



Samir Marzouki (dir.)

LITTÉRATURE ET JEU : DES ENJEUX ESSENTIELS



P.I.E. Peter Lang

Les jeux de la poésie dans le théâtre de Prévert

Samir MARZOUKI

Université de Manouba

Théâtre et poésie

La pratique de l'enseignement littéraire différencie les genres pour initier les apprenants à l'écriture spécifique à chacun d'eux mais les frontières entre les genres sont souvent ténues, particulièrement au XX^e siècle, ce que de nombreux critiques ont noté. Ces frontières tendent à s'estomper au profit d'une écriture qui subsume les genres ou se retrouve dans tous. Prévert, en pratiquant le théâtre, demeure poète et conserve, dans ce théâtre, les ferments, les techniques, les obsessions et les tics de sa poésie¹. Il n'y a pas, c'est ce que je vise à démontrer dans ce qui suit, de différence de nature entre ses textes poétiques et ses textes dramatiques mais une différence d'incarnation c'est-à-dire de support.

La poésie de Prévert, ses recueils de poèmes, ont recours à la forme dialoguée. « L'Accent grave » où l'élève Hamlet dialogue avec son professeur et où figurent quelques didascalies est fort connu (I, 39). « Spectacle » est organisé comme un spectacle avec un « prologue », des « bruits de coulisse » (I, 217, 223 *et seq.*). Souvent, certains de ses récits, les contes notamment, sont interrompus par un passage brusque au dialogue où chaque réplique est, comme dans les textes dramatiques, précédée du nom du personnage qui prend la parole. C'est le cas dans « Le Petit Lion », dans « L'Autruche », dans « Les Premiers Ânes » (I, 159, 859, 872).

Du théâtre à la poésie, les textes dialoguent dans une sorte de ballet intratextuel. « Le roi 5 et 3 font 8 et 8 et 8 font 16 de Hongrie » (II, 692) renvoie aux « Belles Familles » de Paroles, « ces gens-là qui ne sont pas

¹ Notre édition de référence est J. Prévert, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 et 1996, 2 volumes, notice et annotations de Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster.

Les jeux de la poésie dans le théâtre de Prévert

foutus de compter jusqu'à vingt » (I, 109). « L'Addition » (I, 828-829) a quelque chose de « l'Inventaire » (I, 131). L'objet de certains textes écrits pour être joués ou adoptant la forme dramatique est, à plusieurs reprises, l'actualisation, l'expérimentation, sur la scène du théâtre ou celle de l'imagination, d'une expression prise au pied de la lettre ou détournée de son sens habituel. Y a-t-il par exemple une différence de nature entre les textes poétiques et ces textes dramatiques courts, ces saynètes qui ne tiennent qu'à un jeu de mots, dont toute la justification est dans le jeu de mots ? « Je crois en Dieu... Je crois qu'il va pleuvoir », dit l'Abbé de la première des *Théologales*, réfléchissant après la question de Marie, sa bonne : « Vous croyez, monsieur l'abbé ? » (I, 284) et la charade dialoguée : « Sire, votre premier ministre est un imbécile, votre second ministre un idiot » dont la solution, assénée au roi par le bouffon, est : « vous êtes le roi des cons » (II, 291) est très proche de la poésie, dialoguée ou non, de Paroles. « L'Addition » invente une scène à partir d'un souvenir d'école primaire : il est « impossible d'additionner des choses d'espèce différente » (I, 828) et c'est un réflexe semblable qui donne lieu au fameux « Inventaire » de *Paroles* et à son cortège de « rats laveurs » (I, 131).

La différence se situe seulement au niveau du délire verbal, de la liberté, ou de l'irrationalité, auxquels la scène dialoguée cède relativement moins que la poésie puisqu'il s'agit d'un garçon de café qui additionne « deux œufs durs, un veau, un petit pois, une asperge, un fromage avec beurre, une amande verte, un café filtre, un téléphone » c'est-à-dire la somme des consommations d'un client, rendue bizarre par le seul raccourci (un téléphone est le prix d'un coup de téléphone et non pas un appareil téléphonique, une amande verte un gâteau, un veau, la viande, et un petit pois, le légume du plat de viande).

Tout se passe comme si la poésie faisait ici un pas de plus que le théâtre sur le chemin de la liberté. Mais il n'en est pas toujours ainsi. « Le Bel Enfant », qui est un texte dramatique, est tout entier écrit à partir de l'expression : « Il a une tête de plus que moi » (II, 690), qui provoque un quiproquo entre le père d'un enfant que le spectateur découvrira bicéphale (il a deux têtes donc une « de plus que moi »), ce père qui donne donc à cette expression son sens propre et ses amis qui la prennent, comme les spectateurs, au sens figuré et courant : il est plus grand par la taille que moi. Cette phrase est d'autant plus terrible qu'elle est d'une banalité insigne puisque tout père la prononce un jour, lorsque son fils grandit, devient plus grand que lui, tout père sauf celui de Prévert, justement, qui la prononce en lui donnant son sens propre.

Ainsi, ce texte incarne plus fortement que ne le ferait un poème les potentialités de la langue à libérer l'imagination. Il donne proprement à voir les terrifiantes potentialités de la langue. « À perte de vie » (II, 309)

est de la poésie mise en scène puisqu'elle incarne le langage sur scène en faisant se succéder puis se rencontrer un homme qui a « trouvé la mort » et un autre qui a « perdu la vie » suivis par un aveugle qui, on l'a deviné, a, lui, perdu la vue (II, 312). « Bureau des objets » perdus est sous-titré « Complainte » mais c'est un dialogue entre un commissaire et un citoyen qui lui demande de chercher son frère qu'il a « perdu » à la guerre (II, 717), un dialogue qui joue encore sur le sens propre et le sens figuré du verbe « perdre ». Dans « Vulgaires », « Les Fausses Sceptiques », titre orthographié comme s'il s'agissait d'un faux scepticisme, une pluie d'excréments est inventée, comme dans la poésie, pour amener un jeu de mots mêlant le sens concret et le sens abstrait du verbe « sentir » : « Cela sent la fin du monde » (II, 321), ce qui signifie que, sous l'effet de ces drôles de précipitations, on ne se contente pas de pressentir cette fin du monde mais on en sent la mauvaise odeur. Un texte dialogué intitulé « En somme » exploite tous les mots construits sur le radical « somme » et met en scène immanquablement le personnage de saint Thomas d'Aquin, auteur de la fameuse Somme théologique (II, 940). On peut penser que la pièce, « Sa représentation d'adieu », est une mise en scène de la formule nietzschéenne : « Dieu est mort » qui est citée dans le texte par un régisseur « en costume de Nietzsche » (I, 238). « Fantômes », petite pièce de théâtre, est construite, comme le sont souvent les poèmes, à partir de l'inversion des données de la réalité comme de celles du langage. Les fantômes y ont peur de midi comme les vivants craignent minuit ; ils redoutent « les journées sans sommeil » et le père fantôme y gronde son fils, qualifiant ses craintes d'« histoires d'outre terre » et reprochant à sa femme de lui mettre dans la tête ces « histoires à veiller debout » (II, 681). On le voit nettement dans cet exemple, l'invention théâtrale résulte, comme quelquefois l'invention poétique, de l'application systématique d'une recette dont l'écrivain exploite toutes les possibilités.

Mais cette technique n'est qu'un moyen car théâtre et poésie sont au service de ce que Prévert appelle « une vie imaginativement vraie » (II, 770) dans un tapuscrit consacré à un spectacle de Georges Ribemont-Dessaignes (II, 1382) c'est-à-dire que tous deux servent la même cause et se conjuguent pour dire la même chose.

Poésie au théâtre

La poésie s'introduit souvent dans le théâtre de Prévert. Les raisons et les finalités de cette intrusion sont diverses. Une pièce démarre sur cette intrusion. La première réplique de « Petite vie des Césars », prononcée par un chœur, est : « Prends ton luth, César » et l'indication scénique qui suit évoque encore ce luth mais le dialogue de Néron et de son esclave, qui joue de la trompette, comme les jazzmen noirs, parle de « lyre » (II,

Les jeux de la poésie dans le théâtre de Prévert

667) comme du reste l'Histoire, ce qui montre à l'évidence que ce luth est emprunté à Musset et à sa Muse, représentants d'une poésie sirupeuse que le théâtre emprunte pour mieux la dénoncer. Le directeur du Jardin zoologique du « Pauvre lion », qui « s'exprime bien » parce que « c'est le directeur », annonce à la foule ravie, en mettant à contribution le vers classique dont se servent grammaires et ouvrages de stylistique pour illustrer la métaphore et, ce faisant, il corrobore la dévaluation de ce classicisme : « Et dans huit jours, nous aurons un nouveau lion encore plus superbe et encore plus généreux » (II, 736). Dans la version de 1933 de « La Famille Tuyau de poêle », un commissaire lit ce qu'il appelle « un petit poème populiste » (I, 1361) plutôt nul, révélant l'ignorance de la règle relative à la prononciation des e muets c'est-à-dire le b.a.-ba de la poésie versifiée et qui utilise platement la rime du même au même, qui se révèle une parodie du « Pélican » de Musset ou plutôt un plagiat qui ne laisse pas d'égratigner son modèle puisque seuls quelques mots sont modifiés dans la version du commissaire par rapport à celle du poète des *Nuits* :

Lorsque le travailleur lassé d'un long travail,
Dans les lumières du soir retourne à sa maison,
Ses petits, rassasiés, accourent sous le portail ;
En le voyant, au loin rentrer à la maison ;
[Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage,
Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux,
Ses petits affamés courent sur le rivage
En le voyant au loin s'abattre sur les eaux].

La substitution de mots du quotidien : travail, lumières, portail, maison aux mots « poétiques » voyage, brouillard, roseaux, rivage, les eaux révèle que toute l'aura du poème est dans ce vocabulaire. La litanie de vocatifs empruntés aux manuels de grammaire, de la liste des exceptions à la règle de formation des féminins pluriels ou à celle de l'orthographe des mots en ou dans la même pièce (« Nous aurons, nous aurons... de belles, amours, de grandes orgues... O ! mon bijou, mon caillou, mon chou, mon genou, mon hibou ») (I, 746), en succédant à une tentative avortée de réciter des vers de « La Mort des amants », n'est pas non plus sans éclabousser Baudelaire :

Nous aurons des lits, de légères odeurs
De profonds divans pleins de profondeurs
[Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères
Des divans profonds comme des tombeaux].

La bonne-nourrice de Gérard-Adolphe qui, bien qu'amoureuse de lui, favorise ses amours, est qualifiée de « servante au grand cœur », autre entame d'un poème de Baudelaire. Le même irrespect à l'égard des auteurs consacrés, celui-là même qui caractérise la poésie, se retrouve

donc dans le théâtre, par exemple encore dans « Le Divin Mélodrame », sorte de *Divine Comédie* à l'envers où le vers céléberrime de Boileau, contaminé par le discours de la religion qui lui est accolé grâce à une simple conjonction de coordination, se métamorphose, par l'effet d'un jeu de mots, en sermon démagogique à l'adresse des travailleurs : « Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage et vos péchés vous seront tous remis » (I, 222).

Ailleurs et à plusieurs reprises, Prévert colle des vers de diverses origines les uns aux autres comme à des phrases courantes, plus banales, dans une sorte de pot-pourri poétique dont les auteurs involontaires ne sortent pas indemnes, qui fait rimer les sanglots de Musset avec le corbeau de La Fontaine ou mêle la grandiloquence hugolienne et la sagesse des nations :

Ceux qui ne font pas d'omelette
sans casser les œufs
ont droit qu'à leur cercueil
la foule vienne et prie !...
Eh ! Bonjour Monsieur du Corbeau...
J'en connais d'immortels
qui sont de purs sanglots (I, 314)

ou conjugue plaisamment « La Marseillaise », « le Chant du départ », « L'Internationale » à « La Madelon », faisant perdre à son spectateur tous ses repères :

Debout les damnés de la terre
debout tout le monde
au jus là-dedans
quand Madelon vient vous servir à boire
faudrait voir à pas roupiller
debout les damnés de la terre
le jour de gloire est arrivé
la république vous appelle
sachez vaincre ou sachez périr (II, 740)

quand il ne massacre pas l'âpre vers de Dante « Vous qui entrez ici laissez toute espérance », en le flanquant du cri de l'ouvreuse : « Demandez le programme » (I, 221). Prévert a même des « Voyelles » d'un style particulier, celles que récite l'Auguste de Cirque, se souvenant de l'école maternelle :

Ah !
Euh !
Hi !
Oh !
Hue !
Hue ! Hue ! Hue.

Les jeux de la poésie dans le théâtre de Prévert

Cette dernière voyelle, comme de juste, provoque l'entrée sur scène d'un cheval puisque c'est de la sorte que l'on fait mouvoir les chevaux (II, 299).

Plusieurs poètes sont protagonistes de certaines pièces ou y sont évoqués. Dans « La Bataille de Fontenoy », Paul Déroulède, l'anti-Prévert, apparaît avec « sa nourrice » (I, 300) qui lui dit quand il s'énervé, parce qu'il s'énervé vite : « Du calme, monsieur Paul, du calme » et il déclame même un poème, profitant d'« un moment de recueillement » des spectateurs (I, 309). François Coppée est moqué à travers son poème « La Grève des forgerons », « la plupart de ces grands-poètes ayant toujours eu pour mission », écrit Prévert, « de couvrir de leurs magnifiques alexandrins la voix désagréable de tous les meurt-de-faim » (II, 679). Dans « Petite vie des Césars », un personnage de poète déclame un quatrain soporifique à la gloire de Néron dont le dernier vers est, à proprement parler, un ronron :

Quand Néron chante
Toutes les plantes
Et les lions
font ron ron (II, 668).

Ce même personnage, devant les circonstances imprévues de la pièce, réagit en vers de mirliton, par exemple lorsqu'il dénonce le cuisinier :

Il est trois fois maudit
Car le pâté maison
Est mort dans l'incendie (I, 678)
(dans l'incendie du pâté de maisons brûlé par Néron, ajouterions-nous !).

À côté de ces personnages de poètes, toujours ridicules, la poésie apparaît sous forme de vers blancs ou disposés comme de la prose comme ces deux vers que l'auteur du « Divin mélodrame » prête à François Coppée pour pousser jusqu'au bout sa logique : « Et si Dieu à son tour lui aussi faisait grève/qui pourrait distinguer le jour d'avec la nuit » (I, 222) ou encore ces vers blancs de « Nature morte » : « Un homme avec un seau/traverse le tableau ». Elle est encore dans ces rimes appuyées, parodiée à outrance dans ce qu'elle a d'outré comme dans « Entrées et sorties » où la duchesse s'écrie : « Oh ! Je sonne et per-sonne » (I, 695) ou dans cette succession de répliques :

L'amiral
Stanislas ?
Marie-Thérèse
Hélas ! (I, 274)

Elle est aussi appelée par la rime équivoque d'« Un Drame à la cour », avec une allusion évidente à Jarry :

À bas le roi des andouilles
On va lui couper les ... oreilles (II, 692).

Elle est présente également, sous la même allure décriée, dans la sensiblerie, les prétentions à la poésie de certains personnages comme la femme « rêveuse » du Visiteur attendu qui emploie dans sa tirade tous les clichés du genre : « C'est l'automne... oh ! je suis trop malheureuse... trop sensible... quand les feuilles tombent des arbres je souffre comme si c'était moi-même qui tombais... et quand le soleil se couche, je mets le front contre la vitre et j'attends » (II, 757). La même ironie est perceptible dans de nombreuses didascalies nourries de formules toutes faites. Ainsi, dans « La Famille Tuyau de poêle », Jacqueline, surprenant l'aveu par son père de son homosexualité, est « superbe de douloureuse stupéfaction » (I, 751) tandis que le lieutenant-colonel, doutant de la fidélité de son épouse, est « sublime de stupeur et de légitime indignation » (I, 761).

Il s'agit là de la mauvaise poésie que le théâtre contribue à fustiger, comme le fait la poésie elle-même qui est poésie, comme l'écrit Georges Bataille, « parce qu'en elle-même elle opère âprement la ruine de la poésie »² mais le théâtre est aussi le lieu où se déploie la poésie assumée et revendiquée par le poète.

La poésie du théâtre

Il semble donc qu'il n'y ait pas de différence de nature mais plutôt de moyens entre l'écriture poétique et l'écriture théâtrale dans l'œuvre de Prévert. La créativité du poète se déploie dans l'un et l'autre genre en prenant souvent appui sur la langue pour en explorer les potentialités, grâce notamment au calembour qui est présent aussi bien dans les répliques des personnages que dans les didascalies. À sa femme qui lui dit que, « si un ange passait » devant lui, il n'y « verr[ait] que du feu », un personnage réplique : « Le feu du ciel, sans aucun doute », jeu de mots certes facile mais que rend plus complexe la didascalie le qualifiant de « spirituel » c'est-à-dire manifestant de l'esprit ou un désir de faire de l'esprit mais aussi, puisqu'il s'agit d'ange et de feu du ciel, relatif à la spiritualité, aux préoccupations spirituelles (I, 219).

Évoquant un de ses souffre-douleur préférés, le philosophe Pascal, Prévert qualifie ses déclarations en usant d'un calembour par adjonction mais fait rebondir aussitôt la phrase en opposant le mot ajouté à un autre pour mettre en question ce dernier : « [...] Pascal qui en a dit bien d'autres, du même tonneau d'eau morte, du temps de son vivant »

² Cité dans les notes de l'édition de la Pléiade, *op. cit.*, vol. 1, « Notices, documents et notes », « Notice de Paroles », p. 1004.

Les jeux de la poésie dans le théâtre de Prévert

(II, 762). Un vieillard s'appelant Nougat est de Montélimar, dans la Drôme (II, 695), origine que devine aisément son interlocuteur en raison, bien sûr, du nougat de Montélimar. Le mobilier du « Divin Mélodrame » est de « style Louis XIII Richelieu Drouot », expression qui mélange l'ameublement, l'histoire, le nom d'une salle de vente aux enchères et celui d'une station de métro (I, 217). Dieu, évoqué comme un acteur et un auteur, est qualifié de « véritable Créateur » (I, 221) et puisqu'il s'agit du dieu des chrétiens qui, par son sacrifice, rachète le péché originel de l'humanité, les spectateurs se disent que cet auteur « réhabilite un genre », le « genre humain » (I, 222). Acteur dans *L'Assommoir* de Zola qui fut porté au théâtre, il y arbore « son beau bâton », il joue aussi dans « Le Charnier des innocents » puisqu'il sauve son fils – se sauve lui-même – du « massacre des innocents » que raconte l'Évangile selon saint Mathieu et qu'il vient de sortir d'un autre massacre, celui des innocents sacrifiés lors de la Seconde Guerre mondiale.

Tous les personnages rivalisent de créativité, créant des expressions nouvelles sur des moules anciens, même le chien de Guignol qui dit avoir « l'instinct de conversation » (I, 571) et qui, de fait, est doué de la parole. « Le grand collecteur » se dit « débordé » comme les collecteurs d'égouts (II, 318). « Folisophe » (II, 166), Pascal, le pari de Pascal oblige, invente « le pari mutuel », « le tiercé de la Trinité » (II, 165). « Soldats tombés à Fontenoy, s'écrit Poincaré, sachez que vous n'êtes pas tombés dans l'oreille d'un sourd » (I, 311) et lorsque « le recteur-Dieu » évoque « le décalogue », « les élèves » s'empressent d'ajouter « des armes et cycles de Saint-Étienne » (II, 316) et le jeu de mots, en confondant les genres, confond quelque peu le sacré et le très profane, autant que le fait ailleurs l'expression « Saint Lance Pierre et Saint Lance Paul » (II, 734) [toujours le calembour par adjonction] ou encore « l'émasculée conception » (I, 238) ou « l'entracte de contrition » (I, 237). C'est là la même technique que celle de *Paroles* et on pourrait bien imaginer la réplique de « l'homme au visage de cire » [cire d'abeille, bien entendu !], dans « La Tour », s'écriant : « J'ai le bourdon » (I, 249) comme chute d'un récit poétique, cette fois à la troisième personne.

Plus encore, il semble que le texte théâtral évolue la plupart du temps en fonction des mots qui le constituent et naît de leur entrecroisement comme la poésie. Si l'ange et les rats se disputent les restes du bizarre repas du couple du « Divin Mélodrame », c'est à cause de l'adjectif « radieux » qui, dans les cantiques, qualifie souvent les anges comme le montre ce cantique de la même pièce :

Anges purs, Anges et rats de Dieu...
Portez notre âme, etc. etc. etc. etc. (I, 221).

Ce procédé de création est expliqué, explicité, dans ce commentaire métapoétique qui met l'accent sur les syllabes communes aux mots

dompteur, dentiste, dompteur, aviateur et dentiste, artiste, laissant entendre que le mot s'impose de lui-même à l'écrivain et l'oblige à raconter l'histoire avec un nouveau personnage et en mettant en tout cas l'accent sur la liberté, la fantaisie, le hasard se manifestant dans la création :

Mais le malheureux dentiste éclate soudain en sanglots
Et pourquoi le malheureux dentiste
malheureux encore ça se comprend
mais dentiste
on se demande vraiment

Peut-être tout simplement parce que ce qui arrive à un dompteur pourrait tout aussi bien arriver à un dentiste ou à un aviateur ou à un grand artiste (I, p. 265).

C'est aussi ce que dira le personnage du mécréant qui semble être le porte-parole du poète : « Je ne joue pas sur les mots, je joue parfois avec et j'ajoute que, sans moi ou d'autres, ils jouent très bien tout seuls. Les mots sont les enfants du vocabulaire, il n'y a qu'à les voir sortir des cours de création et se précipiter dans les cours de récréation » (II, 165).

C'est pourquoi, outre le calembour, bien d'autres procédés sont mis en jeu dans le théâtre comme dans la poésie : rencontres de mots s'auto-engendrant (« Nul autre que moi n'est plus nul que moi » ; II, 164) ; variations de sons à partir de la même trame mais confiés au théâtre à des personnages différents « Le chœur : Tout un pâté de maisons ; Premier réfugié adulte : Tout un pâté d'alouettes ; Deuxième réfugié adulte : Tout un paquet d'allumettes » (les allumettes nous ramenant d'ailleurs au pâté de maisons brûlé par Néron)³ ; décalques loufoques (« c'est à force de ceinturer qu'on devient ceinturon » ; I, 312) ; à peu près (« fesse queue doigt... Advienne que pourri » ; I, 315) ; subversion par l'autodérision : un personnage s'écrit : « Je suis inquiet », « avec une grande expression d'inquiétude » (I, 277) ; critique du langage par une utilisation inadéquate (« Silence/Et de mort s'il vous plaît » (II, 317), « C'est un spectacle spectaculaire et d'une beauté si belle, d'une émotion si émouvante » (I, 407)).

Mais le théâtre offre d'autres moyens de créer. Ainsi, à son confrère qui lui demande de faire l'impossible pour sauver son cobaye, « le vétérinaire » répond : « Impossible n'est pas français » en « hochant la tête », détournant par une contextualisation particulière l'expression connue en lui attribuant le sens contraire (II, 878). Le théâtre crée aussi des effets de polyphonie. Lorsque Déroulède se lève pour proclamer : « Debout les

³ (II, 673). Ces variations sont même à l'origine de la naissance de certains personnages. Ainsi « le mécréant » crée le « le créant », non pas celui qui croit mais celui qui crée (I, 164).

morts », les spectateurs qu'il empêche de voir lui crient : « Assis ! Assis ! » (I, 308). De même, le chœur de « Petite vie des Césars » s'écrie : « Les cendres » juste après le centurion qui, « ambitieux », parle de « monter » (II, 676-677). Le théâtre peut, mieux que la poésie, défiger les locutions figurées en leur donnant leur sens propre. Lorsque, dans le théâtre, « un ange passe », cela signifie bien qu'un couple se tait parce qu'il communique mal mais l'ange passe vraiment, « traversant la scène [...] en traînant la savate » (I, 218). À ses élèves qui disent de lui : « Qu'est-ce qu'il se croit, celui-là ! », « le recteur-Dieu » répond : « Je ne me crois pas, j'en suis sûr ! », le pronominal, dans son cas, ayant un sens particulier, d'où sa certitude (II, 316). Dans « La Bataille de Fontenoy », Clémenceau, surnommé « le tigre », se met à « rug[ir] de plaisir » (I, 306). « Les Quatre cents coups du diable », titre d'une féerie de Cottens et Darlay sur une musique de Marius Baggers⁴, se transforme, pris à la lettre et non plus par référence à l'expression « faire les quatre cents coups », en une série de coups qui poursuivent les trois coups traditionnels signalant le début des pièces de théâtre pour totaliser quatre cents au bout desquels « le diable apparaît et salue » avant que « le rideau [ne] tombe » (I, 223). Dans « Le Réveillon tragique », Nougat se baisse et, interrogé sur ce geste, explique : « [...] la conversation tombait, alors je me baissais pour la ramasser » (II, 702). Dans « L'Opéra des girafes », l'expression « quelle mouche vous pique ? » correspond à une véritable piqure, celle de « la mouche tsé-tsé » (I, 867-868).

Plus fréquemment, chaque fois qu'un personnage utilise une locution figée, Prévert la défige instantanément en lui donnant, par l'entrée d'un personnage, son sens propre et immédiat. Dans « La Foi de Théologues », il suffit que l'Abbé dise : « Heureusement qu'il y a la foi du charbonnier » pour qu'un véritable charbonnier entre pour lutiner la bonne (I, 284). De même, dans « Guignol », lorsqu'un personnage qualifie le temps qu'il fait de « temps à ne pas mettre un chien dehors », non seulement « un chien arrive » mais il opine : « À qui le dites-vous ! » (I, 558). Dans « Entrées et sorties », quand la duchesse se dit : « Et dire que j'attendais Du Monde », les majuscules des deux derniers mots de sa phrase révèlent que Du Monde est un nom propre et, du reste, « Du Monde entre » aussitôt, lance une tirade et tombe raide à côté des autres cadavres jonchant la scène (I, 696). Enfin, tout le malheur du « Monsieur » de « Guignol » découle d'une expression toute faite car, ayant appelé « l'individu » « mon ami, mon pauvre ami », il se trouve aussitôt pris au sérieux par celui-ci qui s'invite chez lui avec sa famille, ses animaux et les animaux de ses animaux (I, 562).

⁴ Voir Pléiade I, *op. cit.*, p. 1140.

La poésie du théâtre de Prévert réside aussi dans les surprises que ce théâtre recèle, dans « l'inquiétante étrangeté » de certaines scènes où triomphe l'humour noir comme dans « En famille » où la mère dit à son fils, voyant son désarroi : « Tu as encore fait des bêtises », avant que le spectateur ne découvre qu'il a coupé la tête de son frère, son frère qui, d'ailleurs, sans tête, « va et vient dans la pièce, [...] visiblement très décontenancé » (I, 292) ou comme dans « Le Divin Mélodrame » où un couple de bourgeois dîne, dans une vaisselle « de faïence bleue » « d'un rat froid », « entouré de feuilles de salade » (I, 217) ou encore comme dans « Petite vie des Césars » où un lion dit à Néron qui ne cesse d'envoyer ses semblables aux fauves : « Ne comptez pas sur moi, Monsieur, pour faire des heures supplémentaires » (II, 672).

Elle est également dans l'expressivité des trouvailles, toujours fondées sur les mots et qui cassent les moules grammaticaux ou poétiques : « La musique reprend de plus belle, de plus vivante, terriblement souriante » (II, 771) ; « Le jour est beau comme elle » en lieu et place de « Elle est belle comme le jour » (II, 764). Elle naît des sons qu'elle combine, pour s'amuser : « À quelle heure tue-t-on le tatou ? » est construit sur le modèle de « Ton thé t'a-t-il ôté ta toux ? » (II, 730). Elle crée des mots nouveaux en combinant les anciens d'une façon inhabituelle :

La façon de donner
Vaut mieux que ce qu'on donne
La faridondaine la faridondon
La furie mondaine
La folie sans dons (I, 698) ;
Les ours se suivent et ne se ressemblent pas (II, 777).

Ces « ours » amenés par leur homophonie avec « les jours » créent une image nouvelle, inusitée, une procession d'ours dissemblables comme ce « croisement de l'époux d'un pou et de l'épouse d'une punaise » (II, 773) car la poésie du théâtre s'exprime aussi à travers le langage métaphorique de maints personnages, « l'enfant » du « Tableau des merveilles » qui dit que sa famille, « cachée » dans sa musique, « pousse le cri du souvenir » (I, 409) ou le mendiant qui, dans la même pièce, évoque, pour qualifier cette musique, « le grincement de la carie dentaire dans la grande gueule de la misère » (I, 410).

Si le théâtre enrichit la palette de la poésie en lui offrant de nouveaux moyens de surprendre comme dans cette réplique du centurion de « Petite Vie des Césars » qui chuchote à Néron, comme s'il s'agissait d'une information de la plus haute importance : « Sire, l'eau coule sous les ponts » (II, 675), bien souvent la poésie subvertit le théâtre en pervertissant le langage par ses jeux verbaux : dans « La Bataille de Fontenoy », on ne sait si l'on est « au beau milieu de la scène du théâtre » (I, 314) ou,

Les jeux de la poésie dans le théâtre de Prévert

comme dans « Le Cirque d'Izis », « au beau milieu de la scène du théâtre des hostilités » (II, 655).

Elle substitue même ces jeux aux subdivisions réelles du théâtre, à la suite que l'on serait en droit d'attendre : Prévert ne prend pas la peine d'achever « Cas de conscience » mais explique dans une dernière didascalie : « Auguste ne l'assassine pas et nous apprenons le pourquoi de cette fin heureuse et qui s'imposait, au cours des trois actes qui suivent : un acte bref, un acte gratuit et un acte manqué » (I, 266). Au théâtre, la poésie en arrive à remplacer le théâtre, à le considérer comme un moyen pour sa propre expression. Un personnage qui est une contradiction vivante comme cette « très jeune et très vieille et très souriante femme fatiguée » que l'on entraperçoit dans « Le Tableau des merveilles » est impossible au théâtre, c'est un personnage éminemment poétique (I, 421).

De même, « Intemperféerie » est un poème qui a pour décor le théâtre, celui de l'art ou celui de la vie :

Sanglants, les acteurs étaient projetés contre les décors écroulés [...] ;
Avec un touchant et émouvant ensemble tous leurs derniers soupirs se mêlaient [...] (II, 778).

La poésie est donc au cœur du théâtre de Prévert, elle en constitue l'essence car ce théâtre, comme la poésie, est avant tout affaire de langage, de langage dont on s'amuse et que l'on prend terriblement au sérieux. « Tout commence avec le mot », écrit Jean Burgos, « et l'aventure poétique est d'abord aventure du langage. Sans doute cette aventure déborde-t-elle largement le seul langage verbal, dont on ne se sépare pourtant pas aisément, comme aussi toute forme de communication langagière, quand, après avoir donné à voir autre chose et donné à voir autrement, elle donne à vivre une vie qui n'aurait jamais été vécue sans elle. Mais il n'empêche : c'est bien dans le langage qu'il se passe quelque chose, par le langage que s'opère cette expansion de l'être [...] »⁵. « Parce que l'imaginaire fait feu de tout bois, et que sont en cause essentiellement des processus de déformation et de transformation »⁶, dans les textes de Prévert que nous avons examinés comme dans tout texte littéraire, la poésie, nichée au cœur des textes de théâtre, nous fournit, dans un autre registre que celui des poètes étudiés par Burgos et sur un ton bien différent des leurs, une confirmation de la pertinence de la perspective de ce critique « où seul le passage de l'actuel au virtuel devient véritablement important, qui révèle ce qui est en voie d'advenir

⁵ J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 19.

⁶ J. Burgos, *Imaginaire et création, le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien-Molin-Molette, Éditions Jean-Pierre Huguet, coll. « Les lettres du temps », 1998, p. 52.

et comment cela cherche sens »⁷. Paradoxalement, le passage au genre théâtral, chez cet écrivain qui reste fondamentalement poète, parce qu'il mêle le langage et la représentation concrète, scénique du réel, « donne à voir » et « à vivre » de façon moins complexe et sans doute plus visible que chez les autres poètes ces « processus de déformation et de transformation » qui sont à l'œuvre dans le *poïein* poétique comme dans toute création.

⁷ *Ibid.*, p. 48.