournage...

Ce corpus éclectique constitue des types de genèses qui s'imbriquent dans le cadre d'une œuvre collective. Chaque étape créative de l'œuvre collective contient des

⁶ Voir le colloque organisé en mai 2014 par Nichols Cronk et Andrew Jainchill (résidents de l'Institut d'Études Avancées) et Nathalie Ferrand (ITEM/ENS/CNRS), en collaboration avec l'équipe « Écriture du XVIIIe » de l'ITEM.

⁷ Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, op.cit., p. 255.

dispositifs déterminés, qui créent des espaces de déploiements créatifs⁸, et s'inscrit par conséquent dans un système qui lui est propre, qui est contraint mais qui permet aussi sa production et sa compréhension. Ainsi, dans le cas d'un film, le dispositif concernant l'écriture scénaristique sera différent du dispositif concernant l'invention des décors, l'invention de la musique, etc., et il conviendra de les appréhender dans leur mode d'existence individuel, le tout dans la perspective d'une œuvre collective. C'est ce que nous avons montré en novembre 2012 à la Cinémathèque française, en proposant une conférence sur l'analyse génétique des *Enfants du paradis*, long-métrage réalisé par Marcel Carné en 1945⁹.

Se tourner vers la création artistique, utiliser les outils constitutifs de cette discipline qu'est la génétique, permet également de mieux cerner le rapport à la création. Comment ? Par exemple, dans la volonté ou non de conservation des matériaux de la genèse. On sait que Victor Hugo conservait soigneusement ses manuscrits et qu'il les a légués à l'actuelle Bibliothèque nationale de France par un testament olographe du 31 août 1881. On sait aussi, qu'après un an de réflexion et d'approches, Louis Aragon inaugure une entreprise sans précédent : il met tous ses manuscrits à la disposition des chercheurs, en les léguant au CNRS en 1976. Par cette conservation, ce classement et ce legs, Hugo et Aragon reconnaissent une valeur publique à leurs manuscrits. En revanche, Kafka voulait que ses avant-textes soient détruits ; créer c'est aussi éliminer. Mais il en fut tout autrement dans la mesure où Max Brod les a conservés, s'opposant ainsi à la volonté de Kafka. Cette association de l'archive à l'œuvre engendre des questionnements qui traversent l'acte de création artistique, mais aussi son rapport à la mémoire, à l'institution et à sa visibilité.

À l'inverse, Jacques Prévert n'accordait pas d'importance à ses manuscrits, qu'il n'a quasiment pas conservés. D'autres signes, internes au manuscrit cette fois, renseignent également sur son rapport à la création. Son attitude à cet égard est en effet visible dans l'espace créatif même. Ainsi ses brouillons scénaristiques sont parsemées de facéties. Sur celui des *Enfants du paradis* est par exemple écrit :

⁸ Sur cette notion de dispositifs, voir les travaux de Michel Foucault, qui à partir des années 1970 développe ses idées sur les dispositifs et les modes d'existence, et tout particulièrement : *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1971, 81 p.

⁹ http://www.canal-tv.tv/video/cinematheque_francaise/les_enfants_du_paradis_de_marcel_carne_conference_de_laurent_mannoni_stephanie_salmon_et_carole_aurouet.11316.

« Merde à celui qui le lira. Ce qu'il est bête » et « Dernières nouvelles : Jésus-Christ est parti sans laisser d'adresses ». Ces brouillons contiennent aussi des trous de cigarettes, des ronds de tasses de café, etc., autant d'empreintes significatives de d'une non sacralisation de la création.

Une voie pour construire de nouvelles vérités

L'éclairage du processus créatif peut aussi permettre de sortir de l'ombre certaines œuvres qui y sont plongées. Ainsi tout un pan de l'œuvre scénaristique de Jacques Prévert a été mis au jour, en l'occurrence ce que nous avons nommé ses « scénarios détournés », soit des scénarios qu'il a écrits mais qui n'ont pas été tournés et qui sont restés sur le papier, ou encore des scénarios qui ont été tournés mais de façon tellement différente que Prévert en a refusé la paternité¹⁰. C'est le cas par exemple de *L'Affaire du courrier de Lyon* en 1937¹¹ ou encore d'*Une femme dans la nuit* en 1941¹². La filmographie de Prévert a également été augmentée de films pour lesquels il n'est pas crédité, mais dont il est pourtant l'auteur. C'est le cas notamment de *Si j'étais le patron* en 1934¹³ ou des *Disparus de Saint-Agil*¹⁴ en 1938. Une partie de la création scénaristique prévertienne a ainsi pu être réhabilitée. Sa filmographie a été précisée aussi *via* l'apport de nouvelles connaissances sur des projets non aboutis, dont le plus célèbre est *L'Île des enfants perdus/La Fleur de l'âge*. C'est un film avorté, dont les rushes tournés sont considérés comme perdus, et dont on ne savait pas grand-chose jusqu'à l'aboutissement d'une étude génétique menée durant une dizaine d'années¹⁵.

¹⁰ Carole Aurouet, *Les Scénarios détournés de Jacques Prévert*, Paris, Dreamland, 2003, 256 p.

¹¹ *L'Affaire du courrier de Lyon* (Maurice Lehmann, 1937) : Prévert adapte mais ne signe pas *L'Affaire du courrier de Lyon* avec Jean Aurenche, à partir d'un mélodrame de Moreau, Siraudin et Delacour. Prévert aurait refusé d'être crédité au générique à cause de désaccords avec Maurice Lehmann, directeur du théâtre du Châtelet, qui signera la réalisation, en fait effectuée par Claude Autant-Lara.

¹² *Une femme dans la nuit* (Edmond T. Gréville ; 1941) : Le scénario original est de Jacques Companeéz et Jean Bernard-Luc, adapté par Prévert et Pierre Laroche. Suite aux modifications apportées par l'actrice principale Viviane Romance, les deux adaptateurs, ne se reconnaissant pas dans le matériau final, retirent leurs noms. Seul Jean Bernard-Luc est crédité au générique pour le scénario.

¹³ *Si j'étais le patron* (Richard Pottier ; 1934) : Il est l'adaptation d'un film allemand de J.A. Hübler-Kahla, *Wenn ich König war*, signée André Cerf. René Pujol est seul crédité pour les dialogues, qui ont été pourtant beaucoup retravaillés par Prévert.

¹⁴ *Les Disparus de Saint-Agil* (Christian-Jaque ; 1938) : Lors de sa sortie le 13 avril, c'est Jean-Henri Blanchon, auteur d'une première adaptation du roman de Pierre Véry qui sera crédité. De la main de Jacques Prévert : « adaptation d'un traitement dialogué tiré du roman de Pierre Véry et n'ayant pas donné satisfaction ».

¹⁵ Carole Aurouet, *Émile Savitry. Un récit photographique*, Paris, Gallimard, 2013, 128 p., p. 9-41.

Apport de nouvelles connaissances donc, mais également mise au jour et corrections d'erreurs. Il est alors question d'une histoire des raisons de l'oubli – et d'une histoire des raisons de la construction de ces erreurs d'ailleurs.

Prenons sur le sujet l'exemple de *L'Étoile de mer*, réalisé par Man Ray en 1928, à partir d'un poème de Robert Desnos. Contrairement à ce qui est communément admis, l'étude de l'appareil génétique permet de comprendre que Desnos ne s'est pas contenté d'écrire le poème à l'origine du film, mais qu'il a lui-même contribué à l'élaboration du scénario, ou pour être plus précis encore, à l'élaboration de ce que nous qualifions de « ciné-texte ». Nos interrogations sur le statut de tels écrits nous a en effet conduit à proposer cette nouvelle ramification au terme large de scénario¹⁶. Le ciné-texte peut être défini comme un écrit de poète destiné à être réalisé, qui s'affranchit de la littérature et du théâtre, qui essaie d'inventer un nouveau langage avec ses propres spécificités. Le terme de poète est pris ici dans l'acception qu'en donne Apollinaire : « celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter. On peut être poète dans tous les domaines : il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte »¹⁷.

En 1972, un manuscrit de *L'Étoile de mer* a été découvert par le Musée d'Art moderne de New York. Ce dernier a été attribué à Man Ray jusqu'en 1986 ! Pourtant l'encre, l'écriture et l'absence d'accents sont autant de preuves irréfutables qu'il est de la main de Desnos. Cette erreur incombe très certainement en partie à la politique des auteurs – qui consiste à donner au réalisateur le statut d'auteur au-dessus de tout intervenant. Certes, il est communément admis que ce mouvement théorique de la critique cinématographique a été défini en février 1955 par François Truffaut dans *Les Cahiers du cinéma*. Or, *L'Étoile de mer* date de 1928. C'est que la question de l'appartenance de l'œuvre cinématographique s'est posée en réalité bien plus tôt, dès le début des années 20, principalement avec Louis Delluc et sa revue *Cinéa*, avec Jean George Auriol et sa *Revue du cinéma*. Des critiques et universitaires, en tête Michel Ciment et Noël Burch, ont montré à maintes reprises¹⁸ que cette théorie était trop limitée dans sa manière de considérer le réalisateur comme le créateur unique d'un film, au détriment du scénariste, du producteur, des techniciens, etc. Ils

¹⁶ Carole Aurouet, *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, 299 p.

¹⁷ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », publication de la conférence « L'Esprit nouveau » du 26 novembre 1917, *Mercur de France*, 1^{er} décembre 1918, n°491.

¹⁸ Et encore dernièrement en 2012, à l'occasion des soixante ans de la revue *Positif*.

ont bien montré également à quel point la politique des auteurs pouvait pousser à considérer l'esthétisme d'un film aux dépens de l'histoire et du scénario, alors injustement méprisés.

Au-delà de la révélation d'erreurs d'attribution, il n'est pas exclus de mettre au jour des palimpsestes, des plagiats... Autant de découvertes qui pourraient remettre en cause l'attribution, et la valeur intellectuelle, artistique, patrimoniale, que l'histoire culturelle a pu attribuer à certaines œuvres au cours du temps.

Autre exemple encore : le ciné-texte *La Bréhatine*, écrit en 1917 par Guillaume Apollinaire et André Billy. L'étude du manuscrit permet d'attribuer à Apollinaire et à Billy les différentes parties du texte : le prologue et les parties II et IV sont du premier ; les parties I et III du second. L'analyse permet aussi la datation, grâce à l'étude du support : *La Bréhatine* est écrit au verso de dépêches de l'Agence télégraphique Radio datées du 9 au 29 avril 1917. Certes, ces dépêches ne renseignent pas avec exactitude sur la datation mais elles permettent néanmoins de connaître le *terminus a quo*. Ce que confirme l'encre violette usitée : Apollinaire l'utilise de la fin 1916 à août 1917¹⁹.

La génétique à l'heure du social

Cette mention de datation permet de faire le lien avec un autre aspect : l'apport de connaissances sur le temps de l'œuvre et le temps de l'histoire. La genèse appartient à l'histoire comme sujet, dans la mesure où en elle se réalise l'histoire d'une œuvre. La genèse appartient à l'histoire comme objet, dans la mesure où l'œuvre est un objet historique, qui porte les marques de son temps, et qui conserve le souvenir des périodes qu'elle a traversées²⁰. Ainsi, l'œuvre est parfois un lieu de rencontres de mouvements idéologiques, de données sociaux-culturelles.

Les travaux sur les dossiers génétiques d'Émile Zola ont par exemple révélé une appropriation véritable de données sociaux-culturelles par l'écrivain. Ainsi pour *La Bête humaine*, le dossier génétique comprend les lectures annotées de l'auteur ; Zola prend des notes, qui font état des articles lus. Il reproduit parfois intégralement des passages. Et sa prise de notes est d'emblée traversée par l'invention

¹⁹ Pour plus de détails, voir Claude Tournadre, « *La Bréhatine* : avant-propos et établissement du texte », *Archives des Lettres Modernes*, 1971, n°126, p. 5-31.

²⁰ Sur ces aspects, voir notamment : Louis Hay, « Histoire ou genèse ? », *Études françaises*, Vol. 28, n°1, 1992, p. 11-27, p. 12.

romanesque. Deux ans avant le début de l'écriture de son roman, il lit et annote un article de presse du *Gaulois* (signé Ignotus et titré « En wagon ! »), article qui évoque un accident de chemin de fer à Monte Carlo. C'est de là que l'écrivain tire l'essentiel de son dénouement, l'épisode meurtrier entre Jacques et Pecqueux²¹.

L'Île des enfants perdus/La Fleur de l'âge, déjà convoqué, est un cas très significatif à cet égard. À partir des années 1870, la France a recours aux maisons de redressement pour rééduquer les mineurs. Les délits sont la plupart du temps de faible gravité (vols de pommes, de bicyclettes...). Dans les années 1930, des révoltes éclatent dans plusieurs bagnes pour mineurs : Mettray, Belle-Île-en-Mer, Boulogne-Billancourt... Certains petits bagnards s'en évadent. Ils sont repris. Ils sont battus. Le 8 avril 1937, un jeune détenu meurt de tuberculose après trente-huit jours d'enfermement dans un cachot humide. Ulcéré, Prévert réagit fin 1934 en écrivant le texte « Chasse à l'enfant », qui sera mis en musique par Joseph Kosma et chanté par Marianne Oswald. La chanson fait scandale. Elle provoque l'hostilité des gardiens de pénitenciers. Puis, fin 1935-début 1936, Prévert laisse éclater de manière plus substantielle encore son indignation. Il se positionne avec véhémence contre le régime carcéral des enfants en écrivant le scénario de *L'Île des enfants perdus*. Il invente une double histoire d'amour, qui se déroule sur fond de pénitencier, à Belle-Île-en-Mer, et qui se termine par la mort d'un jeune détenu maltraité, la révolte des petits bagnards, la mort du directeur du pénitencier et le suicide de la jeune fille amoureuse du détenu décédé. Les événements des bagnes d'enfants en France, les réactions de Prévert (qui écrit aussi un article dans *La Flèche* le 3 octobre 1936), les demandes des ministères, les comités de censure, etc., vont constamment se télescoper et remettre en cause le projet. Il est arrêté. Il est modifié. Il est repris. Plusieurs fois. Cela va durer – avec des périodes plus ou moins intenses – de fin 1935 à août 1946, année où le projet redémarre. En avril 1947, le tournage débute, avec Arletty, Anouk Aimé, Serge Reggiani, Julien Carette, Paul Meurisse, Martine Caroll, Alexandre Trauner, Joseph Kosma, Marcel Carné. Il a pour titre *La Fleur de l'âge*. Le scénario a été modifié, édulcoré dirons-nous. Après trois mois de tournage, il s'arrête. À ce jour, les rushes sont considérés comme perdus.

²¹ Pour plus de détails, voir Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre. Itinéraires génétique*, Paris, CNRS Éditions, collection ITEM, 309 p., p. 70 et suivantes.

Socialisation de l'écriture et spatialisation de la pensée créatrice

Quand on suit les étapes d'une genèse, on assiste aussi à ce que Louis Hay nomme « un processus de socialisation de l'écriture »²². Des premières annotations au manuscrit final, ce processus conduit des inscriptions individuelles aux interférences des codes culturelles et des formes réglées du texte.

Les premières ébauches scénaristiques de Jacques Prévert constituent des sortes de planches enluminées. Comme tout avant-texte, ces brouillons sont des moments de l'œuvre en gestation. Ils incarnent une énonciation en marche. Ils sont des marques enchevêtrées qui révèlent les efforts de la création. Avec un rituel invariable, Prévert choisit son support, en l'occurrence une ou deux feuilles de bristol à petits carreaux, reliées par un ruban adhésif quand il y en a deux. Puis, il cloisonne sa page avec des lignes horizontales. Les espaces entre les lignes sont destinés à accueillir ses personnages. C'est une information très importante pour cerner le processus créatif de Prévert : le point de départ de ses scénarios, ce sont les personnages. Ce canevas montre que Prévert a une écriture scénaristique à programmation, et non à structuration rédactionnelle, du moins pour la première étape de son travail. Sur cette sorte de portée personnalisée, il va disposer ses mots et ses dessins. Les noms des personnages sont mentionnés à gauche, avec éventuellement ceux des acteurs qu'il envisage ; Prévert crée en effet pour des acteurs, et s'occupe en quelque sorte de la distribution. À droite figurent les caractéristiques principales des personnages, avec souvent des bribes de dialogues, dont certains se retrouveront tels quels dans le film. Il arrive aussi à Prévert de s'auto-évaluer et se donner des instructions, comme autant de perspectives d'amélioration de ce qu'il a déjà inventé ; ainsi pouvons-nous trouver sur la page des « B » et « TB », « à refaire » ou des mentions telles qu'« ici j'ai laissé de la place pour quelques futures trouvailles géniales ». Quant aux dessins, ils permettent à Prévert de préciser les attributs vestimentaires et les accessoires, l'allure générale des protagonistes et les lieux importants de l'intrigue. Ces dessins sont aussi parfois le fruit d'un simple plaisir calligraphique et n'ont pas de rapport avec son travail, à l'instar des soleils, des fleurs et des cœurs qui parsèment sa page. Et sur cet

²² Louis Hay, « Histoire ou genèse ? », *op. cit.*, p. 27.

immense plan, des flèches peuvent ensuite venir créer des interactions entre les personnages. Tout est visible aisément, en un coup d'œil.

Deux remarques découlent de l'éclairage de cette méthode personnelle de création. D'abord, il y a là un lien avec l'histoire du cinéma et de l'éducation. Prévert est un autodidacte. Il n'a pas suivi d'écoles de cinéma²³. Rappelons que le cinéma est né en 1895 et a commencé à parler en 1927. Quand Prévert s'en empare, c'est alors un moyen d'expression relativement neuf et encore méprisé. Les gens qui font le cinéma sont des auteurs, des peintres, etc., qui se font scénaristes, décorateurs, costumiers, etc. Ils inventent tout, n'ayant pas de dispositifs déjà déterminés. Et ce dispositif exposé précédemment, Prévert se le confectionne dès qu'il se met à écrire pour le cinéma, dès que ce dernier devient parlant. Seconde remarque : l'étude de cette planche renvoie aux questions de la spatialisation de la pensée²⁴, au lien entre le surgissement des idées et l'inscription sur le papier. Prévert, nous l'avons vu, utilise un travail de conception préliminaire de l'espace de la page, sous la forme d'un plan contrôlé, pour préparer et organiser sa création. Après cette inscription individuelle, très singulière, Prévert passe, avec la continuité dialoguée, à une forme plus réglée du texte, qui servira de support au découpage technique, qui servira à son tour de support pour la réalisation du film. En écrivant sa continuité dialoguée, Prévert sait qu'elle va accueillir les mentions de mouvements d'appareil, de musique, etc. Il a aussi parfaitement conscience que les dialogues doivent être détachés, que leur contexte doit être bien précisé et que les lieux doivent être décrits minutieusement. À ce stade, Prévert est obligé de se plier aux contraintes d'un dispositif déterminé. Le découpage technique sera en effet utilisé collectivement ; il doit de fait être lisible par toute l'équipe : du réalisateur aux acteurs, en passant par les techniciens.

La génétique permet de mieux cerner le rapport à la création des artistes. Elle contribue aussi à retrouver le rôle exact joué par chacun des intervenants dans l'œuvre finale, et de revoir, le cas échéant, son attribution, ce qui peut influencer

²³ Elles sont assez rares à cette époque certes, mais elle existe : la première a été créée par les frères Lumière, une école d'opérateurs pour promouvoir le cinéma partout dans le monde.

²⁴ Sur ces questions de la spatialisation de la pensée, voir notamment *Images de pensée*, sous la direction de Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zamartu, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2011, 127 p.

directement la réception. La génétique permet également de situer les enjeux proprement historiques de certaines œuvres, nées dans un certain contexte, élaborées dans un certain but, parfois en prise directe avec la situation sociale, culturelle au sens large, d'un moment. La génétique permet enfin de montrer comment un artiste invente, reprend ou aménage les cadres propres, qui sont culturellement et historiquement marqués. Ainsi, nouer un dialogue avec la critique génétique – un « compagnonnage » pour reprendre le terme de Chartier²⁵ – peut engendrer d'autres questionnements, de nouveaux espaces intellectuels et une nouvelle compréhension des œuvres et des pratiques.

Carole Aurouet

²⁵ Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, op.cit., chapitre « Voisinages ».