



Carné, Shakespeare, Cocteau. Des traces du *Songe d'une nuit d'été* dans *Juliette ou la clef des songes* (1950) : une hypothèse d'intertextualité aléatoire

François AMY DE LA BRETÈQUE

- 1 Il y a plusieurs façons de traiter de la question des rapports intertextuels. Gérard Genette en a dressé jadis une typologie complète¹. La plus simple est de repérer les traces évidentes du texte-source dans le texte-cible : la citation en est la forme élémentaire. Cette forme d'intertextualité est désignée comme obligatoire. Mais entre l'hypotexte et l'hypertexte, des relations plus souterraines peuvent exister qui ne s'attestent pas toujours explicitement. La part du lecteur est déterminante dans la construction de ces rapports. Nous y viendrons en conclusion. Ce sont les relations intertextuelles aléatoires. C'est de celles-ci que ce texte va traiter à propos de l'hypotexte shakespearien dans une création filmique moderne.
- 2 Cette étude s'intéressera aux rapports des films de Marcel Carné avec la matière shakespearienne. La re-sortie en 2012 des *Enfants du paradis* et la très belle exposition de la Cinémathèque française² offraient une occasion idéale pour se pencher sur ce cas³.
- 3 Il serait sans doute intéressant d'étendre l'enquête à l'ensemble de l'œuvre de Carné. Mais la tâche déborde le cadre de cet article. Une autre considération va aider à réduire la focale : la collaboration entre Marcel Carné et un autre créateur qui s'est aussi référé à Shakespeare, Jean Cocteau. Ce dernier aime se réclamer du corpus shakespearien. Pensons au moment où le personnage d'Élisabeth se compare à Lady Macbeth dans le film *Les Enfants terribles* (1950), face à son miroir, quand elle met au point la machine infernale qui aboutira au dénouement catastrophique. En revanche, dans le roman, paru bien auparavant en 1929, c'est *Le Songe d'une nuit d'été* qui est évoqué⁴.
- 4 Le poète d'*Orphée* et le cinéaste des *Enfants du paradis* se rencontrent donc sur le terrain de la référence shakespearienne. Mais cette rencontre pourrait bien avoir pris l'allure d'une sourde confrontation. Confrontation, c'est bien le mot, car Cocteau détestait cordialement Carné, qui le lui

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

² L'exposition était consacrée aux *Enfants du paradis* à l'occasion du retour à Paris des archives que Carné avait déposées à Boston. Un catalogue a été publié à cette occasion : *Les Enfants du paradis, Marcel Carné et Jacques Prévert*, sous la direction de Laurent Mannoni et Stéphanie Salmon, éd. Xavier Barral / La Cinémathèque Française / Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2013.

³ Pour ce qui concerne ce film, voir, Douglas M. Lanier, « L'Homme blanc et l'homme noir : *Othello* in *Les Enfants du paradis* », éd. Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin, *Shakespeare on Screen in Francophonie 2 : The Shakscreen Collection*, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry/Montpellier 3, 2013 (http://shakscreen.org/analysis/analyse_homme_blanc/).

⁴ « Lorsqu'on le retrouvait ensuite [Michaël], il ne se doutait guère qu'il bénéficiait d'un enchantement semblable à celui de Titania sur les dormeurs du *Midsummer Night's Dream* » (Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, Paris, Le Livre de poche, 1989 [1929], p. 81).

rendait bien — sur un mode plus feutré⁵. Shakespeare est entre Cocteau et Carné. L'un se réfère à *Macbeth*, l'autre à *Othello*⁶, mais tous les deux se retrouvent sur *Le Songe d'une nuit d'été*. On l'a dit pour Cocteau, on va le voir pour Carné dans *Juliette ou la clef des songes*, film auquel Cocteau a peu ou prou collaboré. L'hypotexte shakespearien éclaire ainsi un pan de la génétique du film à travers son intervention dans ses scénarios successifs.

- 5 Carné, dans ses déclarations publiques et dans ses Mémoires⁷ fait très peu de citations de la culture élevée. Il se réfère presque uniquement à la culture populaire : cabaret, music-hall, etc., car il forge son image d'enfant du peuple⁸. Aussi, on ne trouve aucune référence à Shakespeare dans ses écrits ou ses interviews. Et pourtant, détail signifiant, dans *Les Enfants du paradis*, il fait jouer *Othello* sur le Boulevard du Temple (le « Boulevard du Crime ») vers 1830, ce qui constitue l'un des nombreux anachronismes du film : Frédéric Lemaître interpréta brièvement le rôle en 1830 lors d'un « passage éclair à l'Odéon » « mais il tentera vainement de présenter la pièce de Shakespeare dans un théâtre des boulevards en 1835 : la première est interrompue par la police en vertu du monopole des deux théâtres subventionnés sur ce répertoire⁹ ». Carné signifie ainsi qu'il annexe le théâtre shakespearien à la culture du peuple.
- 6 *Juliette ou la clef des songes*, film sorti en 1951, s'inscrit — c'est mon hypothèse — dans cette stratégie carnéenne prenant Shakespeare pour prétexte. Son titre, avec sa double référence implicite : Juliette (... et Roméo), les songes (... d'une nuit d'été), nous met sur la piste. Pas de citation explicite de Shakespeare dans le film *Juliette ou la clef des songes* mais quelques petits indices que j'égrènerai à mesure et qui peuvent conduire à une autre lecture du film de Marcel Carné.
- 7 En effet, celui-ci a été mal reçu par la critique en 1950 : elle jugeait que Carné s'était figé sur son univers des années 1940 (première critique) et que sa poésie était désormais déconnectée de son réalisme (deuxième critique, plus fondamentale, celle de Bazin¹⁰).

I. Historique du projet de film

- 8 Après le succès de *Quai des brumes* (1938), le producteur André Paulvé signe avec Carné en 1940 un contrat pour trois films¹¹. Le réalisateur lui propose assez vite d'adapter une pièce de Georges Neveux qui changerait de style : « bien qu'on m'ait définitivement classé parmi les auteurs réalistes, et qu'on ait même trouvé une formule pour définir les films que j'avais faits avec Jacques [Prévert] ou Jeanson : le fameux 'réalisme poétique', j'ai toujours été attiré par le merveilleux¹² ». Il pense alors confier le scénario à Jean Cocteau qui « fit quelques coquetteries avant d'accepter » avant tout parce qu'il (Carné) veut éviter que son scénariste Jacques Viot écrive les dialogues. Tout l'entourage

⁵ Les allusions mordantes à Carné parsèment les volumes du *Passé défini*. Christian Rolot et Francis Ramirez les ont recensées (voir note 14). Pour Carné, voir ses Mémoires : *Marcel Carné, La Vie à belles dents* [réédition de *Ma Vie à belles dents*, 1979], Paris, Jean Vuarnet, 1989.

⁶ Quoique, pour être complet, Cocteau cite lui aussi *Othello* dans le commentaire du court métrage *Venise et ses amants* (10 minutes) de Luciano Emmer (1951) (<http://www.youtube.com/watch?v=5JRwYfhfWvY>).

⁷ Marcel Carné, *La Vie à belles dents*, op. cit.

⁸ Geneviève Sellier fait une utile mise au point sur cette prétendue origine prolétaire de Carné (*Les Enfants du paradis*, coll. Synopsis, Paris, Nathan, 1992, p. 70).

⁹ Geneviève Sellier, op. cit., p. 28-29.

¹⁰ André Bazin estime que « l'évolution [de Carné] peut se définir par une dissociation de la réalité et du symbolisme. Le secret de ce que l'on peut appeler le réalisme poétique de Carné tenait dans cet équilibre. [...] Le mal a commencé quand les choses et les êtres ont cessé d'être une réalité qui signifie pour devenir des symboles, des entités, des mythes déguisés en réalité » (cité sans référence dans *Marcel Carné*, présentation par Robert Chazal, choix de textes et propos de Marcel Carné, Éditions Seghers, *Cinéma d'aujourd'hui*, n°35, 1965, p. 59).

¹¹ *La Vie à belles dents*, op. cit., p. 183 et suiv.

¹² *Ibid.*, p. 184.

habituel de Cocteau se trouve engagé dans ce premier projet (Marais, Bérard). Madeleine Ozeray, puis Micheline Presle sont pressenties pour le rôle de Juliette. Mais pour des raisons que Carné explique mal, Alfred Greven aurait fait pression sur André Paulvé pour suspendre la production. Carné change alors de direction, reprend contact avec Prévert, ce qui conduira au tournage des *Visiteurs du soir* (1942).

- 9 En 1949, Carné décide de reprendre avec le producteur Sacha Gordine (qui avait fait pour lui *La Marie du port*, 1949) le projet de Juliette ou la clef des songes en simplifiant le récit¹³. Jacques Viot reste au scénario. Neveux, l'auteur de la pièce, déclare alors qu'il veut écrire lui-même le dialogue. Il faut demander à Cocteau de se retirer, ce que celui-ci fait mine d'accepter, mais de très mauvaise grâce. Les relations déjà houleuses entre les deux hommes (depuis le projet avorté des *Évadés de l'An 4000*, 1941) tournent à la brouille définitive¹⁴. Le scénario est remanié par Jacques Viot, Georges Neveux écrit les dialogues et la distribution est complètement changée.
- 10 Deux collaborateurs habituels de Carné sont engagés : Alexandre Trauner aux décors, qui remplace Christian Bérard, et Joseph Kosma à la musique. Seul coctalien de l'équipe technique, Henri Alekan assure la direction de la photo (il venait de faire celle de *La Belle et la bête* du même Cocteau, 1946).
- 11 Gérard Philipe reprend le rôle que devait tenir Jean Marais. Pierre Brasseur, auquel devait échoir celui du prince, a des exigences trop élevées, on le remplace par Jean-Roger Caussimon, alors catalogué acteur « rive gauche » et futur auteur-compositeur-interprète non négligeable de la chanson française. Leslie Caron avait été pressentie après d'autres (dont Dominique Blanchard) pour interpréter Juliette, mais c'est la jeune Suzanne Cloutier qui aura le rôle. Elle venait de jouer Desdémone dans l'*Othello* d'Orson Welles (1952), qui l'a lui-même recommandée à Carné : premier indice...

II. La pièce de Georges Neveux¹⁵

- 12 Elle avait été écrite en 1927 et fut créée le 7 mars 1930 au théâtre de l'Avenue, mise en scène par Alberto Cavalcanti ; la musique était de Maurice Jaubert. Geneviève Falconetti fut remarquée dans le rôle de Juliette¹⁶. On remarque Jean Dasté dans celui du Père La Jeunesse et Charles Goldblatt dans plusieurs petits rôles.
- 13 Le premier acte se déroule sur la place d'un petit port méditerranéen où arrive par le train un jeune homme, Michel. Il cherche un hôtel dont personne ne se souvient et ne tarde pas à comprendre que les habitants ont tous perdu la mémoire. Un commissaire lui explique qu'ils essaient tous de s'en fabriquer une en empruntant les souvenirs des nouveaux arrivants. Seul, un accordéoniste retrouve quelques bribes de souvenirs quand il joue de son instrument. Passant sur une place, Michel entend la voix d'une jeune fille qui chante : c'est Juliette, qu'il a jadis aimée et qu'il recherche. Mais elle aussi ne se souvient de rien. Il lui donne rendez-vous dans la forêt.
- 14 L'acte II se situe dans une clairière. Michel et Juliette se retrouvent au cabaret du Père La Jeunesse chez lequel passent d'autres personnages qui ont perdu leurs souvenirs.
- 15 Juliette ne se rappelle pas leur précédente rencontre, que Michel essaie de lui remémorer : il était employé dans le magasin de son père. Il n'était pas venu au rendez-vous qu'elle lui avait donné. Un marchand ambulante passe : c'est le marchand de souvenirs. Juliette veut des souvenirs de voyage,

¹³ *Ibid.*, p. 307 et suiv.

¹⁴ Christian Rolot & Francis Ramirez, *Jean Cocteau : le cinéma et son monde*, Cahiers Jean Cocteau, n°7, 2009 (*passim*, voir index) ont fait la recension des étapes de cette brouille d'après les *Journaux* de Cocteau.

¹⁵ Georges Neveux, *Théâtre*, Julliard / Sequana, 1946, comporte, outre *Juliette ou la clé des songes*, *Le Voyage de Thésée* (autre référence shakespearienne) et *Ma Chance et ma chanson*.

¹⁶ Tous ces noms devinrent célèbres : Cavalcanti avait fait partie de l'avant-garde cinématographique française, poursuivit sa carrière en Angleterre dans le sillage de l'école documentariste de John Grierson, continua au Brésil et revint en Allemagne après la guerre. Jaubert fut l'un des plus grands musiciens du cinéma français : citons les films de Jean Vigo et, justement, *Le Quai des brumes* de Marcel Carné. Falconetti avait été peu auparavant *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer.

plus romanesques que ce que lui raconte Michel. Cela provoque la colère de ce dernier qui tire un coup de pistolet dans la direction où Juliette est partie. On entend un cor de chasse. Il est entouré par tous les figurants. Il se retrouve subitement sur la place du premier acte, cherche vainement Juliette dans la maison où il l'avait entendue chanter, envoie des matelots la chercher dans la forêt. Ceux-ci ne trouvent qu'un châle, détail qui peut évoquer le mythe de Pyrame et Thisbé que les comédiens amateurs du *Songe d'une nuit d'été* se proposent de jouer au premier acte. Michel embarque dans le yacht qui va partir. On entend alors la chanson qu'il ne reconnaît pas.

- 16 La pièce aurait pu s'achever là, de l'aveu même de son auteur. Il a pourtant jugé utile de lui ajouter un troisième acte, « l'acte du Bureau central des rêves », qui aurait pour finalité de décliner la métaphore. On y voit défiler des personnages amnésiques qui demandent à être envoyés dans un lieu où ils revêtiront l'identité dont ils ont tous rêvé. Toutes les femmes dont ils poursuivent le souvenir se prénomment Juliette. Michel entend la voix de celle-ci derrière la porte, il veut sortir mais l'employé ferme le bureau.

III. Le premier scénario de Carné et Viot, dialogues de Cocteau (1941) ¹⁷

- 17 Carné et Viot font de Michel un pêcheur. Ils imaginent qu'il ramène dans ses filets un masque représentant le visage d'une jeune femme d'une fascinante beauté. Il l'accroche dans sa cabane et donne le nom de Juliette à son modèle. Il s'endort et se retrouve sur un transatlantique dont aucun des passagers ne sait où il va. Ils débarquent au pays des hommes sans mémoire. Michel rencontre le voyageur, un accordéoniste qui sera une sorte de « meneur de jeu », de « commentateur de l'action » (Carné avait pensé à Alain Cuny pour le rôle). Le voyageur lui présente la nourrice de Juliette (voilà un autre clin d'œil shakespearien) qui passe son temps à chercher les traces de son nourrisson.
- 18 Il croise ensuite le personnage historique, un personnage égaré dans ce siècle, venu d'une autre époque : « il est somptueusement vêtu d'un costume de style rappelant le XVI^e siècle, avec des bottes à éperon. Il porte une toque à plume de style Henri VIII ¹⁸ ». Voilà un lien affiché avec l'Angleterre de la Renaissance, même si Henry VIII a vécu deux générations avant Shakespeare. Par ailleurs ce type de personnage égaré dans le temps est un thème typique de Jean Cocteau ¹⁹. Michel est introduit dans la bibliothèque du personnage historique où Juliette fait une première apparition fugitive dans un miroir ²⁰, puis Michel voit son reflet sur le dessus ciré de la table de la salle à manger, et une troisième fois dans la chambre nuptiale ²¹.
- 19 Le scénario reprend alors le deuxième acte de la pièce, l'acte de la forêt. Cette forêt est longuement décrite ; une précision est apportée d'emblée par le texte : « d'après *La fête à Chiswick*, eau forte de Gustave Doré ²² », ce qui renforce l'ambiance anglaise de la pièce.
- 20 Là, se déroule un dialogue entre Michel et le voyageur à la tonalité fortement hamlétienne :

— J'ai vraiment l'impression non de vivre, mais de faire un rêve...
 — J'aime assez expliquer les rêves...

¹⁷ *La Vie à belles dents*, op. cit., p. 183 et 185-186. Carné y dit avoir tourné un bout d'essai. Le scénario qui se trouve dans le fonds BIFI de la Cinémathèque française « Carné-Lesaffre » [cote CARLES 61B3] acheté à la French Library de Boston en 2012 (à laquelle Carné avait donné ses archives) représente cette première « version Cocteau » : 66 pages qui se présentent comme ce qu'on appellerait aujourd'hui une continuité dialoguée. Sur la couverture, il est inscrit « *Juliette*, première version Cocteau ». Une autre version se trouve dans des collections privées. Les différents scénarios de *Juliette ou la clef des songes* sont dispersés et refaire leur génétique sera un travail complexe que j'envisage pour plus tard.

¹⁸ Scénario, p. 24.

¹⁹ Cocteau apparaît lui-même en aristocrate du XVIII^e siècle au début du *Testament d'Orphée* (1959) et s'excuse de s'être perdu dans les méandres du temps.

²⁰ Scénario, p. 29.

²¹ Scénario, p. 34.

²² Datée de 1872. Les personnages y sont en costume XVIII^e siècle.

— Je n'ai plus besoin de discours...

— Mais si, tu as besoin de discours... dis-moi ce que tu vois... Je t'expliquerai... [...]

- 21 Ils continuent sur ce ton. Quand l'interprétation se termine, Michel, qui n'est pas satisfait, proteste qu'il ne veut pas rêver, mais vivre...
- Vivre, rêver, où est la différence ? L'impression seule varie... ²³
- 22 Apparaissent des couples en cortège qui tous vont se marier et se mettent à danser : une danse, précise Cocteau, « d'aucune époque, à créer par un maître de ballet ». Michel retrouve Juliette et c'est la scène du « bonjour » et celle du marchand de souvenirs que nous avons résumée ci-dessus.
- 23 Le personnage historique revient monté sur un cheval blanc mais sans les chiens qui l'accompagnaient dans la pièce. Il glisse une bague au doigt de Juliette qui, oublieuse aussitôt de Michel, accepte sa demande en mariage. La foule acclame les mariés. Michel est écarté. Mais la fête est dissoute par un seul coup de fouet du personnage historique comme par une baguette magique.
- 24 Michel s'éloigne seul. « Dans toute la forêt, les feuilles mortes tombent, de plus en plus nombreuses ». Les errances de Michel, que j'abrège, finissent par le ramener au port puis il embarque sur un yacht pour la « croisière des dormeurs ». Il découvre dans une boutique du bord le masque, qu'il avait au début, sur un mannequin. Il l'arrache. Il n'y a rien derrière.
- 25 Pour l'épilogue, on se retrouve dans la cabane du pêcheur. Michel sort en barque et s'éloigne tandis que le masque s'enfonce dans l'eau ²⁴.

IV. Le deuxième scénario de Carné et Viot, dialogues de Neveux (1950) ²⁵

- 26 Ce texte, qui est en fait un découpage technique, correspond largement au film achevé. Tout le début est à nouveau changé. L'action commence dans une prison où Michel se trouve incarcéré. Il est le seul parmi ses compagnons d'infortune à avoir la capacité de s'évader en rêve. Et de fait, une lumière intense l'éclaire brusquement ; il se lève, ouvre la porte et se retrouve... dans un merveilleux paysage provençal. Il entre dans un village perché qui est ici « le pays des hommes sans mémoire ». Il cherche Juliette, finit par la rencontrer après diverses péripéties. Elle le « reconnaît » mais ne sait plus pourquoi. Mais Michel est arrêté par un homme mystérieux (policier en civil) tandis que Juliette est enlevée par une voiture à chevaux conduite par un domestique qui l'amène à un château. Pendant ce temps, Michel se bat avec l'homme qui veut lui voler ses souvenirs et réussit à s'échapper. Juliette, elle, est courtisée par le « prince » qui habite le château, un aristocrate anachronique en costume Renaissance (le personnage historique du premier scénario). Michel sonne à la porte. Le seigneur a eu le temps de cacher Juliette, Michel devine qu'elle est là. Il sort.
- 27 On retrouve alors l'acte de la forêt. Il faut d'abord parler du décor de cette forêt qui a suscité beaucoup de commentaires. Celle-ci sera construite en studio par Alexandre Trauner qui renouait ainsi avec des méthodes encore courantes après guerre et qui seront tant dénigrées plus tard. Fabriquer une forêt en ciment au lieu d'aller tourner en extérieurs, Fritz Lang l'avait fait en 1921 pour *La Mort de Siegfried* : Carné renouait de la sorte avec la grande époque expressionniste et ce n'était pas involontaire. Il y avait une autre raison qu'il expose dans ses Mémoires :

[Trauner] imagina de composer son décor en mêlant arbres et feuillages véritables à de très gros troncs construits en staff autour d'une armature de bois. Chaque arbre en staff était

²³ Scénario, p. 40.

²⁴ Ce scénario (de la Cinémathèque française, venu de la French Library de Boston) présente un texte différent aussi bien de celui dont un extrait est reproduit dans le Seghers de Robert Chazal (qu'on évoquera plus loin) que de celui que m'ont fait connaître Christian Rolot et Francis Ramirez d'une part et David Gullentops d'autre part. L'implication de Cocteau à sa rédaction est difficile à évaluer ; personnellement, je suis certain que son intervention a été très grande.

²⁵ Cinémathèque française (provenant du fonds IDHEC) SCEN1489-B440 : c'est un découpage technique en 172 pages et 484 plans. Ici désigné « scénario Carné-Viot ».

accroché à un palan lui-même fixé sur un rail d'acier. Tirait-on sur un fil du palan, que l'arbre se soulevait. Il ne restait plus alors qu'à le faire glisser le long du rail jusqu'à l'endroit voulu, un peu comme au théâtre on déplace ou on soulève les portants d'un décor ²⁶.

- 28 Une étrange fête paysanne se déroule dans ce théâtre fantasmagique en (faux) plein air. Outre le Père La Jeunesse et l'accordéoniste, diverses figures étranges y passent : le facteur qui distribue les lettres d'il y a trois ans, un chiromancien qui lit le passé dans les lignes de la main. Michel se retrouve brusquement en présence de Juliette. La scène du marchand de souvenirs succède à ces retrouvailles. Michel finit par accepter les faux souvenirs de Juliette et s'absente pour lui acheter le châle qu'elle voulait. Dans cet intervalle, elle est enlevée par le prince qui traîne sa meute derrière lui. Michel revient trop tard. Il ameute alors les paysans de la fête et conduit la révolte au château pour délivrer Juliette ; mais il est trop tard, le mariage a été célébré. La foule versatile se retourne contre lui ²⁷.
- 29 Au moment où les amoureux vont se reconnaître, une sonnerie se fait entendre et Michel se retrouve dans la prison du début. Il est convoqué chez un greffier. Accusé de vol dans la caisse de son patron, il bénéficie d'un non-lieu grâce, lui dit-on, à l'entremise de Juliette. Il escalade un réverbère pour entrer dans la chambre de sa bien-aimée (écho à la scène du balcon de *Roméo et Juliette* ?), mais celle-ci lui fait comprendre qu'il est trop tard, elle s'est mariée à son patron. Michel n'a plus qu'à repartir au pays des hommes sans mémoire.
- 30 Ce dernier segment a pour finalité, comme le troisième acte de la pièce, de donner une explication rationnelle à l'intrigue et pour cette raison, on y retrouve tous les acteurs de la partie centrale qui ont une fonction dans la vie « réelle ».

V. L'intertexte *Songe d'une nuit d'été*

- 31 Georges Neveux (1900-1982), Français d'origine ukrainienne, beau-frère d'Aldous Huxley, avait fréquenté le groupe surréaliste au début des années 1920 et était lié à Jacques Prévert et Raymond Queneau. Il était secrétaire de la comédie des Champs Élysées, a écrit une dizaine de pièces et un certain nombre de scénarios pour des cinéastes comme G.W. Pabst, Marcel L'Herbier, Marc Allégret.
- 32 Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'il a écrit une adaptation du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ²⁸, qui a été représentée pour la première fois en avril 1947 au Théâtre Édouard VII par la Compagnie du Rideau des Jeunes. La mise en scène était de Pierre Frank, les décors de Paul Colin, la musique de Georges Auric. On notera dans la distribution le nom de Piéral, le nain de *L'Éternel Retour* : Auric et Piéral sont deux familiers de Cocteau. Cette adaptation a été retenue pour l'édition de La Pléiade dirigée par André Gide ²⁹.
- 33 Quels sèmes communs ou, pour le dire plus simplement, quelles rencontres peut-on découvrir entre cette traduction et *Juliette ou la clef des songes* ? C'est l'acte de la forêt qui présente les plus convaincantes analogies.
- 34 Chez Shakespeare, il se situe pendant la fête de mai. Ce n'est pas dit dans la pièce ni dans les scénarios du film, mais il s'agit, dans le film réalisé surtout, d'une fête paysanne au cœur de la forêt qui a toutes les apparences d'un rite folklorique, d'un culte de la Nature.

²⁶ *La Vie à belles dents*, op. cit., p. 313-14. C'est moi qui souligne la nouvelle référence au théâtre. Voir les maquettes de Trauner sur le site officiel de Marcel Carné (<http://marcel-carne.com>) ou sur le site de la BIFI (<http://www.bifi.fr>).

²⁷ Les références mythologiques sont bien lisibles dans ce passage (les chiens d'Hécate par exemple) dont la structure orphique fait supposer encore une fois une marque de Cocteau, bien qu'il soit absent du générique de cette version.

²⁸ William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, traduction de Georges Neveux, Paris, Gallimard, Le Manteau d'Arlequin, 1959.

²⁹ Neveux adapta aussi *Othello*, inséré dans la même édition de La Pléiade et dont se servit Claude Barma pour sa mise en scène destinée à la télévision. Il fut donc un médiateur important de Shakespeare en France.

- 35 Des personnages surnaturels s’y rencontrent chez Shakespeare. Dans le film, leur statut est plus ambigu. C’est une galerie de personnages allégoriques. Rappelons-les : le marchand de souvenirs, le chiromancien, l’accordéoniste, etc. La référence au folklore, attestée chez Shakespeare, se trouve explicitée aussi, mais plus loin, dans la version finale du film : le prince se croit une réincarnation de Barbe Bleue et en souffre. Avouons que cette intrusion du conte populaire n’est pas le meilleur élément du scénario et fonctionne assez mal dans le film achevé³⁰.
- 36 Par ailleurs, alors que dans la pièce de Shakespeare, Puck est chargé de verser sur les yeux de Titania et de Lysandre un philtre qui leur fera oublier leurs amours, provoquant des quiproquos, dans le film, c’est l’inverse : les protagonistes essaient d’acheter un passé au marchand de mémoire. Il y a un grand sème commun : l’oubli qui conduit au quiproquo. Juliette cède aux avances du prince comme Titania (sur un registre burlesque) à celles de Bottom, affublé d’une tête d’âne.
- 37 Dans la pièce de Shakespeare, tous ces échanges ont lieu la nuit. Dans le film, nous sommes en principe dans un rêve, mais les scènes se déroulent en fait dans une lumière diurne éclatante : celle de la Provence où ont été tournées les scènes d’extérieur. Carné récidive le paradoxe qu’il avait réussi dans *Les Visiteurs du soir*, de créer du fantastique en pleine lumière, ce qu’a très bien compris Pierre Cadars qui s’inscrit en faux contre les critiques à l’époque de la présentation du film à Cannes en 1951 :

Lorsqu’on le revoit aujourd’hui, la plupart de ces réserves semblent bien vaines. *Juliette ou la clef des songes* est l’une des rares tentatives réussies de fantastique méridional, sous un soleil écrasant. Par moments on songe à *Nosferatu* (l’enlèvement de Juliette et son arrivée au château) mais ici midi a remplacé minuit. Les gestes et les paroles les plus banals prennent alors une coloration étrange. Dans un lieu quotidien où tout est à sa place on a soudain l’impression d’être ailleurs³¹.

- 38 On peut même relever une structure commune : l’encadrement. Les scènes oniriques s’ouvrent et se referment. Les personnages oublient (dans *Le Songe*) ce qu’ils ont vécu au cours de cette nuit. Dans le film, Michel voit se réaliser dans la vie réelle ce qu’il a vécu dans le rêve. Cela faisait dire à Carné qu’il était le premier à avoir porté un rêve prémonitoire au cinéma — ce qui est bien sûr exagéré.
- 39 Ajoutons deux indices épars : à l’acte IV chez Shakespeare, Thésée lâche la meute de chiens quand le jour se lève, en l’honneur d’Hippolyte.

Thésée – Que l’un de vous aille me chercher le garde-chasse de cette forêt. Car maintenant que nous avons célébré les rites du mois de mai, il nous reste encore toute une matinée à remplir. Je veux que ma bien-aimée entende le vacarme de mes chiens. Lâchez-les dans la vallée qui est à l’Ouest. Et hâtez-vous de prévenir le garde. Pendant ce temps, ma reine, nous monterons au sommet de la colline pour y écouter le concert lointain de la meute et de l’écho. [...] Ce sont également des chiens de Sparte que j’ai là, des chiens roux, bas sur pattes, avec des oreilles pendantes qui balaient la rosée du matin. Et leurs aboiements s’attaquent et se répondent comme les carillons³².

- 40 On se souvient qu’on retrouve ces chiens dans le film : ce sont eux qui font retomber Juliette « dans la réalité », c’est-à-dire aux mains du prince, qui dans la vie réelle est son patron. À la suite de quoi, une sonnerie « réveille » Michel, restitution en mineur des « carillons » de la pièce.
- 41 Deuxième indice, plus ténu encore : dans le texte de la première version du scénario, on note (de la plume de Cocteau probablement) que le personnage historique parle d’« une voix blanche comme un personnage de Shakespeare³³ », notation inattendue, énigmatique, qu’il resterait à expliquer.

³⁰ On peut penser que Carné voulait ainsi répliquer à *La Belle et la bête* de Cocteau, encore une facette de leur rivalité.

³¹ Pierre Cadars, *Gérard Philipe*, Éditions Henri Veyrier, 1984, p. 54.

³² *Le Songe d’une nuit d’été*, traduction de Georges Neveux, *op. cit.*, acte IV, p. 103.

³³ Page reproduite dans *Marcel Carné*, présentation par Robert Chazal, *op. cit.*, p. 111. Les extraits du scénario « version Cocteau » vont de la page 110 à la page 120 mais Chazal ne donne aucune indication de leur provenance. Ce texte est différent du scénario de la Cinémathèque française.

VI. L'intertexte *Roméo et Juliette*

- 42 Ce deuxième intertexte circule sous le premier. Il est plus mince, plus aléatoire encore, mais néanmoins actif. On a noté plus haut la présence de la nourrice de Juliette dans la première version du scénario.
- 43 On sait que les deux pièces, *Le Songe d'une nuit d'été* et *Roméo et Juliette*, sont contemporaines dans leur écriture et l'on a pu relever des coïncidences de l'une à l'autre : quand Mercutio entraîne Roméo au bal des Capulet (I.4), il lui parle de la reine Mab, « petite fée des songes plus ou moins bienveillante » qui ne réalise les désirs que dans les rêves. François Brunet écrit : « je vois ici une façon d'apparenter Mercutio au personnage de Puck dans *Le Songe d'une nuit d'été*³⁴ ».
- 44 Il se trouve que Jean Cocteau écrit une adaptation de *Roméo et Juliette* qui fut jouée en 1924 au théâtre de la Cigale dans laquelle il interprétait lui-même Mercutio. Dans le rôle de Roméo, Marcel Herrand, un vieux complice de Cocteau, mais aussi un acteur de Carné qui fut successivement le Baron Hugues des *Visiteurs du soir* et Lacenaire dans *Les Enfants du paradis*. Pierre Brasseur était un page. Les décors étaient de Jean Hugo et la musique de Roger Désormières.
- 45 Dans cette adaptation qui est une condensation, Cocteau installe l'intrigue dans une ambiance onirique, faisant de son Roméo un quasi somnambule, une préfiguration de son Orphée.
- 46 Une didascalie indique : Roméo « marche comme endormi³⁵ » ; « je me promène comme un somnambule », dit le personnage, « je me cherche... je ne me trouve plus... je ne suis pas ici³⁶ ». Dans la scène de la séparation (la scène « de l'alouette »), Roméo dit chez Cocteau : « j'ouvre la fenêtre pour que la lumière entre et que ma vie sorte³⁷ ».
- 47 Cette pièce préfigure surtout *L'Éternel retour*, mais on est tenté de voir, dans les répliques citées, de minces indices hypotextuels qui conduisent au scénario de *Juliette ou la clef des songes* : la démarche somnambulique de Michel dans le film ; la lumière qui entre quand la vie sort ; les désirs qui ne peuvent se réaliser que dans les songes... et peut-être une ressemblance entre la version coctalienne de la scène du coup de foudre au bal³⁸ et la reconnaissance de Juliette et Michel dans la forêt dans l'une des premières versions du scénario³⁹.
- 48 Juliette, dans *La Clef des songes*, est le nom de toutes les femmes que l'on aime, que l'on a aimées, que l'on désire : il n'y a guère de doute que c'est celui de l'héroïne de Shakespeare qui a orienté ce choix.

Conclusion

- 49 Michel Riffaterre considérait que l'intertexte est un phénomène de réception et dépend uniquement du lecteur qui établit « sa propre dose » d'intertextualité. C'est sans doute ce que j'ai fait ici. Riffaterre ajoute qu'« il suffit, pour qu'il y ait intertexte, que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs⁴⁰ ». Je préfère pour ma part parler de rapprochements entre des textes plutôt que des auteurs. Le sémioticien développait ensuite une théorie selon laquelle il suffit qu'un vers, un mot, fasse « dissonance » pour que le recours à l'intertexte soit nécessaire. Il se situe dans les microstructures. C'est ce type qu'il appelle « intertextualité obligatoire ». Cette remarque peut sans doute s'appliquer au film de Carné dont tous les critiques, et moi ici à leur suite, ont pu

³⁴ François Brunet, *Le Mythe de Roméo et Juliette*, coll. « Entre légende et histoire », Toulouse, Privat, 2002, p. 55.

³⁵ Jean Cocteau, *Théâtre*, édition établie par l'auteur, Paris, Grasset, 1957, tome I, acte I, scène 1, p. 59.

³⁶ *Ibid.*, I.1, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, III.5, p. 94.

³⁸ *Ibid.*, I.9, p. 71.

³⁹ Version Seghers, p. 63.

⁴⁰ Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n°1-2, 1979, p. 131.

noter les dissonances, par exemple celle qui met en contradiction le jour et la nuit, le mythe et le conte, l'expressionnisme germanique et la lumière méditerranéenne, le monde moderne et les références aux XVI^e et au XVIII^e siècles. C'est là que se tapit en effet la référence shakespearienne comme élément de génétique profonde du texte.

- 50 Pour le narratologue Laurent Jenny, ce distinguo n'est pas satisfaisant car on ne peut parler d'intertextualité que si elle se reconnaît au niveau de la macrostructure. Nous avons rencontré une relation de ce type avec la structure d'encadrement (ou d'inclusion) réalité / rêve / réalité. Mais il est vrai qu'elle est très large et si commune qu'il est difficile d'en tirer un argument irréfutable.
- 51 L'autre intertextualité est dite « faible ». Selon Jenny c'est celle qui dépend de la compétence du récepteur. Elle est reconnaissable « chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique ⁴¹ ».
- 52 Entre *Le Songe d'une nuit d'été* (la pièce de Shakespeare dans son adaptation par Neveux) et *Juliette ou la clef des songes* (la pièce de Neveux et le film), il y a bien rapport d'intertextualité, à la fois large et ponctuel, donc « obligatoire ».
- 53 Entre *Roméo et Juliette* (la pièce de Shakespeare adaptée par Cocteau) et *Juliette ou la clef des songes* (le scénario de Viot /Cocteau), le rapport est ponctuel, microstructurel. Il serait de type « aléatoire ».
- 54 Enfin, entre Carné et Cocteau, le rapport n'est pas de plagiat ni d'emprunt, mais de compétition, qui transite par le vaste intertexte shakespearien.

Remerciements : Christian Rolot, David Gullentops, Régis Robert (espace chercheurs de la Cinémathèque française)

BIBLIOGRAPHIE

- BRUNET, François, *Le Mythe de Roméo et Juliette*, coll. « Entre légende et histoire », Toulouse, Privat, 2002
- CARNÉ, Marcel, *Marcel Carné, La Vie à belles dents* [réédition de *Ma Vie à belles dents*, 1979], Paris, Jean Vuarnet, 1989.
- CHAZAL, Robert, *Marcé Carné*, in *Cinéma d'aujourd'hui*, n°35, Éditions Seghers, 1965.
- COCTEAU, Jean, *Les Enfants terribles*, Paris, Le Livre de poche, 1989 [1929].
- —, *Théâtre*, Paris, Grasset, 1957.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- JENNY, Laurent, « la stratégie de la forme », *Poétique*, n°27 sur « Intertextualités », 1976.
- LANIER, Douglas M., « L'Homme blanc et l'homme noir : *Othello* in *Les Enfants du paradis* », éd. Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin, *Shakespeare on Screen in Francophonie : The Shakscreen Collection 2*, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry/Montpellier 3, 2013 (http://shakscreen.org/analysis/analysis_homme_blanc/).
- NEVEUX, Georges, *Théâtre*, Julliard / Sequana, 1946.
- RIFFATERRE, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n°1-2,

⁴¹ Laurent Jenny, « la stratégie de la forme », *Poétique*, n°27 sur « Intertextualités », 1976, p. 257-81.

1979.

- ROLOT, Christian & Francis Ramirez, *Jean Cocteau : le cinéma et son monde*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°7, 2009.
- SELLIER, Geneviève, *Les Enfants du paradis*, coll. Synopsis, Paris, Nathan, 1992.
- SHAKESPEARE, William, *Le Songe d'une nuit d'été*, traduction de Georges Neveux, Paris, Gallimard, Le Manteau d'Arlequin, 1959.

François Amy de la Bretèque
RIRRA 21
Université Paul Valéry/Montpellier 3

© IRCL-UMR 5186 – CNRS – Université Montpellier 3

Référencement

AMY DE LA BRETÈQUE, François, « Carné, Shakespeare, Cocteau. Des traces du *Songe d'une nuit d'été* dans *Juliette ou la clef des songes* (1950) : une hypothèse d'intertextualité aléatoire », éd. Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin, *Shakespeare on Screen in Francophonia : The Shakscreen Collection* 3, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry/Montpellier 3, 2014 (http://shakscreen.org/analysis/amy_de_la_breteque_2014/).