

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Réalisme poétique dans le film, dans la poésie et dans la
photographie – dans l'oeuvre de Marcel Carné, Jacques Prévert et
Robert Doisneau**

Tereza Paálová

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra románských jazyků

Studijní program Filologie

Studijní obor Učitelství francouzštiny pro střední školy

Diplomová práce

**Réalisme poétique dans le film, dans la poésie et dans la
photographie – dans l'oeuvre de Marcel Carné, Jacques Prévert et
Robert Doisneau**

Tereza Paálová

Vedoucí práce:

Mgr. Lucie Divišová, Ph.D.

Katedra románských jazyků

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2017

.....

Poděkování

Mé poděkování patří Mgr. Lucii Divišové, Ph. D. za odborné vedení, cenné rady, vstřícný a lidský přístup, ochotu a vlídnost, se kterou se ujala vedení mé práce a čas, který mi po celou dobu věnovala.

Table de matières

1. Introduction.....	1
2. La partie théorique.....	3
2.1. Réalisme poétique.....	3
2.2. Marcel Carné.....	5
2.2.1. Le Jour se lève.....	8
2.2.2. Les Portes de la nuit.....	9
2.3. Jacques Prévert.....	10
2.4. Robert Doisneau.....	13
2.5. Le « topos » de Paris.....	17
2.5.1. Paris – le « topos » et le point de vue réelle.....	17
2.5.2. Paris – le « topos » et le point de vue poétique.....	20
3. La partie pratique - l'analyse des oeuvres du réalisme poétique.....	23
3.1. Le réalisme poétique et l'amour.....	25
3.1.1. « Le Jour se lève » (M. Carné).....	25
3.1.2. « Cet amour » (J. Prévert).....	26
3.1.3. « Amour et barbelés » (R. Doisneau).....	27
3.2. Le réalisme poétique et la guerre.....	29
3.2.1. « Les Portes de la nuit » (M. Carné).....	29
3.2.2. « Chanson dans le sang » (J. Prévert).....	29
3.2.3. « Vélo-taxi près de l'Opéra » (R. Doisneau).....	31
3.3. Le réalisme poétique et la mort.....	32
3.3.1. « Le Jour se lève » (M. Carné).....	32
3.3.2. « J'en ai vu plusieurs ... » (J. Prévert).....	33

3.3.3. « Paris 1944 » (R. Doisneau).....	34
3.4. Le réalisme poétique et la solitude.....	36
3.4.1. « Le Jour se lève » (M. Carné).....	36
3.4.2. « Le désespoir est assis sur un banc » (J. Prévert).....	36
3.4.3. « L'accordéoniste » (R. Doisneau).....	38
3.5. Le réalisme poétique et le milieu (la ville, la campagne, la banlieue).....	39
3.5.1. « Le Jour se lève » (M. Carné).....	39
3.5.2. « La batteuse » (J. Prévert).....	40
3.5.3. « Métro-Saint-Denis-Basilique » (R. Doisneau).....	41
3.6. Le réalisme poétique et l'homme « ordinaire ».....	42
3.6.1. « Le Jour se lève » (M. Carné).....	42
3.6.2. « Chez la fleuriste » (J. Prévert).....	44
3.6.3. « Pavillon de la viande – Deplanche » (R. Doisneau).....	45
3.7. Le réalisme poétique et la vie quotidienne.....	48
3.7.1. « Le Jour se lève » (M. Carné).....	48
3.7.2. « Fête foraine » (J. Prévert).....	48
3.7.3. « Les Halles » (R. Doisneau).....	50
3.8. Le réalisme poétique et les clochards/la pauvreté.....	51
3.8.1. « Le Jour se lève » (M. Carné).....	51
3.8.2. « Le miroir brisé » (J. Prévert).....	52
3.8.3. « Le baron William et son laquais » (R. Doisneau).....	53
3.9. Le réalisme poétique et les relations.....	54
3.9.1. « Les Portes de la nuit » (M. Carné).....	54
3.9.2. « Pour toi mon amour » (J. Prévert).....	55

3.9.3. « Canal Saint – Martin » (R. Doisneau).....	56
3.10. Le réalisme poétique et les enfants.....	57
3.10.1. « Les portes de la nuit » (M. Carné).....	58
3.10.2. « Le cancre » (J. Prévert).....	59
3.10.3. « Sous les pavés la plage » (R. Doisneau).....	60
4. La conclusion.....	61
5. Bibliographie.....	66
6. Résumé.....	69
6.1. Résumé en anglais.....	69
6.2. Résumé en français.....	70
6.3. Résumé en tchèque.....	71
7. Annexes.....	I
7.1. Annexe 1 : Cet amour (Prévert, 1949, pages 140-142).....	I
7.2. Annexe 2 : Amour et barbelés, Paris, 1944 (Hamilton, 2012, page 93).....	III
7.3. Annexe 3 : Chanson dans le sang (Prévert, 1949, pages 102-104).....	IV
7.4. Annexe 4 : Vélo-taxi près de l’Opéra, Paris 2 ^e , 1940 (Gautrand, 2012, page 29).....	VI
7.5. Annexe 5 : J’en ai vu plusieurs... (Prévert, 1949, page 39).....	VII
7.6. Annexe 6 : Paris, Paris, 1944 (Gautrand, 2012, page 47).....	VIII
7.7. Annexe 7 : Le désespoir est assis sur un banc (Prévert, 1949, page 152).....	IX
7.8. Annexe 8 : L’accordéoniste, Paris 5 ^e , 1951 (Gautrand, 2012, page 135).....	X
7.9. Annexe 9 : La batteuse (Prévert, 1949, pages 172-173).....	XI
7.10. Annexe 10 : Métro-Saint-Denis-Basilique, Paris, 1986 (Atelier Doisneau).....	XII
7.11. Annexe 11 : Chez la fleuriste (Prévert, 1949, pages 193-194).....	XIII
7.12. Annexe 12 : Pavillon de la viande-Deplanche, Paris, Les Halles, 1967 (Atelier Doisneau).....	XIV

7.13.	Annexe 13 : Fête foraine (Prévert, 1949, pages 191-192).....	XV
7.14.	Annexe 14 : Les Halles, Paris, 1953 (Vasak, 2011, page 92).....	XVI
7.15.	Annexe 15 : Le miroir brisé (Prévert, 1949, page 174).....	XVII
7.16.	Annexe 16 : Le baron William et son laquais, Paris, 1955 (Atelier Doisneau).....	XVIII
7.17.	Annexe 17 : Pour toi mon amour (Prévert, 1949, page 41).....	XIX
7.18.	Annexe 18 : Canal Saint-Martin, Paris, 1953 (Taschen, 2013).....	XX
7.19.	Annexe 19 : Le cancre (Prévert, 1949, page 63).....	XXI
7.20.	Annexe 20 : Les enfants sous les pavés, Les Champs-Élysées, Paris 8 ^e , 1971 (Doisneau, Prévert, 2006, page 111).....	XXII

1. Introduction

Le mémoire présent traite le sujet du réalisme poétique pas seulement comme un courant cinématographique, mais en plus il présente sa manifestation dans deux autres moyens artistiques – la poésie et la photographie. Trois représentants ont été choisis : le réalisateur Marcel Carné, l'écrivain Jacques Prévert et le photographe Robert Doisneau. Ce thème a été choisi par deux raisons. Premièrement, il s'agit de l'approfondissement du mémoire de licence dans lequel l'auteure de ce mémoire a travaillé sur la problématique de Robert Doisneau et son point de vue sur Paris. Deuxièmement, nous sommes intéressés par la connexion intermédiaire des trois types d'art – du film, de la poésie et de la photographie.

Le travail contient deux parties essentielles. D'abord, la partie théorique propose la naissance et l'histoire du réalisme poétique bien que les traits caractéristiques de ce courant. Puis, il y a des biographies des trois auteurs. Marcel Carné est présenté comme le fondateur du réalisme poétique. Jacques Prévert est introduit pas seulement comme l'écrivain fameux mais aussi comme le dialogiste des films de Carné. La coopération des deux artistes représente l'une des pierres de construction du travail. Successivement, Robert Doisneau est décrit comme un photographe humaniste. Il est lié fortement à Prévert, car ils ont été des amis et des collaborateurs au travail. En effet, c'est Doisneau qui a éternisé Prévert en étant assis dans un café parisien et en fumant une cigarette. La théorie est accompagnée par un sous-chapitre qui est consacré au sujet du « topos » de Paris comme l'un des critères du choix du corpus.

La partie pratique est consacrée à l'analyse propre des films, des poèmes et des photographies. Dans l'introduction de cette partie, nous expliquons la méthodologie, les hypothèses et nous présentons les critères d'après lesquels les dix grands thèmes ont été choisis : l'amour, la guerre, la mort, la solitude, le milieu/la campagne/la banlieue, l'homme « ordinaire », la vie quotidienne, les clochards/la pauvreté, le mariage et les enfants.

L'objectif de ce mémoire est la recherche des traits du réalisme poétique dans le film, dans la poésie et dans la photographie.

Les questions de recherche sont les suivantes :

Quel auteur présente-il le réalisme poétique le mieux ?

Comment se manifestent-ils les traits du réalisme poétique dans le film, dans la poésie et dans la photographie ?

Pourquoi peut-il l'œuvre de M. Carné, J. Prévert et R. Doisneau être considérée comme « anti-intellectuelle » ?

2. La partie théorique

2.1. Réalisme poétique

Le réalisme poétique est avant tout un courant cinématographique typiquement français qui a apparu dans la moitié des années 1930 (bien sûr qu'ils existaient quelques prédécesseurs, mais en vrai sens, le réalisme poétique commence dans l'époque mentionnée). Il était formé sur le fond de la Front populaire qui a opposé à la politique des nazis. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

Même si les sources théoriques caractérisent la durée de ce mouvement comme courte, nous pensons, que son influence sur le cinéma était énorme. À cette époque-là, la France a subi la crise économique, qui a exercé une grande part sur l'industrie de la cinématographie, notamment il s'agissait de la déstabilisation du secteur de la production. En revanche, cette situation faible a proposé aux créateurs et aux artistes une certaine flexibilité et liberté. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

En retournant vers la caractérisation du réalisme poétique, il est plein de pessimisme. En étant d'accord avec les oeuvres d'Auzel et de Jeancolas, nous pouvons le définir aussi comme le cinéma de la fatalité, de la désespérance, avec les personnages principaux, qui se trouvent en quête d'impossible. Très souvent, il s'agit des « mauvais garçons », des déserteurs, des criminels, des caractères vivant au bord de la société, des chômeurs (souvent de la classe ouvrière) qui ne sont pas capables d'échapper à leur destin tragique. En consultant plusieurs sources bibliographiques, nous pouvons aussi citer l'expression « des figures usées ». Il s'agit des personnes dont la vie est pleine des déceptions et qui cherchent l'amour fatal, idéal et intensif comme une seule résolution possible, néanmoins à la fin, ils sont déçus de nouveau. Alors, la conclusion des films est remplie par la désillusion et le seul destin possible est la mort. Cela propose aux films du réalisme poétique un aspect ou un sens nostalgique et amer. Le protagoniste typique est celui de l'acteur Jean Gabin qui est devenu vraiment le symbole du réalisme poétique (souvent le nom de Michèle Morgan est mentionné aussi). (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

Cela relève une question : Comment Gabin a-t-il contribué ce prototype ? Nous pensons que Gabin est devenu le symbole du réalisme poétique grâce à deux raisons. Premièrement, c'est parce qu'il a fait partie du premier film de ce courant. Deuxièmement, il était capable de bien exprimer les deux composantes du réalisme poétique. Avec son apparence physique, il a bien présenté la vie ouvrière (la composante réelle) et en même temps, avec son charme, il a souligné la composante poétique. Et si Carné choisissait quelqu'un d'autre pour ce rôle ? D'après nous, cela reste une question de goût.

En général, nous pouvons dire que tous les films du réalisme poétique racontent la même histoire – celle désespérée, ponctuée par les dialogues de Jacques Prévert qui ajoutent une certaine verve dans les histoire. Les films transforment la réalité et font une belle partie aux acteurs, ils sont tournés dans les studios en utilisant la lumière artificielle dans la tradition de l'expressionnisme allemand, qui a inspiré les artistes de la tendance du réalisme poétique. Nous pouvons y trouver aussi la tendance au surréalisme bien qu'à la fantaisie. Même si les auteurs des ouvrages théoriques ne citent pas ce fait, nous supposons que cette influence a été abordé grâce à Jacques Prévert, un membre d'un groupe surréaliste. De temps en temps, le genre des films de Marcel Carné est appelé celui de « fantastique social ». (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

En étudiant les sources théoriques, nous voulons aussi souligner le terme « *effet de réel* » qui a été introduit par Roland Barthes. Il s'agit de la théorie qui dit que les textes littéraires réalistiques évoquent l'impression que le monde fictif est réel est véritable. Mais il faut dire, que ces textes ne correspondent pas absolument avec la vie réelle. Alors, en lisant un texte littéraire réaliste, le lecteur est affecté par « *illusion référentielle* ». Il s'agit de l'illusion du réalisme et c'est le lecteur qui doit prendre la décision ce qui est réelle et ce qui est (dans notre cas) poétique. C'est lui qui décide si la vraisemblance du texte répond à la réalité quotidienne. (Barthes, 1972)

Nous pensons que cette théorie peut-être appliquer pas seulement sur les textes littéraires (dans le cas de ce travail sur la poésie de Prévert), mais aussi, dans le sens figuré, sur les films de Carné et sur les photographies de Doisneau. Car surtout les

photographies font l'impression qu'elles copient absolument la réalité et la possibilité de la stylisation peut-être oubliée.

C'est-à-dire que la frontière entre la « réalité » et la composante « poétique » est fragile et perméable.

2.2. Marcel Carné

Marcel Carné, le fondateur du réalisme poétique (né le 18 août 1906 à Paris) a été fasciné par le monde du cinéma depuis le début de sa vie. Il a étudié la photographie et il a commencé à découvrir le domaine du cinéma comme l'assistant de Jacques Feyder. Comme Carné admette, travailler à côté de Feyder était la meilleure possibilité comment s'apprendre ce que c'est le cinéma :

« Je dois faire à peu près tout à Feyder. Il m'a appris ce qu'est un film, depuis sa préparation jusqu'à la mise en scène proprement dite et aussi la direction des acteurs...La meilleure école de cinéma, c'est la pratique. » (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

C'est aussi Feyder, qui propose à Carné son premier coup d'essai : *Jenny* (1936). Pendant la réalisation il a rencontré Jacques Prévert (et Joseph Kosma aussi), dont nous avons parlé déjà dans le sous-chapitre dernier. Comme nous avons mentionné aussi, le film suivant de ce duo été *Drôle de drame* (1937), malheureusement mal accepté par le public. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

Néanmoins, l'année suivante, *Quais des Brumes* (un film d'après le roman de Pierre MacOrlan) ont été mis en scène. Ce film n'a pas seulement renforcé le travail du « tandem Carné-Prévert »¹, mais il a aussi créé un duo des acteurs Gabin-Morgan, qui

¹ Quant à la relation entre Marcel Carné et Jacques Prévert, nous avons trouvé plusieurs commentaires et témoignages. Par exemple Carole Aurouet : *« Prévert et Carné ont incontestablement des caractères contraintes. C'est d'ailleurs probablement leur opposition qui permet leur complémentarité dans le travail et qui fit leurs succès. »* (Arouet, 2007, page

sont devenus un couple typique pour le cinéma français de l'époque d'avant-guerre. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

À ce temps-là, le film a reconnu un grand succès aussi que ses auteurs. Dans la même année, un autre film a été réalisé – *Hôtel du Nord*. Cette oeuvre qui suivit le motif de roman d'Eugène Dabit présente une grande exception, car Jacques Prévert n'en a pas fait partie. En 1939, *Le Jour se lève* est mis en scène. Cette fois, nous y avons presque tous les grands noms de cinéma d'avant-guerre : Marcel Carné comme le réalisateur, Jacques Prévert qui a préparé l'adaptation et les dialogues, Alexandre Trauner qui a créé des décors de ce film tragique et finalement Jean Gabin dans le rôle principal. Le travail dur et assidu ont apporté un grand succès. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

Malheureusement, la Seconde Guerre mondiale a commencé et plusieurs films de Marcel Carné ont été interdits : *Le Facteur Sonne Toujours Deux Fois*, *L'École Communale*, *Les évadés de l'an 4000*, *Les bottes de Sept Lieues*, *Juliette ou la clef des songes*, *Nana* et *Milord l'Arsouille*. Carné a commenté cette situation dans la manière suivante :

« *Mes plus beaux films sont peut être ceux que j'ai préparés sans pouvoir les tourner.* » (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

215) ou Raymond Bussières : « *Carné "encadrerait" bien le délire de Jacques [...]* (LAROUSSE.FR – *Encyclopédie : Marcel Carné*. [en ligne]. [consulté le 12 avril 2017]. Disponible sur :

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marcel_Carne%20A9/111803)

Marcel Carné : « *On a tellement dit de choses inexactes à ce sujet...Ceux qui veulent m'être désagréables disent que, sans Prévert, je n'aurais pas fait les films que l'on connaît. D'autres disent la même chose à propos de Prévert. En fait, notre rencontre a été bénéfique, mais il aurait été néfaste pour l'un comme pour l'autre d'éterniser une collaboration qui ne s'imposait plus. Nous avons évolué chacun de notre côté. [...] Beaucoup de journalistes chercheront à savoir quelle part revenait à chacun d'entre nous dans la confection d'un film. Nous-mêmes n'aurions pas su très bien le dire. [...]* » (LE SITE HOMMAGE AU RÉALISATEUR FRANÇAIS MARCEL CARNÉ (1906-2006). Site officiel. *Marcel Carné (1906-2006)*. [en ligne]. [consulté le 12 avril 2017]. Disponible sur : <http://www.marcel-carne.com/carne-et-la-presse/entretiens-de-marcel-carne/1964-entretien-avec-robert-chazal-ed-seghers/>)

Après avoir une pause forcée de trois années, Carné a réalisé *Les Visiteurs du Soir* (1942), mais il a dû faire face aux conditions difficiles de cette époque-là. De l'autre côté, le succès de ce film était immense pas seulement chez le public mais aussi chez la presse, bien que le film suivant *Les Enfants Du Paradis*. Après cette grande réussite, Carné a tourné un nouveau film *Les Portes de la nuit* (1946). Malheureusement, la situation de 1937 s'est répétée et le film n'était pas du tout accepté par le public. Comme nous savons déjà, pour Prévert c'était la fin de la coopération sur les grands projets de cinéma. Tandis que Carné a commencé à travailler sur les autres films immédiatement, *La Fleur de l'Âge*, *Candide*, *Le Château*, *Le Barrage* et *L'Espace d'un Matin* ont été réalisés. Marcel Carné et Jean Gabin se sont rencontrés de nouveau pendant le tournage du film *La Marie du Port* (1949). Le film suivant, *Juliette ou la clé des songes* (1951), est un exemple d'un succès totalement différent du côté de la critique artistique et d'un côté commercial. Tandis que chez les critiques de cinéma ont porté Carné aux nues, au niveau commercial ce film a échoué. Néanmoins, il s'agissait toujours d'un film très important dans la carrière de Carné. Le film *Thérèse Raquin* (1953) est le dernier film de Carné, qui est marqué comme le film du réalisme poétique. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

Le grand maître du cinéma français (décédé le 31 octobre 1996) a passé une vie professionnelle qui était comme un rêve dans la réalité, exactement comme le réalisme poétique. La réalité quotidienne ordinaire ou difficile alternait les moments du succès extraordinaire. Cet opinion supporte par exemple le commentaire d'un écrivain et réalisateur français Didier Decoin :

« *Carné croit aux rêves. Dans sa camera, il met des rêves, encore des rêves, toujours des rêves. Mais, malin comme un signe, il se rappelle que les rêves sont les racines de la réalité.* » (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

2.2.1. Le Jour se lève (1939)

Le Jour se lève est considéré comme un film représentatif du réalisme poétique et en plus le premier film de cette tendance. L'introduction consiste d'une scène tout à fait ordinaire, qui se répète chaque jour – un chariot tiré par les chevaux passe devant un bâtiment dans lequel se déroule un drame. Le personnage principal, ouvrier François, a commis un meurtre derrière la porte close. Le cadavre, à ce moment inconnu, tombe des escaliers aux pieds d'un homme aveugle. Le reste du film est composé de deux niveaux. Premièrement, il y a un niveau de François, qui passe la nuit en étant fermé dans sa chambre et il réfléchit sur les circonstances et raisons du crime. Deuxièmement, les pensées et mémoires sont présentées à travers les trois « flashbacks » (« souvenirs »). Il faut mentionner que la présentation de la rétrospective à l'aide des « flashbacks » était très novatrice à cette époque-là. Les liens entre « maintenant » et « passé » sont représentés par les objets ordinaires, qui sont attachés aux mémoires : l'ours de Françoise, les photographies de François et le cadeau de Valentin. Grâce à cette aliénation de deux axes temporels assure la continuité de la composition et successivement le spectateur est toujours au courant et n'est pas perdu. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

Sauf le travail original avec le temps, *Le Jour se lève* a abordé une autre nouveauté – un caractère typique des films du réalisme poétique. François, interprété par Jean Gabin, est un héros charismatique, attractif de la classe ouvrière. Même s'il se trouve dans un milieu quotidien et familial (sa chambre), il est isolé des autres. Sa chambre sous le toit joue une partie de son caractère. Par exemple, les objets représentent les liens entre le passé et l'époque actuelle du film comme nous avons mentionné déjà, ou le miroir brisé symbolise son âme déchiré, ou la fonction protectrice, quand l'armoire le protège devant la police. Ce qui est intéressant, c'est que le caractère de François est présenté par les commentaires et opinions des autres. Les gens le décrivent comme un homme poli. Dans un des « flashbacks », nous lisons entre les lignes que François ne

boit jamais dalcool (mais uniquement le lait). (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

Si nous parlons de sa chambre, il faut décrire un peu les décorations du film en général. Le quartier et les autres endroits dans le film ont été créés par Alexander Trauner. En plus, quelques scènes ont été tournées dans un milieu réel. Il s'agit d'une combinaison typique pour le réalisme poétique. Toute l'histoire est soulignée par la musique de Maurice Jaubert. Les instruments des percussions et les rythmes simples intensifient l'ambiance surtout au début du film (le meurtre) et à la fin (la résolution). (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

Le Jour se lève a été introduit le 17 juin 1939 au Madeleine-Cinéma à Paris, c'est-à-dire avant le début de la Seconde Guerre mondiale. La situation sociale de l'époque d'avant-guerre est représentée dans le film par le gaz lacrymogène qui est utilisé par la police à la fin du film et qui symbolise un conflit armé. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

Pour conclure cette partie, nous voulons souligner, qu'il s'agit d'un film fataliste et existentialiste qui parle de l'irréversibilité du destin et du conflit entre le point de vue réaliste et le point de vue romantique. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

2.2.2. Les Portes de la nuit (1946)

Comme *Le Jour se lève* est le premier film du réalisme poétique, *Les Portes de la nuit* représentent la fin de la coopération de Carné et Prévert bien que la fin de cette tendance. Ce drame qui se déroule à Paris à l'époque de la fin de la Seconde Guerre mondiale est sorti en 1946. Il s'agissait d'une commande de la société Pathé qui a voulu créer un film pour Jean Gabin qui a retourné des États-Unis. Le caractère principal féminin devrait être présenté par Marlene Dietrich. Finalement, les rôles ont été distribués aux Yves Montand et Nathalie Nattier. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

En général, nous pouvons dire que ce film est une histoire de Destin qui passe les rues de Paris et qui porte avec lui pas seulement l'amour mais aussi la mort. L'histoire de ce film se déroule en février 1945 à Paris. En voyageant dans le métro, Diego (*Yves Montand*) rencontre le Destin (*Jean Vilar*). Toute l'histoire se déroule aux alentours Diego et Malou (*Nathalie Nattier*), dont la relation se passe pendant une nuit. Comme d'habitude (et d'après les principes du réalisme poétique), le destin du couple est tragique. Malou est tiré par Georges, son amant ancien, et elle est morte à l'hôpital. La fin du film propose un autre destin tragique et c'est celui de Guy (frère de Malou) qui se suicide. L'histoire est finie pendant l'aube, quand Diego sort de l'hôpital. Nous nous retournons au début du film – la station du métro Barbes-Rochechouart est ouverte de nouveau et l'autre jour commence. Même si la nuit dernière signifie une grande tragédie pour Diego, la vie continue. C'est-à-dire, qu'il y a un aspect amer, la déception, la désillusion. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

2.3. Jacques Prévert

Le poète Jacques Prévert (né le 4 février 1900 à Neuilly-sur-Seine) était le collaborateur de Carné et il a forcément participé aux films du réalisme poétique. À l'âge de 15 ans, il a quitté l'école catholique, puisqu'il n'a pas été d'accord avec des opinions religieuses. Il a changé des emplois (par exemple il a travaillé au Bon Marché) et il a effectué son service militaire aussi. Le plus important pour lui était le temps qu'il a passé dans les rues de Paris, car il y a cherché et trouvé une inspiration immense. (Chadère, 1997, pages 12-16. Šrámek, 1997, page 368)

Entre les années 1925 et 1929 il a fait partie d'un groupe surréaliste qui a siégé à 54 rue du Château. Il s'agissait d'un hébergement collectif géré par Marcel Duhamel qui a regroupé ses amis sans argent, par exemple Raymond Queneau, Yves Tanguy, etc. (Chadère, 1997, pages 18-19. Bancquart, 1992, pages 290-292)

En 1925, même s'il est rentré dans le mariage avec Simone G n v ve Dienne, une violoncelliste dans un cinéma muet, il reste trop indépendant pour remplir les exigences d'un regroupement surréaliste. Il ne supporte plus les demandes d'André Br ton et en 1930, Prévert a quitté ce groupe. Depuis 1930, Prévert n'était pas intéressé dans la publication de ses oeuvres, sauf quelques publications dans les revues ou des chansons en coopération avec son ami, Joseph Kosma. (Chadère, 1997, pages 22-26. Brunel, 2003, pages 687-688)

Après avoir une distance d'un regroupement surréaliste, il partageait dans le groupe Octobre (de 1932   1936). Il était un animateur/auteur exclusif de ce groupe pour lequel il a créé des sketches politico-satiriques. En ce temps, il a publié les premiers textes, les commentaires dans les revues par exemple. En 1935, il a divorcé de Dienne, deux années plus tard, il a épousé Janine Tricotet avec laquelle il a une fille Michèle. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Prévert a caché et protégé deux amis : Joseph Kosma, un musicien juif et Alexandre Trauner, un décorateur de cinéma. Nous mentionnons tous les deux plus tard dans ce travail, car ils ont fait partie dans l'équipe des réalisateurs des films décrits. (Chadère, 1997, pages 28-39. Bancquart, 1992, pages 290-292)

Mais en 1946, gr ce   René Bertel , le 1^{er} recueil *Paroles* a paru. Ce recueil est devenu très populaire grâce à l'utilisation du langage familier et des jeux des mots. Alors, cette oeuvre était choisie comme un exemple représentatif de travail de Prévert pour le but de notre travail. (Chadère, 1997, page 60. Šrámek, 1997, page 368)

Nous pouvons dire que dans la vie de Prévert rien ne s'est passé par hasard. Malheureusement, le 12 octobre 1948, Prévert tombe d'une fenêtre et il reste dans le coma plusieurs jours. Après cet accident, Jacques Prévert, étant en repos forcé, commence à créer des collages à la place de la poésie. Comme cet accident avait des conséquences médicales pour Prévert, il tourne son intérêt vers les dessins animés et aux films pour des enfants. (Chadère, 1997, pages 62-65)

Cette oeuvre a été suivi par quelques autres comme par exemple : *Spectacle* (1951), 66 textes, poèmes, chansons et sketches du groupe Octobre. Il s'agissait d'un dialogue dans le style de ce regroupement, alors après la diffusion dans la radio, l'émission était

interdite. Puis, l'oeuvre *La Plume et le Beau Temps* qui a été publiée en 1955, dont les sujets principaux sont le beau temps, la nature ou la dénonciation des guerres. En 1963, René Bartélé a publié de nouveau les textes de Prévert de 1946 et en plus avec 40 nouveaux récits sous le nom *Histoires et d'autres histoires*. En août 1963, l'exposition de 112 collages de Jacques Prévert a été réalisée. Ensuite, en 1966, le recueil *Fatras* est apparu. Il s'agissait d'un mélange des collages, des extraits des journaux et d'interview ou des préfaces d'expositions. Bien sûr, Prévert a ajouté des textes nouveaux avec les sujets dédiés aux amis disparus, à sa femme et son enfant. Cette oeuvre a été acceptée très bien par la critique littéraire. Voici un exemple du journal *Le Monde* écrit par Jacqueline Piatier: (Chadère, 1997, pages 74-76 et 84-91. Šrámek, 2012, pages 910-911)

« *Un beau recueil, libre, dégagé, enchanté, malgré ses crises d'acrimonie. Un livre de vivant qui voit très bien la mort en face...Il n'y a pas de simplisme chez Prévert, de la simplification sans doute, mais par dessus tout une subtile et rayonnante simplicité.* » (Chadère, 1997, page 91)

Après, en 1970 *Imaginaires* sont publiés par Albert Skira. De nouveau, il s'agissait d'un ensemble des réactions aux événements politiques, poèmes. Le dernier recueil qui a paru pendant la vie de Prévert, c'est le livre *Choses et autres* (1972). C'est un mélange des réactions aux événements politiques comme par exemple Mai 1968, des commentaires de la peinture, de la musique. C'est une oeuvre autobiographique qui a été écrite dans une prose poétique. (Chadère, 1997, pages 92-94. Brunel, 2003, pages 687-688)

Jacques Prévert n'était pas seulement un écrivain, mais aussi le scénariste et dialogiste de cinquante de films. Dans ce cas, nous voudrions souligner surtout ceux de Marcel Carné *Le Jour se lève* et *Les Portes de la nuit* qui sont essentiels pour ce travail. Pour la période de 1935 à 1945, si on a parlé du cinéma français, on a souvent utilisé le terme « tandem Prévert-Carné » , éventuellement plus tard « Prévert-Carné-Gabin ». Le début de Prévert-Carné était le film *Jenny* (1936) qui a annoncé le réalisme poétique. Jacques Prévert a écrit des dialogues, des répliques qui sont souvent appelées comme « prévertiennes ». Voici un exemple de ce film : « *J'aime mon chien. – Tu as*

un chien, toi ? – Non, j’aime ce que j’ai pas. ». (Chadère, 1997, pages 38-43. Šrámek, 2012, pages 910-911)

Une année plus tard, Jean Gabin complète « tandem » quand il fait partie du film *Drôle de drame* (1937), une adaptation d’un roman policier de Strorer Clouston. Même si ce film a été mal accepté par le public, Gabin savait déjà qu’il aimait la coopération avec Prévert et Carné. Puis, il faut mentionner *La Rue des vertus* (1938) où nous trouvons des dialogues de Prévert aussi bien que les décors d’Alexander Trauner. Après la parution du film *Les Portes de la nuit* (1946) qui a causé un grand échec commercial, l’engagement de Prévert chez les productions de cinéma était fini. Il est vrai, qu’il a participé encore sur quelques films des autres réalisateurs que Carné. Mais depuis la publication des *Paroles*, il s’est consacré à ses textes. (Chadère, 1997, pages 44-50. Šrámek, 2012, pages 910-911)

Des cigarettes, l’attribut « typique » de Prévert, ont finalement fini sa vie, car il est mort le 11 avril 1977 d’un cancer des poumons. C’était un écrivain, un scénariste et dialogiste de cinéma. Il a créé des collages aussi. Pendant sa vie, il a coopéré avec beaucoup d’artistes, illustrateurs, peintres, réalisateurs de cinéma (notamment Marcel Carné) ou photographes (par exemple Robert Doisneau). Ses textes, ses expressions personnelles, les scénarios, les dialogues, les préfaces ou les commentaires pleins de la langue familière et des jeux des mots, lui ont donné la notoriété. Ce qui relie toute la création de Prévert, c’est ce qu’il a fait pendant toute sa vie : il a commenté le monde comment il va. (Chadère, 1997, pages 80-83 et 95. Bancquart, 1992, pages 290-292)

2.4. Robert Doisneau

Robert Doisneau (1912-1994) est avant tout un représentant de la photographie humaniste française. Néanmoins, nous l’avons choisi pour analyser les traits du réalisme poétique dans son oeuvre, puisqu’il y a des traces communes dans ces deux courants artistiques. Pour comprendre la création de Doisneau, et surtout le principe de

la photographie humaniste et son influence sur le réalisme poétique, il faut brièvement décrire sa vie, car sa vie privée et professionnelle ont été forcément liées.

Après avoir fini ses études à l'École Estienne où il a obtenu le diplôme de la gravure, il a passé une formation chez André Vigneau, un photographe français. En 1932, le journal *l'Excelsior* a acheté un reportage photographique de Doisneau, son premier qui a été vendu. Pendant deux années (1934 – 1939), Doisneau a travaillé comme un photographe industriel chez Renault. Malheureusement, la veille de la Seconde Guerre mondiale, Robert Doisneau a été licencié à cause de ses retards répétés. De ce moment, Doisneau est devenu un photographe indépendant. (Atelier Robert Doisneau, Site officiel)

Comme la mobilisation a commencé, malgré la résistance, Doisneau a réuni au 81^e régiment de chasseurs à pied. Il faut dire que pour un photographe, c'est une époque extrêmement difficile, car il n'a pas pu prendre des photographies (sauf une fois il est demandé de prendre des photographies aériennes), il n'a pas eu assez d'argent et il n'a pas été capable de suivre les conditions de la guerre, alors il a souffert beaucoup de froid, etc. Sa santé a été touché par tout cela, alors il a été transporté à l'hôpital avec le soupçon de la tuberculose. Finalement, il est diagnostiqué des poumons faibles, il est retourné à Paris et il manque la possibilité de gagner d'argent, car les journaux et magazines ne demandent pas des photographies. Comme il a dit « *Il fallait trouver comment survivre.* » (Hamilton, 2012, page 80)

Quand les Allemands sont rentrés à Paris le 14 juin 1940 (Fayet, Fayet, 2009, page 363) et Doisneau quitte Paris avec sa famille bien que trois quarts des habitants parisiens. À ce temps-là, il ne prend pas des photographies. Cela a changé pendant l'hiver 1940 – 1941, quand il a pris des photographies pour lui-même et grâce à ce fait, nous avons des évidences aujourd'hui de l'hiver très dure et de la vie pendant la période de la guerre (par exemple des photographies des tickets d'alimentation ou comment les vélos-taxis ont remplacé des voitures, etc.). (Hamilton, 2012, pages 82 – 93)

Au fil du temps, Doisneau a adhéré la Résistance et grâce à son éducation, il a fabriqué les cartes d'identité et les passeports faux pour les Juifs. Même-s'il s'agissait d'une

bonne source de l'argent, Doisneau a été contrôlé plusieurs fois par la Gestapo. Plus tard, il a travaillé sur un projet appelé *Les Nouveaux Destins de l'intelligence française*, un cycle des photographies commandé par Maxmilian Vox, qui a voulu « *montrer que le rayonnement de la France existe toujours, que les savants, les écrivains, bref, tout le monde scientifique et culturel constitue une élite universelle* ». Pendant la Libération de Paris, Doisneau a pris des photographies des barricades et les luttes des rues, car comme d'habitude, il a voulu enregistrer les événements importants de point de vue des gens ordinaires. (Hamilton, 2012, pages 95 – 100)

Après la fin de la guerre, la vie de Doisneau a changé complètement. Il a commencé à travailler pour le magazine *Vogue* et il a voyagé autour du monde entier pour prendre des photographies pour ses reportages. Il a visité par exemple les États-Unis (New York, Palm Springs, Hollywood), le Canada (Montréal), l'URSS. L'époque d'après-guerre est aussi le moment quand Doisneau a rencontré Jacques Prévert ou Robert Giraud. Doisneau et Prévert ont créé un duo, qui a passé son temps dans les rues de Paris – Prévert en fumant, Doisneau en faisant des photographies. (Atelier Robert Doisneau, Site officiel)

Au début des années 1970, Doisneau a renouvelé son goût pour la photographie industrielle et il a commencé à photographier les grandes usines du XIX^e et XX^e siècle. Ces bâtiments ont été destinés à l'abolition. (Hamilton, 2012, pages 318 – 322)

« *J'aurais voulu montrer ces usines abandonnées, les corons, le chômage – les gamins qui ont un CAP d'électricien mais pas l'emploi qui devrait aller avec ! Ils n'ont absolument rien à faire, à part la moto ! Ça n'aurait pas été gai à montrer, mais c'était une espèce de mission.* » (Hamilton, 2012, page 318)

L'époque des années 1970 est difficile pour Doisneau au niveau de la famille. Sa femme a été diagnostiquée avec la maladie de Parkinson. C'est-à-dire qu'il a dû travailler et s'occuper de sa femme en même temps. Au milieu des années 1970, plus précisément en 1976, Doisneau a accepté un nouveau travail qui a été constitué de l'étude de la Loire et ses environs. Le produit final, l'étude appelé *La Loire* a été publié en 1978. Cet ouvrage a assemblé les photographies de la nature et les commentaires de Doisneau. De plus, en travaillant sur cette commande, Doisneau écrivait un journal

dans lequel il a réuni ses idées et méditations sur la Loire et son histoire et ses expériences et opinions. (Hamilton, 2012, pages 318 – 322)

Vers la fin des années 1970, la vie de Doisneau a commencé à changer de nouveau. Même-s'il travaille toujours sans interruption, ce qui a changé, c'est la connaissance des Français, qui ont découvert ses photos. Les Français ont été le plus intéressés par les photographies de la période de la Seconde Guerre mondiale et puis des années 1960 et 1970. La reconnaissance de Doisneau a été plus facile grâce à la promotion de la photographie en général qui a été causée par la situation politique. La gauche qui a gagnée des élections en 1981, a fondée beaucoup d'institutions, qui ont été dédiées à la photographie, comme les musées, les galeries, etc. La photographie a été propagé sous un slogan « *la photographie partout, la photographie par tous, la photographie pour tous* » déclaré par le ministre de la Culture Jack Lang. Cette situation a célébré Robert Doisneau et ses photographies aussi – il effectue plus des commandes, plus d'expositions ont eu lieu, beaucoup de livres sont publiés, Doisneau est demandé aux entretiens, il est présenté à la télévision et à la radio. Depuis ce temps-là, plusieurs des films sont tournés, par exemple : *Le Paris de Robert Doisneau* (1973) ; *Bonjour, monsieur Doisneau* (1992) ; *Doisneau des Champs* (1993), etc. À part de la photographie, Robert Doisneau a eu un talent littéraire. Nous avons mentionné déjà les commentaires sur la Loire (*La Loire*). À ce temps-là, il a écrit des essais sous la forme des lettres. Ce cycle a été adressé à son ami, Jean-Luc Mercier. (Hamilton, 2012, pages 327-328)

Pendant la décennie suivante, Doisneau travaille sur deux grands projets. Premièrement, il s'agissait de DATAR (*Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale*), une étude de Saint-Denis et la vie sur cette banlieue parisienne entre les années 1985 et 1987. Le deuxième projet, *La vie ouvrière*, s'est composé des photographies, des portraits des intellectuels, des écrivains, des musiciens pour les magazines divers. Il s'agit d'un des derniers projets de Doisneau, car à la fin des années 1980, il a dû arrêter son travail à cause de la maladie. Sa passion de la photographie a causé qu'il a été affecté par la maladie de la climatisation dans son laboratoire. (Hamilton, 2012, page 328).

2.5. Le « topos » de Paris

2.5.1. Paris – le « topos » et le point de vue réelle

Ce sous-chapitre qui concerne le « topos » de Paris est introduit dans ce mémoire de plusieurs raisons. Premièrement, il était nécessaire de créer un corpus des photographies. Alors, nous avons éliminé toutes les photographies qui ont été prises hors de Paris. Deuxièmement, ce choix correspond avec les films de Carné que nous avons choisi pour l'analyse : l'histoire de tous les deux se déroule à Paris. De cela résulte le besoin d'introduction de partie de travail, qui va présenter Paris dans une manière un peu différente, c'est-à-dire pas seulement de point de vue culturel, mais il faut présenter Paris comme une ville littéraire, artistique, vivante.

En consultant l'oeuvre de Christophe Charle, nous pouvons dire que Paris est une ville avec l'histoire énorme, mais aussi une ville toujours nouvelle, une ville qui change dans chaque seconde de chaque jour. Il s'agit des musées de la nation française, mais en même temps du berceau de la modernité, le point de départ des gens aussi bien que le point d'arrivé des autres. Paris possède une force attirante, séduisante, qui a causé que Paris est devenue un centre culturel de première classe. En même temps, ce milieu culturel produit l'ambiance du combat pour la survie (surtout dans le cas des artistes et des intellectuels). D'un côté, ce milieu aborde l'encouragement, de l'autre côté, il y a la déception d'échec, le cynisme. Charle dit qu'il s'agit de l'ouverture des fenêtres vers le monde malgré l'introduction du racisme, de la xénophobie, l'amélioration de la position des femmes et la possibilité des discussions plus radicale. (Charle, 1998, pages 12-13)

« J'ai une vue d'ensemble de Paris et je pourrais devenir très poétique, la comparer à un Sphinx gigantesque et pimpant qui dévore tous les étrangers incapables de résoudre ses énigmes, et que sais-je encore ? Mais je garde tout cela pour des épanchements verbaux. Qu'il me suffise de te dire que cette ville et ses habitants n'ont vraiment rien qui me rassure, les gens m'ont tout l'air d'appartenir à une tout autre espèce que nous, je les crois possédés par mille démons et je les entends crier : « A la

lanterne ! » et « A bas Un tel ! » au lieu de « Monsieur » et « Voilà L'Écho de Paris » ». (Charle, 1998, pages 12-13)

Tandis que Freud compare Paris à un Sphinx, nous pouvons comparer Paris à un théâtre. Les acteurs (les habitants) jouent les pièces de théâtre des révolutions, puis des contre-révolutions ou des coups d'États sans succès. Les spectateurs (les habitants) justement aiment les héros avec la gloire qui disparaît l'autre jour. Paris comme la ville est devenue un décor, le fond de toutes les actions et pièces de théâtre qui changent peu à peu dans un mémoire. (Charle, 1998, pages 15-16)

Il ne faut pas considérer Paris uniquement comme une ville avec l'influence politique sur le monde extérieur, mais aussi comme un centre culturel et historique. Paris a été le centre littéraire, avec le prestige qui a duré depuis les siècles. En plus, cette ville a été l'endroit des médias, des maisons d'édition, des théâtres. Mais toutes ces manières de la communication ou de l'expression sont basées sur l'écriture et la connaissance de la langue. Tandis que l'art n'exige pas des connaissances linguistiques, alors de cette partie de la culture, Paris a été un centre artistique assez important. De cette raison, Paris a été le berceau de différents courants artistiques, dont l'évolution était liée à la situation de la société courante. Alors nous y voyons la liaison des artistes avec la topographie d'après laquelle les artistes ont préféré ou défavorisé les sujets de ses oeuvres. (Charle, 1998, pages 46-47)

La domination culturelle de Paris était plus remarquable au niveau des beaux-arts, puisque la connaissance de la langue n'est pas nécessaire ou importante. Les institutions et le marché français sont devenues libres très tôt. Cela a assuré que la coopération internationale est devenue plus facile. Il s'agissait de la coopération aux champs académiques et aux champs des beaux-arts aussi. (Charle, 1998, page 47)

Puisque Paris était la capitale de la culture française et la croisée des mouvements intellectuels, elle a contribué à établir de différents environnements culturels. Cet établissement a dépendu à la stratification de la société. L'hypothèse de Christophe Charle est la suivante : le rapport entre le « topos » de la ville et les attitudes littéraires est l'une des influences sous laquelle les écrivains ont intuitivement choisi leurs aspects. En plus, grâce à ces influences, ils se sont orientés dans la lutte des classes et

ils ont déterminé leurs points de vue contre les groupements de la classe sociale qui a régné à cette époque-là. (Charle, 1998, page 49)

Cet âge d'or a promu la littérature sur les autres genres d'art. La croissance de journaux, des maisons d'édition et les visites des musées, qui ont augmenté aussi, ont été les raisons grâce auxquelles la littérature a attiré surtout la génération jeune. La crise qui a marqué les maisons d'édition et la presse à la fin du XVIII^e siècle a fixé l'état du moment – l'arrivée des uns et le départ des autres. (Charle, 1998, page 53)

La stratification des auteurs des différentes catégories à Paris est lié aux facteurs généraux et à la structure partielle du milieu littéraire. Les facteurs sociaux ont été décrits avec le « topos » social de Paris. Les écrivains les plus importants et les moyens ont habité dans les quartiers qui se trouvent au sommet de la pyramide sociale. Concernant les institutions les plus importantes, elles ont été seulement celles qui ont assuré la reconnaissance sociale ou régulière. Cette tâche a été contribué aux salons, médias et théâtres. Les académiciens et les écrivains de la mode y ont pris les contacts nouveaux, importants pour leur carrière. La localisation du centre littéraire à l'ouest de Paris avait les raisons sociales générales, pas seulement les raisons littéraires : la concentration des personnages principaux des cercles littéraires, qui ont profité de leurs positions pour survivre – c'est-à-dire les raisons économiques, et les raisons sociales, puisque la localisation a permis de profiter des relations sociales. (Charle, 1998, page 66)

Christophe Charle mentionne dans cette oeuvre une idée que nous trouvons très intéressant. Il dit que si nous voulons définir la probabilité de la relation entre l'origine géographique de l'auteur et sa spécialisation littéraire, il faut commencer par le milieu et le « topos » de Paris au fond de toute la France. Nous supposons que cette affirmation confirme l'importance de Paris comme le centre artistique, littéraire, sociale, mais aussi l'importance du « topos » de la capitale de la France, qui a influencé la vie artistique. (Charle, 1998, page 73)

Le milieu de la grande ville, dans notre cas il s'agit bien sûr de Paris, a aidé depuis longtemps à créer les relations sociales ou artistiques, les nouveaux regroupements. De l'autre côté, quand la capitale propose les endroits pour les rencontres, il y a aussi des

endroits où les barrières sont devenues invisibles. Par exemple, les cabarets à Montmartre qui ont offert les spectacles pour les gens de toutes les classes sociales – la bourgeoisie aussi bien que les gens qui ont vécu au bord de la société et qui ont voulu être proche de la richesse au minimum de quelques heures. (Charle, 1998, page 69)

À notre avis, nous pensons, que beaucoup des hypothèses de Charle sont assez intéressantes et que nous pouvons en profiter dans cette partie du mémoire (par exemple le rapport entre le « topos » et les attitudes littéraires ou le topos « sociale » et son relation à la géographie et à la démographie de Paris, etc.) De l'autre côté, nous ne sommes pas d'accord, par exemple, avec l'hypothèse qui concerne la lutte sociale. Néanmoins, nous l'avons introduit pour donner le point de vue complexe.

2.5.2. Paris – le « topos » et le point de vue poétique

Pour cette partie théorique, nous avons consulté plusieurs livres de Daniela Hodrová. Car nous trouvons le point de vue de cet auteur intéressante pour deux raisons : Premièrement, elle traite le sujet de « topos » dans la manière extraordinaire. Deuxièmement, nous pensons que ce point de vue montre le « topos » comme poétique. Alors nous aurons deux points de vue : L'un de Christophe Charle, celui de réel. L'autre de Daniela Hodrová, c'est-à-dire celui de poétique. Donc nous pouvons dire, que le « topos » de Paris sera lié au réalisme poétique qui est le sujet de ce travail.

Si nous voulons présenter les questions essentielles, que Hodrová se pose, il faut mentionner les suivantes : Par quoi est créé la relation entre le « texte de la ville » et « le texte littéraire » ? Où se trouve le « genius loci » de la ville ? Qu'est que cela veut dire « lire et écrire la ville » ? Comment se reflètent les événements passés dans la mémoire de la ville ? Est-qu'il est possible de voir la ville comme la place des pièces de théâtre et des histoires personnelles qui sont vivantes, omniprésentes, permanentes ? Nous essayons d'offrir les réponses ci-dessous.

La vie de la ville est devenue de temps en temps l'un des personnages principaux de l'oeuvre littéraire ou artistique en général (le film, la photographie y comprises). Puis,

dans cette oeuvre, elle peut avoir trois formes : le milieu de l'oeuvre (par exemple le roman, le film) ; l'objet (le guide, les livres concernant la ville, de temps en temps le roman aussi) ; le personnage (la poésie, la prose, la photographie). Très souvent, il s'agit de la combinaison de trois cas mentionnés. (Hodrová, 1994, page 94)

Hodrová commente cette division dans la manière suivante :

« [...] *Dans la poésie, il est possible de comprendre la personnification de la ville comme courante. Dans la prose, ce processus est expression des changements importants de sa poétique, de sa spécificité de genre et aussi le changement de perception d'endroit hors de l'art. [...] »*² (Hodrová, 1994, page 94)

Hodrová présente le « topos » à travers la relation entre le centre de la ville et sa périphérie. Le changement de la perception de la ville a été assuré pas seulement par la situation historique, mais aussi par le développement de l'architecture de la ville. La différence entre le centre ville et ses parties périphériques est soit plus profonde, soit moins visible. La position du centre est affaiblie dans le moment de la destruction des fortifications. En conséquence, la nouvelle ville est née. Hodrová l'appelle comme « la ville ouverte ». Il s'agit d'un endroit plus libre et avec des possibilités plus grandes. L'affaiblissement de la signification du centre est lié aussi avec l'être humain, qui peut sentir certains dangers. Les changements essentiels dans la perception de la ville comme un sujet ont été liés avec l'échange de la réalité et sa perception. (Hodrová, 1994, pages 100 et 107)

Dans l'autre oeuvre, Hodrová définit la ville soit comme le décor, l'image et le signe du milieu social, soit comme « l'endroit de jeu », soit comme la métaphore, la métonymie, la partie ou le modèle de l'espace mythologique. La stabilité de la structure d'un endroit est assurée par deux actions : par son histoire ou par l'échange perpétuel causé par les oeuvres artistiques qui changent toujours la forme d'un endroit. Il faut remarquer que le nouvel endroit est dans tous les cas créé sur les fonds de la vieille forme. (Hodrová, 1997, pages 15-16)

² « [...] V poezii je možné personifikace města pokládat za nepříznačové, v próze je tento postup projevem významných proměn její poetiky, druhově – žánrové specifčnosti a také proměny vnímání města i mimo umění. [...] » (Traduit par l'auteur du mémoire.)

D'après cet ouvrage, nous pouvons diviser la topique de la manière suivante : la topique collective (les histoires collectives des endroits) et la topique personnelle (les expériences personnelles et les histoires des endroits). Si le centre de gravité se trouve dans le champ de la topologie personnelle et le sujet de cette poétique est constitué des histoires de l'endroit, sa structure et les relations dans les oeuvres partielles, nous pouvons considérer cette ligne comme horizontale. Tandis que dans le cas de la topique collective (les changements historiques, la relation dynamique entre la topique collective et personnelle, la structure du genre et l'époque), nous parlons de l'axe vertical. (Hodrová, 1997, page 21)

Dans l'autre ouvrage, *Citlivé město*, Hodrová parle de la liaison entre la ville, le « topos » et le texte littéraire, qui peut être généralisé aux pièces d'art. Si nous parlons des mots « ville » et « texte », nous pensons automatiquement à quelque chose qui est fixé, matérialisé, touchable. Le « texte de la ville » signifie pour les habitants un ensemble des textes, plus ou moins connus. Les plus connus sont ceux qui viennent de leur quartier par exemple, autrement dit des endroits familiers. Tandis que quelques textes ne sont pas compréhensibles facilement, puisque les habitants connaissent les endroits seulement des histoires ou des journaux, etc. Hodrová réfère à l'ouvrage précédent, où elle a parlé de la destruction des fortifications et de la liaison du centre de la ville et de la périphérie. Ici elle ajoute que les grandes villes d'aujourd'hui ne possèdent pas le début et la fin. Les frontières de la ville sont indistinctes ainsi que les frontières entre le centre et la périphérie, aujourd'hui la banlieue par exemple. Cette indétermination de la division de la ville est possible uniquement dans le cas si la ville a le centre historique. (Hodrová, 2006, pages 17-18)

Si la ville est en même temps le texte, elle contient tous les textes/ouvrages d'art qui y ont été créés, mais aussi les ouvrages dont l'histoire se passe dans cette ville. Les villes comme les textes se regroupent dans un ensemble des textes d'une ville, d'un monde. Ils sont construits comme les répliques des autres textes des différentes villes. (Hodrová, 2006, page 21)

Finalement, nous voudrions aborder la réponse sur la question des événements passés dans la mémoire de la ville ou dans la présence. Nous devinons que la citation suivante du roman de Hodrová, caractérise bien cette réponse en utilisant le motif de la mort :

« Ceux qui sont morts peuvent continuer à vivre dans la littérature, tandis que dans la réalité, la mort signifie la fin de tout. Dans la littérature, rien ne finit, tout se répète, tout se transforme toujours. Nous pouvons appeler cela comme par exemple « la mémoire vivante des endroits ». Chaque endroit est un théâtre des images des événements qui se sont passées ici et qui se passent toujours. De temps en temps, les images se mélangent et ils surgissent en même temps ou dans certain désordre. »³
(Hodrová, 1999, page 19)

3. La partie pratique - l'analyse des oeuvres du réalisme poétique

Après l'étude profonde des sources théoriques et en accord avec les questions de recherche nous formulons les hypothèses suivantes :

Nous supposons, que Marcel Carné est considéré comme le créateur le plus fameux et important du réalisme poétique. C'est-à-dire, que Carné devrait illustrer les signes du réalisme poétique dans la manière la plus claire que possible. La « deuxième place » sera occupée par Jacques Prévert qui a été très proche de Carné en travaillant comme le dialogiste de ses films. Finalement, Doisneau n'est pas considéré avant tout comme le représentant du réalisme poétique. Néanmoins, nous pensons qu'il y a toujours des traits de cette tendance dans son travail.

En ce qui concerne la manifestation du réalisme poétique dans les trois types d'art, nous devinons que le film nous propose un échantillon représentatif de cette tendance, puisqu'il s'agit d'une tendance cinématographique. Puis, nous pensons que le réalisme

³ « Mrtví mohou žít v literatuře dál (zatímco mrtví realitě, konec), nic definitivně nekončí, vše se v nějaké podobě neustále opakuje. Můžeme to nazývat třeba „živá paměť míst“ – každé místo je divadlem obrazů, které se v něm odehrály a stále odehrávají. Někdy se obrazy v paměti místa pomíchají, vyvstávají jakoby současně nebo napřeskáčku. » (Traduit par l'auteur du mémoire.)

poétique est reflété dans la poésie à l'aide de la langue familière, des figures stylistiques et de la possibilité de lire et comprendre les poèmes. Quant aux photographies, nous prévoyons que le réalisme poétique est lié à la quotidienneté qui a été l'objectif de la photographie humaniste.

À propos de la création « anti-intellectuelle », nous croyons qu'elle est causée par la simplicité des ouvrages qui est relative en même temps.

Pour introduire la partie pratique, il faut présenter la méthodologie. La partie suivante est consacrée aux analyses des photographies et des poèmes choisis bien que les commentaires sur les films *Le Jour se lève* et *Les portes de la nuit*. En étudiant le travail de Robert Doisneau, de Jacques Prévert, les films de Marcel Carné et les signes du réalisme poétique, nous avons choisi dix thèmes qui sont plus ou moins les plus fréquents dans ces oeuvres. Il s'agit de l'amour, de la guerre, de la mort, de la solitude, de la ville/de la campagne/de la banlieue, de l'homme ordinaire, de la vie quotidienne, de la pauvreté/des clochards, du mariage et des enfants.

La décision pour les films *Le jour se lève* et *Les Portes de la nuit* s'effectuait dans la manière suivante : Premièrement, nous avons choisi *Le Jour se lève*, car ce film est considéré comme l'oeuvre première et significative du réalisme poétique. Deuxièmement, *Les Portes de la nuit* sont considérées comme le dernier film du réalisme poétique. Alors, la décision pour ce film était simple : présenter la dernière oeuvre d'art de cette tendance. En même temps, la datation différente du film peut nous offrir une comparaison, s'il y a une évolution en ce qui concerne l'interprétation des signes du réalisme poétique. (Le site hommage au réalisateur français Marcel Carné (1906-2006). Site officiel)

Le choix des poèmes de Prévert s'est déroulé de la manière suivante : Premièrement, nous avons décidé que le recueil *Paroles* sera le plus convenant du point de vue de sa notoriété que nous avons mentionné dans la partie théorique. Deuxièmement, nous avons choisi les poèmes qui répondent aux dix thèmes analysés et troisièmement, nous avons trié les poèmes qui décrivent les signes du réalisme poétique le meilleur possible.

Le corpus des photographies de Robert Doisneau a été choisi en trois étapes. D’abord, nous avons mis l’accent sur l’accord du thème, de la photographie et des signes du réalisme poétique que nous devons analyser. Puis, nous avons choisi les photographies qui ont été prises après 1939, c’est-à-dire après l’apparition du film *Le Jour se lève*. En plus, les photographies prises hors de Paris ont été éliminées. Finalement, après avoir fini le choix des photographies, nous pouvons dire que les images présentées ci-dessous viennent des années 1940 et 1950, sauf une photographie (*Sous les pavés la plage*) qui est datée de 1971.

3.1. Le réalisme poétique et l’amour

3.1.1. « *Le Jour se lève* » (M. Carné)

Dans le film, il y a plusieurs relations amoureuses, mais toutes sont avant tout malheureuses. Premièrement, il y a François et Françoise. Il s’agit de l’amour très classique, très romantique, un coup de foudre. De le début, nous sentions, que les deux sont liées par le destin – une rencontre fatale pendant leurs anniversaires, une liaison de deux personnes qui ont par hasard le même nom, etc. Même si Françoise hésite au début de leur relation (si nous pouvons appeler leurs rendez-vous de telle manière), au fur et à mesure elle tombe amoureuse absolument et à la fin du film, elle souffre quand François est seul dans sa maison avant étant attaqué par la police. Concernant le héros principal, François, il aime ou adore même Françoise du premier moment, comme il l’admette au fil du temps. Les sentiments vers Françoise lui mènent à la situation fatale, quand il se laisse provoquer jusqu’à l’assassinat de Valentin.

Deuxièmement, il y a une relation amoureuse entre Françoise et Valentin. Plus précisément, de la part de Françoise, nous pouvons parler de l’amour, ou plutôt d’enchantement. Tandis que Valentin a séduit Françoise. Comme il admette à la fin du film en disant qu’il aime la jeunesse.

Troisièmement, au cours du film, nous témoignons les échos de la relation entre Clara et Valentin. Nous apprenons, que leur relation a duré pendant trois ans, mais finalement c'est Clara qui a quitté Valentin. Probablement, au temps quand elle l'a quitté, Valentin a commencé déjà à rencontrer Françoise. Dans une scène, il dit que la rupture lui a fait de la peine, mais nous supposons qu'il s'agit justement des clichés. Au contraire, Clara a passé des moments de la déception.

Finalement, il y a la relation entre François et Clara. Clara rencontre François le même soir où sa relation avec Valentin est finie. Tandis que François est déjà amoureux de Françoise. Clara veut la relation en pleine forme, tandis que François préfère les rencontres occasionnelles.

Carné, comme le représentant principal du réalisme poétique, présente l'amour parfaitement en accord avec les signes de cette tendance : dans le film, les caractères cherchent l'amour fatal, qui, malheureusement, ne finit pas d'une manière positive. Nous voyons que les relations amoureuses sont pleines de déception, de désespérance (par exemple, la pleure de Clara à la fin du film), de pessimisme qui domine. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

3.1.2. « *Cet amour* » (J. Prévert) (Annexe 1, page I)

À travers les parallèles et comparaisons, l'amour se transforme en « être » vivant, qui a deux côtés en même temps, réel (refère au réalisme) et fou (correspond à la composante poétique) comme il est dans la vie quotidienne. Autrement dit, l'amour n'est pas uniquement dans le sens (l'aspect) positif et naïf, mais avec tous les échecs auxquels il aborde. Nous voyons ce fait dans les vers 6 – 9 ; la fatalité de l'amour est exprimée à l'aide de la comparaison de temps, c'est-à-dire le parallèle au processus perpétuel, comme le temps change pendant l'année. Nous y voyons aussi une référence à la vie réelle, comme le changement de temps est familier à tout le monde.

Dans les vers suivants, 10 – 15, l’amour acquiert la manière positive, même toute de suite elle devient « dérisoire ». Cela évoque des sentiments amers (l’aspect amer) et la déception aussi – les deux signes typiques pour le réalisme poétique.

En lisant les vers 37 – 46, une nouvelle vague d’espoir soulève. Prévert y donne l’impression dont « cet amour » va durer pour toujours, n’importe quelle séparation ou éloignement temporel arrivent, « notre amour reste là ».

En analysant les traits du réalisme poétique dans la partie théorique de cette thèse, nous savons déjà que la nostalgie est l’un des signes très fréquent dans les oeuvres du réalisme poétique.

La ponctuation (l’escalation) de la parole est bien visible dans la partie suivante, 47 – 55, où Prévert donne à l’amour les caractères humains (par exemple têtu, vivant, cruel, etc.) et en même temps il le compare aux animaux, choses, caractères, etc. qui les possèdent. Autrement dit, cette partie du poème, l’auteur « personnifie » un sentiment (l’amour), il le change en une chose réelle, une partie de la vie quotidienne.

Dans la conclusion du poème, une autre caractéristique du réalisme poétique est bien apparue : il s’agit de la « déception » qui se resurgit « de nouveau ». Prévert utilise les verbes comme *crier* 60, *supplier* 61, *rester* 67, mais au contraire, il y a l’espoir, comme par exemple dans le vers « *Ne nous laisse pas devenir froids* ».

En résumé, l’amour vu par Prévert n’est pas romantique ou naïf, mais très fiable et réaliste. Il est capable de définir l’amour dans son existence terrestre, son existence quotidienne et avec tous les changements (soit négatifs, soit positifs) qui apparaissent dans chaque relation.

3.1.3. « *Amour et barbelés* » (R. Doisneau) (Annexe 2, page III)

La photographie *Amour et barbelés* est divisée par deux axes. Premièrement, il s’agit de l’axe vertical, orné par les arbres et la balustrade qui contrastent vivement avec le chemin clair. Deuxièmement, l’axe vertical est abordé par le fer barbelé et le couple

assis sur le banc. Doisneau travaille sur cette photographie plusieurs avec contrastes, par exemple l'amour et la guerre, la vie et la mort, le bonheur et la tristesse. Nous avons choisi cette photographie d'après le critère ou le mot-clé « amour », même si les autres la complètent et résultent du contexte. Déjà dans notre mémoire de licence, nous avons travaillé avec la liaison de cette photographie et du roman de Romain Rolland Pierre et Luce. Ces deux oeuvres reflètent la vie de deux jeunes amoureux, qui est interrompu par la guerre. Tandis que dans le roman de Rolland, il s'agit de la Première Guerre mondiale et d'une histoire où la guerre est fatale pour le couple, car ils sont morts pendant le bombardement dans l'église, sur cette photographie, la situation semble un peu différente. (Paálová, 2015, page 13)

De la datation de la photographie nous voyons qu'il s'agit de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le destin de deux amoureux n'est pas alors tragique mais peut-être positif. D'après nous, nous témoignons d'une rencontre disons après-guerre. Ce qui nous attire, c'est le contraste de deux amoureux qui s'embrassent près du fer barbelé, un certain contraste de la joie, du positivisme avec celui qui est négatif, comme le fer barbelé symbolise fortement la guerre et la violence. En plus, le chemin blanc nous donne le sentiment de l'espoir, de la future commune possible. De l'autre côté, l'ambiance de la photographie n'est pas tellement convaincante. Est-ce qu'il s'agit vraiment de la fin de la guerre, d'une rencontre éternelle, qui va durer pour toujours ?

Cela convient aux traits du réalisme poétique, qui souligne la recherche de l'amour fatale, mais souvent la déception est un seul destin qui arrive. Alors comment Doisneau a-t-il présenté l'amour ? Nous voyons deux possibilités : D'un côté, il retient très bien les contours et les contrastes des motifs partiels (mentionnés au-dessous) qui définissent les frontières entre le bien et le mal, peut-être protègent les amoureux devant le monde extérieur et son mal. De l'autre côté, le motif de barbelés, avec les contours imprécis, ils semblent qu'ils fourmillent et attendent pour le moment qui vienne à son jour et à son heure, quand le mal va battre le bien. Cela nous évoque le trait du réalisme poétique, où l'amour est une seule solution possible, mais en restant malheureux pour toujours. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

3.2. Le réalisme poétique et la guerre

3.2.1. « *Les Portes de la nuit* » (M. Carné)

Le motif de la guerre dans ce film de Carné est présent jusqu'au début. L'action est située au février 1945 avec la référence à la fin de la guerre. Tandis que le temps est beau et il y a du soleil (qui évoque la composante poétique), au nord de Paris il y a toujours des échos de la guerre (la composante réelle). Mais dans la ville de Paris il y a déjà la jouissance de la vie quotidienne, mais aussi nous pouvons voir les difficultés et la misère.

Au fil de temps, les échos de la guerre sont mentionnés aussi. Voici quelques exemples : la mauvaise nouvelle, que l'homme est mort, mais en effet il a survécu la guerre. Cela réfère au retard des informations de la guerre. Puis, l'autre situation, les références aux camps de concentration, le délateur et sa victime, qui a souffert beaucoup. Finalement les questions de la vie après la guerre et les visions que la vie reprenna son cours.

3.2.2. « *Chanson dans le sang* » (J. Prévert) (Annexe 3, page IV)

Prévert s'exprimait plusieurs fois dans ses poèmes contre la guerre (*Complainte du fusillé, La guerre, Familiale*). Nous avons choisi un poème dont le sujet principal est le sang à travers lequel Prévert reflète pas seulement la guerre mais aussi les autres atrocités qui l'accompagnent, comme par exemple la mort ou la souffrance et la torture.

Dans les vers 1 – 4, la terre est couverte et remplie du sang, bien sûr, il s'agit d'un point de vue abstrait. L'auteur lui-même s'intéresse où s'absorbe tout le sang. Comment il est possible que la terre puisse maîtriser ? Puisqu'il y en a beaucoup dont la terre devrait être presque « ivre ».

Dans le vers suivant (5), nous sentons un tournement à l'opposition et à une certaine indifférence en même temps. En le lisant, nous voyons qu'en réalité, rien de grave ne se passe, car l'ivresse est décrite comme « si sage, si monotone ». Puis (vers 7 – 11), la terre continue à tourner, à changer des temps, qu'elle ne changera pas sa routine à cause des méfaits que l'homme a commis. Comme la terre ne s'intéresse pas aux événements qui sont effectués par ses habitants sur sa surface.

Cette expression s'intensifie en vers 14 – 17, car la guerre et tout le mal du monde sont de nouveau représentés par des « grandes flaques de sang » qui sont posées au même niveau que les objets ordinaires sur la terre (des arbres, des jardins, etc.).

Dans la partie suivante (vers 18 – 24), nous voyons deux retournements : d'abord, l'indifférence augmente, comme « la terre s'en fout ». Mais tout de suite, les êtres vivants hurlent, c'est-à-dire qu'ils souffrent. Tandis que la terre continue à tourner. Et le sang continue à couler. D'après nous, il y a une certaine absurdité et futilité des conflits humains. Même-si beaucoup de gens sont morts, en général, les actions ordinaires (comme le tournement de la terre) ne changent pas.

Il faut dire que ce poème n'est pas dédit uniquement à la guerre, mais aussi à la mort causée par la torture, la misère, l'emprisonnement aussi bien qu'aux fusillés, suicidés, condamnés.

Une partie intéressante est celle de vers 44 – 53, où l'auteur décrit une situation fatale (la mort inattendue et soudaine) dans une manière disons ordinaire. Comme si un seul homme mort ne comptait pas, comme si sa mort n'était pas du tout une tragédie. La composante réelle est soulignée avec l'idée que la mort individuelle possède une certaine insignifiance. Cela reflète le temps de la guerre, où la mort de n'importe quelle personne n'est pas prise en considération. Mais une fois un conflit armé est fini, nous comptons les victimes en milles et millions. Mais personne ne voit pas le destin et l'histoire de chaque personne morte.

La fin du poème est écrite dans le mode de l'absurdité, la terre continue à tourner, le sang est comparé au lait, le motif des flagues de sang est répété.

Dans ce poème nous voyons plusieurs traces du réalisme poétique : les parties simples à la première lecture sont changées par les parties très ponctuées, comme les scènes dans les films de Carné. Nous devinons que les parties « simples et ordinaires » jouent un grand rôle dans le poème. Cette indifférence et simplicité expriment l'absurdité de la guerre. Le goût de faire la guerre est payé par les vies des gens ordinaires, qui en fait malheureusement n'intéressent pas ceux qui ont causé le conflit. C'est-à-dire, il y a la désespérance ainsi que la fatalité des décisions, l'aspect amer et la déception. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

3.2.3. « *Vélo-taxi près de l'Opéra* » (R. Doisneau) (Annexe 4, page VI)

En observant la photographie *Vélo-taxi près de l'Opéra*, nous pouvons la diviser en deux parties : au premier plan, il y a un vélo-taxi qui est actionné par deux hommes, tandis qu'au second plan, nous pouvons distinguer des gens, des voitures et le bâtiment de l'Opéra caché par la brumasse. Même si l'Opéra est un monument imposant, Doisneau accentue une chose tout à fait ordinaire, le vélo-taxi. En étudiant la vie personnelle de Doisneau, nous savons déjà, qu'il a assez souffert pendant la Seconde Guerre mondiale bien qu'une certaine partie des Parisiens. Ce fait nous explique un peu le choix du motif central de cette photographie. En plus, nous avons consulté Hamilton qui proclame que *presque toutes les chose étaient rationnés* (Hamilton, 2012, page 96), c'est-à-dire le gaz aussi. Ces faits nous éclaircissent la sélection du vélo-taxi devant la voiture et l'Opéra au second plan. Autrement dit, le vélo-taxi est devenu plus quotidien car il ne dispose pas du besoin du gaz qui est trop cher. En plus, Doisneau, comme un photographe humaniste a toujours voulu enregistrer la vie quotidienne dans son vrai sens.

Comme nous avons mentionné au ci-dessus, l'Opéra domine au second plan. Ce monument historique est normalement (jusqu'à aujourd'hui) le symbole d'amusement, de richesse, de noblesse. Malheureusement, tout cela a dû s'écarter au fond pendant l'époque de la guerre. Il faut absolument relever que cette institution a fonctionné pendant la Seconde Guerre mondiale, même si qu'avec des difficultés, comme par

exemple l'obligeance d'introduction des pièces allemandes ou le manque du budget (Palais Garnier, site officiel).

Nous pensons qu'à travers le feu (à droite de la photographie), Doisneau a parfaitement personnifié l'époque de la Seconde Guerre mondiale à Paris. Une chose très ordinaire comme le feu évidemment ne fonctionne pas. Il y a deux explications possibles : premièrement, il fait si froid que cet appareil ne marche plus (nous avons déduit cette affirmation de la neige qui se trouve pas seulement sur le feu, mais aussi autour de la photographie – par exemple des amas de neige sur le trottoir et la rue). Et deuxièmement, le feu débranché peut exprimer la personnification de la non-fonctionnalité de système qui a marché avant la guerre et qui maintenant cesse fonctionner. C'est-à-dire que la guerre est personnifiée à travers des détails de la vie quotidienne. De l'autre côté nous pouvons y voir une autre opinion – le feu fait la grève, puisque fonctionner pour les vélos-taxis qui n'ont pas de moteur n'est pas de son niveau. Mais, nous pouvons y voir surtout la réalité quotidienne des gens que Doisneau aime tant représenter. Malgré le temps, ils tâchent toujours de rassembler assez de moyens pour survivre un jour de plus. (Paálová, 2015, pages 8-9)

3.3. Le réalisme poétique et la mort

3.3.1. « *Le Jour se lève* » (M. Carné)

En regardant le film, nous rencontrons deux cas de la mort. Premièrement, il s'agit d'un assassinat, qui nous est présenté au début du film. Nous entendons uniquement le coup de feu, l'homme qui sort d'une maison et puis il tombe sur les escaliers, mort. La scène nous donne l'impression, que le meurtre a été fait avec sang-froid. Peu à peu, nous apprenons qu'il s'agit de Valentin qui a séduit Françoise et qui est en effet venu avec l'intention de tuer François. C'était lui qui a apporté l'arme. Néanmoins, c'est François qui est provoqué par Valentin et qui finalement tire. L'histoire est déchiffrée à la fin du film. Au début, nous croyons que François est un assassin et nous n'avons

pas pitié de lui. Mais successivement, nous retrouvons toute l'intrigue et au moment de l'explication du meurtre, nous comprenons complètement des raisons de son comportement – l'amour fatal vers Françoise.

Deuxièmement, nous témoignons de la mort de François qui se suicide avec la même arme avec laquelle Valentin a été tué. François n'a pu plus supporter la charge de la culpabilité. Même si les autres gens sur la rue le supportent et disent qu'il faut sortir de la maison, il ne la quitte pas. Ni la présence de Françoise sur la rue n'apporte pas de remède et François décide de terminer sa vie à cause des reproches et en sachant que sa vie ne sera jamais la même. Il cherche la place de son coeur et il tire avec précision.

3.3.2. « J'en ai vu plusieurs ... » (J. Prévert) (Annexe 5, page VII)

Nous avons choisi ce poème qui est plus court que les deux précédents, dans le but d'analyser le motif de la mort.

Il faut dire que le moment du décès n'est pas exprimé dans la manière explicite. Néanmoins, nous devinons que l'ambiance générale du poème et les sentiments évoqués correspondent non seulement avec l'expression de la mort, mais aussi avec les signes du réalisme poétique.

Comme nous trouvons le sens du poème très complexe, nous voudrions l'analyser en bloc (différemment de deux analyses précédentes). Nous supposons que chaque poème exige un processus d'analyse un peu différent.

Pour la première fois dans notre mémoire, nous lisons un poème, qui est écrit dans la première personne de singulier. Concernant le motif de la mort, nous croyons que l'utilisation de ce mode d'écriture ajoute au poème l'aspect personnel et sérieux. L'auteur s'approche au lecteur.

Nous supposons que l'histoire se déroule autour du moment de l'enterrement. L'auteur « voit plusieurs ... » gens : ceux qui sont pâles, les autres qui tremblent, ceux qui attendent. À quoi ? Personne ne le sait. Les gens se trouvent dans un moment difficile,

suffocant, quand quelqu'un est mort et nous ne sommes pas capables de dire un seul mot. Si quelqu'un est capable de parler, il peut facilement s'arrêter à la répétition d'un seul mot ou phrase qui est tout-à-fait absurde et unconvenable, comme celui qui cherche son chapeau. Le moment de la mort et la prise en conscience de la mort délivrent des gens des mots.

L'auteur a vu l'homme, le drapeau, les vêtements noirs, la monture, etc. Il se consacre aux objets ordinaires et à travers d'eux, il reflète la personne morte. Il l'a vue pleurer, les gens qui sont venus dans l'église ... et après la cérémonie, ils sortent.

Même-si le poème traite un sujet grave et sérieux, il est exprimé dans une manière calme et conciliante. En ce qui concerne les traits du réalisme poétique, nous pensons que la fatalité, la nostalgie, le pessimisme et la désespérance répondent le mieux que possible.

3.3.3. « Paris 1944 » (R. Doisneau) (Annexe 6, page VIII)

Comme il était écrit plusieurs fois, Robert Doisneau était le photographe humaniste. Il n'existe pas une seule photographie où il enregistrerait le décès dans une manière naturelle. De cette raison, nous avons choisi pour cette partie de mémoire une photographie qui représente la mort dans une manière métaphorique ou abstraite. D'abord, la datation qui nous rappelle la fin de la Seconde Guerre mondiale pendant laquelle millions des gens sont morts. Puis, au premier plan de la photographie, il y a une croix. Si nous l'observons en détail, nous pouvons voir qu'il y a une inscription. Malheureusement, elle est cachée partiellement avec des fleurs. Néanmoins, le mot dernier « France » est bien lisible. Concernant le premier mot, il y a un espace pour la réflexion, car seulement les deux premières lettres « mo » sont lisibles. Cela peut signifier le début du mot « mort ». Il faut avouer qu'il s'agit de notre interprétation. Puisque pendant la recherche des informations qui concernent cette photographie, nous n'avons pas trouvé presque aucune indication utile : nous avons trouvé cette photographie dans un seul livre (Gautrand, 2012). Alors, la recherche suivante était

faite sur l'Internet. Nous avons utilisé les mots-clés comme « Doisneau » , « photographie » , « mort » , « 1944 ». Les résultats ont référencé sur la mort de Doisneau en 1994 (quel hasard concernant la date de mort de Doisneau et la datation de la photographie...).

Le motif le plus intéressant de la photographie est assurément le personnage au milieu. Il n'est pas possible de définir s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, car il manque les caractéristiques d'après lesquels nous pouvons déduire le sexe. Alors, nous avons décidé d'appeler ce personnage soit « la personne » soit « l'homme ». La personne est vêtue dans la tenue toute noire, de la tête jusqu'aux pieds. Aussi ses contours ne sont pas exacts, car elle est en mouvement. Il semble qu'elle se dépêche, elle court sur le chemin qui travers la photographie horizontalement. Le mouvement de la personne et le chemin aussi donnent l'impression qu'ils ne commencent et ne finissent jamais et nulle part bien que la mort qui arrive et part soudainement. Cette personne fait impression qu'elle est irréelle ou abstrait. Il faut souligner sa fluidité qui contraste avec la croix en contours précises devant elle et la haie derrière elle qui est aussi présentée clairement.

Toute ambiance est soulignée par la brumasse au second plan de la composition, il y a des signes des bâtiments et il y a du soleil faible, légèrement visible. Le soleil est souvent considéré comme le signe de la vie, c'est-à-dire son présence sur la photographie contraste parfaitement avec le sujet de la mort.

Si le personnage sur la photographie et toutes ses parties décrites peuvent être liés à la mort, Doisneau présente d'après nous la mort comme un passant en noir, sans identité, sans sexe, sans origine, sans le point de départ et d'arrivée. C'est un passant flou qui traverse le monde rapidement et en pas longs, quelqu'un qui arrive sans invitation et une seule chose dont il est capable est de prendre des victimes, comme la mort dans la vie réelle.

3.4. Le réalisme poétique et la solitude

3.4.1. « *Le Jour se lève* » (M. Carné)

Le motif de la solitude traverse tout le film. Surtout il s'agit de la solitude de François : après avoir commis l'assassinat à Valentin, il se ferme dans sa chambre et il refuse la quitter ou permettre quelqu'un la rentrer. Il y a une seule exception, au début du film, après le premier essai de la police d'amener François de sortir sa maison. La solitude de François peut-être considérée comme volontaire.

Si nous parlons de la solitude volontaire, nous pensons au besoin de François de se cacher après l'assassinat. Il ne veut pas parler avec la police, il ne veut pas sortir de la chambre. Il croit que les autres personnes le considèrent d'être un criminel. Mais nous voyons que les gens qui le connaissent, se prononcent uniquement dans une manière positive quand ils ont, par exemple, interrogés par la police. Aussi, à la fin du film, quand François fait son apparition dans la fenêtre, les gens dans la rue l'encouragent à sortir. Néanmoins, François commit le suicide sous la charge des reproches, de l'amour fatal et malheureux. Tout le film semble comme la répétition de la vie de François, comme il fait le bilan de tout ce qui s'est passé.

La solitude est présentée comme recherchée, déprimante, fatale. L'ambiance est pleine de la désespérance, du pessimisme. François représente un « mauvais garçon » qui se trouve en quête d'impossible. Finalement, la mort (la suicide) est une seule solution possible.

3.4.2. « *Le désespoir est assis sur un banc* » (J. Prévert) (Annexe 7, page IX)

Le début du poème (vers 1 – 4) est consacré à la description d'un homme qui est assis sur un banc. D'après le titre du poème, nous pouvons poser la signe d'égalité entre les mots « un homme » et « le désespoir ». L'auteur nous offre l'impression que cet homme a mal, il est seul et désespéré.

Les vers suivants (5 – 12) sont assez trompeurs. À la première lecture, ils supportent l'idée qu'il faut avouer tous les contacts avec cet homme. Comme s'il pouvait nous déranger. Mais après le vers 12, une rupture vient et nous comprenons le vrai sens des vers. Il est vrai, qu'ils nous avertissent de ce « désespoir assis sur un banc ». Mais d'une raison complètement différente : L'homme vous passe un souris plein d'atrocement. Et vous l'acceptez (vers 17 – 24). Par un seul souris, vous comprenez la notion de sa solitude, son désespoir, vous voyez le monde par ses yeux.

Vous restez sans bouger et vous observez le monde autour de vous, des passants, des enfants, des oiseaux (vers 26 – 28). La solitude devient une partie de vous. Ce fait est ponctue en absurde, puisque « vous savez que jamais plus vous ne passerez » (vers 40). En réalité, nous pouvons transformer ce vers (et les autres qui l'entourent) dans le sens suivant. Il y a deux aspects de ce sens. Nous appelons le premier comme « extérieur ». Nous devenons désespérés et tout seuls comme l'homme assis sur le banc, fermés devant le monde extérieur. Ceux qui passent autour de nous, nous considèrent malheureux. Comme si nous avions considéré l'homme sur un banc avant qu'il a souri à nous.

Le deuxième aspect développe le première et nous l'appelons « intérieur ». À travers le désespoir et la solitude décrite au-dessus, nous prenons en considération que ces sentiments ont changé notre point de vue sur le monde et après cette expérience, le retour est impossible. Nous réalisons que les sentiments de la solitude et du désespoir arrivent quand les autres nous donnent cette étiquette. Qu'il s'agit de leur point de vue. En réalité nous sommes heureux dedans nous, nous identifions avec la solitude. Nous devenons « l'homme qui est assis sur un banc ».

Concernant les traits du réalisme poétique, il faut mentionner la désespérance qui se trouve aussi dans le titre du poème. Néanmoins, nous supposons que ce désespoir est relatif, alors il ne possède pas la connotation négative comme il est typique pour le réalisme poétique. Puis, nous pouvons mentionner l'aspect amer, qui vienne avec l'autre point de vue sur le monde. Le poème est aussi broché de fil de pessimisme, nostalgie et fatalité. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

3.4.3. « *L'accordéoniste* » (R. Doisneau) (Annexe 8, page X)

Le personnage principal est assis sur une valise au centre de la photographie. Il joue à l'accordéon et nous voyons au premier regard qu'il est aveugle. Cela confirme la canne blanche enlacée entre ses jambes. Il semble être absolument concentré sur le jeu. La problématique de la solitude commence déjà par le handicap de cet homme. Les aveugles sont partiellement exclus de la société justement à cause de cette déficience. Son regard vacant intensifie l'idée qu'il se trouve dans son propre monde et qu'il n'est pas en contact avec la réalité. Mais nous devinons qu'il y a plusieurs signes de la solitude sur cette photographie.

De notre point de vue, la composition de la photographie est importante, car le personnage principal est situé au bord du trottoir. Autrement dit, il s'agit de la métaphore, que l'accordéoniste se trouve au bord de la société dont il est exclu. L'autre aspect est la foule qui est formée derrière lui. Tous les gens ont tourné le dos à cet homme. Comme s'ils ne le voyaient pas, comme s'il ne les intéressait pas, comme s'il n'existait pas pour eux. Au-dessus d'eux, il y a un panneau de signalisation « entrée interdite ». Cela peut signifier que pour cet homme il est interdit d'entrer dans le monde des autres, qu'il a sa place définie et il ne peut pas le quitter.

C'est-à-dire le motif d'exclusion et de la solitude est renforcé de nouveau. Il y a une seule personne qui reste, l'homme au bord droit de la photographie, habillé en noir, tenant un dossier et un crayon et observant l'aveugle. S'il observait l'homme au milieu de la photographie d'une autre direction, nous pourrions dire qu'il voulait le dessiner. Mais il voit ses dos au maximum. Pourquoi il voudrait dessiner quelqu'un par derrière ? Nous n'avons pas de réponse. Il est possible qu'il dessine quelque chose que n'est pas enregistré dans la photographie, la rue, les voitures, et qu'il justement n'a pas remarqué l'aveugle qui est assis devant lui.

D'après nous, Doisneau voit la solitude dans une manière intéressante. Il peut s'agir d'un « message » aussi : il n'est pas important si vous êtes au centre des événements,

au centre de la composition de la photographie, au milieu de la rue, entouré par les gens. Vous pouvez rester isolés si les autres vous n'acceptent pas.

3.5. Le réalisme poétique et la banlieue

Au début, après la recherche primaire, quand nous avons essayé d'établir les thèmes auxquels nous voudrions analyser dans cette mémoire, nous avons voulu introduire le thème de « la campagne ». Au fur et à mesure, en étudiant plus profondément pas seulement les oeuvres théoriques, mais aussi les photographies, les poèmes et les films, nous avons changé ce thème au « milieu ». Il y a deux raisons. Premièrement, le choix des photographies prises par Robert Doisneau. Comme nous avons décrit le choix des photos au début de la partie pratique, nous avons justifié que toutes les photographies prises hors de Paris ont été éliminées en accord avec le « topos » de Paris mentionné dans la partie théorique. C'est-à-dire que le thème de la banlieue convient mieux aux besoins de notre travail. Dans le cas de films de Carné, nous avons eu le même problème, car les histoires de films sont localisées à Paris. Tandis que le poème choisi de Prévert illustre la campagne dans une manière intéressante. Et en plus, le recueil *Paroles* ne contient pas les poèmes qui traitent le thème de la banlieue. Deuxièmement, nous croyons, que la perception des mots « campagne » et « banlieue » a changé au fil du temps. Les endroits, qui ont été considérés comme la campagne dans la moitié du XX^e siècle, ont devenus les banlieue des villes aujourd'hui.

3.5.1. « *Le Jour se lève* » (M. Carné)

Dans le cas de ce sujet, nous avons décidé de décrire le rôle de la ville et du milieu dans le film *Le jour se lève*. Il faut dire qu'à travers l'histoire, nous rencontrons quelques endroits qui se répètent plus ou moins. Nous avons choisi uniquement les endroits en dehors pour atteindre l'objectif de la description de l'extérieur qui est le

plus proche au sujet de la campagne et banlieue. D'après le film, nous dévinons que l'endroit le plus fréquent est la rue et l'entourage de la maison de François. La rue est soit présentée en pleine vie, c'est-à-dire avec beaucoup de personnes, soit complètement vide ou justement avec un ou deux hommes. L'espace devant la maison de François joue un rôle du décor, mais assez important. Car dans cet espace, nous pouvons voir les rassemblements des gens qui témoignent du destin de François qui se déroule au-dessus de leurs têtes. Les gens deviennent les spectateurs (le début du film) ainsi que les acteurs (la fin du film) de l'histoire. Le milieu de la rue est présenté dans une manière ordinaire, simple, quotidienne.

3.5.2. « *La batteuse* » (J. Prévert) (Annexe 9, page XI)

Le poème *La batteuse* traite le sujet de la fête de la moisson. Nous devinons cela pas seulement d'après le mot « la batteuse ». En plus, nous croyons que tout le poème raconte et décrit les actions qui sont liées à cette fête et à la campagne.

À la première lecture, le poème nous donne l'impression qu'il est assez facile, qu'il décrit la quotidienneté de la campagne : la nourriture et les animaux typiques, la danse, la chante, les boissons, etc. Nous sommes d'accord. Cependant, une autre question relève : Dans quelle manière Prévert a-t-il décrit cette fête typique pour le milieu de la campagne ?

Nous pensons, qu'ils existent deux points de vue. Premièrement, concernant le champ lexical, les verbes utilisés sont liés à la violence. Voici quelques exemples : battre (vers 3 et 4), égorger (vers 11), fendre (vers 13), casser (vers 14), faire sauter (vers 15), découper (vers 17), tordre (vers 18), écorcher (vers 19), noyer (vers 21), claquer (vers 22), se donner un coup de main (vers 23), basculer (vers 25), arracher (vers 26), briser (vers 27), pincer (vers 31), mordre (vers 33), taper (vers 35), vaincre (vers 40). À travers ces verbes, la fête de la moisson devient un acte plein de violence, de souffrance et de mort aussi. Cet événement de campagne est défini aussi à l'aide des verbes comme crier, chanter (vers 37) et danser (vers 38) qui possèdent en général une

connotation positive. Néanmoins, en cas de ce poème, ces trois verbes ne peuvent pas améliorer l'ambiance du poème qui reste plutôt négative.

Un autre moyen linguistique intéressant est l'utilisation de la troisième personne du pluriel à la place du mot soit « l'homme » soit « les gens » ou autre appellation concrète. Comme les gens ne sont pas responsables de la violence effectuée sur la nature, les animaux, les femmes.

La campagne est reflétée dans une manière assez violente. Il n'est pas important ce que l'homme fait, il semble, qu'il le fait toujours avec la violence et la brutalité. D'un certain point, nous pouvons constater qu'il s'agit d'un instinct primaire ou d'une coutume qui a sa tradition dans le passé. Il est vrai que pour survivre, l'homme a été forcé au comportement de temps en temps brutal. En effet, l'homme fait toujours partie de la nature, plus à la campagne, moins dans les villes.

Il faut remarquer que dans le vers 22 et 34, la femme est devenue l'objet de la violence aussi. Cela veut dire, que le goût de l'homme d'être brutal n'est pas justement lié à la nature.

En ce qui concerne les traits du réalisme poétique, l'histoire du poème est ponctuée, car le niveau de la violence augmente. Malheureusement, nous ne pouvons pas y identifier par exemple l'aspect amer ou pessimiste. Néanmoins, nous pouvons dire que le sens du poème est plutôt négatif (même si la fête de la moisson devrait être le temps positif). Et la négativité est présente aussi dans les films du réalisme poétique.

3.5.3. « *Métro-Saint-Denis-Basilique* » (R. Doisneau) (Annexe 10, page XII)

Au premier regard, cette photographie peut sembler comme un photomontage, car il y a deux parties qui sont tout à fait différentes. Au premier plan, nous voyons les escaliers mécaniques pleins des gens qui sortent du métro, tandis que le second plan est composé de la Basilique Saint-Denis. La composition de la photographie fait

sembler qu'il y a deux niveaux de temps. Cette division est remarquable soit en ambiance, soit en matériaux dont les objets de la photographie ont été créés. L'une de l'époque présente, c'est-à-dire l'année 1986 d'après la datation de la photographie. Cette partie de la photographie peut être décrite comme « moderne » : les escaliers mécaniques font en métaux, pure, lisse et brillant. Les visages de gens qui les montent reflètent d'après nous l'époque moderne. Nous devinons qu'ils sortent du métro, qu'ils sont fatigués, ennuyés après leur jour au travail, se dépêchent à la maison ou ils doivent suivre leurs tâches quotidiennes (faire les courses, garder leurs enfants, faire la cuisine chez eux, etc.). Même si la photographie est bien sûr noire et blanche, il n'y a pas une grande différence dans les nuances des couleurs de leurs vêtements. De cela, nous prévoyons qu'ils sont habillés dans les couleurs foncées, dans « uniformes ».

Au contraire, au second plan de la photographie, nous pouvons sentir une certaine nostalgie (aussi typique pour le réalisme poétique). Cette partie de la photographie est dominée par la Basilique Saint-Denis, un bâtiment imposant et noble. En observant le style architectonique, il est bien visible qu'il s'agit d'un monument gothique. Les arbres, quelque chose comme un petit jardin ou parc, des murettes opposent le froid de la modernité. Celui qui nous intéresse aussi, c'est un vieux homme avec les cheveux blancs et avec le sac dans sa main. Il accomplit l'ambiance des « temps perdus » qui contrastent avec ceux au premier plan.

3.6. Le réalisme poétique et l'homme « ordinaire »

3.6.1. « *Le Jour se lève* » (M. Carné)

En effet, nous considérons tout le film comme l'histoire de l'homme ordinaire. Avant tout, il s'agit de l'histoire de François – un ouvrier qui travaille toute la journée dans une usine et qui désire avoir le repos pendant la nuit. Comme il se prononce au cours du film, sa vie n'était pas toujours heureuse. Il a vécu le chômage, la recherche du travail nouveaux. Chaque journée de sa vie est la même que la précédente. Un jour, il

rencontre Françoise, il tombe amoureux et sa vie commence à changer. Il ne s'agit pas d'un changement brusque, mais plutôt d'une série des événements, comme par exemple la prise de connaissance avec Clara et Valentin, qui mènent au moment fatal de sa vie. Et finalement, il résout cette situation dans une manière fatale aussi.

L'autre personnage ordinaire est Françoise. Une jeune fille, très belle et un peu naïve aussi. Tout au début, elle dit qu'elle vient d'orphelinat. D'après cela, nous devinons que sa vie n'était pas belle depuis son enfance. Un peu plus tard, elle admette qu'il y a uniquement deux personnes qui ont été gentilles avec elle – François et Valentin. Sa jeunesse et naïveté causent qu'elle se laisse séduire par Valentin, même s'il elle ne l'aime pas dans le vrai sens. Tandis que François sent l'amour profond. Finalement, Françoise, elle aussi, se déclare, qu'elle l'aime. En plus, elle accepte qu'elle n'aille jamais plus voir Valentin, puisque François le déteste. Quand François se trouve dans le moment de la crise à la fin du film, Françoise délire de fièvre.

Valentin est aussi un homme ordinaire. Il illustre quelques qualités négatives, il aime mentir aussi bien que profiter des femmes qui l'adorent. Comme par exemple Clara, l'autre portrait de personnage ordinaire. Au début, elle était déçue et fâchée quand elle a quitté Valentin. À la fin, elle est détruite par l'amour vers François.

Nous avons choisi ces quatre personnages principaux pour illustrer plusieurs signes de « l'homme ordinaire » : la routine de chaque journée (François), la variété des qualités personnelles (de Françoise naïve à Valentin utilitaire), le destin tragique (tous les quatre), le changement de la personnalité (Clara). Les destins de tous les quatre personnages sont liés à la désespérance, la déception, le pessimisme (surtout François et Clara). Ils cherchent toujours l'amour fatal même s'il n'arrive pas. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

3.6.2. « *Chez la fleuriste* » (J. Prévert) (Annexe 11, page XIII)

Chez la fleuriste raconte une histoire simple à la première lecture. Le poème décrit une situation tout-à-fait ordinaire et quotidienne.

Le début du poème (vers 1 – 6) est assez facile et simple à comprendre : l'homme entre à la fleuristerie, il choisit des fleurs et il veut les payer. Dans ce moment-là, la rupture arrive. Il tombe à la terre avec la main sur son cœur (vers 7 – 10).

En lisant la strophe suivante, nous témoignons de la mort de cet homme. Mais sa mort se déroule comme au fond des actions qui accompagnent la tombe de l'homme – les fleurs tombent aussi que l'argent (vers 12 – 15). Prévert ajoute que l'homme meurt (vers 19), mais il ne présente pas ce moment fatal dans une manière dramatique. Pas du tout. Cependant, il est capable d'évoquer qu'il s'agit d'une situation extrêmement ponctuée.

Le poème ne reflète pas un destin d'un seul homme ordinaire, mais deux en effet. Le deuxième est celui de la fleuriste, qui a passé sa journée comme d'habitude jusqu'au moment quand l'homme est mort. Et c'est elle, à qui est dédiée la fin du poème. Soudain, elle se trouve dans une situation inconnue et inattendue. Donc elle ne sait pas ce qu'il faut faire (vers 21 – 23). La fleuriste ne sait pas comment procéder. Il est possible qu'elle se trouve en confusion et qu'elle reste immobile en même temps.

Prévert nous présente l'histoire de deux gens pendant une situation quotidienne. Par ce poème, il relève que le destin de chaque homme peut changer soudain et que ce changement (dans notre cas un événement fatal) influence les autres autour de lui, qui sont donc forcés de partager destin de l'autre personne.

Si nous observons les traits du réalisme poétique, il faut avant tout mentionner la ponctuation du poème. Les passages dits lents (comme par exemple au début) sont changés par une action très vite – la tombe de l'homme, l'argent qui tombe aussi, l'homme qui attrape son cœur. Soudain, il y a beaucoup de mouvement. Au contraire, il y a la fleuriste qui ne bouge pas. Puis, l'homme sur la terre s'arrête à bouger aussi, car il est mort. Nous pouvons imaginer facilement comment l'argent roule à la terre.

Après, quand les pièces de monnaie s'arrêtent, c'est la fleuriste qui devrait faire une action, surtout essayer d'aider l'homme. Mais, elle reste évidemment sans un seul mouvement, tandis que sa tête marche à plein régime.

Pour ajouter, nous pouvons mentionner le pessimisme ainsi que la désespérance, surtout dans le cas de la fleuriste. En plus, l'aspect amer y est présent, car nous témoignons d'une situation ordinaire (l'achat et la vente des fleurs) des deux gens ordinaires, qui est finie par la mort qui a successivement changé le destin de la fleuriste. D'un certain point de vue, nous pouvons considérer cette histoire comme absurde.

3.6.3. « Pavillon de la viande – Deplanche » (R. Doisneau) (Annexe 12, page XIV)

Doisneau ne pouvait pas choisir mieux un endroit où il est possible d'enregistrer l'homme ordinaire pendant ses activités. Avant de décrire la photographie, il faut mentionner que Doisneau a passé dans les Halles beaucoup de nuits. Comme nous avons traité le sujet de ce marché dans la mémoire de licence, il faut brièvement rappeler quelques raisons d'intérêt de Doisneau dans cet endroit. Puisque la partie suivante (« la vie quotidienne ») traite aussi une photographie qui a été prise aux Halles, nous voudrions aborder un morceau de journal de Doisneau où il décrit la problématique des Halles :

« Des techniciens se sont penchés sur le problème des Halles de Paris. Des hommes malins, urbanistes, politiciens, financiers. Se sont penchés, c'est-à-dire ont regardé de très haut s'agiter les petites gens.

J'y avais beaucoup d'amis, dans cette sorte de village, j'étais photographe inoffensif considéré comme un doux maniaque, aussi je ne peux rien comprendre aux conceptions des technocrates imbibés de géométrie. Les buts vers lesquels ils tendent s'appellent rentabilité, spécialisation, division du travail, efficacité. Tout ceci va diamétralement à l'inverse de ce que je venais chercher dans les nuits des Halles, j'y trouvais l'image même.

L'église du village, Saint-Eustache elle-même, était un mélange de styles et de parfums. Gothique à l'intérieur, parfumée d'encens, Renaissance et parfumée de céleri à l'extérieur. Et autour, une curieuse humanité dans une lumière des fêtes foraine, des rupins et des clochards, des chauffeurs routiers et des tireurs de diables, des bouchers et des clientes de Dior, des maraîchers et des poivrots.

Tout ce monde se disait « tu » et surtout flottaient une grosse gaîté et une bonne volonté, valeurs dont ne tiennent pas compte les ordinateurs électroniques.

Tout ce quartier est pétrifié par un gel brutal.

Paris perd son ventre et un peu de son esprit

Je me moque du noctambule qui n'y trouvera plus le bain de fraîcheur après les plaisirs frelatés de la nuit mais je pense à l'homme à la dérive, sans amis dans la ville endormie où les téléphones sont muets, il accostait aux Halles, un peu de chance, il y trouvait de quoi vivre; un peu de chance encore, il était adopté. Ceci n'est pas une légende unique mais une histoire répétée cent fois en confidences de bistrot.

Il fallait à Paris un marché fonctionnel, c'est fait, voici le cubique Rungis. Le jour n'est pas loin où la télévision nous déclarera la nécessité absolue de deux axes Nord- Sud et Est-Ouest. Pour le second, c'est très simple la Seine sera recouverte par une autoroute, quant au problème Nord-Sud, même opération sur le canal Saint-Martin, prolongée par la traversée du Jardin des Plantes et continuée par un viaduc survolant le quartier des Gobelins. Nous aurons un confort automobile et une ville suant l'ennui.

Les sociologues parleront à ce moment du mal des grands ensembles et du malaise des rapports humains dans la société mécanique.

Revenons aux Halles. Installées depuis neuf siècles, cela crée quelques habitudes, aussi leur départ risquait de faire lever quelques murmures dans le bon peuple de Paris.

Les pouvoirs publics ont levé l'épouvantail des rats ; un journal a signalé la présence de 100000 rats, deux jours après la presse parlait de 300000 rats : description épouvantable des pavillons de Baltard, îles flottantes sur un océan de rats.

Le matin du départ, on pouvait voir des égoutiers de surface tout de blanc vêtus, seaux de blé empoisonné dans chaque main tournant dans le quartier, suivis d'une meute de photographes.

Les Parisiens informés pouvaient dormir en paix, ils l'avaient échappé belle. Aux dernières nouvelles, il y aura à Rungis un quartier des loisirs, probablement fonctionnel. »

(Le destin des Halles de Paris, Le plaidoyer de Robert Doisneau)

Sur la photographie, nous voyons un homme qui porte une partie de corps de porcelet. Cet homme est l'un des « forts ». Il faut dire que les « forts » ont été les hommes qui ont été choisis à la base des critères très stricts. Voici quelques-uns : pour devenir l'un d'eux, il faut : être capable de porter 200 kilogrammes de pavé sur le dos et puis, passer deux examens écrits – l'un de l'arithmétique et le deuxième de la dictée. En plus, il faut avoir la nationalité française, l'âge de 21 ans, être haut et avoir le certificat de bon comportement (Vasak, 2011, page 14). En plus, au total, il y en avait environ 700 aux Halles.

Le manteau de l'homme est très sale. Son visage nous dit que le porcelet qu'il porte est évidemment lourd. Le second plan de la photographie est de nouveau composé des parties de corps de porcelet qui sont pendu aux crocs.

Il n'y a pas beaucoup de motifs sur cette photographie qui peuvent-être décrits. Néanmoins le message de Doisneau est d'après nous plus important. En résumant l'extrait du journal de Doisneau, les faits essentiels de la photographie et les critères de la sélection des « forts » que nous avons mentionnés au-dessus, nous obtenons l'image de « l'homme ordinaire » vu par Robert Doisneau. Le portrait de cet homme est très simple et ordinaire au premier regard. Rien d'exceptionnel, rien d'extraordinaire, choquant ou énormément intéressant ne se passe sur la photographie. Mais dans son journal, Doisneau s'exprimait que les hommes aux Halles ont travaillé dure, souvent pendant la nuit, c'est-à-dire que fait une partie de ce marché n'était pas facile du tout. Néanmoins, cet endroit était plein de la vie, de la joie, d'optimisme jusqu'au jour dernier avant sa démolition.

En même temps, devenir l'un des « forts » n'était pas facile de tout, il faut remplir beaucoup de conditions. Doisneau présente « l'homme ordinaire » comme vraiment ordinaire mais derrière cette image il faut voir beaucoup de travail et d'effort qui ne termine jamais. Sous une façade de la simplicité, nous voyons la vie soit difficile soit dure mais en même temps joyeux. Doisneau nous présente la vie ordinaire dans la manière typique pour le réalisme poétique, où la création artistique semble souvent anti-intellectuelle au premier regard, mais derrière tout cela il faut voir le travail dur et

ciselé. Nous pouvons le voir de l'autre aspect dans la photographie suivante, dans le cycle « la vie quotidienne ».

3.7. Le réalisme poétique et la vie quotidienne

3.7.1. « *Le Jour se lève* » (M. Carné)

Marcel Carné nous présente la vie quotidienne dans une manière très similaire de celle de l'homme ordinaire. Car nous avons parlé déjà des quatre personnages principaux au-dessus et les deux sujets sont liés au niveau du sens, nous consacrons cette partie aux autres gens qui apparaissent dans le film. La quotidienneté est très bien illustrée à travers des petits rôles, par exemple les habitants de la maison où François habite. Après ils entendent le coup de feu, ils sortent aux escaliers, aux étages et ils discutent de ce qui s'est passé même s'ils n'ont aucune idée. L'autre cas, la femme qui quitte sa maison et descend les escaliers dans le même moment où la police monte chez François. Elle quitte sa maison en disant qu'elle ne veut pas vivre dans une maison de crime. Et quel malheur, quand les petites culières tombent !

La vie quotidienne est aussi bien représentée par le milieu où se déroule le film : la maison de François, tout-à-fait ordinaire, l'usine où il travaille, la maison de Françoise ou Clara, le cabaret, le café, la rue avec des voitures. Nous ne pouvons pas trouver rien de fastueux ou noble.

3.7.2. « *Fête foraine* » (J. Prévert) (Annexe 13, page XV)

Nous avons choisi le poème *Fête foraine*, car nous supposons, que Prévert y présente la vie quotidienne dans une manière très belle. Il a vraiment reflété la quotidienneté dans sa variété, comme elle est dans la vie réelle. Cette variété se manifeste en plusieurs façons :

Il faut remarquer que les hommes, les femmes et même un enfant y sont présentés bien que les professions diverses. Voici quelques exemples : l'homme – le limonaire (vers 4), le garçon (vers 13), l'idiot (vers 19) ; la femme – la fille (vers 11), la dame (vers 17) ; l'enfant (vers 22), etc.

Concernant les adjectifs qualificatifs utilisés dans le poème, nous les avons divisés en deux groupes. Premièrement, il s'agit des adjectifs qualificatifs des couleurs, qui créent des contrastes. Par exemple : la fille rousse (vers 19) contraste avec le cheval blanc (vers 12) et le garçon brun (vers 13). Ou la profession de limonaire et sa voix de citron (vers 6) évoquent la couleur jeune. Deuxièmement, la variété de la vie quotidienne est supportée par les adjectifs qualificatifs décrivant l'humeur et l'ambiance.

Même si la bonne humeur est exprimée surtout par l'adjectif « heureux », ce mot est rappelé dix fois dans le poème (vers 1, 2, 4, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21) et une fois Prévert s'exprime en opposition (en vers 23) avec le mot « malheureux ». En général, il s'agit d'une idée très positive, s'il existe l'un malheureux sur dix qui sont heureux. Il ne faut pas oublier, qu'il y a la variété en ce qui concerne l'âge des gens – le vieil idiot (vers 19), un tout petit enfant (vers 22), la dame, la fille, etc.

En plus, nous pouvons remarquer les actions différentes de la vie quotidienne qui sont mentionnées à travers le poème : quelqu'un vend la limonade et chante. Nous devinons, que le vers 8 « sans rime ni raison » est important, car il exprime un certain caractère fortuit, qui est aussi typique pour la vie quotidienne. Les autres effectuent les actions caractéristiques pour la fête foraine (les montagnes russes, la nacelle, le tirage).

La dernière chose, que nous voudrions relever, est le symbole de la vie : le coeur (vers 2) et le jet d'eau de sang (vers 3). Ces mots évoquent la joie, la vie en pleine force, l'action, la variété tout au début du poème. Prévert termine son ouvrage dans une manière similaire quand le mot « coeur » est répété trois fois. L'ambiance positive du poème est renforcée par le dernier vers (28) « en éclatant de rire » qui contraste avec celui de la ligne 23 « malheureux les conscrits ». Prévert évoque l'impression que ceux qui sont malheureux deviennent heureux soudain.

Nous croyons que *Fête foraine* est une métaphore très belle et bien rendue pour la vie quotidienne. Il est vrai, que ce poème peut sembler naïf, car il présente la quotidienneté trop positivement, car la vie réelle est aussi pleine de douleur et négativisme. Nous sommes d'accord. Cependant nous soulignons qu'il remarquait surtout l'idée de la variété et diversité qui est, d'après nous, affichée le meilleur que possible.

3.7.3. « Les Halles » (R. Doisneau) (Annexe 14, page XVI)

Cette photographie des Halles a été prise d'en haut. Alors, elle nous propose un autre point de vu aux Halles. Nous voyons que l'étendue du marché est large même-si sur cette photo nous ne voyons pas tout l'espace de cet endroit. Puis, cette image nous offre une idée de fonctionnement des Halles. Le second plan est crée par les halles de Baltard bordé d'arbres. En concernant la composition, ils forment la base forte de la photo car ils sont construits de fer (presque quasiment).

Devant le pavillon Baltard nous observons un « fourmillement ». Nous voyons des acheteurs qui affluent, passent d'un marchand à l'autre et cherchent ce qu'ils veulent acheter. Puis, il y a des vendeurs et les marchandises proposées sur les tables. En plus, il y a des camionnettes et des caisses presque partout. En enregistrant tout cela, Doisneau a voulu présenter le marché dans le moment des heures de pointe, un moment quand le marché est plein des gens et plein de la vie. Cette idée est soulignée par la présence du soleil qui est visible sur cette photo et qui intensifie l'image des Halles comme un organisme vivant. Mais aux Halles, la vie ne s'arrête jamais, ni le jour ni la nuit, ni l'hiver ni l'été. Par cela, Doisneau confirme l'opinion que les Halles créent le ventre de Paris. En y passant beaucoup de temps (surtout en sachant que les Halles vont disparaître), Doisneau a éternisé cette fourmilière des Halles avec tout l'esprit – les pavillons, les gens qui ne cessent pas de passer ce marché « vivant ». Grâce à son cycle des photographie, les Halles seront conserver pour toujours avec leur *genius loci*.

Le phénomène de l'éternité décrit au-dessus peut être transformé à la vie quotidienne. À travers cette photographie, nous voudrions montrer qu'elle peut être comprise comme un cycle qui ne commence pas et se termine jamais, qui continue perpétuellement, pendant la journée ou la nuit, néanmoins s'il fait beau ou s'il y a d'hiver. *Les Halles* sont donc une métaphore pour la quotidienneté, une manière comment un photographe peut enregistrer la vie quotidienne.

3.8. Le réalisme poétique et les clochards/la pauvreté

3.8.1. « *Le Jour se lève* » (M. Carné)

Dans le cas de film *Le jour se lève*, nous ne pouvons pas parler de la pauvreté ou des clochards. Néanmoins, nous voudrions relever le terme « les figures usées » qui est mentionné dans l'introduction du réalisme poétique. Comme nous avons déjà expliqué, il s'agit de l'appellation des criminels qui viennent souvent de la classe ouvrière. Alors, le caractère de François se relève comme le premier. Mais nous supposons que c'est justement un point de vue personnel et subjectif qui semble d'être justifié au début du film. Pas à pas, nous reconnaissons l'histoire de François et nous voyons qu'il n'est pas du tout un criminel. Il est vrai qu'il a commis l'assassinat. Mais après la résolution à la fin du film, nous le considérons presque comme un personnage positif, le héros, car il a tué un séducteur de son amour fatal. En plus, son caractère est décrit à travers des témoignages des autres. En général, c'est un bon gentil homme. Cette description contraste avec l'histoire du meurtre. Pour conclure, nous pouvons dire que François représente une image parfaite de figure usée dans un sens figuré, qui se trouve en quête de la recherche d'impossible – de la vie calme et de l'amour fatal. Sa recherche est rupturée par l'assassinat, une situation imprévisible et instante qui a changé toute sa vie. De nouveau, la déception, la désespérance, la fatalité, le pessimisme y sont présents. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

3.8.2. « *Le miroir brisé* » (J. Prévert) (Annexe 15, page XVII)

À la première lecture, il semble qu'il n'y a pas beaucoup de choses à analyser. Que le poème est facile à lire et à comprendre. Nous avons choisi cet ouvrage pour en chercher le motif de la pauvreté. Nous supposons, que *Le miroir brisé* est quelque chose comme un souvenir aux temps passés ou perdus, peut-être un monologue court avec le soi intérieur de l'homme qui est le personnage principal du récit.

Dans les vers 1 – 4, nous reconnaissons l'homme dont la jeunesse est passée déjà (vers 3). Mais il rappelle ce temps-là en se souvenant de son enfance ou de bons moments de son passé en général (vers 1 et 2), quand « le petit homme chantait sans cesse et dansait dans sa tête ».

La rupture arrive avec le vers 4 où nous pouvons trouver un changement fatal. Prévert présente cet événement par la métaphore avec le lacet du soulier cassé. Puis, le monde (la vie) de l'homme s'écroule, de nouveau présenté métaphoriquement, quand la vie est représentée par les baraques de la fête (vers 5 et 6). La présence de « la fête » peut symboliser de nouveau que les temps perdus ont été beaucoup plus meilleurs que la présence.

Les vers suivants (7 et 8) expriment la souffrance par l'opposition à la réalité. Car la fête est un moment de la joie, de la danse, de la chante, du bruit. Mais nous y avons « le silence » et « le désert ». C'est-à-dire, l'expression de la solitude et du vide de l'âme.

L'homme se renvoie de nouveau au temps de son enfance (vers 9 – 12). Il entend la voix d'enfants, la voix fragile, la voix « venant de loin et qui l'appelait ». Finalement, nous y voyons une référence à la jeunesse, l'adverbe « loin » renforce cette référence. Il est visible, que pour cet homme, il s'agit d'un souvenir douloureux mais en même temps voulu.

Les derniers vers (13 – 16) sont liés à la présence. L'homme est blessé, mais dedans, dans son coeur, dans son âme.

Nous interprétons le motif/l'objet du miroir brisé comme la métaphore pour quelque chose perdu dans la vie de l'homme et fortement manqué par lui. En même temps, chaque souvenir le blesse mais il cherche et rappelle volontairement les souvenirs à son enfance de nouveau et encore.

Il peut sembler que cette interprétation n'a rien de commun avec le sujet de la pauvreté. Il est vrai que nous ne savons pas s'il s'agit d'un clochard ou pas. Nous y voyons une pauvreté spirituelle, intellectuelle, un pâtement de l'âme, qui peut être beaucoup plus douloureux que le manque matériel.

Ce poème répond aux plusieurs traits du réalisme poétique. Sûrement, nous pouvons sentir le pessimisme ainsi que la désespérance du temps perdu qui ne peuvent pas être renversés. Le motif de la nostalgie est aussi très fort, car l'homme se retourne toujours au passé. Cependant, nous y trouvons la fatalité surtout dans le sens de l'irréversibilité de temps. Nous croyons que Prévert présente la pauvreté dans ce poème dans une manière intéressante et hors du commun, car pour la plupart des gens, la pauvreté est liée à la composante matérielle. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

3.8.3. « *Le baron William et son laquais* » (R. Doisneau) (Annexe 16, page XVIII)

L'enregistrement des clochards, des gens pauvres, des gens de la rue a fait une partie du travail de Robert Doisneau. Il a photographié pas seulement des clochards, mais aussi des prostituées, des gens de la rue, les hommes bien que les femmes au bord de la société. Nous observons un homme qui est assis dans un chariot. Il est habillé en manteau évidemment chaud, il porte des pantalons un peu plus grand de sa taille, des chaussettes chaudes qui ne marchent pas très bien avec ses mocassins. Il a la barbe et une cigarette dans sa bouche. Il semble qu'il est assis avec tout le confort. Son chariot contraste très vivement avec la voiture astiquée au second plan. Cet homme se trouve vraiment au centre de la photographie, il est favorisé devant les voitures chères. Il passe la rue avec toute la noblesse.

Comme le titre de la photographie décèle, le clochard est appelé comme « le baron » tandis que l'homme qui fait actionner le chariot est nommé comme « laquais », c'est-à-dire un domestique. Malheureusement, en consultant les sources secondaires, nous n'avons pas trouvé plus de détails concernant cette photographie. Donc, nous ne savons pas, si cette appellation vient de la réalité, s'il y a une histoire réelle qui peut accompagner cette image ou s'il s'agit justement de titre qui a été donné à la photographie par son auteur.

Néanmoins, le titre nous aide à expliquer par la métaphore l'approche dont Doisneau a vu et présenté les gens pauvres. D'après sa photographie (et les autres en majorité aussi), les pauvres, les clochards, etc. sont les êtres au premier regard très heureux, contents d'eux-mêmes, car ils n'ont pas de problèmes d'existence, qui sont plus ou moins liés à la pauvreté. Comme si la pauvreté et l'absence des biens corporels pouvait libérer les gens des soucis qui sont souvent futiles. L'appellation des deux hommes dans le titre de la photographie nous indique une certaine hiérarchie sociale, en plus elle réfère aux temps plus anciens. Par cela Doisneau peut exprimer la richesse spirituelle et morale de clochard. En conséquence, nous pouvons déduire qu'il s'agit de la manière comment Doisneau présente la pauvreté pas du tout comme quelque chose de tragique, mais au contraire, comme une chose qui vous donne la liberté et la richesse morale.

3.9. Le réalisme poétique et les relations

3.9.1. « *Les Portes de la nuit* » (M. Carné)

Dans la partie suivante, nous voudrions parler de la relation entre Malou et Diego. Un soir, le Destin prédit ou montre plutôt Malou à Diego. Il tombe amoureux immédiatement. Il rencontre Malou le même soir. Ils trouvent qu'ils viennent du même quartier, les deux ont aussi visité l'Île de Pâques au même temps, sans savoir

l'un l'autre. Diego a aimé Malou de ce temps-là. En plus, il a rebaptisé son bateaux d'après elle. Puis, il l'a entendu chanter dans la radio aux États-Unis. Ils passent le soir et la nuit ensemble. Diego propose à Malou qu'ils peuvent quitter la vie acutelle ensemble. Dans ce moment, le Destin retourne et il predice l'autre chose – qu'une seule nuit devrait être assez. Puisque cette nuit sera finite par la mort. Comme d'habitude, c'est vrai. Malou est fusillée pendant la même nuit par son mari, qui est jaloux qu'elle l'a quitté ce soir. Et qu'elle a déjà trouvé son amour nouveaux et bien évidemment, il s'agit de l'amour fatal. Malou est morte la même nuit dans l'hôpital. Diego quitte l'hôpital, complètement devasté et touché. De nouveau, Carné a tenu les signes du réalisme poétique – la désesperance, la déprivation et avant tout l'amour fatal malheureux.

3.9.2. « *Pour toi mon amour* » (J. Prévert) (Annexe 17, page XIX)

Le poème *Pour toi mon amour* reflète avant tout le sujet de l'amour et nous devinons qu'il est possible d'y trouver les motifs de mariage aussi. Dans cette histoire, il y a deux personnes : l'homme qui s'exprime dans la première personne du singulier et qui s'adresse directement à la femme en utilisant la deuxième personne du singulier. Cela donne l'impression que la femme est présente près de l'homme.

Le récit est divisé en quatre parties qui expriment quatre niveaux de la relation. Premièrement, il s'agit des vers 1 – 4 où nous trouvons que l'homme a voulu acheter des oiseaux pour la femme. C'est un cadeau disons abstrait qui symbolise la liberté. De l'autre côté, il est important de marquer que les oiseaux sont souvent placés dans la cage. Cette remarque est importante pour les parties suivantes du poème.

Deuxièmement, l'homme a décidé d'acheter les fleurs pour la femme (vers 5 – 8). La fleur est un cadeau assez typique pour les femmes, néanmoins il symbolise la beauté, la fragilité et aussi la temporalité, l'éphémérité. Puisqu' une fois la fleur est découpée, elle est morte plus ou moins tôt.

Troisièmement, l'homme a acheté « des chaînes de lourdes chaînes » (vers 9 – 13). C'est ici où le sens du poème/la relation commence à changer : de l'amour innocent et beau à l'amour violent et possessif. Finalement, l'homme vient au marché aux esclaves pour y chercher son aimée (vers 14 – 17). L'esclavage est déjà le symbole de la soumission totale, physique et psychique. Le désir de l'homme est de posséder son amour complètement. Et maintenant, nous nous retournons au début du poème, quand nous avons parlé de la vie des oiseaux dans les cages. Cela nous rappelle la vie des esclaves.

Ce poème parle de l'amour, de la liberté aussi bien que de la violence et des horreurs qui accompagnent le mariage. Car le mariage est une union entre les gens et nous pensons qu'il est possible de réfléchir sur ce poème comme sur la possession de l'amour. Est-ce que c'est possible de posséder l'amour de quelqu'un ? Si nous considérons ce poème comme une réflexion de mariage, nous devinons que oui. Au début, la relation semble idyllique, puis le lien renforce, finalement, au moment du mariage possible (ou après déjà ?), l'amour se transforme vers la folie et l'obsession. Il ne s'agit pas de l'idée en dehors de la réalité, mais d'une interprétation et possibilité éventuelle, qui est possible de trouver dans la vie quotidienne.

Concernant les traits du réalisme poétique, nous pouvons dire, que les suivants y sont présents : le pessimisme dans l'ambiance évoquée par le poème ; la fatalité du lien conjugal ; l'aspect amer qui vient avec le changement de la relation ; la déception et la désespérance probablement à côté de la femme, car elle a imaginé le mariage dans un autre avis ; la ponctuation, quand les phases de la relation graduent ; et la recherche de l'amour fatale, c'est l'homme qui le cherche et qui veut le posséder pour toujours.

3.9.3. « Canal Saint-Martin » (R. Doisneau) (Annexe 18, page XX)

Le choix de la photographie qui traite le sujet du mariage n'était pas facile d'une seule raison : la majorité des photographies a été prise hors de Paris, donc elles ne correspondraient au critère que toutes les photographies analysées dans ce mémoire

venent de Paris. Alors, nous avons choisi une photographie qui a été prise au Canal Saint-Martin.

Cette photographie présente le mariage dans une manière extraordinaire. Il y a justement une mariée et une demoiselle d'honneur. Tous les autres personnages qui habituellement participent aux mariages sont exclus. La composition est formée par deux axes. Le vertical est représenté par le Canal Saint-Martin. L'eau peut d'après nous symboliser l'éternité, comme elle circule dans la nature sans cesse. Aussi la supposition d'un mariage est telle que celui-ci va durer pour toujours.

L'axe horizontal est constitué de la construction du pont qui traverse le Canal. La construction est représentée dans les couleurs foncées. Cela permet aux deux filles, qui sont habillées dans les robes blanches, devenir les personnages principaux de la photographie, comme il convient à la mariée. Elle avec la demoiselle d'honneur sont en mouvement, le voile flotte au vent. Elles semblent heureuses, pleines de vie.

Donc, comment Doisneau a-t-il vu et photographié les mariages ? Même-si cette photographie n'est pas un prototype de toutes les photographies de mariages de Robert Doisneau, comme nous avons justifié au début de cette partie de mémoire, elle nous présente un aspect qui est typique pour celle-ci aussi bien que pour toutes les autres : Doisneau présente les mariages comme un moment heureux de tous les intéressés. Mais ce qui nous trouvons intéressant, les photographies manquent un mauvais goût. Elles ne sont pas dans un style tarabiscoté, qui est offert et fournit très souvent quand nous voyons les photographies des mariages. Doisneau reflète ces moments de vie dans une manière ordinaire, simple, quotidienne.

3.10. Le réalisme poétique et les enfants

Même-si le sujet des « enfants » n'est pas typique pour le réalisme poétique, nous avons décidé de l'introduire dans le mémoire de plusieurs raisons : Premièrement, Jacques Prévert a écrit et dédié des livres aux enfants (*Contes pour enfants pas sages*). Il a aussi en correspondance avec les enfants. Doisneau reflète ce fait : « Jacques

Prévert prenait toujours le temps de répondre aux lettres qui lui adressaient les enfants. Et pas seulement avec quelques mots condescendants comme il est d'usage chez les grandes personnes. Par plaisir, il illustrait ses messages d'un semis de fleurettes de toutes les couleurs. » (Doisneau, Prévert, 2006, page 15)

Deuxièmement, Robert Doisneau a photographié des enfants pendant toute sa carrière. Et troisièmement, d'après nous, le thème des « enfants » correspond parfaitement au concept du réalisme poétique. Les enfants font partie de la réalité quotidienne – cela répond à la partie du « réalisme ». De l'autre côté, les enfants vivent partiellement dans la réalité « inventée ». Ils ont leur point de vue sur le monde qui les entoure, disons « poétique ». Nous devinons qu'il est possible d'interpréter les oeuvres de Prévert et Doisneau qui traitent le motif des enfants du point de vue du réalisme poétique. (Auzel, 2013, pages 38 – 39. Jeancolas, 2005)

3.10.1. « Les Portes de la nuit » (M. Carné)

Au début du film, nous rencontrons beaucoup des enfants. Mais le rôle essentiel est dédié au « cri-cri ». Nous trouvons le rôle de cet enfant assez intéressant, car il se trouve toujours dans la compagnie des adults. Il aime Diego depuis le premier moment. En plus, il lui considère comme son ami. « Cri-cri » témoigne les dialogues des adults et il essaie toujours à commenter ce qu'ils disent. Ses commentaires sont soit naïfs, soit presque pertinent et correspondent au sujet. La relation entre Diego et le « cri-cri » est renforcé pendant la même nuit, quand le garçon montre au Diego leurs « appartement » où il garde les petits chats avec l'autres garçons. Puis il s'endort et Diego décide de lui déplace à la maison dans ses bras. Nous avons été étonner de la manière comme il lui port, si tendre, avec l'amour, comme le garçon et son fils.

3.10.2. « *Le cancre* » (J. Prévert) (Annexe 19, page XXI)

Pour l'analyse du motif des enfants, nous avons choisi un poème dont l'histoire est située dans le milieu scolaire. Les premières quatre vers expriment un refus, un rejet. *Non* est dit au professeur. La liaison avec la tête exprime le refus de tout ce qui est connecté avec la raison et la réalité. Tandis que *oui* est lié au coeur, c'est-à-dire, que les sentiments, l'âme et le monde intérieur sont favorisés.

Les vers suivants (5 – 7) évoquent soit le silence qui est souvent présent pendant l'interrogation, soit un moment de la soumission de l'élève devant le professeur. Il est seul devant toute la classe, interrogé et embarrassant aussi. Avec le vers 8, la révolte arrive, quand le cancre commence à rire avec « le rire fou ». La révolte éclate en plein (vers 9 – 12) quand le garçon arrête son travail, en plus il efface complètement tout ce qui a écrit jusqu'à ce moment.

C'est-à-dire, que tout ce qu'il a pensé seulement dans sa tête se tourne vers l'action réelle. La lutte de la raison et du coeur, qui est mentionnée au début du poème, devient sérieuse. Bien sûr que le professeur essaie de supprimer la révolte (vers 13). Néanmoins, l'élève continue à vivre par la victoire du coeur sur la raison, en désignant son « visage de bonheur ». La victoire est renforcée par la métaphore du tableau noir qui symbolise le malheur - dans notre cas il s'agit de l'autorité, la raison, le professeur, la soumission. Tandis que l'expression « de toutes les couleurs » représente le bonheur de l'élève, la liberté, le coeur, le sentiment.

Même si ce poème finit d'une manière heureuse, nous pouvons y trouver un pessimisme (surtout dans la première partie, vers 1 – 7) et une certaine solitude du garçon, car au début il est en minorité en comparaison avec le professeur et les autres enfants. Même s'il finalement refuse la réalité, il reste toujours seul dans son monde intérieur. Nous pensons que nous pouvons y trouver l'attribut du « mauvais garçon ». Bien sûr, il ne s'agit pas de chômeur ou de criminel, mais dans un sens figuré, l'élève se diffère et se prononce contre la majorité.

3.10.3. « *Les enfants sous les pavés* » (**R. Doisneau**) (Annexe 20, page XXII)

La photographie est pleine des contrastes. Il s'agit de l'ambiance qui semble au premier aspect assez calme et idyllique. Il y a du soleil, les gens se promènent sous les arbres, ils se rencontrent et parlent un peu ensemble, puis ils continuent dans leurs promenades. La réalité quotidienne, nous pouvons dire. De l'autre côté, nous témoignons d'une « grande bataille » qui a lieu au premier plan de la photographie. Il y a un garçon qui joue avec le bateau dans la flaque. Il est très concentré sur son activité. Même s'il se trouve dans une position statique (il s'accroupit), il fait actionner le bateau, c'est bien évident des cercles sur l'eau. Dans l'imagination, le garçon n'est plus aux Champs-Élysées, mais plutôt quelque part dans l'océan et il lutte comme le capitain contre les pirates ou le monstre de la mer. Le reflet de sa main et du bateau dans la surface d'eau termine parfaitement l'illusion du monde réel de garçon.

Nous voyons l'autre contraste dans le mouvement et l'action enregistrés dans la photographie. Il y a trois niveaux. D'abord, le mouvement le plus rapide, c'est celui des voitures au second plan. Puis, il s'agit d'un mouvement des gens dont la marche représente un moyen du déplacement plus lent. Enfin, il y le garçon qui est soit statique soit il se trouve en mouvement comme nous avons décrit ci-dessus.

Le dernier contraste est causé par la lumière et la composition de la photographie. Il y a deux axes. L'axe vertical est créé par la rue et la promenade qui sont divisés par les arbres qui abordent aussi le bord gauche. L'axe horizontal est beaucoup plus intéressant comme il est formé par la lumière et les ombres des arbres surtout sur le pavement. Les ombres font sembler tout à fait naturels, ils sont comme un motif sur le pavement. Il est possible de considérer les axes de l'autre point de vue : le premier peut être celui de « réaliste » tandis que le deuxième semble plutôt « abstrait ».

4. La conclusion

Le réalisme poétique est avant tout considéré comme un genre cinématographique, comme nous avons expliqué dans la partie théorique. Mais au fil du travail, nous avons analysé aussi deux autres moyens d'art – la poésie et la photographie. Et nous avons cherché les traits du réalisme poétique dans ces ouvrages à travers de dix thèmes. Maintenant, il faut comparer et conclure les analyses :

Carné présente l'amour comme fatale et comme un sentiment qui apporte la désespérance et la déception et le pessimisme. Au contraire, Jacques Prévert décrit ce sujet avec l'espoir et comme il est dans la réalité – de temps en temps, il y a des moments plus positifs et des moments négatifs. La photographie choisie de Robert Doisneau offre la présentation de l'amour pleine des contrastes. Alors, Carné présente l'amour en étant d'accord avec la définition du réalisme poétique tandis que Prévert offre les sentiments d'espoir. Et Doisneau ? Nous pensons qu'il se trouve entre Carné et Prévert.

En ce qui concerne le motif de la guerre, tout le travail de Carné a été influencé par la Seconde Guerre mondiale aussi que l'histoire du réalisme poétique. Il présente la guerre comme un fond des vies des gens ordinaires avec tout le mal que la guerre apporte. Le poème de Prévert se déroule dans une manière plutôt pessimiste avec beaucoup de sang et gens morts. Robert Doisneau nous présente la vie quotidienne pendant ce conflit, puisque sa vie personnelle a été fortement influencé par la guerre

Dans le cas de motif de la mort est un peu similaire. Ici, nous voulons souligner que chez Carné, la mort est un destin et une solution possible comment resoudre la vie (l'une des caractéristiques du réalisme poétique). Tandis que Prévert travaille ce sujet avec son propre approche – il combine le moment de décès avec les actions tout à fait ordinaires, comme par exemple l'énumération des objets quotidiens. L'espoir est toujours présent chez Prévert. Robert Doisneau n'a jamais pris une photographie avec le moment de la mort. Alors nous avons analysé une photographie un peu mystérieuse qui donne l'impression négative. Mais en étudiant la composition, nous trouvons que Doisneau s'est manifesté de nouveau comme un maître des contrastes et le soleil et la lumière sur la photographie ajoutent les sentiments d'espoir.

En analysant le motif de la solitude, nous avons trouvé que Carné l'a transformé de la solitude volonté ou cherché (au début du film) jusqu'à la solitude fatale et déprimante. Prévert et Doisneau reflètent la solitude à travers « les figures usées », originalement typiques pour le réalisme poétique.

L'autre motif d'analyse était le milieu et l'environnement des gens. Pour chaque auteur, nous avons choisi une oeuvre qui répond à son point de vue. En résumant, la présentation d'entour des gens concordent dans la quotidienneté, l'ordinaire. Avec cela, les deux motifs suivants sont semblables. Il s'agit d'un motif de l'homme « ordinaire » et le motif de la vie quotidienne. En principe, comme nous savons déjà, le réalisme poétique a été fortement lié à la situation sociale de l'époque. Marcel Carné a donc transformé un ouvrier en un héros. Jacques Prévert a utilisé le vocabulaire et la manière d'écriture proche à tout le monde, alors ses poèmes touchent les domaines de la vie ordinaire. Et Robert Doisneau – comme un photographe humaniste, son but a été photographié des gens pendant les actions quotidiennes et en vivant leur vie ordinaire.

Dans le prolongement des trois motifs justement mentionnés, nous voulons continuer par l'évaluation du motif des clochards et de la pauvreté. Nous voulons souligner que cet aspect est en général aperçu comme négatif. Par contraire, Marcel Carné, Jacques Prévert ainsi que Robert Doisneau ne présentent pas la pauvreté matérielle comme négative. Mais ils soulignent la richesse et la liberté spirituelle. En résumant, la pauvreté est reflétée dans deux points de vue. L'acteur accepte sa pauvreté positivement, tandis que son entourage juge uniquement sa situation matérielle.

Les deux motifs derniers – les relations et les enfants accomplissent le champ des sujets fréquents dans le réalisme poétique. En ce qui concerne les relations, Marcel Carné reste dans sa fatalité, son pessimisme, etc. Tandis que dans le cas des enfants, il nous propose une image intéressante et amusante de « cri-cri ». Jacques Prévert décrit une relation en gradation et l'interrogation d'un peuple. Comme d'habitude, même si nous sentons la gravité de ces poèmes, finalement, l'espoir y est toujours présent. Et Robert Doisneau présente les relations et les enfants avec l'approche typique pour lui-même. C'est-à-dire qu'il propose des photographies avec la composition qui possède beaucoup d'espace pour réfléchir, ce qu'il a voulu vraiment montrer.

Si nous évaluons la manifestation du réalisme poétique, il est évident de son titre qu'il contient deux composantes – celle qui est réelle et celle qui est poétique. Ce principe comporte le travail avec la réalité et la frontière entre le monde réel et le monde fictif. Chacun des auteurs présente la composante réelle et la composante un peu différemment.

En parlant de Carné, nous voudrions souligner le motif de la nuit qui est présent dans le film *Le Jour se lève* ainsi que dans *Les Portes de la nuit*. La nuit, comme une partie de chaque journée, est limitée par le temps ou par l'aube et par le soleil couchant. C'est-à-dire, qu'il s'agit de la présentation de la nuit réelle. De l'autre côté, il y a la nuit comme un temps magique, le temps pendant lequel se déroule quelque chose de poétique et d'irréel. Carné travail avec la réalité à travers ses scènes qui sont basées sur les endroits ou faits réels et il ajoute un aspect ou situation qui est poétique. Comme dans le film *Le Jour se lève*, quand François est fermé dans sa chambre (une composante réelle) et il se retourne au passé à l'aide des « flashbacks » (une composante poétique).

Chez Jacques Prévert, la composante réelle consiste dans les situations et dans les histoires quotidiennes qui sont présentées dans les poèmes (l'enfant à l'école, l'homme qui rentre chez la fleuriste, etc.), tandis que la composante poétique est créée par les jeux des mots, l'ironie et par la joie en même temps. En plus, il faut marquer que la musicalité et le caractère onomatopéique renforcent la partie poétique dans les poèmes. Souvent, elles peuvent faciliter la gravité de la situation.

Quant à Robert Doisneau, nous voudrions répéter qu'il était un photographe humaniste. Alors son but a été de photographier les gens ordinaires pendant leurs vies quotidiennes. Et nous pensons que c'est la quotidienneté qui a créée la composante réelle de ses photographies. Tandis que la composante poétique contient la simplicité, la légèreté des motifs, la possibilité de « comprendre » ce qui se passe sur la photographie. Mais en même temps, il y a toujours l'espace pour l'utilisation de la fantaisie.

Si nous parlions de la « compréhension » des oeuvres de ces trois auteurs, nous continuons au terme par lequel nous voudrions enrichir la définition du réalisme

poétique. Il s'agit de l'attribut « anti-intellectuel ». Il faut dire que cette anti-intellectualité est apparente et qu'il s'agit d'un point de vue synthétisé, car nous voyons le résultat du travail en complexe. Pour donner des exemples : les films de Carné ne possèdent pas des histoires compliquées, les personnages ne sont pas compliqués. Le même cas, ces sont les poèmes de Prévert – faciles à lire et à comprendre. Mais en étant le réalisateur du film ou l'écrivain, qu'est qu'il faut faire pour atteindre ce niveau ? Il est nécessaire de travailler dur sans doute. Les photographies de Robert Doisneau présentent ce phénomène plus fortement. Ce qui est fascinant, c'est que la simplicité, l'anti-intellectualité et la notoriété de ses photographies a devenu plus connu que l'auteur. Ses photographies sont devenues fameuses dans le monde entier et presque chaque personne les connaît. Mais moins de personnes connaissent l'auteur – Robert Doisneau. L'autre cas, c'est Jacques Prévert qui est célèbre surtout grâce à fait qu'il a sa place stable dans l'éducation de la littérature. C'est-à-dire si quelqu'un lit un poème de Prévert sans connaître l'auteur, les réactions ne sont pas si brusques « *Oui, je connais ça !* » comme chez Doisneau. Et Marcel Carné est un exemple très intéressant. En principe, Carné, le fondateur et le maître du réalisme poétique est complètement oublié aujourd'hui. Bien sûr sauf quelques amateurs du cinéma français des années 1930 – 1950.

Par cela, nous abordons le sujet de la division de l'auteur et son travail. Pour résumer, imaginez-vous le nom de l'auteur comme l'ensemble de la personne réelle et de son oeuvre. Si nous disions « Doisneau », aujourd'hui, nous connaissons des photographies. Si nous disions « Prévert », nous connaissons son apparence (surtout grâce aux photographies de Doisneau). Et si nous disions « Carné », peu de gens peuvent dire de ce qu'il s'agit ou quel est son oeuvre.

L'autre chose laquelle nous voulons ajouter dans la partie théorique du réalisme poétique, c'est un acquis qui concerne le terme « tandem Carné-Prévert ». Au fil du travail, nous avons mentionné aussi l'importance d'Alexandre Trauner (qui a créé les décorations de films dans la manière si réelle qu'il n'est pas possible distinguer s'il s'agit d'un studio ou de la ville de Paris) et Joseph Kosma (qui a composé la musique qui renforce les sentiments des scènes ponctués et qui nous accompagne pendant tout le film). Alors, nous pensons qu'il faut élargir ce terme au « tandem Carné-Prévert-

Trauner-Kosma ». Car les quatre ont créé une équipe qui a inspiré la vie des films dont toutes les composantes ajoutent l'une à l'autre.

Pour conclure, nous voudrions retourner vers l'hypothèse de la meilleure présentation du réalisme poétique chez trois auteurs. D'après les résultats de ce travail, nous pensons plus qu'il y a un certain « ordre ». C'est-à-dire que tous les trois expriment bien les traits du réalisme poétique dans ses oeuvres, mais chacun le fait dans une manière un peu différente. Premièrement, nous croyons que Marcel Carné reste comme le représentant « classique » de ce courant. Autrement dit, il utilise tous les signes du réalisme poétique d'une façon dont ils ont été définis de le début – avec tout le pessimisme, la fatalité de destin, la déception, la nostalgie ou l'aspect amer, etc. Deuxièmement, Jacques Prévert représente aussi le réalisme poétique, mais en général son oeuvre semble positif, plein de la joie de la vie. Et troisièmement, Robert Doisneau, qui combine les deux approches mentionnées. Ses photographies contiennent la composante pessimiste de Carné avec la composante positive de Prévert. Souvent, Doisneau travaille avec plusieurs contrastes dans les photographies et nous pensons que cela est souligné par le fait que ses photographies sont noires et blanches.

Il est bien évident que le réalisme poétique n'est pas uniquement un courant cinématographique. Mais en utilisant l'approche intermédiaire, en choisissant les auteurs, les critères corrects et en analysant les oeuvres, il est possible de trouver les signes de ce courant dans les autres types d'art que uniquement dans le film.

En résumant les acquis de ce travail, nous pouvons dire que le réalisme poétique a évolué au fil du temps. Comme nous avons dit, le courant commence au début de la Seconde Guerre mondiale par le duo « Carné-Prévert ». Au fur et à mesure, ces deux auteurs ont créé pas seulement le héros du « type Gabin » mais ils ont posé l'importance sur le métier d'un dialogiste. Grâce à Prévert, les ouvriers peuvent parler comme les poètes dans une façon proche aux gens ordinaires. Quelques gloses des films sont connues jusqu'à aujourd'hui. En plus, Trauner et Kosma ont rejoint l'équipe. Et même si le réalisme poétique est fini à la fin de la Seconde Guerre mondiale, nous voyons que Doisneau n'est pas uniquement un photographe humaniste mais il peut être aussi considéré comme un successeur de ce courant.

5. Bibliographie

Monographies :

AUROUET, CAROLE. *Prévert : portrait d'une vie*. Paris : Ramsay, 2007, 239 pages. ISBN 978-2-8411-4857-8.

AUZEL, DOMINIQUE. *Le Cinéma NE*. Paris : Éditions Milan, 2013. 80 pages. ISBN 978-27455963161.

BANCQUART, MARIE-CLAIRE. *Littérature française du XX^e siècle*. Paris : PUF, 1992. 576 pages. ISBN 978-2130448105.

BARTHES, ROLAND. *Le Degré Zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972. 192 pages. ISBN 978-2020006101.

BRUNEL, PIERRE, (ET. AL.). *Histoire de la littérature française, tome 2, XIX^e et XX^e siècle*. Paris : Bordas, 2003. 750 pages. ISBN 978-2040166564.

CHARDÈRE, BERNARD. *Jacques Prévert : inventaire d'une vie*. Paris : Gallimard, 1997. 128 pages. ISBN 978-2070533848.

CHARLE, CHRISTOPHE. *Paris fin de siècle. Culture et politique*. Paris : Seuil, 1998. 319 pages. ISBN 978-2020312462.

DOISNEAU, ROBERT. PRÉVERT, JACQUES. *Rue Jacques Prévert*. Paris : Hoebeke, 2006. 253 pages. ISBN 978-2905292384.

FAYET, Aurélien, FAYET Michelle. *L'histoire de France : Des origines à nos jours*. Paris : Eyrolles, 2009. 481 pages. ISBN 978-2-212-54391-9.

GAUTRAND, Jean Claude. *Robert Doisneau*. Paris : Taschen, 2012. 191 pages. ISBN 978-3-8365-4002-2.

HAMILTON, Peter. *Robert Doisneau ou la vie d'un photographe*. Paris : Hoëbeke, 2012. 384 pages. ISBN 978-2842304294.

HODROVÁ, DANIELA. *Citlivé město : eseje z mytopoetiky*. Praha : Akropolis, 2006. 249 pages. ISBN 80-86903-31-1.

HODROVÁ, DANIELA. *Místa s tajemstvím : Kapitoly z literární topologie*. Praha : KLP – Koniash Latin Press, 1994. 211 pages. ISBN 80-85917-03-3.

HODROVÁ, DANIELA. *Poetika míst : Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany : H&H, 1997. 249 pages. ISBN 80-86022-04-8.

HODROVÁ, DANIELA. *Trýznivé město*. Praha : Hynek, 1999. 541 pages. ISBN 80-86202-32-1.

JEANCOLAS, JEAN-PIERRE. *Le Cinéma des français. 15 ans d'années trente (1929-1944)*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2005. 390 pages. ISBN 978-2-84736-114-8.

PRÉVERT, JACQUES. *Paroles*. Paris : Galimard, 1949. 253 pages. ISBN 978-2070367627.

ŠRÁMEK, JIŘÍ. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc : Votobia, 1997. 469 pages. ISBN 80-7198-240-7.

ŠRÁMEK, JIŘÍ. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost, svazek 2*. Brno : Host, 2012. 1454 pages. ISBN : 978-80-7294-565-8.

VASAK, Vladimír. *Robert Doisneau, Paris : Les Halles Market*. Paris : Flammarion, S. A., 2011. 160 pages. ISBN 978-2-08-0201089.

Sources électroniques :

ATELIER ROBERT DOISNEAU. Site officiel. *Robert Doisneau.com*. [en ligne]. [consulté le 12 avril 2017]. Disponible sur : <http://www.robert-doisneau.com/fr/>

INA.FR – *Les Halles : Ceux qui ne partiront pas*. [en ligne]. [consulté le 12 avril 2017]. Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/CPF08008308/les-halles-ceux-qui-ne-partiront-pas-video.html>

LAROUSSE.FR – *Encyclopédie : Marcel Carné*. [en ligne]. [consulté le 12 avril 2017]. Disponible sur :

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marcel_Carne/C3%A9/111803

LE SITE HOMMAGE AU RÉALISATEUR FRANÇAIS MARCEL CARNÉ (1906-2006). Site officiel. *Marcel Carné (1906-2006)*. [en ligne]. [consulté le 12 avril 2017]. Disponible sur : <http://www.marcel-carne.com/>

PALAIS GARNIER. [en ligne]. [consulté le 12 avril 2017]. Disponible sur : <http://visitepalaisgarnier.fr/fr/lhistoire/histoire-de-lopera-de-paris/lopera-de-paris-pendant-la-seconde-guerre-mondiale>.

ROBERT DOISNEAU ET LES HALLES – *Le destin des Halles de Paris* [en ligne]. [consulté le 12 avril 2017]. Disponible sur:

<http://www.francetv.fr/doesneau/?xtatc=INT-8>.

Films :

Le Jour se lève [film]. Réalisateur Marcel CARNÉ. France, Studiocanal, 2014. ASIN B00JKUW590.

Les Portes de la nuit [film]. Réalisateur Marcel CARNÉ. France, Pathé, 2007. ASIN B000NJM570.

Mémoire de licence :

PAÁLOVÁ, TEREZA. *Paris vu par Robert Doisneau*. Plzeň : ZČU, Fakulta filozofická, 2015. 41 p., 13 p. annexes. Directrice Mgr. Veronika Černíková, Ph.D.

Calendrier :

TASCHEN, BENEDIKT. *Doisneau, Paris – 2013 (Taschen Wall Calendars)*. Taschen, 2012. 24 pages. ISBN 978-3836537933.

6. Résumé

6.1. Résumé en anglais

The work deals with the poetic realism and the aim is the manifestation of poetic realism in the film (Marcel Carné), in the poetry (Jacques Prévert), and in the photography (Robert Doisneau). The introduction of the work contains the presentation of the issues and the research questions which are following : Which author represents the poetic realism in the best way ? How the characteristics of poetic realism manifest themselves in the film, in the poetry and in the photography ? Why the creation of M. Carné, J. Prévert and R. Doisneau is often considered as anti-intellectual ?

After the study of theoretical sources, the author sets the hypotheses and presents the procedure of the work.

The main work is divided into two parts. The theoretical part introduces the reader to the theme of poetic realism and it presents the life and work of J. Prévert, R. Doisneau and M. Carné. The sample of work of those three artist was chosen in compliance with the period of the poetic realism. Furthermore, there is a subchapter named “topos”, that contains information about the relation of people and the place where they live. In case of this work, it talks about Paris, its inhabitants and the memory of place. The practical part is devoted to the analysis of ten themes (love, war, death, loneliness, human environs, everyday life, poverty, relationships and children). Before the proper analysis, the choice of concrete poems, photographs and films are justified. For the poetry analysis, the collection of poems *Paroles* was chosen. Then, two examples of films are presented – *Le Jour se lève* and *Les Portes de la nuit*. Concerning the photographs, their choice was restricted to those that were taken in Paris. In addition, the photographs had to be convenient to the ten themes.

At the end of the whole work, the hypotheses are verified. There is an evaluation of the analysis and the relation between the authors and their works. In addition, the conclusion contains the difference between “realistic” and “poetic” elements in the

work of every author as well as the border between the reality and the world of fiction. Finally, the analysis results are related to the original definition of poetic realism.

6.2. Résumé en français

Le travail parle du réalisme poétique et son objectif est la recherche des traits de ce courant dans le film (Marcel Carné), dans la poésie (Jacques Prévert) et dans la photographie (Robert Doisneau). L'introduction du travail est consacrée à la présentation de la problématique traitée et des questions de recherche : Quel auteur présente le réalisme poétique le mieux ? Comment se manifestent-ils les traits du réalisme poétique dans le film, dans la poésie et dans la photographie ? Pourquoi peut-il l'oeuvre de M. Carné, J. Prévert et R. Doisneau être considérée comme « anti-intellectuelle » ?

Après l'étude détaillée des ouvrages théoriques, l'auteur du travail fixe des hypothèses et présente la méthodologie.

Ce travail est divisé en deux grandes parties. La première décrit le réalisme poétique, la vie et l'oeuvre de J. Prévert, R. Doisneau et M. Carné. Les oeuvres ont été choisies en accord avec l'époque du réalisme poétique. Puis, il y a un sous-chapitre nommé « topos » qui parle de la relation entre le lieu et ses habitants. Dans ce cas, il s'agit de Paris, ses habitants et la mémoire d'un lieu. La deuxième partie se compose de l'analyse des dix sujets (l'amour, la guerre, la mort, la solitude, le milieu, l'homme « ordinaire », la vie quotidienne, les clochards/la pauvreté, les relations et les enfants). Avant la propre analyse, il y a des raisons du choix des poèmes, des films et des photographies. Pour l'analyse de la poésie, le recueil *Paroles* a été choisi. Puis, il y a deux exemples des films du réalisme poétique – *Le Jour se lève* et *Les Portes de la nuit*. En ce qui concerne les photographies, le choix a été limité aux photographies qui ont été prises à Paris et successivement, elles doivent convenir aux dix sujets.

À la fin du travail, les hypothèses sont vérifiées : il y a l'évaluation d'analyse des dix sujets bien que le commentaire sur la relation entre l'auteur et son travail. Ensuite, il y a la description de la division du « poétique » et « réel » dans les oeuvres analysées

ainsi que la frontière entre « la réalité » et « le monde fictif ». Finalement, nous réunissons les résultats d'analyse avec la définition originale du réalisme poétique.

6.3. Résumé en tchèque

Diplomová práce pojednává o poetickém realismu a jejím cílem je jeho podoba ve třech uměleckých prostředcích – v poezii (Jacques Prévert), ve fotografii (Robert Doisneau) a ve filmu (Marcel Carné). Úvod práce je věnován představení dané problematiky a výzkumných otázek, které jsou následující : Který z autorů vyjadřuje ve svých dílech poetický realismus nejlépe ? Jaké se projevuje poetický realismus ve filmu, v poezii a ve fotografii ? Proč může být tvorba M. Carného, J. Préverta a R. Doisneaua považována za anti-intelektuální ?

Po pečlivém studiu teoretických pramenů si autorka práce stanovuje hypotézy a představuje postup práce, metodologii.

Samotná práce je rozdělena do dvou částí. V teoretické části je představen poetický realismus, dále život a dílo J. Préverta. R. Doisneaua a M. Carného. Analyzovaný vzorek z tvorby těchto tří autorů byl vybrán v souladu s érou poetického realismu. Dále je zde podkapitola nazvaná « topos », ve které je popisován vztah místa, v našem případě konkrétně Paříže, jeho obyvatel a paměti míst. Část praktická pak obsahuje analýzu deseti témat (láska, válka, smrt, samota, okolí člověka, každodenní život, „obyčejný“ člověk, chudoba, mezilidské vztahy, děti) skrze všechny tři umělecké prostředky. Před samotnou analýzou jsou uvedeny způsoby, jakými byly vybrány konkrétní umělecké prostředky. Pro analýzu básní byla vybrána sbírka *Paroles*, jako zástupci filmů jsou pak uvedeny dva, a to *Le Jour se lève* a *Les Portes de la nuit*. Co se týče fotografií, jejich výběr byl omezen na ty, které byly vyfoceny v Paříži a nadále tak, aby jejich obsah odpovídal deseti vybraným tématům.

V závěru práce jsou ověřovány a hodnoceny analýzy deseti témat, vztah mezi autory a jejich dílem, určení „poetického“ a „realistického“ v jednotlivých dílech, přechod mezi fikčním světem a realitou, a dále pak dochází k propojení poznatků z analýz deseti daných témat s původní teoretickou definicí poetického realismu.

7. Annexes

7.1. Annexe 1 : Cet amour (Prévert, 1949, pages 140-142)

Cet amour

Cet amour
Si violent
Si fragile
Si tendre
Si désespéré
Cet amour
Beau comme le jour
Et mauvais comme le temps
Quand le temps est mauvais
Cet amour si vrai
Cet amour si beau
Si heureux
Si joyeux
Et si dérisoire
Tremblant de peur comme un enfant dans le noir
Et si sûr de lui
Comme un homme tranquille au milieu de la nuit
Cet amour qui faisait peur aux autres
Qui les faisait parler
Qui les faisait blêmir
Cet amour guetté
Parce que nous le guettions
Traqué blessé piétiné achevé nié oublié
Parce que nous l'avons traqué blessé piétiné achevé nié oublié
Cet amour tout entier
Si vivant encore
Et tout ensoleillé
C'est le tien
C'est le mien
Celui qui a été
Cette chose toujours nouvelle
Et qui n'a pas changé
Aussi vrai qu'une plante
Aussi tremblante qu'un oiseau
Aussi chaude aussi vivant que l'été
Nous pouvons tous les deux
Aller et revenir
Nous pouvons oublier
Et puis nous rendormir
Nous réveiller souffrir vieillir
Nous endormir encore

Rêver à la mort,
Nous éveiller sourire et rire
Et rajeunir
Notre amour reste là
Têtu comme une bourrique
Vivant comme le désir
Cruel comme la mémoire
Bête comme les regrets
Tendre comme le souvenir
Froid comme le marbre
Beau comme le jour
Fragile comme un enfant
Il nous regarde en souriant
Et il nous parle sans rien dire
Et moi je l'écoute en tremblant
Et je crie
Je crie pour toi
Je crie pour moi
Je te supplie
Pour toi pour moi et pour tous ceux qui s'aiment
Et qui se sont aimés
Oui je lui crie
Pour toi pour moi et pour tous les autres
Que je ne connais pas
Reste là
Là où tu es
Là où tu étais autrefois
Reste là
Ne bouge pas
Ne t'en va pas
Nous qui nous sommes aimés
Nous t'avons oublié
Toi ne nous oublie pas
Nous n'avions que toi sur la terre
Ne nous laisse pas devenir froids
Beaucoup plus loin toujours
Et n'importe où
Donne-nous signe de vie
Beaucoup plus tard au coin d'un bois
Dans la forêt de la mémoire
Surgis soudain
Tends-nous la main
Et sauve-nous.

7.2. Annexe 2 : Amour et barbelés, Paris, 1944 (Hamilton, 2012, page 93)



7.3. Annexe 3 : Chanson dans le sang (Prévert, 1949, pages 102-104)

Chansons dans le sang

Il y a de grandes flaques de sang sur le monde
où s'en va-t-il tout ce sang répandu
Est-ce la terre qui le boit et qui se saoule
drôle de saoulographie alors
si sage... si monotone...
Non la terre ne se saoule pas
la terre ne tourne pas de travers
elle pousse régulièrement sa petite voiture ses quatre saisons
la pluie... la neige...
le grêle... le beau temps...
jamais elle n'est ivre
c'est à peine si elle se permet de temps en temps
un malheureux petit volcan
Elle tourne la terre
elle tourne avec ses arbres... ses jardins... ses maisons...
elle tourne avec ses grandes flaques de sang
et toutes les choses vivantes tournent avec elle et saignent...
Elle elle s'en fout
la terre
elle tourne et toutes les choses vivantes se mettent à hurler
elle s'en fout
elle tourne
elle n'arrête pas de tourner
et le sang n'arrête pas de couler...
Où s'en va-t-il tout ce sang répandu
le sang des meurtres... le sang des guerres...
le sang de la misère...
et le sang des hommes torturés dans les prisons...
le sang des enfants torturés tranquillement par leur papa et leur maman...
et le sang des hommes qui saignent de la tête
dans les cabanons...
et le sang du couvreur
quand le couvreur glisse et tombe du toit
Et le sang qui arrive et qui coule à grands flots
avec le nouveau-né... avec l'enfant nouveau...
la mère qui crie... l'enfant pleure...
le sang coule... la terre tourne
la terre n'arrête pas de tourner
le sang n'arrête pas de couler
Où s'en va-t-il tout ce sang répandu
le sang des matraqués... des humiliés...
des suicidés... des fusillés... des condamnés...
et le sang de ceux qui meurent comme ça... par accident.
Dans la rue passe un vivant
avec tout son sang dedans

soudain le voilà mort
et tout son sang est dehors
et les autres vivants font disparaître le sang
ils emportent le corps
mais il est têtue le sang
et là où était le mort
beaucoup plus tard tout noir
un peu de sang s'étale encore...
sang coagulé
rouille de la vie rouille des corps
sang caillé comme le lait
comme le lait quand il tourne
quand il tourne comme la terre
comme la terre qui tourne
avec son lait... avec ses vaches...
avec ses vivants... avec ses morts...
la terre qui tourne avec ses arbres... ses vivants... ses maisons...
la terre qui tourne avec les mariages...
les enterrements...
les coquillages...
les régiments...
la terre qui tourne et qui tourne et qui tourne
avec ses grands ruisseaux de sang.

7.4. Annexe 4 : Vélo-taxi près de l'Opéra, Paris 2^e, 1940 (Gautrand, 2012, page 29)



7.5. Annexe 5 : J'en ai vu plusieurs... (Prévert, 1949, page 39)

J'en ai vu plusieurs

J'en ai vu un qui s'était assis sur le chapeau d'un autre
il était pâle
il tremblait
il attendait quelque chose... n'importe quoi...
la guerre... la fin du monde...
il lui était absolument impossible de faire un geste ou de parler
et l'autre
l'autre qui cherchait « son » chapeau était plus pâle encore
et lui aussi tremblait
et se répétait sans cesse
mon chapeau... mon chapeau...
et il avait envie de pleurer.
J'en ai vu un qui lisait les journaux
j'en ai vu un qui saluait le drapeau
j'en ai vu un qui était habillé de noir
il avait une montre
une chaîne de montre
un porte monnaie
la légion d'honneur
et un pince-nez.
J'en ai vu un qui tirait son enfant par la main et qui criait...
j'en ai vu un avec un chien
j'en ai vu un avec une canne à épée
j'en ai vu un qui pleurait
j'en ai vu un qui entrait dans une église
j'en ai vu un autre qui en sortait...

7.6. Annexe 6 : Paris, Paris, 1944 (Gautrand, 2012, page 47)



7.7. Annexe 7 : Le désespoir est assis sur un banc (Prévert, 1949, page 152)

Le désespoir est assis sur un banc

Dans un square sur un banc
Il y a un homme qui vous appelle quand on passe
Il a des binocles un vieux costume gris
Il fume un petit ninas il est assis
Et il vous appelle quand on passe
Ou simplement il vous fait signe
Il ne faut pas le regarder
Il ne faut pas l'écouter
Il faut passer
Faire comme si on ne le voyait pas
Comme si on ne l'entendait pas
Il faut passer et presser le pas
Si vous le regardez
Si vous l'écoutez
Il vous fait signe et rien personne
Ne peut vous empêcher d'aller vous asseoir près de lui
Alors il vous regarde et sourit
Et vous souffrez atrocement
Et l'homme continue de sourire
Et vous souriez du même sourire
Exactement
Plus vous souriez plus vous souffrez
Atrocement
Plus vous souffrez plus vous souriez
Irrémédiablement
Et vous restez là
Assis figé
Souriant sur le banc
Des enfants jouent tout près de vous
Des passants passent
Tranquillement
Des oiseaux s'envolent
Quittant un arbre
Pour un autre
Et vous restez là
Sur le banc
Et vous savez vous savez
Que jamais plus vous ne jouerez
Comme ces enfants
Vous savez que jamais plus vous ne passerez
Tranquillement
Comme ces passants
Que jamais plus vous ne vous envolerez
Quittant un arbre pour un autre
Comme ces oiseaux.

7.8. Annexe 8 : L'accordéoniste, Paris 5^e, 1951 (Gautrand, 2012, page 135)



7.9. Annexe 9 : La batteuse (Prévert, 1949, pages 172-173)

La batteuse

La batteuse est arrivée
la batteuse est repartie

Il ont battu le tambour
ils ont battu les tapis
ils ont tordu le linge
ils l'ont pendu
ils l'ont repassé
ils ont fouetté la crème et ils l'ont renversée
ils ont fouetté un peu leurs enfants aussi
ils ont sonné les cloches
ils ont égorgé le cochon
ils ont grillé le café
ils ont fendu le bois
ils ont cassé les oeufs
ils ont fait sauter le veau et les petits pois
ils ont flambé l'omelette au rhum
ils ont découpé la dinde
ils ont tordu le cou aux poulets
ils ont écorché les lapins
ils ont éventré les barriques
ils ont noyé leur chagrin dans le vin
ils ont claqué les portes et les fesses des femmes
ils se sont donné un coup de main
ils se sont rendu des coups de pied
ils ont basculé la table
ils ont arraché la nappe
ils ont poussé la romance
ils se sont étranglés étouffés tordus de rire
ils ont brisé la carafe d'eau frappée
ils ont renversé la crème renversée
ils ont pincé les filles
ils les ont culbutées dans le fossé
ils ont mordu la poussière
ils ont battu la campagne
ils ont tapé des pieds
tapé des pieds tapé des mains
ils ont crié et ils ont hurlé ils ont chanté
ils ont dansé
ils ont dansé autour des granges où le blé était enfermé
Où le blé était enfermé moulu fourbu vaincu
battu

7.10. Annexe 10 : Métro-Saint-Denis-Basilique, Paris, 1986 (Atelier Doisneau)



7.11. Annexe 11 : Chez la fleuriste (Prévert, 1949, pages 193-194)

Chez la fleuriste

Un homme entre chez une fleuriste
et choisit des fleurs
la fleuriste enveloppe les fleurs
l'homme met la main à sa poche
pour chercher l'argent
l'argent pour payer les fleurs
mais il met en même temps
subitement
la main sur son cœur
et il tombe

En même temps qu'il tombe
l'argent roule à terre
et puis les fleurs tombent
en même temps que l'homme
en même temps que l'argent
et la fleuriste reste là
avec l'argent qui roule
avec les fleurs qui s'abîment
avec l'homme qui meurt
évidemment tout cela est très triste
et il faut qu'elle fasse quelque chose
la fleuriste
mais elle ne sait pas comment s'y prendre
elle ne sait pas
par quel bout commencer

Il y a tant de choses à faire
avec cet homme qui meurt
ces fleurs qui s'abîment
et cet argent
cet argent qui roule
qui n'arrête pas de rouler.

7.12. Annexe 12 : Pavillon de la viande-Deplanche, Paris, Les Halles, 1967 (Atelier Doisneau)



7.13. Annexe 13 : Fête foraine (Prévert, 1949, pages 191-192)

Fête foraine

Heureux comme la truite remontant le torrent
Heureux le coeur du monde
Sur son jet d'eau de sang
Heureux le limonaire
Hurlant dans la poussière
De sa voix de citron
Un refrain populaire
Sans rime ni raison
Heureux les amoureux
Sur les montagnes russes
Heureuse la fille rousse
Sur son cheval blanc
Heureux le garçon brun
Qui l'attend en souriant
Heureux cet homme en deuil
Debout dans sa nacelle
Heureuse la grosse dame
Avec son cerf-volant
Heureux le vieil idiot
Qui fracasse la vaisselle
Heureux dans son carrosse
Un tout petit enfant
Malheureux les conscrits
Devant le stand de tir
Visant le coeur du monde
Visant leur propre coeur
Visant le coeur du monde
En éclatant de rire.

7. 14. Annexe 14 : Les Halles, Paris, 1953 (Vasak, 2011, page 92)



7.15. Annexe 15 : Le miroir brisé (Prévert, 1949, page 174)

Le miroir brisé

Le petit homme qui chantait sans cesse
le petit homme qui dansait dans ma tête
le petit homme de la jeunesse
a cassé son lacet de soulier
et toutes les baraques de la fête
tout d'un coup se sont écroulées
et dans le silence de cette fête
dans le désert de cette tête
j'ai entendu ta voix heureuse
ta voix déchirée et fragile
enfantine et désolée
venant de loin et qui m'appelait
et j'ai mis ma main sur mon coeur
où remuaient
ensanglantés
les sept éclats de glace de ton rire étoilé.

7.16. Annexe 16 : Le baron William et son laquais, Paris, 1955 (Atelier Doisneau)



© Tous droits réservés

7.17. Annexe 17 : Pour toi mon amour (Prévert, 1949, page 41)

Pour toi mon amour

Je suis allé au marché aux oiseaux
Et j'ai acheté des oiseaux
Pour toi
mon amour
Je suis allé au marché aux fleurs
Et j'ai acheté des fleurs
Pour toi
mon amour
Je suis allé au marché à la ferraille
Et j'ai acheté des chaînes
De lourdes chaînes
Pour toi
mon amour
Et je suis allé au marché aux esclaves
Et je t'ai cherchée
Mais je ne t'ai pas trouvée
mon amour

Annexe 18 : Canal Saint-Martin, Paris, 1953 (Taschen, 2013)



7.19. Annexe 19 : Le cancre (Prévert, 1949, page 63)

Le cancre

Il dit non avec la tête
Mais il dit oui avec le coeur
Il dit oui à ce qu'il aime
Il dit non au professeur
Il est debout
On le questionne
Et tous les problèmes sont posés
Soudain le fou rire le prend
Et il efface tout
Les chiffres et les mots
Les dates et les noms
Les phrases et les pièges
Et malgré les menaces du maître
Sous les huées des enfants prodiges
Avec des craies de toutes les couleurs
Sur le tableau noir du malheur
Il dessine le visage du bonheur.

7. 20. **Annexe 20** : Les enfants sous les pavés, Les Champs-Élysées, Paris 8^e, 1971
(Doisneau, Prévert, 2006, page 111)

