

Du métro au paradis : mettre en lumière des figures de l'ombre

Les Enfants du paradis et *Zazie dans le métro*

Barbara Servant
Université Rennes 2

À bien des égards, les films *Les Enfants du paradis* et *Zazie dans le métro* nous rappellent que l'œuvre cinématographique est collective. Parce qu'ils parlent de leur collaboration, la commentent et l'analysent, Marcel Carné et Jacques Prévert soulignent que la création est un processus complexe, à plusieurs, tout comme Louis Malle qui propose un dialogue avec l'œuvre romanesque qu'il transpose. En 1945 et en 1960, c'est nécessairement en salle, en communauté que se fait la réception des films par les spectateurs, réalité dont sont particulièrement conscients Carné et Prévert qui décident d'attendre la Libération pour sortir leur film. L'importance que les deux œuvres accordent aux thèmes de la création et du spectacle renvoie constamment, de façon réflexive, à cette dimension collective. En atteste la place que prend, dans les deux films, le carnaval, fête populaire sur laquelle se clôt *Les Enfants du paradis*, et qui confère une large place au travestissement et au renversement, motifs centraux de *Zazie dans le métro*. Cela va de pair avec un intérêt pour le peuple, que les deux films veulent manifestement sortir de l'ombre. *Les Enfants du paradis* accorde, dès son titre, une attention particulière au public venu admirer les comédiens, personnages principaux. *Zazie dans le métro* de Louis Malle, fidèle au roman de Queneau, présente également la foule variée des Parisiens à laquelle se confronte le personnage éponyme, en découvrant la capitale auprès de son oncle Gabriel.

Le carnaval est aussi l'occasion d'une interrogation temporaire et circonscrite des hiérarchies et des frontières, entre les classes

sociales, les genres et les sexes, en réunissant les uns et les autres au cœur d'une même foule festive. Dans cette perspective, les films de Carné et Prévert font la part belle aux personnages de second voire de troisième plan. Alors qu'il évoque sa toute première collaboration avec le poète, pour le film *Jenny*, Carné se remémore la réaction de celui-ci face à l'intrigue initiale : « Avec ça on est pas foutus ! mais on va essayer de se démerder [*sic*] ». Le réalisateur explique ensuite :

On a commencé à travailler et j'ai compris ce qu'il appelait se démerder. C'était de trouver des personnages secondaires extrêmement intéressants, le marchand de canon, le bossu méchant, etc., et qui n'étaient pas, contrairement aux personnages principaux, extrêmement conventionnels.¹

À travers ce commentaire, Prévert bouleverse le rapport hiérarchique entre héros et personnage secondaire en revendiquant son intérêt pour ce dernier, et en suggérant même ici que la valeur du film reposerait sur celui-ci. En distinguant le héros des autres personnages par sa qualification, sa distribution, sa fonctionnalité et son autonomie différentielle, Philippe Hamon rappelle qu'il est plus caractérisé, plus présent, plus autonome². En revanche, le personnage secondaire apparaît plus ponctuellement, prend moins de place dans la narration et est donc plus enclin à correspondre à une esquisse ou à une silhouette, sans être pour autant nécessairement « plat », selon la terminologie d'E. M. Forster³. Ainsi, s'il peut prendre les traits d'un type, répondant à des conventions littéraires, il échappe en partie à l'attention et laisse également plus de liberté à l'auteur, lui permettant

¹ Marcel Carné, entretien paru dans le *Magazine Littéraire*, n°355 « spécial Jacques Prévert », juin 1997.

² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, p. 89-94.

³ Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel*, Cambridge, The Provost and Scholars of King College, 1927, rééd. 1974.

de suggérer des possibles et d'introduire de la fantaisie au sein d'un cadre normé¹. Le « coquin » du roman réaliste au XIX^e siècle, par exemple, tout en incarnant un détour nécessaire pour rejoindre le projet du roman de mœurs, est nécessairement un personnage secondaire parce qu'il bouscule l'ordre social comme l'analyse Grégoire Tavernier². Au cinéma, au moment où est tourné *Les Enfants du paradis*, cette distinction entre héros conventionnel et personnage secondaire permettant plus de fantaisie est particulièrement nette. Art populaire, qui doit séduire le plus grand nombre afin de rentabiliser les lourds financements qu'il implique contrairement à l'œuvre littéraire, le film doit être lisible et se fonde dès lors sur des protagonistes reconnaissables, d'une part parce qu'ils sont conventionnels selon Prévert, et d'autre part parce qu'ils sont incarnés par des stars que les spectateurs viennent voir, comme Arletty qui donne ses traits à Garance et qu'on reconnaît au-delà du personnage qu'elle incarne, avec la mémoire des précédents personnages qu'elle a joués. Par ailleurs, sous le régime de Vichy, le scénario est soumis à des impératifs moraux. Prévert confie à *Image et Son* en 1965 :

J'aime bien ce film parce que j'aurais voulu faire un film sur Lacenaire. Il me plaisait bien à moi, Lacenaire. Lorsque Barrault a dit : « Pourquoi ne ferait-on pas un film sur Deburau ? » j'ai réalisé que Deburau vivait à l'époque de Lacenaire. Et je me suis dit : on ne me permettra pas de faire un film sur Lacenaire, mais je peux mettre Lacenaire dans un film sur Deburau³.

Prévert suggère que le film est d'abord pour lui un prétexte afin de mettre en scène un personnage secondaire. Le film s'intéresse en effet aux figures historiques du mime Jean-Gaspard Deburau et de Frédérick Lemaître qui connurent un grand succès

dans les théâtres populaires du « Boulevard du Crime » au XIX^e siècle. Il s'intéresse en particulier à l'ascension fulgurante du premier et à son histoire d'amour avec l'indépendante Garance, héroïne inventée pour le film, femme libre qui joue ponctuellement la comédie à leurs côtés. Autre personnage historique, le « dandy criminel », Lacenaire présente les traits propres au type du coquin dans le roman du XIX^e siècle, figure transgressive à plusieurs égards ne pouvant apparaître en tant que personnage principal sous le régime de Vichy.

Dans le film de Louis Malle, le personnage secondaire de Troussaillon catalyse l'un des enjeux du roman et du film – le trouble identitaire – en devenant l'objet d'une exploration formelle sur le personnage. *Zazie dans le métro* est présenté par Louis Malle comme une « critique de la forme cinématographique » cherchant à transposer à l'écran la « critique du langage romanesque » que constituait l'œuvre de Queneau, et pour « parodier le monde lui-même désintégré », « un univers moderne, chaotique, violent, informe, terrible, mais aussi fascinant et beau »⁴. Il poursuit en cela les travaux du Nouveau Roman⁵ et du Nouveau Cinéma. À l'instar de l'œuvre romanesque, le film met en scène des personnages qui ne cessent de se questionner sur leur identité et invitent le spectateur à s'interroger sur leur caractère interchangeable et leur éventuelle singularité, dans une perspective tour à tour métaromanesque, psychanalytique et métaphysique. Dans la mesure où il ne porte pas l'intrigue et n'est pas nécessaire à la lisibilité de l'œuvre, le personnage secondaire est plus propice à un tel degré d'expérimentation. Ce faisant il devient ainsi paradoxalement « le

¹ Voir sur ces points les articles de Tiphaine Samoyault et Isabelle Daunais : Tiphaine Samoyault, « La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire », *Fabula/Atelier*, « Banlieues de la théorie ».

URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Espace_du_personnage_secondaire

Isabelle Daunais, « Le personnage secondaire comme modèle : réflexions sur un déplacement », *Fabula / Les colloques*, « Le personnage, un modèle à vivre ». URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5080.php#bodyftn12>.

² Grégoire Tavernier en a fait l'objet d'une communication : « D'une inquiétante légèreté au XIX^e siècle : la silhouette romanesque du coquin », Colloque « La légèreté au XIX^e siècle », organisé par M.-A. Fougère, Université de Dijon, 23 et 24 septembre 2021.

³ *Image et Son*, n°189, 1965 cité par Bernard Chardère dans Jacques Prévert, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Louis Malle, « Le premier film que j'aime » dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n°104 : *Zazie dans le métro* de Louis Malle, juin 1970, p. 9.

⁵ Alain Robbe-Grillet dans un article de 1957, intitulé significativement « Sur quelques notions périmées » dans son ouvrage *Pour un nouveau roman* dénonce l'artificialité du personnage en soulignant les conventions sur lesquelles il repose : « Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. » (Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées » [1957], *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 31-32.)

personnage essentiel du livre »¹ selon les mots de Queneau.

C'est donc paradoxalement parce qu'ils sont des personnages de l'ombre et qu'ils échappent en partie à l'attention des lecteurs et des spectateurs que Lacenaire et Troussaillon sont essentiels, véritables catalyseurs de certaines interrogations soulevées par les deux films. Dans les deux cas, l'intérêt que leur portent Carné, Prévert et Malle semble s'accompagner d'un refus du conventionnel, tout en s'inscrivant dans un héritage artistique qui préexiste au cinéma : transgression des conventions morales pour le dandy criminel des *Enfants du paradis* ; transgression des conventions romanesques dans la construction d'un personnage dénué des caractéristiques habituelles pour *Zazie dans le métro*. « Nous voulions faire un film qui détruit les règles »² affirme ainsi Louis Malle.

Je me propose dans cet article de confronter les deux œuvres cinématographiques pour comprendre comment le traitement singulier des personnages secondaires met en évidence plusieurs enjeux à la fois thématiques et poétiques : comment ces deux œuvres s'inscrivent-elles dans un héritage littéraire et cinématographique en s'intéressant à des personnages de l'ombre tout en en proposant un traitement singulier ? Comment dans ces œuvres certains personnages secondaires sont-ils mis en lumière précisément parce qu'ils incarnent des figures de l'ombre, se distinguant puis disparaissant dans la foule ? Comment, dans cette perspective, l'espace de l'ombre peut-il être perçu comme une marge permettant aux auteurs un pas de côté par rapport aux conventions formelles et morales ? Comment ces personnages, qui s'avèrent marginaux et fascinants, invitent-ils alors à s'interroger sur le rapport de l'individu au groupe et sur la tension entre singularité et interchangeabilité qui fonde la construction de l'identité ?

Paradis et métro : coup de projecteur sur des lieux de l'ombre

Si les espaces auxquels les titres *Les Enfants du paradis* et *Zazie dans le métro* font référence apparaissent de prime abord comme opposés, ils ont en commun de dessiner une marge, destinée à rester invisible, dans l'ombre.

Le paradis auquel fait référence le titre du film de Carné est l'endroit le plus haut de la salle de spectacle et où les places sont les moins chères. Il s'agit d'un lieu où l'on n'est pas vu, contrairement à la scène ou aux premières loges, mais d'où l'on regarde. En effet, le film montre, en parallèle du spectacle qui se joue sur scène, une seconde représentation qui se donne dans la salle entre les figures reconnaissables des personnes assises dans les loges, que tout un chacun peut observer³. Dans ce contexte, le paradis semble le seul véritable espace de l'ombre, dans lequel les spectateurs observent non seulement la scène mais également les loges et le parterre. Pour des raisons bien différentes, le métro est également un espace prétendument invisible. Essentiellement souterrain, il trace des lignes de déplacement parallèles pour être efficace sans déranger le fonctionnement général de la circulation tout en étant caché comme s'il pouvait dénaturer ou abîmer le paysage. C'est cette particularité qui intéresse Zazie puisqu'elle précise que le métro aérien, visible, « c'est pas le métro » : « c'est sous terre le métro... Non mais »⁴.

Ces deux espaces de l'ombre ont en commun d'être fréquentés par une foule indistincte, notamment des classes populaires. Plus familièrement appelé le poulailler, le paradis est en effet occupé par les classes les plus populaires, comme le rappelle le personnage Anselme lorsqu'il fait son boniment devant le théâtre des Funambules : « 4 sous au paradis si vous êtes pauvre ou momentanément gêné »⁵. Voyager dans le métro suppose de circuler au sein d'une masse de personnes, contrairement à l'utilisation de la voiture ou du taxi qui ménagent un espace clos et non

¹ Raymond Queneau, « Entretien avec Marguerite Duras », *L'Express*, 22 janvier 1959, p. 27-28.

² Louis Malle, *op. cit.*, p. 9.

³ Dans la seconde partie du film, le comédien Frédérick Lemaître le souligne en quittant les planches pour entrer dans une loge au moment où il décide inopinément de réécrire la pièce *L'Auberge des Adrets* en jouant avec le quatrième mur.

⁴ *L'Avant-Scène Cinéma*, éd. cit., p. 15.

⁵ Marcel Carné et Jacques Prévert, *Les Enfants du paradis*, 1945.

surchargé. À travers leur titre, Carné et Prévert, puis Malle, manifestent leur désir de porter intérêt à ces espaces de l'ombre et à la foule qui s'y tient.

Mettre en scène des personnages issus des classes populaires n'est pas nouveau au cinéma. Cela caractérise en effet le « réalisme français » d'avant-guerre auquel appartiennent des réalisateurs comme Marcel Pagnol, Jean Renoir ou René Clair dont Carné a été l'assistant, mais également le « réalisme poétique » qui a été défini à partir notamment de nombreux films de Carné, comme *Quai des brumes* et *Hôtel du nord*, ou encore la Nouvelle Vague, contemporaine du film de Louis Malle¹. Enfin, cet intérêt est déjà manifeste dans les romans du XIX^e siècle, à travers des personnages secondaires de marginaux, mais également la représentation littéraire de la foule², faisant écho aux réflexions théoriques de Le Bon³ qui se développent à la même époque. Carné, Prévert et Malle s'inscrivent donc dans un héritage, cinématographique, littéraire et théorique.

En préférant au terme « poulailler » celui de « paradis », Carné et Prévert manifestent leur désir de revaloriser ce public populaire. Le scénariste et le réalisateur jouent en effet de la polysémie du mot qui renvoie ainsi d'une part à l'imaginaire d'un âge d'or perdu, un état heureux de naïveté joyeuse, et qui établit d'autre part un renversement axiologique, le paradis renvoyant à une forme d'élévation morale alors qu'il définissait initialement une hiérarchie sociale. C'est ce qu'explique le personnage de Baptiste lorsqu'il décrit à Frédérick Lemaître le lien particulier qu'il entretient avec ce public :

ils comprennent tout. Pourtant ce sont de pauvres gens. Mais moi je suis comme eux, je les aime. Je les connais, leur vie est toute petite, mais ils ont de grands rêves. Et je ne voudrais pas seulement les faire rire, je voudrais aussi les émouvoir, leur faire peur, les faire pleurer.⁴

Alors que Carné et Prévert s'attachent à filmer le paradis et ses spectateurs, Malle ne donne finalement qu'une seule image du métro souterrain,

faisant de ce lieu un point quasi aveugle du film. Mais il l'érige en Graal: objet de frustration d'abord, puisqu'il est fermé et en grève, puis d'une quête qui transforme le roman et le film en odyssée burlesque. Enfin, il s'attache à représenter ses usagers, contraints tout au long du film de voyager hors de ce lieu souterrain, à la lumière.

Néanmoins, si les deux œuvres s'intéressent au petit peuple de Paris, la foule des badauds et le public du paradis, si toutes deux le mettent en scène dans un cadre carnavalesque où chacun semble pouvoir finir par endosser un déguisement, leurs perspectives ne sont pas similaires. En 1945, le film de Carné et Prévert a vocation à offrir une rédemption collective qui réhabilite certaines figures marginales sans pour autant endosser un message politique ; alors qu'en 1960, Louis Malle présente un jeu virtuose sur la remise en question du personnage cinématographique qui prolonge les innovations romanesques de Queneau. Enfin, dans cette foule se distinguent des personnages solitaires, singularisés intervenant ponctuellement, qui n'ont pas de fonction pour l'intrigue mais auxquels sont consacrés une ou plusieurs séquences, donnant une dimension poétique au film.

Distinguer dans la foule : sortir de l'ombre

Dans *Les Enfants du paradis*, la foule est présentée sous une forme nuancée et ambiguë : elle regroupe le sympathique public du paradis, mais également le bourgeois bedonnant et libidineux ou les passants avides de répandre une fausse rumeur, tout prêts à incriminer l'innocente Garance⁵. La vision idéalisée du petit peuple est, de même, nuancée par les allusions nombreuses aux dangers du Boulevard du Crime. Pour souligner ces deux fonctions et les rendre lisibles, Carné et Prévert ont recours à deux personnages, Jéricho et Fil de Soie, qui se fondent dans la foule puis s'en distinguent pour en incarner les deux pôles positifs et négatifs.

¹ Il y fait ironiquement référence lorsque Gabriel s'exclame, coincé dans les embouteillages : « Qu'est-ce que tu veux, c'est la nouvelle vague » (Louis Malle, *op. cit.*)

² Voir notamment Naomi Schor, *Zola's Crowd*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

³ Voir à ce propos l'ouvrage de Gustave Le Bon et l'article de Nicolas Rennie : Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, F. Alcan, 1895. Nicolas Rennie, « Benjamin and Zola: Narrative, the Individual, and Crowds in an Age of Mass Production », *Comparative Literature Studies*, Vol. 33, No. 4, Penn State University Press, 1996, p. 396-413.

⁴ Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*

⁵ Après la première tentative de crime de Lacenaire, plusieurs plans sont consacrés à la façon dont tout un groupe commence à répandre une rumeur.

Cette « foule des badauds »¹ est d'abord présentée comme un public en extérieur, celui qui, méfiant et moqueur, découvre Baptiste puis assiste avec joie à sa première pantomime en marge du théâtre des Funambules. Elle a donc pour fonction d'adouber le personnage principal, de le mettre en valeur et se rapproche nettement du public du paradis qui acclame ou réclame Baptiste, établissant tout au long du film une connivence particulière avec lui. La dernière scène du film présente au contraire la foule comme un obstacle à une résolution heureuse. Alors que Garance et Baptiste ont passé leur seule nuit ensemble, retrouvailles après de longues années de séparation, Nathalie, la femme de Baptiste, les surprend enlacés. Garance part et se fond au milieu du peuple, alors que Baptiste tente désespérément de la retrouver. Les passants ont à leur tour revêtu un costume, alors que Baptiste porte une tenue de ville, et, par une ironie tragique, ce dernier se voit victime de son succès puisqu'il perd Garance au milieu de ses pâles *ersatz*. La foule n'a plus pour fonction narrative de mettre en valeur le pantomime, mais d'entraver ses mouvements en l'empêchant de retrouver celle qu'il aime.

Comme l'indique le scénario original, Fil de Soie se distingue ponctuellement du groupe constitué par le paradis non pour introduire une intrigue parallèle, mais plutôt pour incarner le peuple au sein d'un personnage positif :

Nous passons au Paradis

Où nous reconnaissons, dans la foule des spectateurs, l'homme qui crie... C'est Fil de soie, l'aveugle de la porte de Ménilmontant.

Fil-de-soie – Salut Baptiste ! (*S'adressant à ses voisins avec une évidente supériorité*) Moi, je peux me permettre de l'appeler, parce que moi, je le connais... C'est un ami !²

S'il ment sur son handicap et se présente comme complice de nombreux voleurs en expertisant leurs butins, Fil de Soie incarne néanmoins une figure sympathique et permet de souligner le lien que Baptiste entretient avec le paradis : il se réjouit d'apprendre que Baptiste joue aux Funambules et se déclare un très bon public.

Présent dès les premières scènes du film et dans les dernières images comme une silhouette qui émerge de la foule puis s'y fond, Jéricho incarne quant à lui ce qu'elle pourrait représenter de négatif. Ce personnage est problématique à plusieurs égards. S'il a pu être vu comme une représentation de celui qui s'enrichissait en faisant du marché noir, dans la mesure où il revend des habits volés, on a aussi souligné sa proximité avec certains portraits caricaturaux du Juif dans les œuvres de propagande nazie, soupçon malheureusement accentué par le choix de l'acteur qui devait initialement l'interpréter, Le Vigan, antisémite notoire³. Au sein de la diégèse aussi, il apparaît comme une figure complexe : haï par Baptiste, il incarne l'hypocrisie et la noirceur, mais il s'insurge aussi contre le mime lorsque ce dernier lui consacre un spectacle dans lequel il tue son double : « me voler ma silhouette, mon identité »⁴ dénonce-t-il. Il inspire donc Baptiste, tout voleur qu'il est, et invite à s'interroger sur le processus de création.

Marchand d'habits, de costumes de théâtre, Jéricho multiplie les patronymes à l'instar du Trouiscaillon de Louis Malle et présente une identité trouble. Fil de Soie quant à lui se présente tout d'abord à Baptiste sous les traits d'un aveugle qui recouvre la vue aussitôt entré dans le café où évolue une population interlope. Les deux personnages du film qui se distinguent ponctuellement de la foule pour en incarner le pôle positif ou négatif invitent tous deux à une réflexion sur l'identité et sur les rapports entre apparence et réalité, comme si la foule ne pouvait être incarnée que par des silhouettes de marginaux en partie fuyantes.

Dans le film de Louis Malle, la foule n'apparaît pas comme un ensemble uniforme dans lequel les individus sont indistincts. Le réalisateur a en effet choisi de faire appel aux mêmes acteurs qu'il ne nomme pas « figurants » mais « permanents » et à qui il donne très ponctuellement la parole, créant un effet volontairement non réaliste. Ainsi, les passants qui attendent à la gare, dans la première séquence, sont les mêmes qui se pressent sur le taxi de Charles, dans la seconde, et qui se réunissent ensuite autour

¹ Ce terme, plus péjoratif, est utilisé par Prévert dans le scénario pour désigner la foule qui assiste au premier spectacle de Baptiste, à l'extérieur du théâtre du Funambule (Marcel Carné et Jacques Prévert, *ibid.*, p. 61.)

² Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*, p. 91. Nous suivons la mise en forme originale.

³ Voir sur ce point Geneviève Sellier, *Les Enfants du paradis*, Armand Colin, (1992), 2012, p. 54 et Edward Baron Turk, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 232.

⁴ Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*

de Zazie, dans les deux séquences où elle essaie de se débarrasser de Turandot puis de Troussaillon en interpellant les passants. Si un premier visionnage ne permet pas forcément de le réaliser, ce choix a néanmoins pour but de provoquer un sentiment d'étrangeté, en jouant avec les codes de la représentation et en invitant à porter attention à ceux et celles qui ont normalement pour fonction de ne pas retenir le regard. Ce traitement ludique qui consiste à mettre en lumière les figurants prolonge les interrogations soulevées par Queneau dans son roman sur la notion même de personnage en écho aux critiques des Nouveaux Romanciers. Malle joue ainsi avec la fonction traditionnelle de la foule au cinéma qui contribue normalement à mettre en valeur le héros en opposant à la singularité du gros plan des images plus larges d'un groupe.

L'un des permanents de *Zazie dans le métro* se caractérise par une action précise et par une dénomination dans le scénario : « le pickpocket ». En outre, il porte toujours le même pardessus beige et le même chapeau, vêtements néanmoins extrêmement neutres. Sa présence superpose à la trame principale une trame secondaire que le spectateur peut également suivre, voire attendre, et que le réalisateur s'amuse à indiquer discrètement. En effet, dès la première séquence, il apparaît au milieu des badauds, d'abord immobile, puis en mouvement, volant à Gabriel un réveil. L'objet se met immédiatement à sonner d'une manière *cartoonesque*, révélant la présence de cette figure de l'ombre. Néanmoins, l'absence d'attention de la part des protagonistes le laisse paradoxalement à un statut de figurant. De même lors du dialogue entre la veuve Mouaque et Zazie, pendant lequel elles déambulent sur le trottoir, ses tentatives, en arrière-plan, pour se rapprocher du sac à main de la première dessinent une autre intrigue en marge du dialogue. Celle-ci n'est pas tout à fait gratuite. La veuve évoque en effet son amour pour Troussaillon. Or, par la suite, ce dernier la tue et, dans une scène parodiant la tragédie, la veuve Mouaque, « *s'écroulant au ralenti, mettant ses mains à son ventre* », expire sur ces mots : « C'est bête. Moi qu'avais des rentes ! »¹ Elle semble ne se considérer comme un bon parti qu'en raison de ses rentes. Doubler le dialogue sur l'amour par le désir du

pickpocket de lui soutirer de l'argent semble ainsi annoncer le lien que la veuve fera elle-même dans la suite du film. Ce personnage de troisième plan² permet donc d'une part de souligner certains enjeux importants pour les personnages au premier plan, mais également, d'autre part, par la récurrence de ses actions, de rappeler que des existences se poursuivent au-delà de la trame que nous suivons. Enfin, dans les deux scènes où Zazie cherche à se débarrasser de Turandot puis de Troussaillon, le pickpocket, au cœur de la foule, tente de commettre un vol : d'abord à l'encontre d'un permanent ayant les traits d'un « boucher », ensuite à l'encontre de Troussaillon. Troussaillon est doublement victorieux : il retourne l'accusation de Zazie contre elle-même et balaie d'un geste négligeant la main du pickpocket. Celui-ci prononce alors son unique réplique, clin d'œil à son rôle de l'ombre : « On lui a donc jamais appris à cette petite que la propriété c'est sacré ! »³ Le vol est non seulement un motif central dans le roman comme dans le livre, mais il est également une figuration de leur esthétique même, dans la mesure où ces deux œuvres sont en grande partie fondées sur l'intertextualité et la réécriture. Malle explique ainsi vouloir transposer la reprise de nombreuses références littéraires dans le roman par de nombreuses références cinématographiques dans le film. Le pickpocket, tout discret qu'il se fasse, porte un propos central de l'œuvre.

Pickpockets et voleurs ont vocation à être des figures de l'ombre : pour être efficaces, ils doivent devenir invisibles. En s'intéressant à eux, les deux films portent un regard attentif sur la ville et représentent des silhouettes qui se détachent ponctuellement de la foule pour acquérir le statut de personnage. Ce faisant ils invitent à s'interroger sur ce qui définit l'individu par rapport au groupe, mais également sur la création elle-même : sur la hiérarchie entre les personnages, sur leur caractère interchangeable – leur allégeance ou non à un type – et enfin sur leur propre rapport à la création. *Les Enfants du paradis* comme *Zazie dans le métro* fondent leur scénario sur des sources connues et existantes, sur leur emprunt donc : le roman de

¹ Louis Malle, *op. cit.*, p. 61.

² Nous le distinguons ici du personnage secondaire dans la mesure où ce permanent n'a qu'une seule réplique et n'occupe jamais le premier plan.

³ Louis Malle, *op. cit.*, p. 30.

Queneau pour Malle, l'œuvre artistique de Deburau et Lemaître, et le cinéma muet pour Carné et Prévert.

Des personnages secondaires essentiels

Jéricho et le pickpocket reprennent en mineur la dynamique instaurée par les deux personnages secondaires, Lacenaire et Troussaillon, fondée sur une tension entre individu et groupe. Dans chacun des deux films, les personnages de Lacenaire et de Troussaillon assument en effet une charge symbolique qui excède leur fonction narrative.

Au sein de la narration, ils sont présentés comme des figures transgressives, héritiers non seulement du type du coquin du XIX^e siècle, mais également du *picaro*, anti-héros des romans picaresques. Troussaillon est d'abord représenté sous les traits d'un potentiel satyre qui pourrait bien vouloir abuser de Zazie avant de tenter de séduire sa tante. Lacenaire est un personnage historique qui a acquis sa notoriété non pour ses talents d'acteur, mais pour la façon dont il a esthétisé ses crimes et sa vie qu'il relate dans ses *Mémoires*. Il s'agit d'un criminel qui se revendique comme tel, ce qui soulève des questions morales : dans le film, il est deux fois la cause des soupçons infondés portés sur Garance. Ensuite, comme Vautrin, un autre criminel que voulait mettre en scène Carné, Lacenaire était sans doute homosexuel, ce qui, sous le régime de Vichy, apparaît également comme une transgression. Carné l'explique dans l'interview qu'il accorda à Edward Turk en 1980 : dans le film, le personnage d'Avril est « *son ami* », dit-il, mais sous Vichy « *on ne pouvait pas aller beaucoup plus loin* »¹. Cependant, comme le souligne Edward Turk, le film idéalise le personnage par rapport à son référent réel : le personnage de Jéricho permet, par contraste, de mettre en évidence son absence d'hypocrisie ; le crime qu'il commet se fait hors-champ et il a pour victime le comte, personnage présenté comme très antipathique.

Troussaillon et Lacenaire soulèvent ensuite le doute quant à leur identité. Dans le roman,

Troussaillon n'a pas de nom fixe, quasiment pas de description physique – hormis ses moustaches, attribut par ailleurs très commun –, il revêt différents costumes et il ne présente pas de cohérence psychologique, en dehors de l'incertitude qui émane de lui. Un épisode central du roman, repris dans le film, explicite ce trouble identitaire. Lors d'une discussion avec le cordonnier Gridoux, il confesse en effet qu'il ne connaît ni son nom ni son âge, puis avoue « *c'est moi qui me suis perdu* »². Néanmoins, contrairement au personnage du roman, caractérisé paradoxalement par des traits interchangeables, Troussaillon est incarné à l'écran par un acteur, Vittorio Caprioli, à l'accent italien et aux traits physiques reconnaissables. Louis Malle fait appel à d'autres ressorts pour transposer l'identité flottante de ce personnage. Sa première entrée en scène se caractérise par le fait qu'on l'entend d'abord sans le voir. Alors que Zazie est en pleurs devant l'entrée fermée du métro, le scénario initial précise : « *Voix d'homme (mielleuse ; off)* »³. Ensuite, non seulement le personnage porte plusieurs costumes, mais il semble également se démultiplier dans les nombreux reflets de lui-même qui sont donnés. Il est ainsi souvent filmé face à un miroir et est littéralement confronté à son double lorsqu'il achète les « *bloudjines* » aux puces, le vendeur étant incarné par le même acteur. Enfin, la présence du personnage de troisième plan, le « *pickpocket* », pourrait participer à la transposition cinématographique et désormais éclatée du Troussaillon romanesque, dans la mesure où, tout en étant joué par un acteur différent et en n'étant pas nommé, il assure une certaine cohérence avec ce dernier : il porte un costume interchangeable et a vocation à se dissimuler, comme Troussaillon, à travers ses déguisements.

Dans *Les Enfants du paradis* Lacenaire formule un discours qui pourrait être celui de Troussaillon :

Vous ne trouvez pas que c'est une question saugrenue que de demander aux gens qui ils sont ?... Ils vont au plus facile : nom, prénoms, qualités, mais ce qu'ils sont réellement ? au fond d'eux-mêmes, ils le taisent, ils le cachent soigneusement⁴.

¹ Une scène coupée au montage souligne cette ambiguïté. Garance lui demande : « *Qu'est-ce qu'elles vous ont fait, les femmes ?* ». Lacenaire répond alors : « *Rien, absolument rien !* ». Ce à quoi Garance répond : « *Et vous, qu'est-ce que vous leur avez fait, aux femmes, Pierre-François ? pas grand-chose, sans aucun doute !* », Arletty soulignant cette dernière phrase d'un « *petit rire désobligeant* » (Prévert, *op. cit.*).

² Louis Malle, *op. cit.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*

Lorsqu'il profère cette réplique, Lacenaire s'adresse à son rival chez qui il s'est introduit, le comte Edouard de Montray, personnage plein de morgue qui entretient Garance et pense pouvoir la dominer grâce à l'argent qu'il possède. La réplique semble d'abord une rebuffade face à une figure d'autorité négative, mais invite également à s'interroger sur les rapports entre être et paraître. Plusieurs critiques ont ainsi pu considérer Lacenaire comme un porte-parole de Carné concernant sa propre identité, comme Edward Baron Turk qui affirme :

Si tous les personnages de Carné sont des marginaux, ses films contiennent quelques personnages dont l'exclusion sociale ressemble beaucoup à la sienne (...). Mais si ces personnages sont des doubles de Carné, aucun ne reflète autant que Lacenaire les circonstances réelles de sa vie. Comme lui, le jeune Carné s'habille en dandy. Comme lui, le jeune Carné ignore l'attrait des femmes. Et tout comme Lacenaire, le jeune Carné perçoit la réalité comme une mise en scène, construite et dirigée par lui seul. Dans la mesure où Lacenaire devient, selon la phrase de Mirella Affron, « le seul authentique auteur parmi tant d'artistes »¹, il représente manifestement le réalisateur.²

Enfin, Troussaillon comme Lacenaire sont des personnages des coulisses qui flirtent avec le monde du théâtre sans jamais monter sur les planches. Dans le roman, Troussaillon compare sa pratique quotidienne du déguisement au travail artistique de Gabriel : « C'est un déguisement... juste pour m'amuser... pour vous amuser... c'est comme vott tutu... c'est le même tabac... »³ De fait, dans le film, alors que Gabriel interprète, sur scène, une danseuse, c'est Troussaillon que montre la caméra, tentant de jouer en coulisses un vrai numéro de charme à Albertine. Dans *Les Enfants du paradis*, Lacenaire agit dans l'ombre : il refuse les duels et c'est en hors-champ, dans une pièce fermée, qu'il assassine le comte. Il ne joue donc pas sur scène, contrairement aux trois protagonistes, Frédérick Lemaître, Garance et Baptiste. Mais dans les loges et en coulisse, il introduit du théâtral au sein du réel en construisant sa *persona* à travers ses *Mémoires* et son habit de dandy⁴. Ainsi, après avoir assisté à une représentation d'*Othello*, il révèle au comte l'infidélité de Garance, en soulevant le rideau qui la cachait, enlacée à Baptiste. Il transforme alors le

comte en « personnage de vaudeville » – selon les termes qu'il emploie lui-même – et se présente comme un metteur en scène. Ce n'est pas un film « sur Lacenaire » mais force est de constater qu'il transgresse son rôle de personnage secondaire pour devenir un reflet du réalisateur.

Parce qu'ils sont des personnages de l'ombre, Lacenaire et Troussaillon permettent de cristalliser un doute identitaire, mais loin d'être simplement suggéré, celui-ci est thématiqué, mis en lumière : la seule présence de Troussaillon suscite un trouble parmi ceux qui l'entourent, comme si les incertitudes qu'il incarne étaient contagieuses. Dans son échange avec le cordonnier Gridoux par exemple, au fur et à mesure du dialogue, Gridoux semble de moins en moins sûr de lui. Au moment où Troussaillon demande à son interlocuteur comment il s'appelle, ce dernier est soudainement interprété par un acteur noir, soulignant de façon hyperbolique ce trouble⁵. Au début de cette séquence, un gros plan sur le visage de Zazie fait de celle-ci une spectatrice amusée, mais très vite, elle n'apparaît plus qu'en arrière-plan, entrant avec Gabriel dans le taxi de Charles, à la manière d'une figurante, puis disparaissant. Dans une séquence qui pose de façon significative la question de l'identité, Malle met donc en scène une inversion des places entre héroïne et personnage secondaire. Troussaillon occupe de plus en plus l'écran au cours du film, reléguant ponctuellement les personnages principaux au second plan. Dans la scène finale parodiant *La Bataille du siècle*, le lancer de choucroute a remplacé celui de tartes à la crème, et la foule est peu à peu filmée comme un amas indistinct. Troussaillon apparaît alors seul, face au groupe, en reproduisant par sa gestuelle et son discours la pantomime d'un dictateur, Mussolini, qui s'adresse à la foule. Ce faisant, il se présente cette fois-ci sous le nom d'Aroun Arachide en dévoilant son fonctionnement narratif : « c'est moi (...) celui que vous avez connu et parfois mal reconnu », « il me plait de prendre les apparences de l'incertitude et de l'erreur ». Un piano lui tombe alors sur la tête, l'interrompant de façon burlesque et laissant place à une amplification de la

¹ Mirella Affron, « *Les Enfants du paradis* : Play of Genres », *Cinema Journal*, Vol. 18, No. 1, 1978, p. 51.

² Edward Baron Turk, *op. cit.*, p. 242-243.

³ Raymond Queneau, *Œuvres complètes*, t. I-II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2002, p. 676.

⁴ Dans la première séquence où il apparaît, Garance le complimente : « vous parlez tout le temps, on se croirait au théâtre » (Marcel Carné et Jacques Prévert, *op. cit.*)

⁵ On soulignera aussi le jeu problématique et très daté sur l'assimilation des accents et la réplique « Gridoux, moi » comme si Gridoux avait perdu la maîtrise de la langue...

bataille. Celle-ci prend de telles proportions que les éléments du décor tombent en strates successives. Le scénario indique : « *Le décor 1900 cède à son tour. Mais il n'y a rien derrière, sinon les murs du studio.* »¹ Au moment où Troussaillon est mis le plus en lumière, comme un individu seul face au groupe, c'est pour revendiquer son identité fuyante, fondée sur l'illusion, à l'image du film lui-même. Ce constat acquiert en outre ici une portée politique en interrogeant le rapport de la foule au dictateur.

Même si, contrairement à Troussaillon, qui multiplie les déguisements, le dandy Lacenaire a vocation à se distinguer de la foule, tous deux manifestent une grande aisance dans un tel cadre, passant avec une grande fluidité de l'ombre à la lumière. Paradoxalement, leur capacité à se fondre dans le groupe fait leur singularité. Si ces deux figures de la marge n'ont plus la place principale qu'occupait l'anti-héros picaresque, elles apparaissent néanmoins comme essentielles, porte-parole inattendus des auteurs dans la mesure où leur discours ne pourrait pas, pour des raisons formelles ou morales, être défendu par un personnage principal.

Les Enfants du paradis et *Zazie dans le métro* donnent à voir et à entendre les badauds et passants peuplant Paris dans des œuvres qui mêlent plaisir d'un joyeux partage collectif et interrogation sur le rapport de l'individu au groupe. Dans cette perspective, s'il semble nécessaire de filmer certaines silhouettes distinctes au milieu de la foule, ces dernières se caractérisent paradoxalement par leur aspect fuyant, par la difficulté qu'on a à les cerner, au service d'une interrogation sur le rapport de l'être au monde. Filmer la foule est alors l'occasion de revaloriser ce petit peuple, mais également d'en souligner les ambiguïtés ou, pour Malle, d'en atomiser la représentation pour mieux insister sur la dimension fictive de l'intrigue. Mais il s'agit aussi pour les trois artistes de mettre en lumière des figures de la marge, personnages secondaires qui échappent à l'attention, et, ce faisant, fascinent. Troussaillon comme Lacenaire par leur comportement transgressif interrogent les rapports d'autorité au sein de l'intrigue mais

également de la grammaire du roman, dans un mouvement qui suppose néanmoins une soumission à une certaine lisibilité. Ils érigent le jeu sur l'apparence en valeur. Si, pour Carné et Prévert, « l'apparence n'est plus indice de falsification mais de rédemption »², elle traduit en revanche chez Malle le constat mi-amusé, mi-effrayé du chaos du monde. À l'instar du carnaval auquel font référence les deux œuvres, ces personnages secondaires introduisent une parenthèse permettant l'abolition des frontières et un trouble identitaire, lesquels portent en eux la conscience des limites de l'œuvre qui les contient.

Bibliographie

- L'Avant-Scène Cinéma*, n°104 : *Zazie dans le métro* de Louis Malle, juin 1970.
- AFFRON, Mirella, « *Les Enfants du paradis* : Play of Genres », *Cinema Journal*, Vol. 18, No. 1, 1978, p. 51.
- DAUNAS, Isabelle, « Le personnage secondaire comme modèle : réflexions sur un déplacement », *Fabula / Les colloques*, « Le personnage, un modèle à vivre ». URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5080.php#bodyftn12>.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the Novel* [1927], Cambridge, The Provost and Scholars of King College, 1974.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, p. 89-94.
- LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, F. Alcan, 1895.
- QUENEAU, Raymond, « Entretien avec Marguerite Duras », *L'Express*, 22 janvier 1959, p. 27-28.
- , *Œuvres complètes*, t. I-II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2002.
- RENNIE, Nicolas, « Benjamin and Zola: Narrative, the Individual, and Crowds in an Age of Mass Production », *Comparative Literature Studies*, Vol. 33, No. 4, Penn State University Press, 1996, p. 396-413.
- SAMOYAU, Tiphaine, « La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire », *Fabula / Atelier*, « Banlieues de la théorie ». URL :

¹ Louis Malle, *op. cit.*, p. 61.

² Edward Baron Turk, *op. cit.*, p. 242.

https://www.fabula.org/atelier.php?Espace_du_personnage_secondaire.

SCHOR, Naomi, *Zola's Crowd*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

SELLIER, Geneviève, *Les Enfants du paradis* [1992], Armand Colin, 2012.

TAVERNIER, Grégoire, « D'une inquiétante légèreté au XIX^e siècle : la silhouette romanesque du coquin » [colloque « La légèreté au XIX^e siècle », organisé par M.-A. Fougère, Université de Dijon, 23-24 septembre 2021].

TURK, Edward Baron, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, Paris, L'Harmattan, 2002.