

Durham E-Theses

*Le Regard Tactile chez Jean Cocteau: Une analyse
esthétique de la trilogie orphique.*

SARAH CATHERINE BEWICK

How to cite:

BEWICK, SARAH CATHERINE (2010) *Le Regard Tactile chez Jean Cocteau: Une analyse esthétique de la trilogie orphique*. Masters thesis, Durham University.

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a <https://etheses.durham.ac.uk/id/eprint/336/> is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full Durham E-Theses policy](#) for further details.



**Le Regard Tactile Chez Jean Cocteau:
Une analyse esthétique de la trilogie orphique.**

**Sarah Bewick
Department of French
Durham University**

Abstract

This paper is a detailed aesthetic study of three of Jean Cocteau's films known collectively as the *Orphic Trilogy*: *Le Sang d'un Poète* (1930), *Orphée* (1950) and *Le Testament d'Orphée* (1960). It defines and explores the concept of a “tactile gaze” as a new aesthetic term, which finds its roots in the work of Maurice Blanchot, particularly in the problems outlined in the section entitled *L'image* of his influential essay *L'espace Littéraire*. Blanchot's observations on poetic creation, the Orphic gaze and visual fascination are also analysed in this work. Jean Cocteau's writings and recorded interviews on the subject of cinematic poetry are considered and compared with the visions of writers and philosophers such as Jacques Aumont, François Truffaut or Jean-Paul Sartre. Blanchot and J.B. Barrère's conception of the Orphic gaze is also compared with Salvador Dalí's concept “Phœnexology”. This cyclic pattern of destruction and rebirth is essential to Cocteau's vision of poetic creation. The body of this work is however focused in the three final chapters, each carrying the title of a defining element of the “tactile gaze”: *Le Regard*, *Le Fond sans Profondeur* and *Le Mouvement Immobile*. It proposes an embodied tactile vision of the film trilogy that emphasises the grain, texture and touch of visuality. It draws particularly on the works of Maurice Merleau-Ponty, Lalanne and Azoury and Georges Didi-Huberman. The first of these three sections focuses on an analysis of visual perception, blindness and the instability of the Gaze. In the second section films such as Pier Paolo Pasolini's *L'Évangile de Saint Mathieu* enable a discussion about the surface and texture of an image as well as the existence of the “non-lieu” in Cocteau's work. The final part of this study further develops the concept of the “non-lieu” and analyses its relation to Cocteau's representation of time. For Cocteau the question of the finite, the infinite and the atemporal in his films is intimately linked with his poetry. It is through Cocteau's treatment and distortion of filmic space and time that the “tactile gaze” may be most clearly experienced.

TABLE DES MATIERES

Introduction	p.3.
Première Partie: La Poésie	p.11.
Deuxième Partie: Le Regard	p.40.
Troisième Partie: Le Fond sans Profondeur	p.58.
Quatrième Partie: Le Mouvement Immobile	p.75.
Conclusion	p.92.
Appendices	p.94.



Introduction

Cette étude propose l'investigation d'une problématique qui, malgré l'intérêt académique persistant pour Jean Cocteau, n'a pas été abordée jusqu'à maintenant. Cette problématique sera considérée à travers une trilogie de films de Jean Cocteau qui s'étend sur une trentaine d'années : son premier film *Le Sang d'un Poète* (1930), *Orphée* (1950) et son dernier film *Le Testament d'Orphée* (1959). Les trois films sont identifiés comme une trilogie autobiographique par la critique universitaire:

As the title suggests [*Le Testament d'Orphée*], this film, which so aptly completes his explorations of self begun in *Le Sang d'un Poète* and continued in *Orphée*, symbolizes the final few brush strokes towards an elaborate and enigmatic inner portrait of the author and must be considered, as he himself would explain, a lasting epitaph of his entire life, works, and self examinations as a poet.¹

Evans utilise le terme poète pour désigner Jean Cocteau, ce qui pourrait sembler trop restrictif ou simplement inapproprié pour quelqu'un qui s'est exprimé artistiquement non seulement par des poèmes, mais aussi par des œuvres littéraires et théâtrales, des sculptures, des peintures, des dessins, des peintures murales, sans oublier des films!² Malgré la transmedialité inhérente chez Cocteau, nous utiliserons le terme poète pour le décrire et le choix d'utiliser ce terme va avoir des répercussions plus profondes sur le cours de cette étude. Pourquoi devrait-on employer ce terme, poète, au lieu simplement d'artiste pour Jean Cocteau? Cocteau subordonne le domaine artistique à la poésie: celle-ci est le principe qui régit la création:

Cocteau est obsédé par l'attitude de l'artiste- attitude d'attente, de retrait devant ce qui doit advenir, en même temps de vigilance et de perception suraiguë. L'artiste – toujours poète et tour à tour cinéaste, peintre, essayiste – se tient dans l'absence d'intention personnelle et particulière; mais il ne quitte jamais l'intention

¹« Comme son titre le suggère [*Le Testament d'Orphée*], ce film complète de façon approfondie son exploration de lui-même, qu'il a commencée avec *Le Sang d'un Poète* et continuée dans *Orphée*, il symbolise les derniers coups de pinceaux vers un portrait interne élaboré et énigmatique de l'auteur que l'on est obligé de considérer, comme il l'expliquera lui-même, comme épitaphe durable de sa vie entière, de ses œuvres, de ses introspections en tant que poète. » - Arthur, B. Evans, *Jean Cocteau and his Films of Orphic Identity* (Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1977), p. 129.

² voir appendices pour liste complète des ses œuvres majeures.

générale d'accueillir le poétique...Le plus important sans doute, ce sur quoi il ne cesse d'insister, c'est la confiance au monde comme réserve de merveilleux: la poésie, le merveilleux, ne sont pas produits par l'artiste ni par l'art, ils sont découverts et véhiculés.³

Considérons notre sujet particulier, l'analyse filmique: Cocteau exprime une pensée sans ambivalence, « ...j'ai toujours pensé qu'il fallait employer le cinéma comme un véhicule de la poésie... ».⁴ C'est sous cet angle que nous aborderons cet art durant notre analyse. Nous reviendrons plus tard sur cette façon extraordinairement large d'envisager le rôle et la forme de la poésie, mais d'abord faudra-t-il que nous réfléchissions sur des questions plus simples. Comment pouvons-nous définir notre expérience spectatorielle devant cette trilogie de « film-poems »?⁵ Dans notre regard, notre interaction avec ses œuvres, existe-t-il quelque chose de particulier? Un élément qu'on puisse identifier comme différent de notre réception d'autres films de la même époque? La trilogie de Cocteau demande à ses spectateurs un engagement profond, une participation active qui donnera les clefs de notre réflexion. Si nous considérons le cinéma hollywoodien classique de l'époque, nous voyons immédiatement de grandes différences entre ce cinéma et celui de Cocteau: la plus grande est peut-être le rôle accordé au spectateur, qui se répercute sur la structure du film. Un film classique trouve sa structure dans son intention narrative, l'action se déroule clairement vers un point d'orgue et reste dans une chronologie logique; même dans l'utilisation du flash-back c'est la portée dramatique qui est recherchée.⁶ Cette structure cherche à rendre son audience passive, elle cherche à divertir. Divertir? Faire diversion, détourner le spectateur d'une réflexion sur les sources de l'art. Arthur Evans, un universitaire américain qui a étudié la différence entre les films classiques et la trilogie orphique, désigne les films classiques comme films- narrations et en opposition la trilogie orphique fait partie, prétend-il, des films-poèmes.⁷ Nous retrouvons dans un passage de son travail une explication de cette différence qui nous aidera à comprendre pourquoi le choix de la trilogie orphique est particulièrement pertinent dans l'exploration du « Regard Tactile »:

The role of the audience, then, in film-poetry differs highly from its role in narrative-film. Rather than relaxed absorption of

³ Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes* ([Paris]: Armand Colin, 2005), p. 134.

⁴ Jean Cocteau, *Jean Cocteau par Jean Cocteau: Entretiens avec William Field* ([Paris]: Éditions Stock, 1973), p. 50.

⁵ a) le premier chapitre est consacré à la poésie, voir en particulier la première sous-section: « La poésie et le cinématographe: Cocteau à l'écrit » pour une définition de la poésie.

b) « film-poèmes » dans Evans, p. 165 - ce terme est employé tout au long de cette œuvre, mais le chapitre intitulé « Narrative versus Poetic film », pp.15-30, en donne une définition claire.

⁶ Evans, pp. 15-20.

⁷ Evans, p. 15.

unequivocal plot action, the spectator finds himself having ceaselessly to interact, interpret and often ponder...the film poem seems almost a challenge, and to respond to the challenge the viewer must decode the artist's visionary presentation and *adapt* its multiple meanings to his own self. Thus the question is not, "What did the artist mean by...?", but rather, "What happens to me and what do I see when...?"⁸

La dernière phrase de cette citation sera fondamentale pour notre étude, mais avant que nous n'abordions la question de la définition du « Regard Tactile », nous ne devons pas encore abandonner l'idée d'un engagement profond, explicité par Evans, comme fil conducteur de la trilogie de Cocteau. Cocteau lui-même prononce son admiration pour le cinématographe comme moyen d'expression poétique, mais nous trouvons dans ses observations un conflit apparent avec l'effet produit par la trilogie orphique, que nous venons d'identifier: « Le privilège du cinématographe, c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de nous montrer, en outre, avec la rigueur du réalisme, les phantasmes de l'irréalité. Bref c'est un admirable véhicule de la poésie. »⁹ Au premier abord ce que cette citation peut sembler nous révéler est un conflit, un clivage, dans l'œuvre cinématographique de Jean Cocteau: entre ses intentions et l'effet que ses œuvres produisent. Si nous reprenons l'idée que l'objectif du cinématographe est de faire tomber son audience dans un rêve; nous en arrivons à la troublante idée que cet objectif correspond à celui d'un film-narration classique. Mais ici c'est tout une autre forme du rêve qui se joue, le rêve auquel Cocteau se réfère c'est le merveilleux (voir citation ci-dessus de Jacques Aumont), sa poésie; qu'il exprime dans son œuvre et dans son être. Rêver pour Cocteau n'est pas anesthésier, c'est partager une vision, ce qui ne veut pas dire que tous ses spectateurs éprouvent leur rêve pareillement : « qu'est ce qu'il m'arrive et qu'est ce que je vois quand...? » restent des questions importantes de l'expérience spectatorielle.

L'on peut peut-être se demander si l'engagement profond que nous avons identifié comme central dans

⁸ « Le rôle de l'audience devant un film-poème diffère donc drastiquement de son rôle devant un film narratif. Plutôt que l'absorption relaxée d'une action univoquement dévolue à l'intrigue, le spectateur se trouve dans l'obligation constante d'interagir, interpréter et pondérer... Le film-poème semble presque un défi, et pour répondre à ce défi le spectateur doit décoder la présentation visionnaire de l'artiste et adapter ses sens multiples à lui-même. La question n'est donc pas "qu'est ce que l'artiste a voulu dire par...?" mais plutôt, "qu'est ce qu'il m'arrive et qu'est ce que je vois quand...?" » dans Evans, p. 23.

⁹ a) En contraste avec son ami Robert Bresson, Cocteau utilise souvent Cinéma et Cinématographe sans distinction, voir « cinématographe et poésie » dans Jean Cocteau, *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par Bernard, André & Claude Gautier (Paris: Pierre Belfond, 1973), pp. 17- 52. C'est une tendance qu'il renie dans un autre entretien de 1951, où il sous-entend qu'au contraire il n'abrège jamais le mot cinématographe: « J'use exprès du terme *cinématographe* pour ne pas confondre le véhicule qu'il représente avec ce qu'on a coutume d'appeler le *cinéma*, sorte de muse assez suspecte... »: Jean Cocteau: *Entretiens sur le cinématographe* (Paris[?]: Éditions du Rocher, 2003), p.11.

b) Voix off du prologue: Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée* (Optimum:London), 01"43 .

la trilogie orphique existe aussi dans certains films expérimentaux, des films comme *Un Chien Andalou*, que Evans décrit comme faisant partie du genre film – poème.¹⁰ L'expérience spectatorielle face à ce film diffère-t-elle de celle que nous expérimentons chez Cocteau? Si l'on se base sur *Le Sang d'un Poète*, le film de la trilogie le plus proche du métrage de Bunüel tant par sa durée, sa date de création ou ses oripeaux surréalistes, l'on s'aperçoit que la différence principale provient de la volonté, chez Cocteau, de toujours chercher un sens aux images, un sens aux multiples couches mais un sens tout de même. Bunüel quant à lui cherche la monstration de l'image pure, celle qui n'a pas d'autre sens que d'exister. Dès lors le spectateur est libre de laisser filer les images, d'en retenir une, plusieurs, sans que l'expérience ne lui demande de s'investir plus avant dans la compréhension sensible d'un phénomène.

Comme nous l'avons vu l'expérience proposée par la trilogie orphique est d'une nature toute particulière. Pouvons-nous décrire plus précisément le phénomène sensoriel? Dans cette étude nous proposons que le Regard Tactile est un concept pouvant nous amener vers cette précision, vers un vrai approfondissement de cette expérience. Quelles sont les caractéristiques de ce phénomène qui nous préoccupe et où se situe-t-il dans la réflexion esthétique? Le Regard Tactile n'est pas une expression établie dans la tradition moderne de l'esthétique, mais son origine se trouve dans des problématiques posées avec précision dans une section intitulée « L'image », dans l'essai de Maurice Blanchot: *L'espace Littéraire*. Dans cette section de son livre le philosophe nous demande, « Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un *contact* à distance? »¹¹ Blanchot tente de saisir et de nous décrire dans « L'image » un phénomène esthétique qui lui pose problème. Cette question ne peut nous permettre de rester neutre. Quand à partir de cette problématique Blanchot nous propose un approfondissement, celui-ci contient son lot de nouvelles problématiques:

[qu'arrive-t-il] Quand ce qui est vu s'impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l'apparence? Non pas un contact actif, ce qu'il y a encore d'initiative et d'action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur.¹²

L'intention principale de notre travail se trouve dans les lignes citées ci-dessus: elles nous questionnent sur la possibilité d'une vision haptique, d'un échange dans le regard qui dépasse le visuel pur, quelque

¹⁰ Evans, p. 20.

¹¹ Maurice Blanchot, *L'espace Littéraire* ([Paris]: Gallimard, 1955), p.28.

¹² Blanchot, pp. 28-29.

chose qui existe à part de l'objet regardé et du regardant - un élément tactile qui transforme le regard du spectateur. Blanchot nous suggère une relation passant par une confusion entre distance et proximité, « Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image, et la fascination est la passion de l'image. »¹³ C'est cette impression de synesthésie entre les sens visuels et tactiles, cette interaction qui transforme le regard spectatorial, qui redirige ce regard « dans un mouvement immobile » qui nous donne l'impression que nous regardons quelque chose avec un « fond sans profondeur », qui forme la base de la question centrale de cette étude. Blanchot ne nous propose pas une solution pour ces problématiques, il tente de cerner les caractéristiques des origines d'un certain type d'expérience esthétique. Cette expérience, il la nomme *fascination*. La *fascination* selon Blanchot incorpore l'idée que la présence du regard oblitère la présence intellectuelle du regardant et que cette expérience rend le regard « mort »: selon Blanchot il devient « le fantôme d'une vision éternelle »: ces éléments ne feront pas partie de notre définition.¹⁴ La *fascination* chez Blanchot n'est pas établie comme terme esthétique à la définition fermée, elle se présente au contraire comme une suite de circonvolutions issues de la volonté de décrire l'expérience sous tous ses aspects plutôt que d'en donner des limites claires. Limites claires qui n'existent d'ailleurs pas pour ce terme, qui n'existe pas non plus comme concept esthétique établi.¹⁵ Nous utiliserons le terme « Regard Tactile » pour désigner les éléments et les problématiques que nous avons identifié, désignant une catégorie de l'expérience de *fascination*.

Pourquoi est-t-il légitime d'appliquer notre terme à des œuvres filmiques? N'est-il pas logique d'appliquer le contenu de *L'espace Littéraire* au champ artistique qui lui est propre? Nous pouvons trouver plusieurs façons de répondre à ces questions importantes. Il faut d'abord se souvenir du titre de la section de laquelle nous tirons notre définition: « L'image ».¹⁶ Dans cette section de *L'espace Littéraire*, Blanchot ne précise pas de quel genre d'image il parle: il est donc légitime de l'envisager dans des termes généraux qui peuvent inclure la peinture et les images cinématographiques. Pour cette étude nous avons choisi la trilogie orphique pour explorer le « Regard Tactile » car ces trois films nous paraissent constituer un champ d'investigation propice. La raison primordiale est que nous trouvons dans ces films des passages provoquant directement l'expérience du « Regard Tactile »; cette étude pourra donc se concentrer sur une analyse concrète de ce phénomène, de ses caractéristiques dans les images en mouvement.¹⁷

¹³ Blanchot, p. 29.

¹⁴ Blanchot, p. 29.

¹⁵ Nous ne trouvons pas une entrée dans les dictionnaires philosophiques, par exemple: Michael Kelly,(ed) *Encyclopedia of Aesthetics*, vols.1- 4 (Oxford: Oxford University Press, 1998).

¹⁶ Blanchot, pp. 28- 31.

¹⁷ Ici la phrase « images en mouvements » est utilisée pour mettre l'emphase sur une recherche qui se focalisera autour d'une analyse esthétique de l'œuvre. Avec la phrase « images en mouvement » nous n'entendons pas un rapprochement avec le sens que Gilles Deleuze donne à « Image-Mouvement » dans ses deux livres *Cinéma 1: L'image- Mouvement* et *Cinéma 2: L'image- Temps*. Les deux livres sera cependant un appui fondamental de notre étude: Gilles Deleuze, *Cinéma 1:*

Les liens entre *L'espace Littéraire* et la trilogie orphique sont plus profonds que ce que l'on vient de mettre en avant: au centre des deux œuvres nous trouvons Orphée et l'idée du regard. La note introductive de l'essai de Blanchot nous signale ce fait clairement:

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux...quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige; ici, les pages intitulées **Le Regard d'Orphée**.¹⁸

Si à notre connaissance Blanchot n'a jamais parlé de Cocteau dans sa conséquente écriture critique, nous verrons au long de cette étude que ces deux thèmes sont des pierres angulaires de la trilogie orphique. A ce point, il est peut-être pertinent de revenir sur les fondations du mythe d'Orphée; les mots de Cocteau peuvent ici nous éclairer:

Dans la mythologie grecque, Orphée était le chanteur de Thrace. Il charmait même les bêtes. Ses chants le distraient de sa femme, Eurydice. La mort la lui enleva. Il descendit aux enfers, les charma et obtint de revenir avec elle sous condition de ne jamais la regarder. Mais il la regarda et fut déchiré par les bacchantes.¹⁹

Il n'existe cependant pas une seule version de ce mythe, et les éléments stables sont peu nombreux. Pourquoi donc ce personnage mythique et ce regard sont-ils le centre d'une étude philosophique sur la littérature et trois films de Jean Cocteau?²⁰ J. B. Barrère nous propose une piste qui nous aide à avancer sur notre chemin; ce qui reste, ce qui est important dans la légende, c'est le regard.²¹ « Avant la parole

L'image – mouvement (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983) et Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-Temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985).

¹⁸ Blanchot, p. 9.

¹⁹ Voix-off du prologue: Jean Cocteau, *Orphée* (London:BFI), 01"50.

²⁰ Pour une sommaire de la légende d'Orphée et tout ses variantes majeures voir – Robert Graves, *The Greek Myths: Complete Edition* (London: Penguin, 1992), pp. 111- 115.

²¹ Jean – Bertrand Barrière, *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique* (Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977), p. 12.

est le regard. Ce fatal regard a captivé des générations d'artistes... A mon tour, j'ai cédé à la fascination de ce regard, en quête d'une leçon, d'un suprême message. Car ce regard d'Orphée, c'est la naissance de la poésie. Sa mort aussi. »²² Selon Barrère l'importance du regard et d'Orphée se matérialisent dans le moment du mythe où Orphée sort des ténèbres et se tourne pour regarder Eurydice, celle-ci disparaissant alors pour toujours. Barrère identifie Cocteau parmi les artistes touchés par ce regard; pourtant cet élément du mythe est de façon flagrante manquant du compte-rendu cité ci-dessus. C'est ce même moment charnière que Blanchot identifie comme le centre de son travail qui est absent dans la version du mythe que donne Cocteau. Le sens que Barrère et Blanchot donnent à cet instant est cependant hyper-présent dans la trilogie. Le regard d'Orphée incarne le processus de la création poétique, apparaît alors un autre lien entre les deux œuvres qui sont à la base de cette étude: l'exploration de ce processus. Nous verrons dans la première partie de cet essai l'importance de ce thème et comment il se manifeste dans l'œuvre de Cocteau. Ce premier chapitre s'interrogera sur la création poétique chez Cocteau: comment pouvons-nous la définir, quelle forme peut-elle prendre et quels sont ses fonctions? Pour l'instant nous considérerons la position prise par Blanchot. Pour Blanchot, dans le « regard d'Orphée », Eurydice n'est pas une femme mais représente la profondeur de l'âme d'Orphée, la limite de son art, de sa poésie:

...Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre.²³

Le « regard d'Orphée » pour Blanchot est un geste poétique, c'est un mouvement inexorable et double: elle incarne l'inspiration qui est à la fois créative et destructrice, c'est un échange obligatoire, qui est inné chez le poète.²⁴ Pour lui la création poétique « ...commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement de désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciant, atteint l'origine, consacre le chant. Mais pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. »²⁵

L'on fera l'exploration de la création poétique comme cercle vicieux, mais inévitable; un cercle qui demande le sacrifice constant du poète. Une mort qui est récurrente chez Blanchot et, comme nous le

²² Barrère, p. 12.

²³ Blanchot, p. 225.

²⁴ Blanchot, pp. 225-228.

²⁵ Blanchot, p. 232.

verrons dans la première partie, chez Cocteau.²⁶ Quelle est son rôle exact dans la création poétique, en quoi plus qu'un thème, constitue-t-elle un moteur? Nous travaillerons aussi l'idée que le langage de la poésie se distingue des langues terrestres, idée profondément ancrée dans les films de Cocteau: « Le poète, en composant des poèmes, use d'une langue ni vivante ni morte que peu de personnes parlent et que peu de personnes entendent. »²⁷ Ces thèmes, que l'on retrouve dans l'œuvre de Blanchot, seront aussi explorés par rapport à la trilogie orphique dans le premier chapitre.²⁸

Suite à l'exploration de la création poétique, nous consacrerons notre investigation aux trois caractéristiques clés du « Regard Tactile »: Le Regard, Le Fond sans Profondeur et Le Mouvement Immobile. Ces trois caractéristiques guideront notre exploration; dans chaque partie progressive notre compréhension de la part fera rejaillir les qualités du tout. En premier lieu nous aborderons Le Regard: dans cette partie de notre étude l'analyse se focalisera sur la perception visuelle, l'aveuglement et l'instabilité visuelle. À travers ces thèmes, une analyse esthétique de *Le Sang d'un Poète*, *Orphée* et *Le Testament d'Orphée* nous donnera une compréhension plus profonde de la particularité de ces films qui offrent au spectateur d'une relation privilégiée, complexe et réciproque. Ce modus operandi sera reproduit pour les parties sur Le Fond sans Profondeur et Le Mouvement Immobile. La structure de ces trois parties est organisée de façon à faciliter la progression de notre compréhension du regard tactile. Dans la partie sur Le Fond sans Profondeur nous considérerons la surface, la texture d'un image et la tactilité au cinéma. Cette partie nous permettra une réflexion sur l'idée de l'espace cinématographique et le non-lieu.²⁹ Dans Le Mouvement Immobile, nous progresserons avec une réflexion sur des concepts plus larges et métaphysiques que nous allons aborder dans les premières deux parties. Notre pensée s'engagera sur le temporel et l'intemporel et développera les idées d'espace et de non-lieu vus dans la partie précédente. Cette réflexion nous amènera à la fin de notre étude.

²⁶ Blanchot, pp. 151- 193.

²⁷ Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée* dans Jean Cocteau, *Romans, poésies, œuvres diverses* ([Paris]: Librairie Générale Française, 1995), p 1345.

²⁸ Blanchot, voir particulièrement « L'œuvre et la parole errante », pp. 55-62 & « L'œuvre et L'espace de la mort », pp. 105-193.

²⁹ Une définition du concept du non-lieu sera donnée pendant la partie.

Première Partie:

La Poésie.

Eurydice

À Heurtebise

Ah! tu en pousses des cris mélodieux, Orphée.
Ce n'est pas difficile avec ta harpe fée;
Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre,
De tuer la tortue et d'arracher ses membres.
Il mêle à l'or des dieux l'écharpe de conscrit
Orphée au bec de carpe criant l'ode.
L'hirondelle chavire et pousse d'autres cris
Que ceux qui te liront pour l'amour d'elle
Et l'âme de son nom (ce serait trop commode)
Sur l'ardoise effacé par un virage d'aile.
Non, non et non.

La « poésie » et le « poète » sont deux mots récurrents, problématiques, au centre du monde artistique de Jean Cocteau. À travers ses films et ses écrits, Cocteau pose à lui-même et à son audience de nombreuses questions à partir de ces deux termes. Il demande d'abord qu'est-ce que la poésie? Comment pouvons-nous la décrire? A-t-elle des traits qui traversent les époques: possède-t-elle des qualités intemporelles? Son essence provient-elle de l'éphémère?³⁰ A-t-elle un langage qui se définit en contraste avec les langues terrestres? Fonctionne-t-elle comme pont entre l'inconscient et le conscient, la vie et la mort, la surface et la profondeur? Qu'est-ce que le poète? A-t-il un rôle et un devoir publics ainsi que personnels? Doit-il travailler comme traducteur et si oui dans quels domaines artistiques peut-il fournir une traduction de la poésie? Quel est le rapport du rêve, de la poésie et du poète avec le cinématographe?

Pour certaines de ces questions Cocteau propose des réponses en forme de partis pris forts, mais sa simple compulsion à poser constamment ces interrogations peut sembler avoir pour but d'expliquer et d'approfondir une partie d'une rhétorique personnelle. La plupart de ces questionnements fonctionnent comme une pure stimulation de la réflexion pour Cocteau et c'est le fait de demander et non d'avoir une solution définitive qui le tient en éveil créatif. Ce rôle actif, pour l'artiste et pour l'audience, trouve donc ses sources au niveau théorique, mais ses pleins effets au niveau sensible. Quand nous parlons d'un rôle actif au niveau de l'expérience spectatorielle, nous faisons référence à ce que nous avons identifié pendant l'introduction, non pas particulièrement le Regard Tactile, mais simplement un regard actif. Cocteau illustre ce rapport en parlant d'Orphée: « Orphée attire, intrigue, agace, révolte, mais oblige à la discussion avec les autres ou avec soi-même. »³¹ Cette phrase nous montre que sa vision de son art, nous devrions dire de sa poésie cinématographique, est basée en partie sur la création d'un rapport entre son œuvre et son audience qui provoque une réflexion chez cette dernière.³²

Pendant cette première partie nous essayerons d'aborder les concepts de poésie et de poète, les problématiques qu'ils éclairent dans la pensée et dans la pratique de l'art cinématographique de Jean Cocteau, ainsi que leurs évolutions et métamorphoses dans l'art de l'auteur. Nous explorerons l'expression de la poésie du côté théorique, jusqu'à une analyse concrète des différentes formes de la poésie présentes dans la trilogie Orphique. La partie sera divisée en trois sections. La première, intitulée

³⁰ Il serait possible de remplacer 'essence' pour 'Eidos'- un terme employé par le phénoménologue Husserl, décrivant l'essence absolu d'une chose en rapport direct avec sa réception et sa communication. Ce sens, cette focalisation sur l'effet de la poésie est présente dans le questionnement de Cocteau, mais il semblait plus juste d'employer simplement 'essence', notre approche n'étant pas strictement phénoménologique.

³¹ Jean Cocteau, *Entretiens sur le Cinématographe*, ([Paris]: Éditions du Rocher, 2003), p. 12.

³² La justification pour l'utilisation de 'poésie cinématographique' se trouve dans la première section de cette partie, mais elle se base sur un concept déjà illustré dans l'introduction, selon lequel la poésie est le principe qui régit sa création artistique.

« La poésie et le cinématographe: Cocteau à l'écrit » se focalisera sur les théories que Cocteau nous propose à l'écrit sur ce sujet. Elle considérera aussi le débat plus large sur la définition de la poésie et la façon dont les films de Cocteau peuvent s'interpréter dans ce contexte. La deuxième section, « Le Regard d'Orphée et la phénixologie » se concentrera sur Blanchot et Barrère et elle s'interrogera sur le rapport de Cocteau au « Regard d'Orphée ». Cette interrogation cherchera aussi à fournir une définition de la phénixologie.³³ La section finale de cette partie se basera directement sur la trilogie Orphique. Dans « Cocteau dans la trilogie Orphique » on tentera de décrire les différents types de rapports entre la poésie et le cinéma à travers la catégorisation rigoureuse de différentes formes d'images cinématographiques mettant en jeu la poésie.

La poésie et le cinématographe: Cocteau à l'écrit

George-Michel Bovay : Par poésie vous entendez en ce moment la poésie des images, ou du rapport des images entre elles, et non pas la poésie verbale du texte, du dialogue?

Jean Cocteau : Le public croit, si le langage n'est pas poétique, que ce n'est pas un film de poésie. Alors qu'un poète ne doit pas se soucier de poésie, la poésie doit jaillir toute seule. Le texte doit être très sec et très simple. La poésie doit sortir des images.³⁴

Le rapport entre la poésie et le cinématographe est une préoccupation récurrente dans les écrits et les entretiens de Cocteau à partir des années trente.³⁵ Son intérêt pour ce sujet se focalise sur sa propre création. Il se pose plusieurs questions, que nous avons vues brièvement dans notre introduction et que nous pouvons maintenant explorer. Nous pouvons utiliser la citation ci-dessus, qui date de 1952, comme tremplin pour notre analyse. Elle exprime l'idée centrale de la conception de Cocteau de la poésie au cinéma. Cet extrait nous montre que pour Cocteau la poésie cinématographique pure peut

³³ La phénixologie est un terme que Cocteau employait pour parler de la nature cyclique de la création artistique: comme le phœnix l'artiste doit mourir et revivre pour créer ses œuvres, sa création sort de sa force destructrice.

³⁴ Jean Cocteau, «Entretiens avec Georges-Michel Bovay» dans *Entretiens sur le Cinématographe*, p.126.

³⁵ Voir particulièrement Cocteau, *Entretiens sur le Cinématographe* pour une collection de plus de trente entretiens avec Cocteau qui couvre les quarante dernières années de sa vie.

exister, mais qu'elle ne peut se manifester de la même manière dans un autre art; elle est unique à ce champ de création. Le cinématographe, comme tous les arts que pratiquait Cocteau, peut être un véhicule de la poésie; mais dans chaque art la fonction de la poésie ainsi que sa forme et sa définition varient. André Fraigneau, spécialiste de Cocteau, nous suggère que cette théorie de la poésie se trouve concrètement dans les œuvres de Cocteau, pour Fraigneau ses œuvres ne montrent pas un questionnement de l'artiste, mais une réponse possible; la poésie pure dans ses formes diverses:

Il est, en effet, le premier grand poète à s'être intéressé au moyen d'expression que peut devenir un film. Il en a appris la technique ou plutôt, il l'a réinventée à son usage personnel. Ainsi-a-t-il créé une *poésie cinématographique* qui s'ajoute avec éclat à la poésie de théâtre, de roman, à la poésie graphique ou chorégraphique dont il avait précédemment enrichi l'art français.³⁶

La question de l'existence concrète de la poésie cinématographique pure dans les films de Jean Cocteau sera abordée dans la dernière section de cette partie. Nous nous concentrerons d'abord sur la richesse théorique que le premier dialogue cité, couplé avec cette citation, fait apparaître. La nature transversale mais protéiforme de la poésie dans les films de Cocteau est la clé de voûte des deux extraits. La morphologie précise de la poésie cinématographique n'est cependant explicitée que dans le premier. La poésie au cinématographe « doit sortir des images », elle est donc une poésie du visuel et elle est propre au moyen cinématographique, car elle ne sort pas d'une image mais de l'interaction des images en mouvement. La volonté de Cocteau de laisser cet espace nécessaire dans l'entre-deux des images pour la naissance de la poésie cinématographique dans ses films est indéniable, il explique que son « premier soin, dans un film, est d'empêcher que les images ne coulent, de les opposer, encadrer et joindre sans nuire à leur relief. »³⁷ Cette affirmation fut faite en 1951, nous pouvons donc déduire que Cocteau parlait en particulier d'*Orphée* (sorti l'année précédente), mais comme nous le verrons plus tard, cette façon de concevoir la construction de l'image cinématographique s'applique également à la Trilogie Orphique dans son ensemble. L'affirmation de Cocteau nous montre que sa vision de l'art cinématographique était dominée par sa vision de la poésie. Cette poésie cinématographique n'est pourtant pas isolée du texte d'un film, elle n'est pas uniquement visuelle, mais uniquement cinématographique. Dans sa rhétorique le texte s'entremêle et interagit avec les images temporelles produites par le cinématographe. Le texte d'un film peut apporter une poésie à l'ensemble en n'entravant pas l'espace d'expression visuel: le travail sur le langage et ses particularités permet

³⁶ Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, p. 9.

³⁷ Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, p. 13.

l'apparition de la poésie cinématographique. C'est le texte « très sec et très simple » qui donne la possibilité à ce type de poésie de s'exprimer.

Le rôle du texte que Cocteau suggère dans un film capable d'apporter la poésie, nous éclaire sur un clivage important pour Cocteau: entre les films qui contiennent la poésie et ceux qui sont poétiques. Au cinématographe, dans le monde de Cocteau, la poésie et le poétique sont des entités séparées: il les conçoit comme des antithèses.³⁸ La mise en opposition de ces deux termes est une évidence dans la rhétorique de Cocteau, mais une évidence que l'artiste ressent le besoin de préciser, de questionner tout au long de sa carrière cinématographique. À travers ce questionnement il nous propose sa façon d'interpréter le rôle du poète au cinématographe tout en approchant une définition d'un langage de la poésie non-terrestre. Ses réflexions ne le ramènent pas toujours vers les mêmes conclusions, Cocteau ne dévie pas de l'idée que la poésie et le poétique sont séparés et antithétiques, mais les définitions qu'il fournit pour ces termes ne sont pas toujours précises, ni fixes. Nous pouvons cependant identifier certains traits importants de ces deux termes.

Le poétique au cinématographe pour Cocteau est un terme purement négatif: « j'évite tout ce qui est poétique. Je trouve détestable, dans les films, le langage poétique. »³⁹ Cette phrase nous montre son avis hautement péjoratif du poétique, mais elle ne nous aide pas à comprendre ce que Cocteau entendait réellement par ce mot. Dans la préface écrite par Cocteau sur *Le Sang d'un Poète*, il remarque que « ce qui marque, avant toute chose, *Le Sang d'un Poète*, me semble, une complète indifférence à l'égard de ce que le monde trouve “poétique”, le soin par contre, de construire un véhicule à la poésie, qu'elle s'en serve ou non. »⁴⁰ Tandis que l'on ne peut agir sur la poésie, que l'on doit s'efforcer de lui créer un véhicule, on maîtrise directement le poétique, il se réduit à un simple effet de mise en scène totalement contrôlable, un style que l'on peut user ou laisser de côté selon l'envie. La perception du poétique, tout comme son utilisation, est commune; c'est un simulacre de poésie qui mime son effet universel, pour le formuler autrement le poétique est cliché de poésie. Nous pouvons extraire une définition par négation de ce que nous avons vu être sa conception de la poésie cinématographique pure. S'impose alors l'hypothèse que le poétique dans un film devrait contenir un texte ornementé et complexe avec une suite d'images orales qui « coulent » et permettent une immersion passive du spectateur, venant s'ajouter à des images cinématographiques le moins perturbantes possible. Les images ne doivent pas déranger la vision ou les attentes du spectateur, comme le nous verrons plus clairement dans le prochain extrait. Cela reste du domaine de l'assomption, car malgré la prédilection évidente de Cocteau

³⁸ Cette façon de concevoir la poésie et le poétique n'est pas commune au cinéma, mais correspond simplement à la vision de Cocteau.

³⁹ Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, p. 137.

⁴⁰ « Préface de 1946 » dans Cocteau, *Romans, poésie, œuvres diverses*, p. 1275.

pour ce sujet de discussion dans ses entretiens, il exprime des définitions variables au fil des années. Il semble naturel que cette façon souple de décrire le poétique reflète une évolution de sa pensée, dans une quête globale de l'essence et des sens de ce terme. Des récurrences apparaissent cependant. Dans un entretien de 1948 il nous révèle sa conviction qu'une différence essentielle entre la poésie et le poétique se situe au niveau de leur provenance, l'une des zones sombres de l'inconscient et l'autre de la surface trop claire de la conscience.⁴¹ Il réaffirme cette différence dans une lettre de 1960, dans laquelle il qualifie également la fonction du poétique dans un film comme l'élément qui rassure les spectateur, qui rend le film conforme aux attentes du grand public:

Je déteste le pittoresque, la fantaisie, le poétique, les symboles, toutes ces vieilles planches de salut auxquelles le public s'accroche pour peu qu'il tombe de son confort quotidien dans l'océan des chose qui le dérangent et qu'il évite par crainte de couler à pic.⁴²

En contraste avec le poétique « la poésie a toujours été rare, aristocratique et mystérieuse » selon Cocteau.⁴³ Cette distinction est d'importance, et s'inscrit dans une histoire critique du cinéma français: le poétique lié au pittoresque, à la fantaisie et aux symboles évoque le cinéma de la « tradition de qualité » française. Ce cinéma d'après guerre était appelé ainsi par les critiques de l'époque, pour décrire un cinéma filmé en studio avec des acteurs bien connus, où le scénariste était l'auteur du film et le réalisateur un simple exécutant. Ce cinéma s'appuyait fortement sur les capacités des techniciens, pour créer un ensemble avec une esthétique réaliste et prétendument poétique, réorganisant le quotidien pour lui donner une valeur évocatrice.⁴⁴ Six ans avant que la lettre de Cocteau dont est tirée cette attaque sur le poétique ne fut écrite, son ami et futur financier de *Le Testament d'Orphée*, François Truffaut, avait rédigé un article qui critiquait avec virulence cette façon de faire le cinéma.⁴⁵ Truffaut commence sa réflexion par l'affirmation que les films qui sont sujets à sa critique ne représentent que dix pourcent de la production française, une douzaine de films français par an appartiennent à la catégorie « tradition de qualité ». Ils obtiennent depuis 1946, les faveurs des jurys à Cannes et à l'étranger.⁴⁶ Son opposition à ces films se base sur le rôle minime du réalisateur, le rapport difficile entre la mise en scène et le dialogue et le manque total d'innovation stylistique. Vincent Pincel résume ses critiques:

⁴¹ Entretien de Jean Cocteau pour *Filmkunst*, 22/11/1948 dans Cocteau, *Du cinématographe*, p. 27.

⁴² Cocteau, *Du cinématographe*, p. 145.

⁴³ Cocteau, *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, p. 168.

⁴⁴ Vincent Pincel, *Cinéma français* ([Paris], Cahiers du Cinéma, 2006), p. 165-167.

⁴⁵ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, 31 (Janvier, 1954), pp.15-20.

⁴⁶ Truffaut, p. 15.

On ne demande pas au réalisateur de chercher des solutions de mise en scène, mais de polir à l'excès l'aspect décoratif, de soigner l'emballage chargé d'accueillir la matière première, le dialogue. La Tradition de la Qualité n'innove guère et se situe presque toujours dans le prolongement du "réalisme poétique" des années trente, un réalisme noir où la "poésie" des ports et des banlieues est remplacé par l'enfer- supposé sartrien, bien sûr- des relations humaines, un enfer peuplé de "personnages abjects qui prononcent des phrases abjectes", le réalisme psychologique.⁴⁷

La diatribe de Truffaut (précurseur de la « politique des auteurs » de la Nouvelle Vague) et la critique de Cocteau semblent se calquer l'une sur l'autre.⁴⁸ Le mouvement de la Nouvelle Vague se base sur une rébellion contre ce « réalisme psychologique » truffé de symboles évidents et de poésie du quotidien. La répugnance de Cocteau pour les symboles se manifeste dès 1930. Les trois intertitres au début de *Le Sang d'un Poète*, ont pour thème central le blason et l'énigme. Cocteau nous déclare que « tout poème est un blason, Il faut le déchiffrer... », son film, dans sa rhétorique, est une œuvre à décrypter selon notre propre perspective. Le poème est comme débordant d'images, le lecteur, le spectateur, font leurs propres choix, en construisent le sens. L'auteur s'inscrit dans une histoire, un mouvement souterrain de l'art, dédiant le film à ces « peintres de blason et d'énigmes », qu'il voit en Paolo Uccello ou Piero della Francesca, élargissant ainsi la portée de son questionnement sur la poésie. Le Blason est la représentation d'une personne par des images, mais les images ne sont pas explicites et fonctionnent ainsi au moins autant sur leur valeur visuelle, que sur leur sens originel, qui disparaît quand le spectateur perd les référents nécessaires. La juxtaposition des termes « blason » et « énigme » est révélatrice dans ce sens, explicitant que les images ne peuvent avoir valeur de symbole, le symbole détruisant toute l'énigme de l'image en la transformant en signe. Les images sont des blasons énigmatiques, composées de plusieurs objets visuels. Nous n'avons pas cependant de système de référents permettant de décoder ces objets visuels pour tirer une signification fixe. Les images peuvent représenter plusieurs choses, le rôle du spectateur est actif, il lui faut déchiffrer son expérience.

L'opposition entre le poétique et la poésie est donc une évidence dans le discours de Cocteau, comment cette dualité s'intègre-t-elle à la réflexion globale sur la fonction et la nature de la poésie en général, et

⁴⁷ Pincel, p. 167.

⁴⁸ Il faut noter que si Vincent Pincel n'emploie pas le même taxonomie que Cocteau en regard du mot « poétique », il n'est pas nécessairement péjoratif. De la même façon la critique de Truffaut se focalise sur ses objections concernant le cinéma de qualité et son manque d'évolution depuis l'entre deux guerre. La critique n'est pas une attaque directe sur le cinéma français des années trente.

de la poésie au cinéma en particulier? Il paraît pertinent pour commencer cette contextualisation de considérer un point de vue extérieur, celui d'un universitaire ayant regroupé une suite d'analyses des propos de cinéastes écrivant sur leur pratique, intellectualisant le fonctionnement de leur sensibilité. Jacques Aumont, dans son livre « Les théories des Cinéastes » dévoue ainsi plusieurs sections de son travail à différents aspects des théories de Cocteau, en particulier son approche et sa vision du rapport entre la poésie et le cinématographe.⁴⁹ Aumont pointe deux aspects en particulier qui sont propices à un approfondissement de notre exploration. Il note ainsi le positionnement, digne d'un équilibriste, de Cocteau sur le fil liant le cinéma et la poésie:

Le cinéma lui fut d'emblée naturel, mais il n'était au fond qu'une manifestation de l'art, c'est - à - dire de la poésie, c'est - à - dire encore, de la part de rêve et de merveille dans la pensée humaine.⁵⁰

Tout art est donc de la poésie dans le monde de Cocteau, tout art est une expression d'un émerveillement primitif, absolu. Aumont illustre alors le lien fort entre sa poésie et le rêve. Les entretiens de Cocteau montrent clairement que les enchevêtrements qu'Aumont identifie ici correspondent précisément à la vision de Cocteau. Quand Cocteau parle des rapports entre ces trois éléments, l'idée que le cinématographe « permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve » revient régulièrement dans sa rhétorique.⁵¹ Ce rêve est le rêve actif que nous avons défini pendant notre introduction. En parlant aux *Cahiers du Cinéma* en 1960, Cocteau nous donne une précision sur cette partie de sa théorie cinématographique, que le rêve qu'un film peut dégager c'est le « rêve des poètes qui est en somme une transcendance de la réalité. »⁵² Il ne s'agit donc pas de faire impression de réel, mais de proposer un renouvellement des perspectives du réel au spectateur. Le rêve cinématographique est alors ce déclencheur, issu de l'inconscient, échappant à la logique cartésienne.⁵³

Le deuxième aspect qu'Aumont nous révèle concerne la classification de ses conceptions de la poésie. Selon Aumont, Cocteau « a de la poésie une notion complexe et paradoxale, à la fois romantique et

⁴⁹ Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes* ([Paris]: Armand Colin, 2005).

⁵⁰ Aumont, *Les théories des cinéastes*, p. 81.

⁵¹ Cette phrase fait parti du prologue du *Testament d'Orphée*, mais ce concept se trouve également dans plusieurs entretiens qui font partis de *Entretiens sur le cinématographe*.

⁵² *Cahiers du Cinéma*, No. 109 (juillet 1960) dans Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, p. 153

⁵³ Nous n'explorons pas d'approche psychanalytique pendant cette étude. L'article « Psychoanalytic Film Theory » de Richard Allen donne une bonne synthèse sur le sujet et sa bibliographie extensive permet une recherche plus approfondie dans ce champ: Richard Allen « Psychoanalytic Film Theory » dans Tony Miller & Robert Stam, *A Companion to Film Theory* (Oxford: Blackwell, 1999), pp. 123-145.

classique. »⁵⁴ Sa vision est classique parce qu'il accepte l'existence des règles dans la poésie- même si il nous dit qu'un poète est quelqu'un qui doit changer les règles du jeu- l'existence des règles n'est pas remise en question, mais uniquement leur contenu.⁵⁵ Le romantisme est aussi très présent dans sa pensée sur la poésie. L'idée que « la poésie est ce qui échappe sans cesse, ce qu'on ne peut poursuivre et atteindre par des moyens conscients » et qu'elle est « irréprensible » et « incontrôlable », qu'elle est « le flux de l'âme » qui doit s'exprimer et que le sensible doit dominer l'intellect, est essentielle dans la conception de Cocteau de la poésie.⁵⁶ Il ne suit pas un dogme de la poésie, mais intègre certains aspects de deux tendances opposées.

Élargissons notre sphère de réflexion sur la poésie. La question de la définition de la poésie est loin d'être une problématique unique à Cocteau. Comme nous l'avons vu, Aumont décrit sa façon d'aborder la question comme un hybride de deux écoles de pensée établies sur le sujet. La discordance sur ce sujet occupe une position importante dans la réflexion littéraire- si nous consultons le *Dictionnaire Culturel en Langue Française*, nous trouvons un long article sur la difficulté de définir la poésie.⁵⁷ L'article débute ex abrupto avec la phrase « définir la poésie est une gageure », et sa conclusion ne nous amène pas une définition succincte et absolue, mais révèle une panoplie d'interprétations possibles. Pour notre propos les interprétations qui considèrent l'intemporalité par rapport à la poésie et la question d'un langage de la poésie peuvent être éclairantes. Sur la question de l'intemporalité Pouchkine prononce sa conviction que la poésie traverse les âges sans les toucher:

L'histoire peut s'acheminer vers son destin, et les sciences, la philosophie et le civisme peuvent se perfectionner, évoluer. La poésie, elle; son but et ses moyens seront les mêmes. Les œuvres des grands poètes conserveront leur fraîcheur et resteront éternellement jeunes.⁵⁸

Cette vision de la poésie concorde avec celle de Cocteau, cette évidence apparaissant clairement dans ses films, par exemple dans la séquence d'ouverture de *Orphée*. Dans cette séquence qui se passe au café des poètes, Cocteau montre que la poésie reste toujours jeune et fraîche: la nouvelle génération de poètes détrône l'ancienne, et Orphée, la vedette de la poésie, s'avère impuissant à suivre non pas

⁵⁴ a) Par « classique » et « romantique » Aumont se réfère à des mouvements littéraires, qui s'opposaient au dix-neuvième siècle.

b) Aumont, *Les théories des cinéastes*, p. 81.

⁵⁵ Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, p. 128.

⁵⁶ Aumont, *Les théories des cinéastes*, pp. 81-2.

⁵⁷ Alain Rey, (dir.) *Dictionnaire Culturel en Langue Française* (Paris:Dictionnaire Le Robert, 2005): tome III, pp. 1830-1839.

⁵⁸ Alexandre Sergueïevitch Pouchkine, *Notes Critiques* dans Rey, p. 1832.

l'évolution mais la transmission de la poésie. Les poètes meurent mais la poésie reste toujours en fleur. La vision de Cocteau sur ce sujet est complexe, mais nous ne reviendrons sur les subtilités qu'elle comprend que dans la dernière partie de cette dissertation, car elles méritent une profondeur d'analyse qui nous éloignerait de notre propos présent.

La discussion de l'idée d'un langage de la poésie séparée des langues terrestres est récurrent dans le débat sur la poésie.⁵⁹ Une proposition que fait Sartre dans *Qu'est - ce - que la littérature?* sur ce sujet peut nous indiquer une nouvelle piste de réflexion:

Les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisit une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes.⁶⁰

Si un poète n'utilise pas un langage, comment communique-t-il? L'emphase mise sur *utiliser* est révélateur - les mots sont des entités et non des symboles- utiliser un langage veut donc dire employer des mots pour représenter des choses. Au contraire un poète *exprime* des mots pour ce qu'il sont, leur donne une autonomie absolue.⁶¹ Le vocabulaire de Sartre dans cet extrait ne correspond pas à celui de Cocteau, mais ils partagent certains concepts. Le « Langage-instrument » est une langue dont les utilisateurs emploient des mots pour communiquer un sens, pour représenter un élément du monde et de la vie externe: ce concept rejoint celui de la « langue terrestre » dans la rhétorique de Cocteau, mais ne doit pas se confondre avec les médiums vecteurs de la poésie qui lui sont chers. Sartre ne fait pas ici la différenciation entre la poésie et le poétique, il utilise donc « l'attitude poétique » pour parler de la façon dont un poète fonctionne, mais hors des différences de terme sa conception se rapproche aussi de la conception de Cocteau du rapport entre le poète et la poésie. Cet extrait peut-il s'adapter à notre recherche sur la poésie cinématographique? Serait-il tout simplement possible de remplacer chez Sartre, amoureux de la seule littérature, le terme « mot » par « image cinématographique »? En faisant cette transposition nous revenons sur une définition de la poésie cinématographique pure, provenant de l'ensemble du film, et de la mécanique des images en mouvements et des sons les uns par rapport aux

⁵⁹ Rey, pp. 1830-1839.

⁶⁰ Jean- Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature?* dans Rey, p. 1834.

⁶¹ a) Nous nous trouvons ici en confrontation directe avec la théorie du signifiant et du signifié qui fait partie de la base de la linguistique, réfuté dans cet extrait de Sartre. La vision de Blanchot sur ce sujet, comme celle de Sartre, oppose les normes linguistiques. Le langage commun (lire terrestre) propose les images de choses, tandis que le langage poétique ne propose pas d'images. Il est l'ombre, le décalque du langage commun. Il est lui-même image, car l'image, pour Blanchot, se fonde sur l'absence de la chose. Voir Blanchot, pp. 31-32.

b) Notre utilisation particulière d' « exprimer » tente d'illustrer l'idée d'une communication directe, sans substitution: la communication du langage poétique comme le conçoivent Sartre et Blanchot.

autres – le travail de Cocteau sur la citation, le retour des œuvres passées, du verbe, disparaît: la transtextualité n'a plus d'importance.⁶² Ces formes, nous allons cependant les aborder, pour montrer avant tout ce qu'elles ne sont pas, ces « choses » sartriennes qui s'opposent aux « signes ».

Le regard d'Orphée et la Phénixologie

La Phénixologie et le « regard d'Orphée », tel que Barrère et Blanchot le conçoivent, sont des concepts liés. Comme nous l'avons vu dans l'introduction, le concept de « regard d'Orphée » est l'instant essentiel dans la création de la poésie. C'est le moment à la fois de la naissance et de la mort de la poésie. Blanchot conçoit le processus de création de la poésie comme une activité cyclique à laquelle le poète ne peut échapper. Cette vision est partagée par Cocteau, qui tente dans ses films de mettre en image ce paradoxe d'un instant destructeur et créateur dans le même temps. Cocteau dit « nous sommes morts vis-à-vis d'une œuvre que nous avons écrite, puisque après le mot “fin”, le moi qui a écrit l'œuvre est mort. »⁶³ Mais la clé d'une compréhension du « regard d'Orphée » se trouve dans le concept de Blanchot d'une dualité des régimes d'existence pour un poète. Blanchot parle de la nuit comme l'état extrême, pur et invisible de la poésie tandis que le jour est le monde du visible.⁶⁴ L'œuvre d'Orphée, « ...c'est de le [concept d'Eurydice, essence de l'œuvre] ramener au jour [depuis la nuit qu'elle habite] et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. »⁶⁵ Cette même façon de concevoir la poésie et le rôle du poète se retrouve chez Cocteau dans ses écritures et entretiens ainsi que dans sa trilogie orphique. Cocteau parle régulièrement de sa nuit interne de poète; qu'il identifie comme mystérieuse, cachée dans l'obscurité d'une provenance de la poésie, il parle aussi de sa tâche en tant que poète de mettre sa nuit en plein jour.⁶⁶ Pour Cocteau les deux régimes correspondent à deux différents états du poète, deux êtres qui cohabitent dans son corps. Ces deux êtres sont le « moi externe » et le « moi interne », le premier correspond au jour, au monde terrestre, et le second se trouve dans la nuit profonde que Blanchot décrit. Ils fonctionnent en opposition constante dans le cycle créatif du poète. Pour Cocteau le poète est destiné à vivre la lumière et l'ombre: « ...[de peine] je n'en saurais subir de plus pénible que celle qui m'oblige à vivre entre deux eaux, ou pour employer votre langage: entre deux règnes. »⁶⁷

⁶² Transtextualité dans le sens défini par Gérard Genette, est inclus dans cette notion tout ce qui met le texte « ...en relation, manifeste ou secrète, avec des autres textes » dans Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré* ([Paris]: Éditions du Seuil, 1982); p.7.

⁶³ Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, p. 128.

⁶⁴ Blanchot, pp. 225-232.

⁶⁵ Blanchot, p. 225.

⁶⁶ Voir en particulier Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe* et son dernier film de la trilogie (*Le Testament d'Orphée*).

⁶⁷ Cocteau, *Le Testament d'Orphée* dans Cocteau, *Romans, poésies, œuvres diverses*, p. 1351.

La Phénixologie représente l'ensemble de ce cycle entre deux états antithétiques qui tournent au tour de l'instant du « regard d'Orphée ». Le terme Phénixologie est un néologisme de Dali, pour lui c'est une science qui permet au poète de mourir un grand nombre de fois pour renaître. La légende du phénix nous montre l'oiseau de feu mourir et revivre sans cesse, comme le poète, il brûle et se change en cendres et c'est depuis ces cendres qu'il peut renaître.⁶⁸ Ce cycle est un thème de plus en plus évident à travers l'évolution des films orphiques de Cocteau: « la nécessité pour le poète de traverser des morts successives et de renaître sous une forme plus proche de sa personne est la base du *Sang d'un Poète*. Thème joué avec un doigt [...] dans *Orphée*, j'orchestre le thème. »⁶⁹ Dans *Le Testament d'Orphée* le dialogue déclare le poète « expert de Phénixologie »⁷⁰, dont le cycle est la clé de voûte du film, comme Evans le remarque:

...the phoenixlike cycle of death and rebirth has become more than just a personal thematic preference by the poet but, rather, a heraldic symbol delimiting Jean Cocteau's entire life and poetic legacy to mankind.⁷¹

Dans ce film une fleur d'hibiscus, que Cocteau nomme la vedette, qui représente sa création de poésie, voyage comme lui dans ce cercle éternel. Cette image simple est l'emblème de ce principe pour Cocteau, sa dernière expression. Nous verrons dans la sous-partie qui suit combien la science de la Phénixologie se retrouve dans les images aussi que le dialogue du film.

Cocteau dans la trilogie orphique: la classification des images

Ce que nous nommons ici classification des images est avant tout une approche, une tentative de saisir les différents rapports entre la poésie d'un côté et les images en mouvement et les sons de l'autre.⁷²

⁶⁸ Evans, p.158.

⁶⁹ Cocteau, *Du cinématographe*, p.127.

⁷⁰ a) La Phénixologie est aussi le nom que Cocteau donne à un poème dédié à Lucien Clergue, photographe non officiel du dernier film. Clergue utilise ce titre pour un livre admirable de photos du tournage du film accompagné de courts textes de Cocteau: Lucien Clergue et Jean Cocteau, *Phénixologie* (Arles: Actes du Sud, 2003).

b) Cocteau, *Phénixologie* dans Cocteau, *Romans, poésies, œuvres diverses*, p.1327.

⁷¹ a) Cocteau, *Le Testament d'Orphée* dans Cocteau, *Romans, poésies, œuvres diverses*, p. 1340.

b) Le cycle de mort et de renaissance, proche de celui du Phœnix, est devenu plus qu'une préférence thématique personnelle pour le poète et plutôt un symbole héraldique délimitant l'ensemble de la vie de Cocteau ainsi que son héritage poétique pour l'humanité.

c) Evans, pp. 65-6.

⁷² Les images sont donc plusieurs types d'images cinématographiques, qui contiennent la poésie; cinq des catégories sont constituées d'images dominées par le visuel tandis qu'une seule catégorie voit le son et le dialogue prendre le rôle le plus important.

Cette classification nous servira de référence, facilitant notre analyse dans les parties qui suivent; elle ne doit cependant pas être prise comme mètre étalon absolu tant de nombreux rapports subtils se tissent au fil des films de Cocteau. Cette classification nous permettra aussi de mettre en question les conceptions de l'auteur que nous avons mises en évidence pendant cette partie. Nous n'allons pas procéder ici à une classification exhaustive de toutes les images-poésie, nous allons plutôt présenter pour chaque catégorie un exemple pertinent, propice à nous servir d'outil critique.⁷³

Les catégories que nous allons définir s'étendent sur une large gamme, allant du nouvel emploi direct de formes issues d'un autre médium jusqu'à l'image-poésie cinématographique pure, celle qui n'appartient à aucun autre art, ne peut se concevoir hors du cinématographe. Six catégorisations seront proposées et analysées; la première, « les images référentielles », compile les parties des films qui sont des reprises directes d'œuvres d'autres champs artistiques. La deuxième, « le fil tissé », est dédiée aux références internes à la trilogie. La troisième catégorie, « la poésie questionnée », englobe la discussion explicite de la poésie et le processus de création de la poésie dans la trilogie. La quatrième catégorie, « la poésie énigmatique », identifie la mise en question de la poésie comme partie de la narration, dans des images qui demandent une connaissance de la rhétorique de Cocteau sur la poésie pour être capable de les aborder. L'avant dernière catégorie, « la poésie transfigurée », contient les idées qui proviennent de la poésie antérieure et qui sont complètement transformées par le cinématographe, au point de ne plus entretenir de rapport sensible avec leur origine. La dernière catégorie et certainement la plus importante, « la poésie pure », elle se fonde sur ces images qui expriment la poésie d'une façon neuve, qui ne pourrait exister que dans le cadre bien particulier de l'agencement de sons et d'images en mouvements.

« Les images référentielles »

Dans cette première catégorie tout est chargé de références, tout renvoie à un moment antérieur où le poète s'est exprimé à travers un art autre que le cinématographe.⁷⁴ À quel point ces œuvres reprises sont-elles transformées par le cinématographe? Prenons trois exemples qui proviennent de médiums artistiques différents, un pour chaque film de la trilogie. Dans *Le Sang d'un Poète* nous pouvons prendre une sculpture, pour *Orphée* un dialogue théâtral et pour *Le Testament d'Orphée* une tapisserie.

La première œuvre, *L'écorché-cage*, est une sculpture faite de fil blanc en forme de tête. Fraigneau décrit

⁷³ Par image-poésie nous entendons les images cinématographiques qui ont un rapport avec la poésie.

⁷⁴ Ce type d'image est cohérent avec la partie la plus restrictive de la définition de Genette de l'intertextualité, « ...une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre texte »: Genette, pp. 8-10. La différence se trouve dans le fait que nous ne limitons pas au médium écrit, comme nous le verrons.

sa réception de cette œuvre avant qu'elle n'ait fait partie du film: « Il[Cocteau] me désigna posé sur sa bibliothèque, un objet singulier en fil de laiton, sorte d'écorché-cage, où sa ligne de dessinateur libérée du papier, traçait dans l'espace quelque chose d'intermédiaire entre le dessin et la sculpture. »⁷⁵ Le rapport ambiguë au champ artistique de cette sculpture nous permet d'ouvrir encore notre analyse- comment communique-t-elle ce rapport au champ cinématographique? La statue est pendue au plafond au dessus d'un lavabo dans la chambre du poète; dans cette scène la création de la poésie au travers du dessin est au centre du film.⁷⁶ Le poète dessine à la craie un portrait sur une grande toile, il regarde son travail et est horrifié de voir que la bouche de son dessin est animée, quelqu'un frappe à la porte. Il utilise alors sa main pour essayer d'effacer la bouche. La personne à la porte exprime instantanément sa crainte et s'enfuit- la bouche s'est transférée sur la paume du poète. Il va au lavabo pour essayer de laver sa main- la statue tourne lentement au dessus de lui, puis prend tout l'écran, tourne de plus en plus vite sur un fond devenu noir. Il semble alors réaliser qu'il ne pourra faire disparaître cette image, issue de son esprit mais devenue autonome. La statue est dans un premier temps une simple partie du décor, liée au dessin en ce qu'elle constitue une sorte d'équivalent tridimensionnel du portrait. La sculpture est en effet accrochée à un fil, et se montre sous toutes les coutures face à l'objectif. Ses rotations soudaines portent l'idée que le poète peut véritablement donner vie à une œuvre d'art – l'écorché-cage devenant, à l'intérieur même de l'œuvre cinématographique, une représentation d'un objet se changeant en véhicule de la poésie.

Dans le passage de la pièce *Orphée* au film du même titre, Cocteau change le contenu de la narration, des personnages et la majorité du dialogue, mais non sa totalité. Nous retrouvons ainsi la phrase écrite pour la pièce transposée sans changement dans le film:

Je vous livre le secret des secrets...Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre.⁷⁷

Il y a vingt-cinq années d'écart entre la pièce et le film, mais ces lignes restent les mêmes. Nous pouvons faire l'hypothèse que son choix de réintégrer telle quelle cette partie du dialogue dans le film vient de la conservation d'une place privilégiée de cette thématique chez Cocteau - cette façon de concevoir les miroirs se retrouve au centre *du Sang d'un Poète* ainsi qu'*Orphée*. On peut proposer une

⁷⁵ André Fraigneau, *Cocteau par lui-même* ([Paris]: Éditions du Seuil, 1957), p. 14.

⁷⁶ Jean Cocteau, *Le Sang d'un Poète* (London: Optimum), 02"35

⁷⁷ Edward Freeman, ed., *Jean Cocteau: Orphée: the Play and the Film* (London: Bristol Classical Press, 1976; repr. 1992), p.27 & p.101.



Jean Cocteau, *Orphée*, 51'45.



Jean Cocteau, *Orphée*, 51'48.

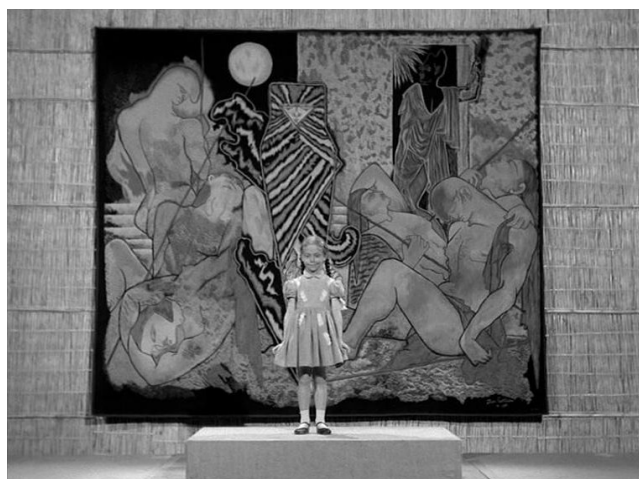
analyse plus audacieuse, en suggérant que la conversation dans le temps d'un tel dialogue sur le passage du temps peut faire prendre conscience, rétrospectivement, de celui-ci. Le texte d'*Orphée* ayant été publié, une partie du public allant voir le film le connaît. Le dialogue cependant peut être représenté différemment au théâtre et au cinématographe. Au théâtre le point de vue du spectateur est fixe ainsi que l'échelle du plan; en réutilisant ce dialogue dans le film Cocteau s'est donné une opportunité d'appuyer sur la portée dramatique de ces mots. Dans le film Cocteau utilise deux plans rapprochés.⁷⁸ Le premier est un gros plan qui cadre le visage d'Orphée – il regarde vers la caméra et s'exclame avec horreur « Dieu! Le miroir. ». Le cadre reste fixe et Heurtebise arrive derrière son épaule droite pour révéler le « secret des secrets ». Ce choix de cadrage met en évidence l'importance de ces lignes, mais il rappelle aussi le rôle propre à Heurtebise- son ange gardien, toujours derrière lui pour le conseiller et le guider. Orphée sort du cadre vers le miroir (hors champ - côté camera) et Heurtebise avance vers le premier plan pour occuper l'espace laissé vacant par Orphée, y termine sa réplique. On change de plan, Orphée est de dos, il caresse la surface du miroir avec une main, on voit son reflet et en arrière plan celui d'Heurtebise. Heurtebise est donc présent une fois dans le cadre, mais Orphée deux fois. D'une certaine manière le verbe s'est changé en image, la réplique trouvant une continuité logique dans cette image du poète double. Cette coda visuelle vient se répercuter sur notre perception de la ligne dite par Heurtebise, lui offrant une place dans le temps et dans l'image.

Dans le dernier film de la trilogie nous retrouvons une tapisserie de Cocteau qui raconte le mythe de Judith et Holopherne. L'œuvre est filmée en gros plan, le regard du spectateur est dirigé par la caméra qui traverse les différents éléments qui constituent la tapisserie pendant que Cocteau en voix off raconte le mythe d'une manière qui correspond aux images que nous voyons. Un plan de l'ensemble de la tapisserie est présenté à l'écran, puis une petite fille se met devant l'œuvre, la caméra plonge vers elle dans un travelling avant combiné avec un zoom, qui nous donne l'impression de glisser, isolant une partie de l'image. Nous verrons plus tard Cocteau passer, aveugle, guidé par Cégeste. L'intérêt d'intégrer cette tapisserie dans ce film, dans son testament, est double. Ce film contient plusieurs œuvres des différents médiums de Cocteau. *Le Testament d'Orphée* tente d'explorer d'une manière plus explicite que *Le Sang d'une Poète* ou *Orphée* son processus de création comme poète et la somme de sa création. Nous avons choisi la tapisserie en particulier parce qu'elle montre clairement un avantage unique au cinématographe. Dans la première partie de la scène, la façon dans laquelle la tapisserie est filmée permet de proposer un parcours unique dans l'œuvre, un parcours qui en lui même constitue une expérience artistique autonome, n'ayant rien à voir avec la contemplation de l'œuvre dans la salle où elle est exposée.⁷⁹ Dans la trilogie d'Orphée la mise en abyme est hyper-présente, la structure de *L*

⁷⁸ Voir la page précédente pour une planche visuelle des deux plans.

⁷⁹ Voir page suivante pour une planche visuelle.

Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 20''05.



Testament d'Orphée fonctionne par des déconstructions et des dérivations narratives; les mise en abîmes ne se limitent pas aux moments subtils, tel que la scène du tapisserie, mais oblige une réflexion et une réévaluation constante du spectateur devant ce film. Le cinématographe permet à Cocteau d'exposer son œuvre avec un niveau d'influence sur la façon dont on perçoit l'œuvre impossible ailleurs. Cette nouvelle proposition ne remplace ni ne détruit la tapisserie originelle, elle en propose un double, cinématographique, autonome.

« Le fil tissé »

« Le fil tissé » est composé uniquement des images intratextuelles, c'est-à-dire des images qui font référence à l'intérieur de la trilogie Orphique.⁸⁰ Les exemples nous permettant d'explorer cette catégorie sont nombreux: nous pourrions revenir sur le sang du poète (Cocteau), filmé en gros plan après une mort de Cocteau dans *Le Testament d'Orphée*, où l'utilisation des miroirs comme portes d'accès à la création de la poésie dans *Le Sang d'un Poète* et *Orphée*. Nous choisirons d'aborder deux éléments clés au contexte et à la structure narrative du *Testament d'Orphée*: la scène préface au film tiré de la fin *d'Orphée* et la réapparition du personnage de Cégeste.

Le choix d'utiliser la dernière scène *d'Orphée* comme prélude concrétise ce que le titre du film suggère, que *Le Testament d'Orphée* est lié intimement avec le film précédent. La scène se passe dans la Zone, un endroit entre la vie et la mort aux apparences de rues en ruines. La scène fonctionne sur un jeu de regards non réciproques, des prises de vue subjectives et une inégalité entre les trois personnages. Après le sacrifice que la Princesse et Heurtebise ont fait pour Orphée et Eurydice, ils attendent la conséquences de leur acte avec Cégeste. Ce dernier est dépeint comme un être infantile, perdu dans un contexte solennel qui ne lui convient pas. Dans un contraste aigu, la Princesse et Heurtebise sont dans un monde qu'ils connaissent, le leur, et savent qu'ils ne peuvent pas échapper à leur punition. Avec une grande dignité la Princesse et Heurtebise se dirigent vers un destin qu'ils connaissent tandis que Cégeste se trouve aveuglé par une obscurité sans contour qui le consume, seul.

La réutilisation de la scène donne l'impression que ce film sera une continuation narrative *d'Orphée*. Les trois personnages de la scène (Heurtebise, la Princesse et Cégeste) ont dû attendre ce film pour que leurs destins soient révélés aux spectateurs. Cette partie de la narration n'est cependant pas l'élément le plus important, le film étant avant tout un développement des thèmes centraux *d'Orphée* et du *Sang d'un Poète*: qu'est ce qu'un poète, quel est son processus de création et de quoi sont constituées ses œuvres? La scène de prélude sert d'indicateur que nous replongeons dans ce questionnement, cette fois-ci d'une

⁸⁰ Intratextuel au lieu d'intertextuel car ces images fonctionnent à l'intérieur d'un même réseau- celui de la trilogie. Ils existent uniquement à travers le médium filmique et comme partie de l'univers créé par Cocteau dans ces trois films.

manière à la fois plus directe et plus déconstruite: la fin est le nouveau début, nous nous retrouvons donc encore dans le cercle de la création.

Par cette mécanique nous retrouvons le personnage de Cégeste au cours du film. Cégeste, comme le prélude nous l'a montré de nouveau, était abandonné dans le noir de la Zone, dans la nuit interne du poète. L'image de Cégeste se matérialise, comme un phœnix, des flammes d'un brasier.⁸¹ La photo tirée du feu et déchirée en morceau est récupérée par Cocteau, qui joue le rôle principal du poète. Cocteau jette les morceaux dans la mer et le personnage de Cégeste sort des flots. Dans la scène qui suit, le dialogue indique explicitement ce que nous avons déchiffré par notre analyse du prélude- l'importance du cercle créatif de la poésie. Cette apparence de Cégeste incarne les puissances de la phénixologie, tandis que le dialogue met aussi en question notre perception du réel au cinématographe:

« Le poète: Cégeste!

Cégeste: C'est toi qui m'a nommé.

Le poète: J'ai peine à te reconnaître. Tu étais blond.

Cégeste: Pour un film. Cette fois ce n'est plus un film. C'est la vie. »⁸²

Cet exemple nous demande directement de considérer notre réception de la réalité filmique. L'œuvre d'art au présent est-elle la seule à posséder les caractéristiques de la réalité? Consiste-t-elle en une actualisation, doublée de destruction, de toutes les œuvres passées? À chaque fois que le spectateur voit une image cinématographique en tant que référence à un autre film du réalisateur ce même questionnement est déclenché. Il semblerait donc que toute image qui correspond à cette catégorie possède cette fonction.

« La poésie questionnée »

Le dialogue et l'élément sonore de l'image-poésie sont au premier plan dans cette catégorie. Ce sont des images qui interrogent et interagissent avec l'aspect visuel de l'image-poésie du film en tant qu'ensemble. Comme la dernière section nous l'a montré, Cocteau n'hésite pas à intégrer une discussion sur la poésie directement dans le dialogue des films de la trilogie. Pour étudier cet aspect nous considérerons un élément de la rhétorique présente dans la scène de jugement dans *Le Testament d'Orphée*.⁸³ Pourquoi Cocteau décide-t-il d'intégrer au dialogue des questions qui sont par ailleurs posées visuellement? Son dernier film s'appelle *Le Testament d'Orphée*, mais le poète « qui charmait

⁸¹ Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 16"05.

⁸² Cocteau, *Le Testament d'Orphée* 19"00

⁸³ Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 30"00.

même les bêtes » est notablement manquant - Cocteau est le poète au centre du film, d'une certaine façon il l'a toujours été, c'est ici son testament qu'il présente, le testament d'années de création. Quel rôle joue la scène de jugement dans ce testament?

Dans cette scène le poète est interrogé par ses propres créations: Heurtebise et la Princesse. Cocteau nous explique qu'un film « ...est une source pétrifiante de la pensée. Un film ressuscite les actes morts. Un film permet de donner l'apparence de la réalité à l'irréel. »⁸⁴ Nous pouvons argumenter que toute forme d'art peut être « une source pétrifiante de la pensée », la phrase de Cocteau ne nie pas cette possibilité, mais montre simplement que Cocteau estimait en particulier ce médium pour cette capacité. Il peut sembler paradoxal de dire que nous pouvons figer la pensée par des images en mouvement, mais pour l'auteur cette pétrification s'applique sur le film en tant qu'ensemble et non sur le film dans sa réception instantanée – celle-ci n'est que le parcours menant à la perception de la pensée pétrifiée. Cette pétrification de la pensée se manifeste dans le produit final, dès la sortie du film Cocteau ne peut plus modifier les pensées qu'il exprime dans le film, elles sont donc figées dans un passé éternel. Sa deuxième phrase est une élaboration de cette idée, mais c'est la fin de son texte qui mérite notre attention. La Princesse vient de lui demander de placer la fleur d'hibiscus qu'il tenait en main sur une table au contact de laquelle elle a disparue. Cette fleur était présentée à Cocteau par Cégeste quand il apparaît de la mer et se trouvait au centre de la scène précédant au jugement. Cette scène est dominée par un gros plan fixe sur les main de Cocteau alors qu'il paraît reconstituer la fleur de ses morceaux déchirés.⁸⁵ Cette scène est une monstration de la phénixologie, mais elle est aussi une preuve élégante qu'un film donne « l'apparence de la réalité à l'irréel ». Sa rhétorique fonctionne donc en complément de ses propos visuels- elle rend explicite ses intentions et cherche à guider notre réception du film, comme si le poète cherchait par tous les moyens à se faire comprendre.

« La poésie énigmatique »

L'idée du double poète se retrouve d'une façon récurrente dans la trilogie et c'est dans cette représentation qu'apparaît la forme que nous nommons poésie énigmatique. Les passages de « poésie énigmatique » sont ceux dans lesquels la nature de la poésie est questionnée sans passer par les oppositions verbales entre les représentants de différents points de vue. Les images de « poésie énigmatique » se relient avec une pensée plus large de Cocteau sur la poésie et sans ce point de référence extra-filmique nous perdrons une partie de leur pertinence. La mise en évidence la plus frappante de ce thème se trouve dans *Orphée*. Ici le poète est représenté par deux acteurs- Jean Marais (Orphée) et Édouard Dermit (Cégeste). Ils interprètent différents états du poète -le moi externe et le

⁸⁴ Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 32"52.

⁸⁵ Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 26"40.

moi interne. Ils sont liés inextricablement mais ils représentent des pôles opposés.

Les apparences des deux personnages sont très proches, c'est comme si dans une volonté de mimétisme Dermot s'était coiffé et coloré les cheveux pour qu'ils ressemblent à ceux de Marais, comme s'il avait adopté un peu des expressions de l'acteur célèbre. Leurs physiques ainsi que leurs costumes concordent aussi. La présence d'Heurtebise, de ses cheveux noirs, de son costume sobre et de sa corpulence plus généreuse souligne les similarités entre les deux autres. Tout cela se passe à un pur niveau visuel, notre réception de ces rapports est donc sensible plutôt qu'intellectuelle. La connexion entre Cégeste et Orphée est établie dès la première scène du film. La scène se passe au Café des Poètes, un endroit plein de vie, animé par les discussions bruyantes des jeunes gens qui s'entassent sur sa terrasse et la musique d'un guitariste.⁸⁶ Orphée, seul, paye sa note, il n'est d'évidence pas à sa place. Au seuil de la porte son départ est retardé par l'arrivée de son jeune alter-ego; Cégeste, ivre, manque de renverser Orphée. Chacun regarde fasciné l'autre, ils s'étudient comme pour déchiffrer une énigme. Après quelques instants Cégeste rompt ce moment d'interaction forte, son rejet de sa rencontre avec son double se manifeste violemment, comme il le signale à Orphée en faisant un bruit de cochon. La vulgarité de son geste provoque une expression de dégoût sur le visage d'Orphée qui tourne la tête, laissant partir Cégeste dans la direction dont lui revient.

Orphée ne part pas immédiatement, un vieil ami lui demandant de le rejoindre sur la terrasse du café, amenant une scène nous permettant de découvrir les contrastes entre les deux poètes. Cégeste est beaucoup plus jeune- il a dix-huit ans. Il est incontrôlable, émotionnel, viril et violent- toutes ses passions se manifestent en excès, il représente une poésie brute. À la fin de la scène il provoque même une bagarre, qui se propage à travers le café. Maîtrisé par deux policiers, Cégeste n'essaie pas de contenir sa colère, il échappe à leur emprise, son corps est propulsé en avant et il est tué par deux motards. Pendant ce temps Orphée nous a été montré comme un poète démodé, amer et embourgeoisé.

Cégeste reste en compagnie de la Princesse, comme serviteur, hors de toute connexion avec le monde extérieur. Sa tâche, sous l'ordre de la Princesse, est de transmettre par une radio des phrases qu'il compose. Cette action questionne la provenance de la poésie: le poète mort compose des lignes qu'Orphée reçoit à travers la radio de la voiture de la mort. Pour Orphée son travail de poète se trouve dans la dévotion qu'il porte à la radio pour pouvoir réceptionner les lignes de poésie quand elles sortent- pour lui elles proviennent de sa nuit interne et sont les siennes. Certaines lignes de poésie que Cégeste transmet proviennent des poèmes qu'il avait écrit avant sa mort, certaines bacchantes et le

⁸⁶ Jean Cocteau, *Orphée* (London: BFI) 02"41.

vieux poète silencieux pensent qu'Orphée plagie le disparu. La vérité est toute autre: Cégeste et Orphée complètent le cercle de création de la poésie ensemble. Cégeste le poète interne finit le film dans le noir de la Zone et Orphée, après des traversées de la Zone, revient au monde terrestre- ils sont les deux pôles, les deux « moi » du poète. C'est l'utilisation de moyens propres au cinéma telle que la mise en opposition visuelle, l'utilisation frappante de la voix désincarnée, les aller-retour entre différents lieux qui crée cette poésie énigmatique dont la présence est plus diffuse, plus globale que celles de la plupart des autres catégories étudiées. Elle se crée dans la durée, de façon souterraine et parallèle à l'apparition des autres formes, par l'accumulation de signes créant ensemble une mise en image de la nature de la poésie.

« La poésie transfigurée »

« La poésie transfigurée » se compose des images-poésie qui sont des transformations d'une idée ou d'un thème présent dans la poésie antérieure de Cocteau.⁸⁷ Heurtebise est un personnage récurrent dans l'œuvre de Cocteau. Le rôle d'Heurtebise est intégré à deux de nos films d'étude: *Orphée* et *Le Testament d'Orphée*. Son origine se trouve dans un poème écrit en 1925 « L'Ange Heurtebise », jusqu'à cette date le thème de l'ange est un motif important de son œuvre, mais les anges restent anonymes.⁸⁸ « L'Ange Heurtebise » est un poème chargé de passion violente, sexuelle et spirituelle. L'ange Heurtebise est décrit comme un être sublime, le plaisir que sa présence provoque provient de la souffrance et de la douleur. La deuxième strophe dépeint cette dualité:

« L'ange Heurtebise, d'une brutalité
Incroyable saute sur moi. De grâce
Ne saute pas si fort,
Garçon bestial, fleur de haute
Stature.
Je m'en suis alité. En voilà
Des façons. J'ai l'as; constate.
L'as-tu? »⁸⁹

Cette strophe parle d'une mort du poète - l'ange Heurtebise prend sa vie, la violence de cet acte, mais

⁸⁷ Nous pouvons faire le rapprochement entre « la poésie énigmatique » et le concept de l'« hypertextualité » chez Genette, car nous verrons une transformation d'un texte antérieur dans une forme nouvelle. Cependant « la poésie énigmatique » ne correspond pas à une transformation d'un texte entier dans un autre style, elle se limite à une idée ou un thème présent dans un poème préexistant. Elle se limite également à l'œuvre de Cocteau et la transfiguration inclut un changement entre le médium écrit et filmique. Voir Genette, pp. 13-16.

⁸⁸ Voir en particulier *Le Cap de Bonne-Espérance* et *Plain Chant* dans *Cocteau Romans, Poésies, Œuvres Diverses*, pp. 229- 246 & pp. 287-306

⁸⁹ « L'ange Heurtebise » de la collection *Opéra* dans *Cocteau Romans, Poésies, Œuvres Diverses* pp. 331-336.

aussi le plaisir sublime que sa mort apporte au poète est évidente dans ces lignes et celles qui suivent. Dans la troisième strophe Cocteau explicite ce rapport: « L'ange Heurtebise me pousse; /(...)/Plaisir sans mélange. Pouce! dénoue/La corde, je meurs. »⁹⁰ Ange de la mort, la domination de Heurtebise sur le poète paraît complète. Heurtebise soumet le poète par le poids de sa puissance au moment de sa mort, il le suit dans sa mort et son ascension, mais il n'est pas uniquement motivé par l'agression, il est aussi l'« ange gardien » du poète. L'ange gardien qui fut toujours à son côté, depuis son enfance- il est adoré, accepté. Il joue aussi un rôle paternel: « Attention, dites-moi tu », cette ligne montre un côté plus affectueux, montre une proximité enfantine mêlée de maladresse entre l'être humain et son tuteur céleste.⁹¹ Dans la cinquième strophe Cocteau dessine à Heurtebise une beauté volatile et instantanée: « (...)Mon ange de céruse, ta beauté/Prise en photographie par une/Explosion de magnésium ». ⁹² Heurtebise exsude une sexualité creuse, le poète est attiré par lui d'une façon incontrôlable, comme la strophe XIV nous le montre:

« Heurtebise ne t'écarte.
Plus de mon âme, j'accepte.
Fais ce que dois, beauté
Qu'il est laid le bonheur qu'on veut,
Qu'il est beau le malheur qu'on a
Cheveux d'ange Heurtebise, lourd
Sceptre mâle, danger de l'eau
(...) »⁹³

La beauté du rapport entre le poète et Heurtebise touche au sublime dans sa classique acceptation kantienne, elle est mêlée d'angoisse, de peur. Le portrait d'Heurtebise dans ce poème est celui d'un ange sauvage ayant un fort lien avec la nature- il est protéiforme et prend souvent des attributs d'oiseaux ne se limitant pas à ses ailes, comme dans la dixième strophe où il apparaît avec « Du sang au bec ». ⁹⁴ Dans la strophe suivante Heurtebise se transforme en phœnix, cet être éternel incarnant le cercle de la création de la poésie, figure mythologique à l'importance déterminante dans la rhétorique de Cocteau:

« (...) »

⁹⁰ Cocteau, « L'ange Heurtebise », p. 331.

⁹¹ Cocteau, « L'ange Heurtebise », p. 334.

⁹² Cocteau, « L'ange Heurtebise », p. 332.

⁹³ a) Cocteau, « L'ange Heurtebise », p. 335.

b) « une sexualité creuse » fait référence au fait qu'Heurtebise n'est pas un mortel, son expérience est différente de celle de la condition humaine. Sa sexualité est dépeinte comme une force masculine, à distance des émotions qui proviennent de notre perception sensorielle d'un monde qui n'est pas le sien. C'est cette impression de vide, de déconnexion de l'échelle des émotions humaines, une intensité, une froideur et une cruauté inhumaine que l'expression « une sexualité creuse » englobe.

⁹⁴ Cocteau, « L'ange Heurtebise », p. 334.

Il ne faut pas qu'on te tue,
Car en te tuant chaque mois
Moi on me tue et pas toi
Ange ou feu? Trop tard. En joue
Feu!
(...) »⁹⁵

Les assonances et les jeux sur les différents sens des mêmes sons restituent la complexité du rapport entre les deux êtres: l'altérité, le « tu » amène la mort, elle « tue », l'utilisation du terme « mois » signale la récurrence des morts de l'ange, mais l'on revient toujours à ce « moi » victime expiatoire. Le passage de l'interrogation à l'exclamation dans la dernière rime marque la place de la mort dans la perception de l'autre: si l'on ne peut dire avec certitude son identité, le danger qu'il produit fait matière d'évidence. L'idée que l'identité d'Heurtebise se définit à travers et en opposition au poète est une interprétation majeure que Cocteau confirme: « ...bien qu'il[Heurtebise] soit un moi qui n'est pas moi, que je suis l'ange Heurtebise. »⁹⁶ Cette constatation concorde avec l'idée qu'Heurtebise soit la nuit interne du poète - l'être qui l'habite, d'où provient sa poésie. Les caractéristiques d'Heurtebise ne se définissent pas uniquement par rapport à cet être-double, elles renvoient également au « jeune ami » de Cocteau, Raymond Radiguet.⁹⁷ Radiguet est mort en décembre 1923, sa personnalité ainsi que le souvenir douloureux de sa mort prématurée imprègnent le texte et hantent le reste de la collection de poèmes « Opéra ». ⁹⁸ Le rapport conflictuel d'amour et de cruauté, de douleur et d'extase dégagé dans ce poème, aussi que la description d'une personne d'une beauté et sensualité supérieure, semblent évoquer Radiguet.

Que reste-t-il au cinématographe de ce personnage si chargé de passion, lié si intimement au poète qu'il en est à la fois le reflet sur le plan créatif et l'une des plus violentes images de sa poésie? Heurtebise représente-t-il toujours cet autre moi de Cocteau? Une puissance de poésie irrépressible et incontrôlable, tiraillée entre la création et la mort? La réponse à ces questions mérite d'être détaillée, car elle possède de nombreuses subtilités qui mettent à jour le caractère singulier de la transformation, du passage d'un art à un autre chez Cocteau. Commençons par l'évidence: L'Heurtebise dans la trilogie Orphique ne possède plus les mêmes traits que ceux que Cocteau lui attribue dans « L'Ange Heurtebise ». Son être est complètement transformé au cinématographe. Il n'est plus un ange mais un chauffeur, assistant de la mort. Il reste immortel; mais toute brutalité, cruauté et virilité, bref tous les

⁹⁵ Cocteau, « L'ange Heurtebise », p. 334.

⁹⁶ Cocteau *Romans, Poésies, Œuvres Diverses* p. 310

⁹⁷ Cocteau, « L'ange Heurtebise », p. 334.

⁹⁸ Bernard Benech « Opéra » dans Cocteau *Romans, Poésies, Œuvres Diverses*, p. 308.

aspect de passion non apprivoisée sont évacués de son personnage. Heurtebise est devenu un élément régulateur, ses mots et ses actes sont mesurés: il est en harmonie avec son environnement. Il est habitué à l'étrangeté, rien ne le choque et en conséquence sa présence apporte une normalité, une impression de calme. Dans *Orphée* la première scène dans laquelle Heurtebise rencontre la femme d'Orphée, Eurydice, met en évidence sa nature flegmatique et modeste.⁹⁹ Eurydice est en détresse à cause du comportement étrange de son mari, Heurtebise la rassure et raconte une histoire fautive des actions d'Orphée qui correspond aux paramètres et règles de la réalité que son interlocutrice habite et est capable de comprendre. Le son de sa voix reste monotone pendant qu'il raconte cette histoire, il accepte du café et raconte son suicide. Se rendant compte qu'il choque son auditrice, il change ses paroles:

Heurtebise: Je me suis suicidé au gaz. Cette odeur me pourchasse depuis ma mort.

Eurydice: Votre mort?

Heurtebise: Enfin...je veux dire depuis que j'ai failli me suicider.

Eurydice: Ah! Bon. Vous n'avez pas l'air d'un fantôme.¹⁰⁰

La dernière ligne de dialogue pointe juste, la présence d'Heurtebise est solide, il donne l'impression d'être ancré dans le monde physique; en vérité son personnage n'appartient plus au monde terrestre, mais il est capable de s'adapter aux règles de la réalité qui l'entoure. La posture et les gestes de son interprète, François Perrier, contribuent à cette impression, il se tient droit et tous ses mouvements semblent être considérés longuement, quasiment ralentis par le poids de la pensée. Son apparence et son habillement vont aussi dans ce sens: ses cheveux noirs sont soigneusement coiffés, son physique râblais est entièrement caché par son costume noir simple et sobre. De manière générale tout dans son apparence tend vers l'anonyme. Cette scène est particulièrement révélatrice car elle fonctionne en relief avec celle qui l'a précédé.¹⁰¹ Orphée est rentré chez lui après une absence d'une nuit sur laquelle il a refusé de fournir des explications, sa voix est pleine de colère, ses gestes rapides et exagérés. Il parle à sa femme sans le moindre regard pour elle- quand elle essaie d'annoncer qu'elle est enceinte il ne l'écoute pas et marche sur la chaussette de bébé qu'elle vient de tricoter, sans s'en rendre compte. Dans la scène suivante cette chaussette est récupérée par Heurtebise: « Vous avez laissé tomber votre ouvrage »: cette action montre à quel point Heurtebise représente l'opposé de la passion impétueuse.

À travers les deux films Heurtebise reste un personnage avec un comportement digne et restreint. Il est

⁹⁹ Cocteau, *Orphée*, 25"50

¹⁰⁰ Cocteau, *Orphée*, 28"52.

¹⁰¹ Cocteau, *Orphée*, 24"18

montré comme quelqu'un capable de gentillesse et même d'amour, mais il ne reste aucune trace de la sexualité creuse de L'ange Heurtebise. Il comprend la lourdeur des ses décisions, l'illustration la plus claire de sa sensibilité se trouvant certainement à la fin d'*Orphée* lorsqu'il se sacrifie avec la Princesse pour Orphée et Eurydice.¹⁰² Pendant tout *Orphée* Heurtebise essaie de guider le personnage éponyme et dès leur rencontre il reste à son côté, son rôle d'ange gardien est donc repris. Heurtebise est au service d'Orphée et de sa mort (la Princesse) il permet à Orphée d'accéder à la zone, l'endroit entre la vie et la mort et puis de revenir, mais il n'incarne plus l'autre moi, la poésie ne provient plus de lui. Comme nous avons vue dans *Orphée* la dualité du poète est représentée par Orphée et Cégeste tandis que Cocteau lui-même représente les deux dans *Le Testament d'Orphée*. Il faut noter que dans *Orphée* Heurtebise est toujours une partie intégrale du cercle de la création de la poésie, mais dans *Le Testament d'Orphée* son seul rôle est celui du juge de Cocteau. Dans les deux films il occupe un rôle secondaire, l'attention principale est portée au poète.

Comment pouvons nous expliquer cette transfiguration de forme et de fond? La réponse peut se trouver dans le changement du champ artistique utilisé. La poésie écrite et le cinématographe sont des supports qui n'ont pas du tout les mêmes limitations. Considérons la forme d'Heurtebise: dans « L'Ange Heurtebise » il est un être fantasmatique, nébuleux et protéiforme. Sa forme physique est en transformation de strophe en strophe, rarement de forme humaine, sa nature animale prédomine. Il est possible de créer un tel personnage dans un poème, où il n'y a pas de barrières. Le personnage filmique d'Heurtebise est interprété par un acteur, il a donc nécessairement des traits humains persistants, une forme aussi éphémère que l'ange Heurtebise ne serait pas réalisable. Le fond et la forme ne sont pas divisibles pour notre analyse d'Heurtebise. Le poème est une unité et son sujet est l'ange Heurtebise: ce n'est pas le cas pour *Orphée* ou *Le Testament d'Orphée*. Il est donc logique que Cocteau ne dévoue pas la même proportion des films à Heurtebise qu'il le fait dans son poème. Les deux aspects de l'ange Heurtebise, poète interne et représentation de l'être aimé disparu, ont quittées l'enveloppe de l'Heurtebise cinématographique pour se retrouver dans d'autres personnages du récit. La poésie, dans le passage de l'écrit au filmique, se dissout ainsi, semble perdre de sa substance dans un premier temps pour simplement venir se mêler à toutes les images, tous les sons de l'œuvre, perdant en visibilité ce qu'elle gagne en subtilité. Dans *Orphée* les deux versants de l'ange Heurtebise sont incarnés principalement par Orphée et Cégeste, dans *Le Testament d'Orphée* par les deux profils de Cocteau lui-même. Le passage du temps a peut-être effacé un peu de l'impact de Radiguet; et changé subtilement ce qui s'est transmis dans Cégeste. Ce type de transformation est courant dans la Trilogie; de nombreuses figures anciennes réapparaissent ainsi, étonnantes par les nouveaux traits qu'elles affichent, perturbantes par l'aire qu'elles couvrent de leurs ailes invisibles.

¹⁰² Cocteau, *Orphée*, 01'22"00

« La poésie pure »

« La poésie pure » est peut-être la catégorie d'images-poésies la plus difficile à définir en raison de sa nature subjective innée. Cette poésie doit sortir de l'interaction des images en mouvement, du relief créé par les contrastes d'images, elle n'existe donc qu'à travers notre réception. Une scène d'*Orphée* en particulier nous intéresse dans ce contexte, cette scène est exemplaire dans l'utilisation de techniques propres au cinématographe.

Nos personnages, Orphée et son ange gardien, se trouvent dans la Zone, la scène montre leur passage dans cet endroit étrange.¹⁰³ On nous présente un plan de demi-ensemble d'Orphée et Heurtebise dans une ruelle, entourés par des bâtiments en ruine et de débris par terre. Heurtebise est au premier plan sur la gauche, nous le voyons jusqu'à sa taille et Orphée est à l'arrière plan sur la droite. Une musique belle mais étrange, sombre et hantée, semble émaner des anciennes pierres qui les entourent. Ils avancent lentement dans les ruelles, mais les deux personnages ne semblent pas exister sur le même plan. Heurtebise glisse vers l'avant apparemment sans effort ou mouvement corporel, un vent souffle fort contre lui, mais il semble n'avoir aucun effet. Le visage du personnage exprime une concentration sereine. Orphée au contraire semble produire un grand effort physique pour essayer d'avancer et rattraper Heurtebise, chaque pas lui est difficile, ses bras tirent vers l'avant pour aider sa progression. Son incapacité à comprendre l'environnement qui l'entoure transparait sur son visage, il tourne la tête dans toutes les directions, cherchant une réponse. Ils avancent ainsi pendant trente secondes, les ombres irréelles les caressent en alternance et la distance entre les deux paraît infranchissable. Finalement, Heurtebise s'adresse à Orphée: « la vie est longue à être morte. C'est la Zone. Elle est faite des souvenirs des hommes et des ruines de leurs habitudes. » Ils avancent mais le fossé entre les deux semble toujours infini, aucun vent ne dérange le moindre cheveu sur la tête d'Orphée, mais sa progression semble impossible. Un vitrier passe entre les deux sans apercevoir l'existence de l'un ou de l'autre, comme dans une transe. Il est le double d'Heurtebise, son habillement ressemble exactement au costume que Cocteau portait quand il a joué Heurtebise dans sa production théâtrale d'*Orphée*. La vitre qu'il porte distord l'image au lieu de la refléter, il n'est pas l'alter-ego de l'Heurtebise du film, mais un autre lui, emprisonné dans le passé.¹⁰⁴

Le trajet des deux êtres semble sans début ni fin, et lorsque Orphée demande « Nous allons loin? », Heurtebise lui répond « Les mots que vous avez employés n'ont pas de sens chez nous ». La poésie de

¹⁰³ Cocteau, *Orphée*, 55"36.

¹⁰⁴ Voir page suivante pour une planche visuelle.



Cocteau dans le rôle de l'ange Heurtebise, 1927¹⁰⁵



Le Vitrier qui passe entre Heurtebise et Orphée dans la zone:
Cocteau, *Orphée*, 01'25''50.

¹⁰⁵ Bruno Racine et al, *Cocteau: Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »* (Paris: Éditions Gallimard/ Éditions du Centre Pompidou, 2003), p299.

cette scène provient de cette conception d'un lieu non spatial, d'un endroit où les paramètres qui nous permettent d'évaluer l'espace ne s'appliquent pas. L'impression que Heurtebise et Orphée vivent aussi différemment le même endroit et qu'une distance infinie les séparent est possible grâce à une technique de trucage propre au cinématographe. Orphée était filmé dans le décor, ce film était projeté derrière Heurtebise qui était ensuite filmé: ils étaient vraiment dans deux régimes différents, ce sont leur interaction ainsi que la musique qui cousent les deux régimes ensemble, mais l'effet n'a pas vocation d'être parfait (il ne cherche pas à sembler réel). Notre réception incorpore ce simulacre, les deux images qui ne coulent pas ensemble, mais dans le relief créé par l'image d'Heurtebise une poésie d'ensemble surgit.

Deuxième Partie:

Le Regard

Rainer Maria Rilke à propos de Auguste Rodin:

L'œil...par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation, est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les œuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contente dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infinie variété de la création: qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute espérance de revoir le soleil, lumière de l'univers.

Le Regard est l'action au centre de notre expérience spectatorielle, lorsque nous regardons un film notre regard est dirigé à chaque seconde par la mise en scène, c'est un regard actif, c'est un regard pensant face à une pensée, celle de la caméra. Notre rapport au visible est donc double- c'est un regard sur un ensemble mais aussi un regard qui interagit avec des détails visuels qui sont présentés dans un contexte temporel unique au film. Pour Aumont ce regard contient jusqu'à la volonté: « le regard est ce qui définit l'intentionnalité et la finalité de la vision. »¹⁰⁶ Cette façon d'envisager le regard au cinématographe peut donner l'impression que c'est le spectateur qui contrôle son propre regard devant un film; si nous considérons le film en tant qu'unité nous ne pouvons nier cette interprétation- pour prendre un cas extrême le spectateur peut choisir de regarder les images qui sont projetées sur l'écran ou non. Cependant le cinématographe, peut-être plus que n'importe quel autre art, dirige et contrôle la direction et l'objet du regard spectatorial: nous sommes sujets aux choix de mise en scène du réalisateur. Nous y répondons, nous ne pouvons, si nous les regardons, les ignorer : ils sont la condition de notre regard. À l'intérieur de la diégèse nous trouvons des jeux des regards entre les personnages, entre un personnage et l'œil de la caméra et dans le cas de Cocteau entre le regard de son personnage, l'œil de la camera et celui du réalisateur.

La particularité de notre regard au cinématographe trouve son origine dans sa propre forme: le *Dictionnaire culturel en langue française* définit le regard comme une « action, manière de diriger les yeux vers un objet, afin de le voir... », mais qu'est-ce que l'objet au cinématographe?¹⁰⁷ Nous ne regardons pas un objet, mais sa projection sur une surface neutre: nous regardons simplement un défilé de lumières et d'ombres- rien de solide, et surtout pas l'écran. Plus tard dans cette partie nous remettons en cause l'idée que le regard soit quelque chose d'uniquement unidirectionnel, mais pour l'instant restons sur l'idée de l'immatérialité de l'« objet » cinématographique. Cette qualité fascinait Cocteau, pour lui le rôle que la lumière pouvait jouer au cinématographe était de faire surgir l'invisible au milieu du visible.¹⁰⁸ Azoury et Lalanne nous proposent une explication détaillée de la façon dont Cocteau a perçu les qualités uniques de la lumière au cinématographe:

Essence de la lumière: elle nimbera l'apparition, en permettra la photographie tout en lui conservant son caractère fantômal, auroral, mais elle ne copiera pas le style Invisible, elle gardera une

¹⁰⁶ Aumont, *L'image* ([Paris]: Armand Colin, 2005) p. 40.

¹⁰⁷ a) Ici nous nous focalisons sur cette définition simple qui nous permettra d'aborder la question du regard d'un point de vue esthétique. Nous n'explorons pas le regard tel qu'il se trouve dans la théorie filmique psychoanalytique des universitaires comme E. Ann Kaplan ou Wheeler Winston Dixon.

b) Rey, tome IV, p. 81.

¹⁰⁸ Philippe Azoury & Lalanne, Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma désordres* (Paris: Éditions Cahiers du cinéma/Éditions du Centre Pompidou, 2003) pp. 125-6

sécheresse et une exigence documentaires.¹⁰⁹

Cette mécanique se reproduit à l'intérieur des films de Cocteau; les personnages questionnent la matérialité du monde filmique qui les entourent, il ne sont jamais en sécurité dans ce qu'il regarde.

Dans les trois films ce rapport troublant caractérise le regard des personnages: ils se trouvent entre deux mondes; un qui ressemble au monde terrestre auquel nous spectateurs sommes acclimatés et un autre, fait d'étrangeté, de merveille opère selon des règles inconnus. La difficulté pour les personnages provient du fait que ces deux mondes ne sont pas des entités séparées, le merveilleux est toujours en train d'envahir le commun, de s'y superposer. Prenons l'exemple d'*Orphée*: le monde terrestre et la Zone peuvent sembler clairement séparés dans l'espace filmique, mais les éléments qui composent cette Zone ne cessent d'apparaître dans le « réel » et de le faire trembler. Même quand les personnages se trouvent dans un environnement qui appartient uniquement au deuxième monde leur regard n'est pas stable, ils ne voient pas le monde dans une unité, ils le redécouvrent à chaque instant en tant que masse d'éléments hétéroclites.¹¹⁰ L'instabilité du regard des personnages se répercute sur notre vision et on apprend qu'on ne regarde pas la même chose qu'eux. Williams émet la proposition qu'une hiérarchie de regards règne tout au long d'*Orphée* et lui donne sa structure. Le spectateur voit l'action après les personnages du film, il est donc impuissant face à celui qui a vu en premier.¹¹¹ Ce rapport d'inadéquation entre le regard des personnages et celui du spectateur se manifeste dans les trois films. En témoigne par exemple la scène, dans *Le Sang d'un Poète*, où le poète traverse le couloir de l'hôtel des folies.¹¹² Des plans, qui montrent le poète en train de regarder à travers des trous de serrures dans les portes qui donnent sur le couloir avant de réagir, précèdent systématiquement d'autres plans qui correspondent à son regard (l'intérieur des chambres). Dans *Le Testament d'Orphée* l'intangible sature notre vision, ce rapport au regard est constant, comme nous le verrons plus tard.

La hiérarchie du regard est double: notre regard est souvent en retard par rapport à celui du personnage qui voit l'action d'une scène se dérouler, comme celle que Williams utilise comme illustration où Cégeste se fait écraser.¹¹³ Mais notre regard est aussi en avance et supérieur à celui des personnages, car il nous permet de percevoir l'action à un niveau global, de situer notre regard par rapport au contexte narratif général. Nous assemblons les pièces d'un puzzle qui restera ignoré par les personnages – puzzle que nous laisserons certainement inachevé, mais qu'importe ? Durant le passage

¹⁰⁹ Azoury & Lalanne, p.126.

¹¹⁰ Voir Cocteau, *Orphée*, 55"36 en particulier.

¹¹¹ James S. Williams, *Jean Cocteau* (Manchester: Manchester University Press, 2006), p.120.

¹¹² Cocteau, *Le Sang d'un Poète*.

¹¹³ a) le spectateur regarde les personnages qui regardent l'accident et non l'accident directement.

b) Williams, p.120.

du temple de Minerve le spectateur voit la même carrière qui a fonctionnée comme cadre d'un camp de romanichelles plus tôt dans le film. Le temple et le camp sont comme rajoutés sur ce fond et pourtant les personnages voient une surface plutôt qu'un fond - leur regard et le nôtre sont fondamentalement hétérogènes. Nous revenons alors aux regards des personnages de Cocteau aux yeux peints, qui semblent toujours fixer un objet inconnu, qui jamais ne cillent, mais qui pourtant voient dans le vide.

Les jeux de regards qui proviennent de ce positionnement seront au centre de notre investigation pendant cette partie. Nous diviserons ce sujet en deux sections; la première s'intitulera « L'aveugle et l'aveuglement » et la deuxième « L'instabilité visuelle ». Dans la première section nous tenterons d'approcher les qualités d'un regard aveugle, notion importante chez Jean Cocteau. Il s'agira de déterminer comment la présence de l'aveugle et son interaction avec les films de la trilogie peut transformer notre regard. Dans la deuxième section notre questionnement se focalisera sur la façon dont l'instabilité visuelle s'établit dans la trilogie et les caractéristiques du regard spectatorial.

L'aveugle et l'aveuglement

L'aveugle a une place importante et étrange dans la trilogie orphique, mais l'aveugle au cinéma en général est une figure particulière et souvent troublante. Dans cet art avant tout visuel, l'aveugle ne voit pas, mais est voyant. Au cinéma, le spectateur et les personnages partagent naturellement une vision commune du monde diégétique: notre rapport non distancié au personnage se fonde sur l'impression (trompeuse) que nous voyons la même chose que lui. Lorsqu'un héros, dans un film classique, tourne la tête, le spectateur pense tourner la tête avec lui même quand son regard reste fixe, il pense voir avec lui l'objet de son regard. Cette façon de concevoir le monde du film s'applique même quand un personnage regarde hors du cadre; nous ne voyons pas le sujet de son regard, mais le hors-champ se peuple pour nous qui regardons son geste. Les mouvements et le regard du personnage dirigent donc notre regard. Le personnage aveugle est alors paradoxal et gênant: il continue de diriger son spectateur, mais son regard ne se raccorde pas au visible. Ce statut unique permet la possibilité de transformer le regard du spectateur, de lui faire découvrir le monde filmique d'une toute autre manière; par exemple de focaliser sa vision sur des détails de l'image et de sa texture et composition. Cette façon d'employer une figure aveugle fut utilisée souvent dans les *gialli* comme *Il gatto a nove code* de Dario Argento.¹¹⁴ Dans ce

¹¹⁴ a) le terme *giallo* renvoie à la fois à un genre littéraire et à son pendant cinématographique. Il provient d'une collection de romans policiers bon marché éditée par Mondadori, aux couvertures d'un jaune vif (*giallo*). Les auteurs majeurs des premiers titres étaient Edgar Wallace et Agatha Christie, dont les whodunit furent le modèle pour une foule de romans s'ingéniant à reproduire des intrigues complexes tournant autour de scènes de meurtres inexplicables et de la figure du tueur mystérieux, dont il s'agit de découvrir l'identité avant que le narrateur-enquêteur ne le fasse pour nous. Le passage au cinéma du genre transforme le récit-type du *giallo*, introduisant des éléments visuels et thématiques directement issus

film un vieil homme aveugle et une petite fille enquêtent sur un meurtre, le spectateur se trouve à la place de la petite fille et, comme elle, sa vision du monde diégétique est questionnée, relativisée puis transformée par la perception non visuelle de l'aveugle: sa sensibilité aux éléments qui provoquent des sons et composent chaque image est exagérée par des gros plans emphatiques qui rompent notre rapport à l'ensemble du visible. Notre regard passe par celui d'un aveugle

La figure de l'aveugle dans la trilogie semble plus nuancée et moins directe; si l'aveugle possède souvent des capacités uniques dans son rapport avec son environnement l'idée qu'il puisse posséder les capacités d'un voyant est très peu présente. Malgré cette absence le rapport au Grec ancien est très fort.¹¹⁵ L'aveugle est une figure récurrente dans sa trilogie, que Cocteau commence et clôturé en se présentant dans le rôle de l'aveugle. Son expérience de l'aveuglement au cinématographe ne se limite pas à la trilogie, elle date de son premier court métrage, réalisé cinq ans avant *Le Sang d'un Poète* et depuis perdu. Pendant le tournage de ce film (*Jean Cocteau fait du Cinéma*) Cocteau fut aveuglé par les éclairages pendant trois jours; la première séquence du *Sang d'un Poète* montre que cette expérience l'a marqué.¹¹⁶ Cocteau, aveugle, est assis devant une collection d'éclairages éteints. Il dirige notre regard par son bras levé et son regard d'aveugle qui pointent ensemble la porte de l'appartement de l'artiste, nous lançant ainsi une invitation pour rentrer dans le monde de son film. Cette scène doit être considérée avec celle qui suit, comme Williams en fait la proposition on peut penser que les deux scènes fonctionnent ensemble comme une mise à distance ironique du cliché romantique de l'artiste qui crée son art à partir de sa douleur, de ses blessures.¹¹⁷ Nous pouvons donc dire que Cocteau se présente simultanément comme poète et réalisateur par ce geste. Il est poète car sa propre cicatrice se trouve sur le dos de Rivero, portant sa marque (une étoile) et réalisateur car il s'affiche comme celui qui va diriger notre regard, celui qui contrôle comment on va voir ce qui se passe derrière la porte de l'artiste: c'est lui qui nous permet de rentrer dans son monde. Il est aussi maître des éléments qui ont pu provoquer sa souffrance- les éclairages dans le cadre sont tous éteints et seuls ceux du hors-champ, qui révèlent son image pour le camera sont mis en marche. La puissance de sa position est donc renforcée, dans cette image qui en creux dit bien le gouffre entre le visible et l'invisible.

Dans *Orphée* la figure de l'aveugle n'est pas strictement présente, mais l'adaptation de Cocteau du retour

de l'époque de création, du contexte de production (films à petits budget) et d'un jeu avec la censure encore fortement présente (la surenchère, en érotisme et en violence, en est une résultante directe). La base du *giallo* est visuelle, l'intrigue y avance par accumulation d'images fortes au niveau sensible. Entre 1969 et 1974, durant l'âge d'or du *giallo* au cinéma, plus d'une centaine de films sortent sur les écrans italiens.

b) Dario Argento, *Il gatto a nove code* (London: Optimum World, 1971)

¹¹⁵ Voir la statue en marbre qui renvoie à la Grèce antique qui s'anime mais reste aveugle dans *Le Sang d'un Poète* (11"09) où Édipe qui croise le chemin de Cocteau dans *Le testament d'Orphée* (1'12"00)

¹¹⁶ Azoury & Lalanne, p. 29.

¹¹⁷ Williams, *Jean Cocteau*, pp. 41-2.

d'enfer par Orphée et Eurydice montre que ce thème n'est pas absent de son esprit. Orphée et Eurydice doivent cohabiter dans leur maison sans qu'Orphée ne regarde Eurydice, car son regard est destructeur et la ferait disparaître.¹¹⁸ Orphée doit donc se forcer à s'aveugler quand elle est présente. Ils ne peuvent s'engager dans un regard actif, c'est-à-dire un transfert entre le regardant et le regardé, dans un rapport de réciprocité. Quand Orphée regarde un portrait photographique d'Eurydice son regard n'a pas d'effet car son objet ne peut pas le ressentir ni y répondre. Comme Heurtebise l'explique à Orphée en quelques mots simples : « Le portrait de votre femme n'est pas votre femme ». Ce n'est pourtant que l'image de sa femme regardant Orphée par le biais d'un rétroviseur qui provoque la dissolution d'Eurydice dans l'invisible.¹¹⁹ Quelle est donc la différence entre ces deux images d'Eurydice? Les deux images appartient à des régimes différents: dans la photo d'Eurydice nous (comme Orphée) voyons son regard, mais il n'a aucune vie, il est vide, effectivement aveugle, figé. L'image d'Eurydice dans le rétroviseur, au contraire, est une image qui appartient au médium, c'est une image en mouvement. L'image dans ce petit miroir permet un échange des regards entre les deux personnages et c'est ce qui la rend aussi vraie que l'image directe de l'être physique. Ce que Cocteau semble proposer en images cinématographiques ici est une idée que Merleau-Ponty explore dans son dernier œuvre philosophique, *L'Œil et l'Esprit*, écrit la même année que la sortie du *Testament d'Orphée*:

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible.
Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même.¹²⁰

Si nous suivons la logique avancée par cet extrait, nous pouvons proposer l'idée que ce qui détruit Eurydice n'est pas le regard d'Orphée, mais qu'il la voit le regarder. Nous rapprochons nous alors du Regard Tactile? Notre regard ne se transforme-t-il pas par cet échange de regards qui oblitère la présence visuelle d'Eurydice? Cet échange transforme le matériel en immatériel, l'on se trouve face à ce miroir vide et l'on se voit voyant.¹²¹

L'idée de cet échange de regard se trouve dans un dessin que Cocteau a réalisé en 1959 pour son

¹¹⁸ Cocteau, *Orphée*, 1'10"05.

¹¹⁹ Cocteau, *Orphée*, 1'16"40.

¹²⁰ a) Ici Merleau-Ponty utilise voyant pour définir quelqu'un de visible et non quelqu'un qui a des capacités de clairvoyance, nous reviendrons sur ce double sens dans notre analyse de la dernière scène de *Le Testament d'Orphée*.

b) Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* ([Paris]: Gallimard, 1964) p. 18.

¹²¹ Les études sur l'utilisation des miroir dans les œuvres de Cocteau sont nombreuses, ce travail ne se focalisera sur cet aspect, mais nous n'ignorons pas non plus toutes les instances dans la trilogie où les miroirs ont un rôle particulier pouvant faciliter notre analyse. Voir Miller and Stam, pp.123- 181.

dernier film, le dessin est intitulé *Double Profil pour Le Testament d'Orphée*.¹²² Dans ce dessin les deux profils du poète sont représentés avec une lyre définissant leurs contours, qui remplit l'espace entre les deux visages. L'image de droite est clairement celle d'Orphée, le poète avec sa couronne de laurier et sa lyre qui cadre son visage, image reprise en couleur, seule, pour faire l'affiche du film. Dans ce dessin un élément important est ajouté : le double du poète qui le regarde à travers sa lyre: il se regardent. Les deux profils ne sont pas identiques, la couronne n'est pas nettement dessinée sur celui à gauche, comme s'ils étaient deux variations d'un même être. Nous retrouvons donc l'idée des deux êtres différents du poète que nous avons vu dans la première partie. Dans ce dessin l'échange de regard entre les deux profils du poète se repose sur l'idée du voyant qui se voit. En contraste avec la photo d'Eurydice, leur regard n'est pas aveugle parce que leur objet se trouve dans le même régime le regard se retourne constamment vers lui-même. Un transfert se crée et le regard, malgré sa non-existence temporelle, est actif.

L'image de Cégeste qui apparaît dans la première scène qui se passe dans la carrière montre que ce rapport de regards est plus nuancé que ce que le *Double profil pour Le Testament d'Orphée* et la scène de la disparition d'Eurydice semblent montrer.¹²³ Dans cette scène nous sommes, comme Cocteau (le personnage), des voyeurs regardant un monde qui nous appartient pas - celui d'un camp de romanichelles. La caméra fait le tour des personnages qui composent ce monde avant de s'arrêter, comme fascinée devant les flammes d'un feu de camp. Comme la fumée auparavant, la forme du brasier en transformation constante et ses mouvements dansants semblent hypnotiser la caméra (que le spectateur identifie comme le regard de Cocteau). La musique définit le caractère de ce monde, c'est la musique d'une guitare espagnole, une musique romanichelle mystérieuse au rythme échevelé. Nous nous retrouvons devant ce feu, enchanté par sa beauté éphémère quand soudain les mouvements des flammes comme le rythme de la guitare change. Tout comme la fumée dispersée qui prenait la forme d'une bulle de savon au début du film, les flammes se meuvent de façon étrangère à notre connaissance. La musique devient plus rapide et les notes plus marquées, une voix désincarnée nous transporte dans un nouveau rapport au temps, un nouveau régime.

C'est le début d'une transformation des formes par la Phénixologie, mais cette image est plus complexe que ce qu'on a vu dans « le fil tissé »; la réapparition de Cégeste permet de tisser les films de la trilogie ensemble, tout en constituant une image autonome de la résurrection. On voit une image de Cégeste

¹²² Jean Cocteau, *Double Profil pour Le Testament d'Orphée* (1959)
Fusain sur papier – 90 x 60 cm

Collection Severin Wunderman – Le Bastion, Menton – Dessin exposé lors de notre visite du musée en Avril 2009. La collection étant trop importante pour les locaux, le muse de Menton fait cependant tourner l'exposition, en attendant la création d'un espace plus grand pour accueillir les œuvres de Cocteau.

¹²³ Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 15"15.

qui apparaît à travers les flammes, elle devient solide graduellement, condensant l'intangible pour produire une image pétrifiée dans une forme matérielle stable. L'image qui apparaît puis saute dans les mains de la romanichelle qui s'occupe du feu est une photo de Cégeste dans la Zone qui regarde craintif quelque chose dans le hors-champ du côté caméra. Ce regard, comme celui de la photo d'Eurydice, semble vide, aveugle, hors du régime de la narration. André Bazin parle de l'idée d'un moment figé dans une photo, existant dans une continuité temporelle : « La photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle se soustrait seulement à sa propre corruption. »¹²⁴ Cet embaumement du temps apparaît lorsque l'on voit la vestale traverser le camp en regardant l'image de Cégeste, devenu simple objet, aucun échange de regards n'est possible. L'objet est présenté à la voyante (la seule figure romanichelle qui fume) sans qu'on revoie l'image, nous sommes devant elle, légèrement décalés sur la gauche. La voyante continue de regarder l'objet dans lequel nous projetons l'image que l'on vient de voir sortir du feu. Pendant ce temps la vestale et une autre romanichelle présente dans le cadre dirigent leur regard vers le hors-champ du côté caméra, vers la droite du cadre.

Le plan suivant se focalise sur Cocteau qui les regarde toujours depuis la périphérie du camp. Il est l'objet du regard des deux romanichelles, mais notre perspective n'est pas celle de Cocteau : nous sommes, comme lui et par rapport à lui, des étrangers et des voyeurs. Ce plan est suivi d'un autre sur l'homme-cheval qui a amené Cocteau dans cet endroit. Nous désirons mécaniquement raccorder ce point de vue avec le regard de Cocteau, mais c'est d'une perspective de spectateur pur que le réalisateur décide de nous faire voir: un œil diégétiquement désincarné.¹²⁵ Vient ensuite l'image de Cégeste, d'un plan subjectif où nous regardons par dessus l'épaule de la voyante. Un regard actif se crée entre le spectateur-voyeur et la voyante à travers le regard aveugle de Cégeste; on imagine pouvoir voir la voyante regardant le regard de Cégeste dans un rapport de réciprocité. Cet échange s'avère destructeur, dès que ce transfert s'établit nous perdons le regard central du triangle: celui d'aveugle de Cégeste. La voyante déchire l'image, cachant son regard par son propre corps. Avant la mise en pièce de l'image, la fumée expirée se glisse entre notre regard et l'image de Cégeste: notre regard fait parti de la transformation des formes directement comme si sans lui la transformation ne pourrait avoir lieu. Le plan reste fixe et les jambes de Cocteau apparaissent dans le cadre en face de nous tandis qu'il récupère des morceaux de la photo.¹²⁶ Nous ne voyons pas son regard. En voix -off Cocteau explique « J'avais reconnu de loin la photographie de Cégeste, une des dernières de mon film *Orphée* », par cette phrase Cocteau montre qu'il est à la fois à l'écran et l'écran lui-même. Il ne lui eu pas été possible de

¹²⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris: Editions du Cerf, 2007), p.14

¹²⁵ La caméra ne correspond à aucun point de vue possible d'un des personnages, mais nous avons l'impression contraire. C'est le regard de Cocteau comme réalisateur qui se positionne à l'intérieur du champs et prend la place et le rôle d'un personnage en tant que regardant .

¹²⁶ Voir la planche visuelle de la page suivante.

Cocteau. *Le Testament d'Orphée*, 17''20.



reconnaître l'image de Cégeste sans passer par la perspective du spectateur, un point de vue qui ne s'accordait pas avec la position de son personnage diégétique. Il est autant personnage que réalisateur: voyant car il est capable de voir à travers toutes les perspectives possibles de son monde filmique. Azoury et Lalanne observent cette position unique par rapport à sa filmographie complète et se demandent si Cocteau se met simplement au centre de cet art du visible ou si par son œuvre nous accédons à l'invisible:

Cocteau signe, Cocteau raconte. Peu importe s'il utilise ou pas la voix-off ... la présence de Cocteau est omnisciente. Reste à savoir si, comme le voudrait la cohérence de sa propre mythologie, l'Invisible transite par Cocteau, en Cocteau, s'il le traverse à la façon de la lance qui lui perce son cœur d'Yseult dans *Le Testament d'Orphée*. Ou si, au contraire, tout ne tourne qu'autour de Cocteau, seul soleil.¹²⁷

L'invisible ici correspond au « souvenir d'images enfouies à l'intérieur du cinéaste », la poésie visuelle du monde interne du poète; nous avons abordé cette question dans la première partie et la catégorisation de l'image « poésie pure » montre l'existence des moments où Cocteau communique l'Invisible qui perce à ses spectateurs.

Cocteau redevient aveugle vers la fin de son dernier film au moment de sa renaissance, dans la carrière, cette fois-ci le temple de Minerve¹²⁸. Son passage de la mort à la vie ne se signale pas uniquement par l'apparence des faux yeux peints sur ses paupières, proches de ceux de la déesse, mais aussi par cette même fumée qui entrecoupée ses apparences et disparitions dans le premier scène de hangar. Cette fumée évoque la transformations des formes et des états d'existence ainsi que le feu. Le feu qui est le lieu où, comme chez le phœnix, nous sommes témoins de la condensations des flammes en une image solide de Cégeste. Cette fumée qui s'épanouit de sa bouche se forme en masque éphémère, qui aveugle notre regard face à lui. Dans ce contexte antique, nous pouvons avoir une lecture référentielle de cette image fascinante. Dans le mythe de l'oracle de Delphes, Daphis (la prophétesse à qui la mère de la terre a confié l'oracle) assise sur un trépied, inspire la fumée de la voyance. Comme chez Cocteau, ce processus était un moment de renaissance et d'aveuglement.¹²⁹ Dans cette scène Cocteau retourne l'idée

¹²⁷ Azoury& Lalanne, p. 127.

¹²⁸ Dans un poème que Cocteau avait écrit sur le tournage de *Testament d'Orphée* (dédié à son photographe de tournage) intitulé Phénixologie, Minerve est la seule figurante nommée. Ce poème fut écrit pour un livre sur la façon dont Cocteau relie intimement le processus de la Phénixologie avec le tournage de son film. Voir Lucien Clerge & Cocteau, Jean, *Phénixologie* (Arles: Actes Sud, 2003)

¹²⁹ a) le fait que la déesse soit assise sur un trépied peut être vu comme un élément méta-filmique, mais il ne faut pas oublier

de l'inspiration, au lieu d'inspirer cette fumée il l'expire; il montre en image sa philosophie du poète et de la création de la poésie:

...on se trompe dans les termes; ce n'est pas « inspiration » qu'il faudrait dire, c'est « expiration » parce que l'inspiration arrive du dehors, de je ne sais pas quel ciel mystérieux, tandis que l'expiration, c'est une chose qui sort de nous, de nos profondeurs, et nous devons...mettre en accord ce « nous » que nous connaissons très mal et ce nous que nous connaissons... c'est que... la syntaxe est une habitude que nous avons prise...¹³⁰

Voilà encore un exemple de la « poésie énigmatique », mais cette scène dépasse ce premier niveau, elle nous renvoie à « l'énigme » du corps « à la fois voyant et visible ». Nous retrouvons ici cette même idée d'un rapport d'échange reproduit entre l'expiration et l'inspiration¹³¹. Ici l'importance se porte sur le double sens de « voyant », l'oracle et le voyant se rapprochent. Cocteau est voyant car il est un objet du regard et il se voit voyant ; en tant que scénariste, réalisateur et acteur principal il a également une capacité de « prémonition » unique sur l'univers de son film. Son lien avec la déesse de la prophétie est circulaire, elle reçoit la fumée en inspirant et cette fumée sort de lui (comme pour la voyante romanichelle). Toute fumée qui quelque part est expirée ailleurs est inspirée. La conscience de la fumée dans ce film est transversale, c'est un film vapoureux, comme l'air elle est partout, même si sa présence visible, effective, se limite à certaines scènes. Cette tendance est clairement pointée par la critique concernant le cinéma de Cocteau:

Chez Cocteau le cinéma est enfumé, même quand le fond de l'air est clair. Le fumeur d'opium sait bien que l'observation des volutes, même invisibles, est une activité à part entière. La présence de la fumée est partout, des mouvements contraires et vacillants des personnages au dedans des bulles de savon. C'est pourquoi chez Cocteau la clarté est étonnante, merveilleuse, ravissante: elle apparaît comme le plus fort contraste de la vision embrumée

que cet élément fait partie du mythe et non de la diégèse, elle n'existe donc qu'à partir du moment où le spectateur fait ce lien.

b) Robert Graves, *The Greek Myths: Complete Edition* (London: Penguin, 1992) pp. 178- 181.

¹³⁰ Jean Cocteau, *Jean Cocteau par Jean Cocteau: Entretiens avec Wilfred Fijfield* ([Paris]: Éditions Stock, 1973) p. 13.

¹³¹ Dans le sens de mouvement respiratoire uniquement.

quotidienne.¹³²

Pour Azoury et Lalanne, comme pour Clerc, cette fumée envahit l'ensemble de son œuvre cinématographique, l'intérêt du cinématographe devenant, pour Cocteau, de reproduire les effets de l'opium:

Opium était le livre d'une position (alanguie, position dite du fumeur) et d'une positionnement (esthétique): l'idéal du temps coctalien y était défini comme un vagabondage, le flottement gracieux de la conscience à l'intérieur des replis du temps. Cet idéal trouvait en l'opium sa clé. Le cinéma pouvait donner l'illusion de sa recreation.¹³³

Ses films ne cherchent donc pas des moments de clarté, mais la beauté basculante sortant des images distordues et transformées par la fumée et l'étirement du temps et de l'espace. En ce sens l'aveuglement est lié à cette logique plus vaste- le règne de la fumée et donc un questionnement constant du visible. Nous retrouvons alors le grand aveugle antique: Œdipe. En sortant du temple de Minerve, Cocteau aveugle (ses paupières sont peintes en faux yeux) croise cette figure primitive sans que ni l'un ni l'autre ne s'en aperçoivent, ils continuent sur des chemins partant dans des directions opposées.¹³⁴ Cocteau décrit Œdipe et Orphée comme des figures qui hantent sa création, auxquelles il ne peut pas échapper, et cela même si dans sa filmographie Orphée a un rôle beaucoup plus visible.¹³⁵ Orphée est plus qu'un poète, il est l'incarnation de tous les poètes, le véhicule absolu de la poésie.¹³⁶ À la fin de l'Odyssée du poète, à la fin de son testament, Œdipe, cette deuxième instance mythique, apparaît. C'est une figure évidente du redoublement et de la confrontation. Œdipe est dans un sens le double d'Orphée et non sa copie, ni son image identique; c'est une autre forme de lui. Les visages de *Double Profil pour Le Testament d'Orphée* sont-ils ces deux fantômes de Cocteau? Si oui, Œdipe est exclu du poster et du titre du film, mais il s'insère quand même sur cette histoire qui n'est pas la sienne, vient de force y ajouter un reflet de plus.

Est-il signifiant, hors de l'anecdote, que l'acteur jouant Œdipe soit Jean Marais l'ancien acteur fétiche de Cocteau? Sa présence est celle d'une figure du passé incapable de communiquer ni visuellement, ni

¹³² Adrien Clerc, « *La Malédiction du Pharaon : Abnubénor en Zahir* », www.luciofulci.fr/fulcilogie_adrienclerc/malediction.html (12.04.09)

¹³³ Azoury & Lalanne, p. 127.

¹³⁴ Cocteau, *Testament d'Orphée*, 1'10"52.

¹³⁵ Cocteau, *Romans, Poésies et Œuvres diverses*, p. 1341.

¹³⁶ Barrère, pp. 40-43.

oralement avec le présent filmique : en plus d'être aveugle, il marmonne au lieu de parler. Il est également une figure transfigurée. Dans le film de 1950 Marais jouait Orphée, il représentait le positionnement le plus proche de Cocteau à l'époque. Dans ce film il n'est plus au centre de l'intrigue, possède un rôle secondaire, mais incarne encore un personnage chargé au niveau mythologique. A-t-il trop vu et dit, ou a-t-il été trop vu, pour que cette figure tragique soit sa seule option? Cette interprétation serait possible, mais le commentaire qui accompagne cette scène semble contredire une version aussi négative: « Le sphinx, Œdipe...Ceux qu'on a trop voulu connaître, il est possible qu'on les rencontre un jour sans les voir. »¹³⁷ Dans cette phrase Œdipe est une figure idéale, un absolu de la poésie, une vérité que Cocteau comme poète n'a pas cessé de chercher à connaître. L'identité de l'acteur semble donc d'importance secondaire: certains éléments de la nuit interne du poète ne sont pas communicables, certains doivent rester dans l'invisibilité et se déroulent sans être vus. L'aveuglement de Cocteau peut aussi être vu sous une lumière positive; après sa mort et sa renaissance dans le monde terrestre, le poète doit « fermer les yeux et s'en remettre à l'invisible » - sa quête comme poète de vivre « entre deux règnes », ne cesse pas avec la fin de son film.¹³⁸

Dans la trilogie nous retrouvons trois états du regard chez les personnages. En premier lieu on a une relation parfaite où le regard est partagé, où un échange des regards est présent sur l'écran - le voyant est aussi vu. C'est n'est plus le cas dans la scène d'*Orphée* que nous avons vu où Orphée ne peut qu'être vu. Orphée n'est plus un vrai poète, nous le retrouvons dans une situation critique: Orphée est devenu uniquement le poète externe, une figure publique, sa vision est alors restreinte. Le troisième état du regard se trouve dans la scène que venons d'analyser: ni le poète, ni sa création ne peuvent se voir, nous sommes arrivés à une situation terminale: l'impuissance absolue des regards des personnages, le regard du spectateur règne, devenu suprême.

L'instabilité visuelle

La matérialité de l'univers diégétique est continuellement questionnée, relativisée dans *Le Testament d'Orphée* par les constantes apparitions et disparitions des personnages, la transition entre le visible et l'invisible, les transformations ponctuelles d'un personnage entre différentes formes du visible. Cette mécanique prend une force de plus en plus importante à travers la trilogie : en germe dans *Le Sang d'un Poète* et *Orphée*, elle s'est généralisée dans *Le Testament d'Orphée*, au point que tous les personnages principaux en sont affligés.

¹³⁷ Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 1'12"38.

¹³⁸ a) Azoury & Lalanne, p. 173.

L'instabilité matérielle des images ne se limite pas aux personnages, des objets normalement inanimés sont également touchés. Au début du film on voit « une chevelure de fumée » diffuse sur un fond gris, seule à occuper le cadre et l'attention du spectateur; mais l'action de ses particules s'avère loin d'être un mouvement naturel.¹³⁹ Peu à peu la fumée se condense, « se désenchevêtre », et une lame de couteau s'introduit dans le cadre; la fumée prend une forme de cercle et une bulle de savon (qui semble sortir du couteau), englobe cette forme, comme si c'était la continuation logique d'un processus de solidification visuelle.¹⁴⁰ La boule rebondit sur la pointe de la lame, elle flotte doucement et disparaît vers le hors-champs par le haut du cadre.

L'effet premier est l'émerveillement, la fascination suspend le regard dédié au récit devant ces formes belles et éphémères. On ne suit plus une histoire, on regarde une chose en éveil; un éveil contraire (narrativement autant que par le trucage) au sens classique du film. Cette réponse est immédiatement suivie par un questionnement sur la nature du trucage. On cherche à combler un déficit logique. La réponse apparaît vite au spectateur du film de Cocteau, pour qui les facéties de Méliès ne sont plus des exploits mais des évidences: c'est le filmage inversé qui est utilisé par le réalisateur. La curiosité rassasiée, l'effet primaire persiste; comprendre la technique ne permet pas d'en saisir les qualités, et les effets de cette scène se répercutent sur notre vision de celles qui vont suivre. On s'attend à chaque instant à voir le mouvement du film se figer ou s'inverser, on s'attend à l'inattendu. C'est une séquence qui délimite et contient l'idée de la transformation des formes du visible, elle installe le spectateur dans un univers irréel et l'oblige dès le début du film à questionner la validité de son regard.¹⁴¹ Cette séquence nous rappelle également que le temps au cinématographe n'obéit pas aux règles du réel; est souligné le fait que le temps cinématographique est construit et artificiel. La séquence fonctionne dans une structure réflexive, trouvant son image-miroir à la fin du film. La séquence est projetée normalement, l'on voit alors des formes nettes et solides se dissoudre vers une forme indéfinie, la fumée se diffuse dans tout le cadre et la fin du film prend corps au milieu de cette brume. Ces deux séquences reflètent l'une de l'autre sont donc un cadre pour l'action du film, elles nous plongent dans son régime et nous en tirent, nous ramenant vers la normalité du réel, de ce qui ne peut être truqué.¹⁴² Ce qui se reflète ce n'est pas l'image de l'objet mais le passage du temps en l'objet. Un miroir inverse une image, un film

¹³⁹ Cocteau, *Le testament d'Orphée* dans Cocteau: Romans, poésie, œuvres diverse, p.1333.

¹⁴⁰ Cocteau, p. 1333.

¹⁴¹ L'effet d'irréel créé par le filmage inversé est une technique que Cocteau utilisait déjà, mais moins fréquemment, dans *Orphée*.

¹⁴² Williams note que cette scène montre qu'un questionnement sur les formes et textures du cinéma est au centre de l'œuvre de Cocteau: « The fact that this image of matter in free form is held so long, continuing in silence even after the climatic finale of the classical string music, ensures that we appreciate if there was any doubt, Cocteau's primary status as a materialist filmmaker. » (« Le fait que cette image de matière en forme libre dure aussi longtemps, continuant même après le final de la musique de cordes classique, assure que nous prenions conscience, s'il y avait le moindre doute, du statut majeur de Cocteau en tant que cinéaste matérialiste. »)

peut inverser une action.

La fumée envahit aussi le corps du film, sa présence apporte un élément d'étrangeté aux images; elle nous installe dans deux moments du film simultanément: nous sommes face à la scène qui se déroule, mais aussi face à une réminiscence visuelle de l'ouverture. Williams note que cette même fumée fonctionne comme un éther qui permet les apparitions et disparitions de Cocteau dans la première séquence suivant le générique.¹⁴³ Pendant cette scène, Cocteau (« égaré dans l'espace-temps ») apparaît et disparaît à quatre moments de la vie d'un professeur, et à chaque fois la fumée marque son entrée et sa sortie du visible.¹⁴⁴ La fumée est le liant de la toile, autrefois blanche, qu'est l'écran - sur lequel s'étale les lignes et les volutes du *Testament d'Orphée* - elle traverse le métrage d'un coté du miroir à l'autre.

L'action se déroule dans un grand hangar, meublé chaque fois comme une scène de théâtre, c'est-à-dire avec le minimum d'accessoires pour communiquer un contexte précis. Des bouts d'autres décors; des échelles, des cadres vides et des éclairages s'accumulent dans la périphérie et le fond de chaque cadre – le film est à la fois scène et coulisses. Dans la dernière visite de Cocteau au professeur, le collègue de ce dernier part de la scène par un escalier qui donne sur le néant, comme noté dans le scénario de Cocteau: « *L'interne s'éloigne et monte les marches d'un escalier qui ne mène nulle part. Cet escalier était celui de quelque vieux décor oublié là* ». ¹⁴⁵ Nous ne sortons pas du faux-semblant - ce n'est pas encore l'univers du film tel qu'il devrait se présenter classiquement, mais un endroit intermédiaire, un décor qui s'affiche dans son artificialité.

La première apparition de Cocteau reproduit le mouvement de la fumée, sa présence matérielle n'est pas instantanée; il y a une transition graduelle entre l'invisible et le visible, la forme de Cocteau devient lentement solide. Dans un premier temps le poète est bien là, mais on voit aussi le décor au travers de son corps. Cette transformation s'adresse uniquement au regard du spectateur; établissant une communication visuelle intime entre Cocteau et son audience. Le jeune professeur n'aperçoit en effet le poète que quand sa forme solide est complètement établie. C'est ce jeu sur deux niveaux de regard qui permet de donner une continuité dans cette séquence au désenchevêtrement de la fumée qui l'a précédée : la fascination se mêle de distance critique. L'omniprésent Cocteau n'est ainsi pas le même pour le personnage et son spectateur, nous dit ce décalage des réactions ressenties et des réactions vues sur l'écran. Il va dès lors s'agir pour le spectateur de trouver une place face à la fiction, un

¹⁴³ Williams, p.100

¹⁴⁴ a) Cocteau, *Testament d'Orphée* dans *Cocteau: Romans, poésie, œuvres diverse*, pp. 1333- 1338.

b) Nous ne nous attarderons pas sur l'idée que Cocteau s'est « égaré dans l'espace-temps », car elle sera au centre du dernier chapitre. Le personnage de Cocteau est capable de voyager dans le temps et dans l'espace mais sa condition ne lui permet pas de rester dans un endroit où le régime spatio-temporel correspond aux règles du monde terrestre.

¹⁴⁵ Cocteau, *Le testament d'Orphée* dans *Cocteau: Romans, poésie, œuvres diverses*, p.1335.

positionnement autre que l'identification à une instance narrative personnifiée (Cocteau restera fuyant, distant malgré sa volonté de transparence) ou aux autres personnages (qui dans *Le Testament d'Orphée* renvoient sans cesse au passé créatif, apparaissent comme des jalons du parcours artistiques plutôt que comme des êtres).

La scène continue et l'idée que, comme Cocteau, le décor n'appartient pas à l'univers où le reste du film a lieu se renforce à chaque seconde. L'artificialité du décor s'affiche face à notre regard quand après la première intervention de Cocteau le décor et le professeur disparaissent dans un fondu, laissant le hangar vide résister au mouvement général de disparition. Cocteau explique, en voix off, qu'il ne pouvait apparaître en forme solide dans ce lieu que pour « quelques minutes ». Le fait qu'il apparaît et disparaît toujours dans le même hangar, avec des changements de décors donnant un léger contexte aux différents stades de la vie du professeur, montre l'appartenance de son personnage à un régime tout autre que celui de l'univers terrestre du film: un univers où l'idée de sa forme reste constante, mais non sa matérialité qui n'est donc pas attachée à une chronologie humaine.

Cette scène est troublante par la complexité de l'image qu'elle propose: elle juxtapose trois régimes visuels dans l'espace du cadre. Le premier est le hangar qui est irréductible et constant: le temps n'a pas d'effet sur lui. Sur ce fond s'ajoute un régime où le temps passe: avec l'apparence de chaque décor une nouvelle bulle d'espace-temps se crée avant d'éclater. Elles apparaissent suivant les bonds de Cocteau, suivant sa perspective, et donc dans le désordre – reproduisant ainsi la construction narrative classique faite d'analepses et de prolepses. Car le troisième régime, celui par lequel apparaît l'importante autoréflexivité du métrage, est constitué uniquement par le personnage de Cocteau, qui vient s'ajouter sur cette surimpression d'un monde par un monde. Il est plus qu'une image, sa matérialité a des conséquences sur la réalité du monde du professeur (le deuxième régime). Cocteau ramasse un objet d'un des décors (une invention de la fin de la vie du professeur) et le ramène dans un autre, plus tôt dans la vie du professeur - il permet au professeur d'accéder au fruit des labeurs de sa vie: des balles qui voyagent plus vite que la lumière. Son influence n'est cependant pas toujours aussi positive; sa présence dans le deuxième décor provoque la chute du professeur encore bébé, et les deux bulles qui suivent nous montrent que l'empreinte que Cocteau laisse sur la vie du professeur est aussi physique que celle du pied qui reste sur le tapis du troisième décor après sa disparition.¹⁴⁶ Les liaisons entre la présence de Cocteau et ce monde artificiel sont l'occasion de nouveaux faux-semblants. On croit par exemple le voir prendre forme dans une ruelle donnant sur le centre de la scène, avant de comprendre qu'il s'agit

¹⁴⁶ Dans les troisième et quatrième décors Cocteau voit que le professeur souffre à cause d'une chute dans son enfance qui ressemble à l'accident qu'il vient de provoquer dans le deuxième décor. Cocteau verbalise cette conséquence par la voix off: « C'est probablement une toute autre chute que le bébé professeur avait dû faire, mais l'intemporel venait cependant de m'en rendre responsable. »: Cocteau, *Le testament d'Orphée*, dans *Jean Cocteau: Romans, poésies, œuvres diverses*, p.1335

d'un simple trompe-l'œil, une peinture posée contre un des murs du hangar. Par des jeux de ce type Cocteau rend tangible le trop-plein de faux-semblants qui menace de consommer son film et qui sont pourtant nécessaires à l'accession à la vérité sur le geste artistique.

Les actions de Cocteau permettent également au professeur de transformer son existence matérielle: l'invention que Cocteau a ramenée dans le dernier décor permet au poète de rentrer dans une partie de la diégèse structurellement et visuellement repliée sur elle-même. Pour le spectateur la partie du film qui suit cette scène s'hermétise face à la structure en enchâssements successifs qui caractérisait le début du métrage. Le jeu de constructions / déconstructions est remplacé par une narration plus classique, dans laquelle les balles du professeur sont remarquablement absentes, après qu'elles nous eussent été présentées comme primordiales : « **Le poète-** C'est à cause de vos balles que je suis à votre recherche dans cet épouvantable capharnaüm de l'espace-temps. »¹⁴⁷ Un dialogue nous présente la véritable nature des balles, en leur faisant à la fois revêtir une importance capitale et en les présentant pour ce qu'elles sont, des illusions:

Le professeur- Vous connaissez la propriété des ces balles?

Le poète- Oui. Elles peuvent donner le change au premier abord.

Le professeur- Ce n'est que la poudre qui compte.

Cocteau joue avec le sens de l'expression « de la poudre aux yeux » qui comme « donner le change » signifie proposer un simulacre convaincant à un interlocuteur perçu en tant que public. Les balles ne sont pas un ressort fondamental d'une narration dont la mécanique est, dans tous les cas, plutôt lâche, mais un symbole de la prise de position du réalisateur. Il s'agira plus tard dans le film de proposer au regard du spectateur « ...les phantasmes de l'irréalité ». ¹⁴⁸ Cocteau joue aussi avec l'idée du statut de son personnage aux yeux du professeur; quand il lui présente les balles il s'exclame « voilà qui est admirable. La preuve que vous n'êtes pas un fumiste... ». ¹⁴⁹ Le regard du professeur opère à l'intérieur de ce simulacre d'un monde, pour lui la présence physique de ces balles valide la réalité matérielle du personnage de Cocteau, pour lui il n'est pas un fantôme vaporeux, en contraste direct avec notre point de vue externe. Le choix du terme « fumiste » renvoie de par ses sonorités à la présence de la fumée dans le film, fumée qui par moments semble constituer le personnage du poète.

¹⁴⁷ Cocteau, *Le testament d'Orphée*, dans *Cocteau: Romans, poésies, œuvres diverses*, p.1337

¹⁴⁸ Cocteau, *Le testament d'Orphée*, dans *Cocteau: Romans, poésies, œuvres diverses*, p.1337

¹⁴⁹ a) Le terme « fumiste » fut employé en littérature et en arts par Émile Goudeau pour désigner un mouvement humoristique typiquement fin de siècle, qui trouvait ses origines au Chat Noir. Voir Daniel Grojnoski & Bernard Sarrazin, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle* (Paris: José Corti, 1990).

b) Cocteau, *Le testament d'Orphée*, dans *Cocteau: Romans, poésies, œuvres diverses*, p.1337

La scène s'approche de sa fin et pour la première fois Cocteau introduit la fumée en rapport direct avec l'action de la scène- elle ne fait plus simplement intervalle ou éther: il fume une cigarette et la fumée obscurcit son regard puis son visage pendant que le professeur explique « Je déplierai un repli du temps. Tout ce que vous venez de vivre sera supprimé, comme on efface des chiffres sur une ardoise. »¹⁵⁰ La fumée vient masquer la solidité du visage de Cocteau et faire trembler l'image - révélant la relativité à l'écran des ces choses qu'on pense ailleurs inamovibles. Ses traits sont momentanément supprimés. Cocteau jette la cigarette. La fumée se disperse par les côtés du cadre. Le professeur tire et Cocteau sort du cadre, pour revenir aussitôt, ayant changé d'habits comme du récit.

Cocteau ne peut se débarrasser de la fumée et de ses qualités malgré la facilité que laisse supposer son geste. Chaque apparition de la fumée renforce le questionnement sur la forme et la matérialité de l'image cinématographique. Elle devient visible à chaque fois qu'un décor est installé dans un lieu et exposé en tant que décor. Les autres espaces du film sont des décors bruts, tandis que lorsque la fumée apparaît le cadre est clairement rempli par des éléments distincts les uns des autres. Deux fonds sont ainsi utilisés : le hangar et la carrière. Ces endroits ne sont nulle part, ils précèdent au film et à son récit. C'est ce double effet (exister simultanément nulle part et avoir toujours été là) qui permet au hangar et à la carrière d'éviter la fonctionnalité du décor, en opposition avec les faux décors ils capturent une impression de réel, ils atteignent une certaine vérité. Chez Cocteau se côtoient donc les espaces d'illusions et les espaces réalistes, le vérisme dont parle l'auteur naît de cette confrontation entre des éléments du film aux qualités opposées.¹⁵¹

¹⁵⁰ Cocteau, *Le testament d'Orphée*, dans *Cocteau: Romans, poésies, œuvres diverses*, p.1338

¹⁵¹ Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, p. 67

Troisième Partie:

Le Fond sans Profondeur.

Extrait de Georges Didi-Huberman sur l'œuvre et
l'espace:

L'œuvre n'imité pas un espace. Elle produit son lieu-
son travail du lieu, sa fable du lieu- par un travail et une
fable de temps, un *mime de temps ajointés*: une invocation,
une production, un montage de temps hétérogènes. Le
temps œuvré est toujours un temps manipulé,
démultiplié. C'est donc *une composition d'anachronismes*.

Le cinéma, c'est l'art de faire croire à la profondeur à partir du plat. C'est l'art de transformer un plan (espace s'étendant en deux dimensions) en un puits, dans lequel plonge le regard, se perdant dans la contemplation des illusions. Cocteau, depuis longtemps maître des simulacres réticent aux artifices, propose dans ses trois films une expression de ce paradoxe cinématographique. Dans une image cinématographique comment pouvons nous décrire et saisir l'impression d'un « fond sans profondeur »? Que veut dire cette phrase centrale dans le passage de Blanchot d'où notre définition du regard tactile est tirée? Le sens de ce terme est complexe et se lie intimement avec l'idée qui sera à la base de notre exploration dans la dernière partie de cette dissertation: « Le Mouvement Immobile ». Il se définit par rapport aux idées de l'espace et du temps consécutivement. Dans la logique de Cocteau qui règne sur la composition de la trilogie orphique « ...les perspectives du temps obéissent aux mêmes lois que celles de l'espace. »¹⁵² La scène d'où provient cette citation, la première scène dans le hangar, explore visuellement cette façon de penser le rapport de ces deux éléments au monde cinématographique. Sont-ce des lois cinématographiques qui les régissent, ou des lois du réel, des lois mentales, des lois métaphysiques? Cocteau transforme une loi cinématographique (l'espace et le temps de la fiction sont contenus dans la bobine) en une loi métaphysique (l'espace et le temps sont soumis à un même ordre). Cet ordre, c'est le regard, regards du personnage, regards du spectateur se répondant et se recoupant pour créer l'expérience de l'espace et du temps cinématographique. L'espace filmique est donc au centre de cette partie et le temps filmique de celle qui suit.

Quand nous parlons d'un « fond sans profondeur » l'idée de l'espace filmique fonctionne comme paramètre de notre expérience. L'idée d'un fond dans un image cinématographique ainsi que la profondeur dans cette même image se définissent par rapport à l'espace filmique, par rapport aux dimensions spatiales à l'intérieur de l'image. Notre perception de l'espace au cinématographe se fonde sur notre acceptation d'une illusion dimensionnelle: un espace en trois dimensions projeté sur un support bidimensionnel. L'image cinématographique est littéralement sans profondeur, comme nous le rappelle Jacques Aumont dans son livre *L'Image*:

...nous percevons simultanément cette image comme un fragment de surface plane et comme un fragment de l'espace tridimensionnel: c'est ce phénomène psychologique fondamental que l'on appelle **double réalité perceptive des images**, ou, par abréviation, double réalité des images.¹⁵³

¹⁵² Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, p.1336

¹⁵³ a) Aumont décrit une photo, mais il explique dans son introduction que ce phénomène s'applique aussi au cinéma, cependant nous pouvons peut-être adapter cette définition pour le cinéma. Nous ne considérerons pas l'image comme « un fragment de surface plane », car l'image qu'on regarde n'a pas de réalité physique elle est projetée sur une surface

La double réalité perceptive des images se base sur notre perception de l'objet comme œuvre et comme représentation du monde, sans jamais laisser de côté, dans l'expérience esthétique, la nature d'objet de l'œuvre. En cela notre perception se base sur un double mouvement de rejet et d'acceptation de l'objet d'art en tant que totalité, qu'un, possédant ses propres limites, sa propre finitude hors de ses propositions esthétiques. Comme le dit Martin Heidegger :

Il faut voir les œuvres telles qu'elles se présentent à ceux qui les « vivent » et en jouissent. Mais l'expérience esthétique, si souvent invoquée, ne peut pas non plus négliger la chose qui est dans l'œuvre d'art.¹⁵⁴

La chose dans le cinéma, c'est à la fois la pellicule et la planéité de l'écran décrite par Aumont, planéité qui appelle une perception en profondeur, sur le plan temporel, du cinéma. On voit à la fois l'image en trois dimensions convoquée et la réalité plate de l'image cinématographique, on voit en même temps le réel passé du moment du tournage et la fiction présente du moment de la perception. C'est sur cette caractéristique majeure du cinéma que s'appuie Cocteau pour construire un rapport complexe au temps dans l'ensemble de sa trilogie orphique.

Dans cette partie nous explorons des images de la trilogie qui mettent en avance la texture de l'image, celles qui demandent au spectateur de réfléchir sur la surface de l'image et celles qui focalisent notre attention sur la réalité physique de l'objet cinématographique. Nous analyserons des images qui peuvent produire une impression de synesthésie entre les sens visuels et tactiles, « un contact à distance » et nous tenterons de saisir comment toutes ces images peuvent transformer notre regard. Nous suivons ces pistes dans un effort d'avancer une interprétation de la façon dont notre regard peut être absorbé, entraîné dans le « fond sans profondeur » d'une image cinématographique: comme s'il était « saisi, touché, mis en contact avec l'apparence ».¹⁵⁵ Cette partie se divise en trois sous-parties: « La surface », « La texture d'image » et « La tactilité au cinématographe ».

bidimensionnel- nous ne voyons pas la pellicule directement.

b) Aumont, *L'Image*, p. 42.

¹⁵⁴ a) « l'expérience esthétique » est la réponse que nous avons face à une œuvre d'art ou d'autres objets esthétiques, la nature précise de cette expérience est sujette à débat depuis son introduction par Kant au dix-huitième siècle. Voir Jérôme Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston: Houghton Mifflin, 1960) pour un aperçu des différents points de vue principaux sur ce débat.

b) Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » dans *Les Chemins qui ne mènent nulle part* (Paris: éditions Gallimard, 1986) p.14

¹⁵⁵ Blanchot, pp. 28-29.

La Surface

...regarder une image, c'est entrer en contact, depuis l'intérieur d'un espace réel qui est celui de notre univers quotidien, avec un espace d'une nature foncièrement différente, celui de la surface de l'image.¹⁵⁶

Pour Aumont la surface se définit comme l'« espace plastique » du film c'est-à-dire « ...les rapports géométriques plus ou moins réguliers entre les différentes parties de cette surface ».¹⁵⁷ Cette définition de la surface qui englobe l'espace filmique est trop large pour notre analyse, dans le sens où elle se concentre sur la composition de l'image, et non sur l'idée de surface en tant que fin de l'image. Dans le langage usuel la surface est la « limite extérieure (d'un corps), qui le limite en tout sens », son « aspect apparent, [et] directement accessible » en opposition à sa profondeur, la surface est tout simplement une « étendue plane ».¹⁵⁸ De ces deux propositions opposées nous parvient déjà une esquisse du problème fondamental de la surface au cinéma : la surface, c'est ce qui empêche la libération des formes, leur rapport direct au spectateur, mais c'est aussi ce qui les agence, les ordonne, permet leur expression. Si la profondeur du cinéma n'est qu'illusion, cette illusion n'est possible que grâce à l'existence de la surface.

La surface d'une image cinématographique est donc une entité complexe car sa limite extérieure en tant que chose est floue, le cadre la limite bien sûr, mais avant cela c'est le photogramme qui définit sa surface physique. Bien que nous ne regardions pas l'image sur la pellicule, comme une peinture sur sa toile; sa présence subsiste à l'origine de l'image, même si les qualités matérielles des photogrammes sont anéanties dans l'immatérialité de l'image projetée. La surface de l'image qu'on pense percevoir ne correspond qu'à l'« étendue plane » sur laquelle l'image intangible est projetée: l'écran. Dans cette sous-section nous nous focaliserons sur un moment qui se répète, dans une suite de variations, à plusieurs instants fondateurs de la trilogie orphique: la traversée des miroirs. Il y a dans la traversée du miroir une extension de l'expérience fascinatoire spectatorielle. Les personnages reproduisent le geste du spectateur qui, dans une expérience esthétique intense, tente de délimiter l'objet auquel il fait face. Quand l'œuvre dépasse la chose, vient envahir l'espace extérieur lors d'une forte expérience esthétique,

¹⁵⁶ Aumont, *L'image*, p. 101.

¹⁵⁷ Aumont, *L'image*, p. 101.

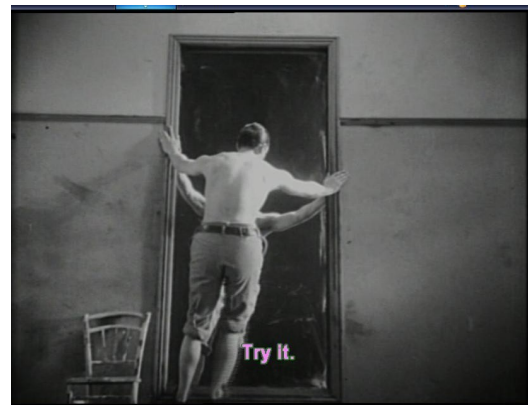
¹⁵⁸ Josette Rey- Debove et Alain Rey (dir.) *Le nouveau Petit Robert: Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 2003), p.2528.

Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 11'40

Images A-C



Images D-G



il n'est en effet pas rare de voir la personne ainsi submergée tendre la main. Elle n'agit pas pour toucher véritablement la peinture ou l'écran, mais plutôt pour se convaincre que l'œuvre est toujours à sa place dans le monde, avec lui et face à lui, plutôt qu'hors du monde et en lui.

Ce mouvement du spectateur se retrouve dans les actions du personnage, de façon explicite, dans la première traversée d'un miroir de la trilogie.¹⁵⁹ Le personnage du poète se trouve pris entre des murs qui paraissent d'abord délimiter l'espace: il cherche avec ses mains à tester la validité des limites de l'espace dont ses yeux, comme les nôtres, témoignent. Ce plan d'ensemble, en plongée, nous permet une certaine distanciation avec l'épreuve que le poète subit. Pendant que le héros cherche à dépasser les limites de l'image, deux sautes nous proposent des angles légèrement différents.¹⁶⁰ Le spectateur expérimente ces coupures comme des moments d'absence, des ellipses (spatiales autant que temporelles): plusieurs éléments de l'image sont transformés et les murs du décor changent de place. Cependant l'espace de l'image lui-même semble rester constant pendant que des artifices (les murs du décor en particulier) imposent des limites variables à cet espace. Le choix d'utiliser des plans d'ensembles est essentiel dans la création de cette impression: ils nous permettent d'éprouver un espace global, immuable, tout en le faisant varier sous nos yeux dans l'expérience qu'en fait le personnage, dont les mains sont ici une extension de nos yeux, comme eux ressentant les ruptures brutales, les sautes d'un monde physiquement fluctuant.

En montrant que les paramètres de l'espace comme le décor qui les définit sont artificiels, Cocteau nous permet de croire dans la possibilité que le poète soit capable de s'affranchir de ses limites. Le troisième plan de cette séquence dépeint le poète s'agrippant au cadre du miroir avec ses bras tendus, son dos face à la caméra: c'est la première fois qu'il se confronte directement aux limites de l'espace, sans encore être prêt à les dépasser. Caroline Sheaffer-Jones décrit le miroir dans la trilogie orphique comme « ...that elusive limit of all or nothing... », pour elle quand le poète se regarde dans le miroir dans *Le Sang d'un Poète* ou *Orphée* il reproduit « le regard d'Orphée » tel que Blanchot le décrit.¹⁶¹ Ce moment de création et de destruction artistique, la limite extrême entre la vie et la mort se fait chez Cocteau entre le poète et sa nuit interne.¹⁶² Nous pouvons donc interpréter le miroir comme la limite, psychique autant que physique, qui reproduit celle que nous avons en tant que spectateur devant le film. Le rapprochement du miroir avec le carcan de l'écran est un sentiment que Cocteau lui-même exprime: « La véritable glace, c'est l'écran de la projection... »¹⁶³, la traversée du miroir peut être aussi vu comme tentative de dépasser

¹⁵⁹ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 11"40.

¹⁶⁰ Voir les planches visuelles a-c de la page précédente.

¹⁶¹ « Cette limite évasive entre le tout et le rien » : Caroline Sheaffer-Jones, «Fixing the Gaze: Jean Cocteau's *La Belle et la Bête* », *Romantic Review*, 93.3 (2002), 361- 374 (p. 365).

¹⁶² Sheaffer-Jones, 361-374 (pp. 364- 369).

¹⁶³ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, *Journal d'un film* (Monaco: Éditions du Rocher, 1958) p. 133.

le surface de l'image cinématographique et anéanti la barrière entre le spectateur et le monde de l'espace filmique.

La séquence continue, mais notre rapport à la situation du poète n'est plus le même; les plans du poète sont pris à son niveau, avec un cadrage plus rapproché: ils sont des plans de demi-ensembles où le miroir et le corps du poète dominent la majorité de l'image. Tous les éléments appellent la focalisation sur son exploration de la surface du miroir et la questionnement de son existence matérielle. On le voit monter avec hésitation sur une chaise, puis son bras s'éloigne vers le miroir. On a alors l'impression qu'il se trouve au bord d'un précipice périlleux. Le miroir n'a pas l'aspect attendu: sa surface est mate et tout ce qu'il nous offre est l'absence d'image, le miroir est alors la porte sur un vide cinématographique¹⁶⁴. Seul le corps du personnage, et non le décor, vient se refléter dans le miroir. On le regarde taper contre le miroir et les résonances métalliques d'une bague contre une glace épaisse se tissent contre la bande sonore- la solidité de l'objet s'affirme ainsi, et le poète regarde sa main avec fascination.¹⁶⁵ Il se positionne sur le cadre devant le miroir et soudain, dans le bruit fort d'un soupir collectif, il tombe. Au lieu de briser la glace il plonge, à travers le miroir ayant pris une forme liquide. Il disparaît¹⁶⁶. Au moment de sa disparition, le miroir semble déjà avoir retrouvé sa forme solide, plus aucune trace de la présence du poète ne subsiste, nous sommes face au vide. Le soupir marque l'instant de relâchement du regard du poète, qui enfin arrête de se fixer sur la matérialité du décor et se laisse croire en la possibilité d'un ailleurs non-physique.

Le questionnement de la matérialité de la surface a bien sûr une qualité réflexive, Cocteau nous encourage à faire le même chemin que son protagoniste, nous encourage à nous laisser plonger dans l'univers de l'espace filmique de poésie, libéré qui est le sien.

Dans *Orphée* les traversées du miroir par le poète reprennent et retravaillent la question de la matérialité de la surface de l'image, mais d'une façon cinématographiquement très différente de celle employée dans *Le Sang d'un Poète*. Nous nous focaliserons ici sur la première de ces traversées, la plus marquante dans les propositions cinématographiques effectuées.¹⁶⁷ Dans cette séquence Cocteau utilise des gros plans subjectifs dans le but de créer l'illusion d'une unité des regards entre le spectateur et Orphée. On regarde ainsi un gros plan des mains gantées qui avancent vers un miroir, miroir dans lequel nous pensons voir le reflet d'Orphée, ses bras tendus devant lui. Nous sommes forcés d'imaginer que notre

¹⁶⁴ Voir image d.

¹⁶⁵ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 13"00 - 13"13.

¹⁶⁶ Voir images f et g.

¹⁶⁷ a) Ce n'est pas strictement la première traversée, mais la première traversée durant laquelle Orphée est conscient.

b) Cocteau, *Orphée*, 54"00.

point de vue est aussi le sien: on explore littéralement l'espace filmique à travers ses mains. C'est une image troublante, comme le poète dans *Le Sang d'un Poète* nous sommes fascinés par les qualités de mains devenues nôtres, tout en ressentant tout le poids de l'image miroir à laquelle nous faisons face. Cette image, ou sa disparition, pourrait bien rompre le lien éphémère que nous nous sommes découverts avec le personnage : elle est à la fois attirante et dérangeante, dérangeante en ce qu'elle est attirante, puisque c'est la force d'un travelling qui vient se substituer à nos désirs dans notre approche du monde des reflets. Notre identification de l'image miroir comme celle d'Orphée efface toute possibilité de se concevoir en tant que soi hors de la perspective que l'on prend pour celle d'Orphée. La particularité de cette scène provient du fait que l'image qu'on regarde en tant que reflet est le *vrai* Jean Marais (Orphée). Orphée avance vers un point limite, où ses mains se joignent à celles fixées juste devant l'œil de la caméra. Le spectateur est devenu, malgré lui, reflet du monde diégétique, et c'est face à cette condition qu'il va devoir se repositionner pour la suite du récit. Nous sommes de l'autre côté d'une surface insaisissable, mais d'une surface devenue poreuse, offrant des correspondances entre le monde du spectateur et celui du spectacle. On imagine alors, dans la salle obscure, droit dans un fauteuil isolé, un Cocteau spectateur arborer un sourire en coin.

Le moment clé de la scène est un deuxième gros plan des mains gantées qui pénètrent lentement la surface du miroir. Cette fois-ci les mains sont filmées de trois-quarts, mais le changement d'angle de caméra ne fait que renforcer le fait que notre regard soit guidé par ces mains. On se focalise sur l'avant-bras et la main droite, dont la ligne dirige notre regard vers le centre de l'image, où la main sonde la surface, puis son reflet forme une courbe, qui complète le mouvement. Notre regard suit le même mouvement que la main: pénétration puis inversion. L'idée que le miroir prenne une qualité liquide au moment de la traversée du poète est évidemment toujours d'importance pour Cocteau. Par le biais d'Heurtebise Cocteau nous dit « Avec ses gants, vous traversez les miroirs comme de l'eau. »¹⁶⁸ Le liquide est l'état intermédiaire des choses: il n'a pas de structure rigide comme le solide, ni la qualité immatérielle d'une vapeur. Il est la limite extrême, mais stable, entre deux structures d'existence opposées. Nous voyons une transformation matérielle de la structure de la surface et de la composition du miroir: sa solidité apparente se transforme en structure liquide au contact des gants. Cocteau reproduit l'effet d'une pierre jeté dans un lac: la surface est comme dérangée par la rencontre des mains, et les vibrations créées par son intrusion font des remous qui distordent l'ensemble de l'image. Ce tremblement résonne également dans la bande sonore, constituée de la lamentation métallique d'un accordeur. Après la pénétration du miroir sa surface semble reprendre son aspect solide, mais les personnages sont devenus des particules vaporeuses de l'image en transition vers l'invisibilité. Pour quelques instants nous avons un désaccord entre les deux images qui cohabitent dans la surface de la

¹⁶⁸ Cocteau, *Orphée*, 54''06.

glace. C'est un effet très différent de l'éclaboussure de liquide et le retour instantané au vide que nous avons dans *Le Sang d'un Poète*. Il semble qu'avec cette scène Cocteau tente de représenter autrement ce même questionnement sur la tangibilité de la surface de l'image et ce qu'il contient. Le réalisateur joue ici moins sur la surprise provoquée par l'effet que sur la fascination qui peut apparaître lorsque le monde qui nous est offert tout entier se trouble et se redouble.

La Texture de l'image

La texture est la qualité de la surface de la matière, tel qu'elle apparaît à l'œil et au touché. Dans cette seconde section nous focaliserons sur la façon dont notre expérience de la texture de l'image peut transformer notre perception des dimensions de l'espace filmique. Notre analyse examinera la première entrée de Cocteau dans la carrière.

Cocteau est filmé à égalité avec son environnement, il fait corps avec celui-ci, avec les pierres aussi nettes que lui ; jusqu'au moment où l'espace soudain bascule, dominé par le mur.¹⁶⁹ La carrière tout comme Cocteau (habillé dans un style habituel pour lui à cette époque de sa vie) n'est ni décorée ni déguisée ; ils sont comme à l'état naturel, le film mime une prise avec le réel. Les pierres de la carrière sont marquées seulement par des tags et des messages gravés dans la pierre par des visiteurs anciens, comme les décors oubliés sur les bords du hangar du début du film. Comme nous l'avons vu précédemment cet endroit existe d'abord dans un espace précédant la fiction; sa présence et sa fonction hors décor s'impose sur la pellicule. La narration s'y soumet: on regarde Cocteau (comme personne, non comme personnage) rentrer dans une carrière. L'effet de ce plan est quasiment celui d'un documentaire. C'est la concordance de Cocteau et de son environnement qui efface momentanément le rôle de la narration. C'est une ambiance terrestre qui nous frappe dans les moments précédant la disparition de Cocteau par une ouverture dans la carrière.

L'impression physique, terrestre, de ce plan est en contraste marqué avec la scène suivante, qui sera une pierre angulaire de notre analyse sur la texture de l'image. Nous allons dans un premier temps examiner la scène dans son ensemble, afin d'en dégager un plan pivot de la narration, un point focal du regard spectatorial. L'attention du spectateur est attirée, comme le regard du personnage de Cocteau, par un homme en costume de cheval qui nous tire vers cette carrière, inexorablement, comme si l'étrange prenait forme physique pour servir de guide au personnage et au spectateur. Le cheval se présente d'abord sous la forme d'un être costumé, portant collant et masque, puis dévoile un visage humain au regard d'acier, qui lui aussi va guider notre route. En quelques instants ce nouveau personnage s'est

¹⁶⁹ Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 14"50.

montré à la fois face et revers, représentation cinématographique (monstre) et représentant (figurant). Chez Cocteau l'un n'existe pas sans l'autre, la représentation ne se substitue jamais au représentant mais fait corps avec lui, et c'est ensemble qu'ils nous portent vers ce lieu qui, lui aussi, possède à la fois les qualités du vrai et du faux.

Avec ses traits anguleux, sa présence sexuelle forte, l'homme-cheval semble posséder certaines des caractéristiques de la figure centrale du poème *L'Ange Heurtebise* que nous avons déjà étudiée dans la section « la poésie transfigurée ». Retrouvons nous ici une autre variation sur cette figure? Sa figure domine le passage, il est grand, possède une puissance physique évidente, son visage et son expression sont durs et Cocteau, attiré par lui, le suit. L'homme-cheval le guide sur son chemin. Dans les jeux de regards entre l'homme-cheval et Cocteau, surnage un gros plan perturbant de l'œil de la tête en carton du cheval, un œil ressemblant à l'onyx, avec une surface très lisse et un noir intense qui rend son fond impénétrable. Ce faux œil semble viser son regard impossible vers Cocteau, jusqu'à ce que l'homme-cheval n'enlève sa fausse tête pour laisser dans le même cadre se prolonger ce regard vide par celui des yeux véritables de l'homme. Cela procure un sens d'unité entre l'œil inorganique et celui du figurant qui l'arbore. Pour les anciens grecs le regard contenait la lumière primordiale d'une personne irradiant de l'œil, ici les qualités l'ange Heurtebise irradient à travers ces yeux et enchantent le poète.¹⁷⁰

Sous son charme, Cocteau suit cette figure qui disparaît dans le fond de la carrière, il se retrouve seul de nouveau dans cet espace vide, nous sommes de retour au moment qui débutait cette analyse. Nous allons maintenant nous attarder sur une scène marquante, que nous nommerons scène de traversée du mur. L'équilibre des éléments dans les moments précédant l'errance le long du mur par Cocteau n'est plus du tout présent dans cette scène, il a été remplacé par un mouvement de bascule, un violent reflux du désordre initial. C'est comme si soudain le film revenait à un état primitif, un chaos qui serait celui de l'image en train de se faire, l'image décomposée, hors de la composition qui pour Aumont structure le regard face à la surface. La surface tend en effet à disparaître, ou du moins à perdre de sa sécurité, lorsque la texture du mur sature le cadre. Dans ce moment troublant nous perdons un rapport normal à la profondeur: l'arrière plan envahit et domine l'espace visuel réservé au premier plan. Nous regardons une séquence filmée avec un grand angle sous des éclairages naturels, avec une ouverture maximale; cela provoque une très courte profondeur de champ et un effet de flou prononcé sur les plantes qui peuplent le vrai premier plan et une saturation de lumière et des textures qui forment l'arrière plan. Quand les éléments de l'image sont tous aussi peu fixes, aussi peu sûrs, avec celui du poète notre regard est voué à vaquer, à chercher le long des choses une assise, une accroche lui permettant de refaire surface. Car durant quelques instants c'est une véritable plongée à laquelle le spectateur est convié de force : notre

¹⁷⁰ Jean-Pierre Vernant, *The Universe, the Gods and Mortals*, trans. Linda Asher (London: Profile Books, 2001) p. 21.

perception de l'espace est distordue et nos yeux caressent les grains et les pierres asymétriques, qui tous nous attirent. Cocteau rentre dans le cadre et le traverse de la droite vers la gauche. Après un plan fixe de cinq secondes, la caméra fait un travelling qui suit son mouvement, jusqu'à ce qu'il sorte du côté gauche laissant le cadre se remplir de la présence du mur.

Nous avons l'impression que c'est le mur et non Cocteau qui est d'importance primordiale - la caméra et notre regard suivent les contours et des formes qui constituent le mur. Le regard en vient donc à reprendre le pouvoir sur l'image, à la réinvestir, à l'habiter de nouveau en effaçant la surface, frontière entre le spectacle et le spectateur. Comme le notent Jacques Aumont et Pascal Bonitzer, cette mécanique est propre au décadage, au décentrement :

La conception traditionnelle de l'image revient pour une large part [...] à occuper le centre de l'image. Le décadage tel que le définit Bonitzer consiste au contraire à *vider* le centre, c'est-à-dire – puisqu'il n'est évidemment pas question de faire un trou dans l'image – à le vider de tout objet significatif, à lui assigner des portions relativement insignifiantes de la représentation. Le décadage est donc un décentrement [...] il introduit une forte tension visuelle, le spectateur ayant plus ou moins automatiquement tendance à vouloir réoccuper ce centre vide.¹⁷¹

Le personnage de Cocteau accompagne notre regard décentré en reproduisant par ses gestes notre regard - son personnage imite ce que Cocteau en tant que réalisateur cherche à provoquer chez son spectateur: de ressentir l'espace par sa texture. Le personnage de Cocteau suit ses mains, qui semblent autonomes, explorant le mur et lui dictant son chemin. Cocteau atteint une capacité rare au cinématographe, provoquant un phénomène synestésique que le théoricien Raymond Bellour arrive à saisir dans son essai «D'entre les corps»: « Il semblerait donc que le toucher prenne le pas sur le vue, l'espace tactile sur l'espace visuel. Tout se passe comme si notre regard n'était plus qu'une allonge à nos doigts... ».¹⁷²

Dans cette scène le double rôle de Cocteau est essentiel - on regarde le plan, donc la vision du réalisateur, mais on a également l'impression de voir le regard traverser les mains de son personnage. Le

¹⁷¹ Aumont, *L'Image*, p.120

¹⁷² Raymond Bellour, « D'entre les corps », dans *L'Entre-image* ([Paris]: La Différence, 1990) cité dans Jacques Aumont, *L'Image*, p.81.

regard du personnage de Cocteau est aveuglé par l'intensité de l'image, tout comme notre regard est transformé par sa saturation. Nous repensons notre rapport au film en fonction des matériaux, les matériaux qui composent le décor et plus vraiment par rapport au personnage qui l'habite, dans cette scène l'ordre normal du monde filmique est inversé. C'est une focalisation sur l'aspect matériel de l'espace de l'image qui nous ramène à la matérialité du support: la pellicule. La pensée de Martin Heidegger dans son livre *Chemins qui ne mènent nulle part*, (titre particulièrement approprié pour notre film qui se structure sur les déambulations de Cocteau) explore ce concept. À la suite de l'extrait déjà étudié, le philosophe allemand insiste sur la nature de chose des œuvres, nature pouvant ressortir dans des moments particuliers de l'expérience esthétique:

Il y a de la pierre dans le monument, du bois dans le sculpture sur bois.
Dans la tableau il y a la couleur, dans les œuvres de la parole et du son
(poésie et musique), il y a la sonorité. Le caractère de chose est même à
ce point dans l'œuvre d'art qu'il faut plutôt dire: le monument est dans
la pierre; la sculpture est dans le bois; le tableau est dans le couleur;
l'œuvre de la parole est dans le phonème; l'œuvre musicale est dans le
son.¹⁷³

Le réflexivité produit par l'emphase mise sur la matérialité de la chose colore notre regard de la scène qui va suivre. Cette scène, dont nous avons déjà parlé dans la partie précédente, fait vaciller toute possibilité de stabilité matérielle de l'image et l'espace filmique. Cette errance le long du mur peut être vue comme le passage couloir ou une zone de transition vers cette instabilité, par une focalisation du regard sur la matérialité de l'image, l'immatérialité et l'intangible sont par inférence proposés.

La Tactilité au cinématographe

La choséité tel que décrite par Heidegger dans une œuvre d'art s'applique bien sûr à toute œuvre. Notre investigation sur le « fond sans profondeur » va donc maintenant passer par un autre film, datant de 1964. Le film est de Pier Paolo Pasolini et traite de la vie de Jésus: il s'agit de *L'évangile selon Saint Mathieu*.¹⁷⁴ Dans ce film, on trouve une scène qui expose de façon appuyée une réflexion sur la matière et la physicalité paradoxale d'une œuvre filmique.¹⁷⁵ Jésus, seul dans le désert, va rencontrer

¹⁷³ Heidegger, p. 16.

¹⁷⁴ Pier Paolo Pasolini, *L'évangile selon Saint Mathieu* (London: Tartan Video, 1964).

¹⁷⁵ a) Pasolini, 27"22.

b) la nature paradoxale de la physicalité de l'œuvre filmique sera explorée et expliquée au fil de cette sous-partie.

Pier Paolo Pasolini, *L'evangile Selon Saint Mathieu*, 27''05.



successivement dieu et le diable. Les éléments sur lesquels Pasolini met l'accent ne sont cependant pas physiques, mais plutôt métaphysiques, dans une recomposition cinématographique du monde hors du regard humain.

Pendant plus de la moitié de la scène il n'y a pas de personnages; notre regard est dirigé uniquement par les mouvements de caméra et les formes qui composent l'image et la façon dont tous ces éléments interagissent. Nous ne sommes donc pas confrontés simplement à un paysage qui permet l'avancement d'une narration, comme dans le schéma classique, mais à une méditation sur la matière elle-même et la façon dont nous pouvons concevoir et ressentir un espace filmique. La pierre dans ses formes multiples domine les plans: nous sommes dans un paysage aride, désolé, isolé de toute possibilité de l'influence humaine.¹⁷⁶ Les mouvements d'appareil et les raccords entre les plans eux-aussi sont rudes, arides, brutaux, empêchant toute identification du spectateur à un regard. Dans toute la scène, comme dans la scène que nous avons vus chez Cocteau de l'errance le long du mur, c'est la matière brute du décor qui s'impose, qui vient prendre le premier plan dans notre vision. Ici la bande sonore renforce la physicalité de l'endroit, le son du vent est creux, il bat contre les surfaces dures, sculptées au cours de millions d'années passées loin des hommes. Il n'y a pas de vie animale, ni végétale, rien sauf les roches pour orienter notre regard. C'est un espace hors du monde. Dans la plupart des plans la terre minérale prend la majorité du cadre et le ciel qui rentre progressivement dans la scène est couvert par une brume épaisse: nous ne sommes nulle part.

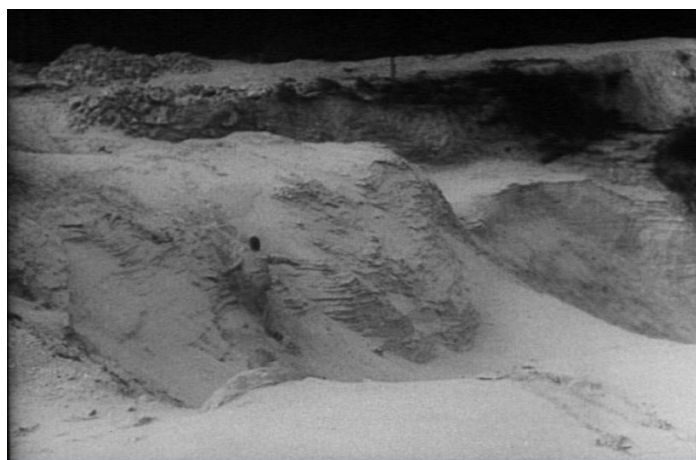
Au fil de cette scène, par des angles de caméra inhabituels, de longs travellings et panoramiques qui semblent couvrir plus de trois-cent-soixante degrés, l'espace se distord devant nos yeux. Il n'y a plus de distinctions nettes entre le vertical, l'horizontal et la profondeur du champ. Par cette suite de plans et de mouvements de caméra on perçoit un espace impossible, les dimensions spatiales ne s'accordent pas entre elles et seule la bande sonore constante et la terre minérale omniprésente tissent l'espace ensemble. Le travail de Pasolini rejoint celui de Cocteau, notamment lorsque ce dernier filme la désorientation de ses personnages.

Au début de la scène de la sortie d'Orphée du château de la princesse, on voit le héros qui vient d'être témoin d'une traversée du miroir par la princesse et ses servants - c'est un plan de demi-ensemble, cadré dans l'espace d'un miroir.¹⁷⁷ L'image ici est l'inverse de celle que l'on a analysé dans *Le Sang d'un Poète*. Le vide indéfini remplit l'espace autour de la surface du miroir, l'image se condense uniquement dans

¹⁷⁶ Voir la page précédente pour les images correspondantes.

¹⁷⁷ Cocteau, *Orphée*, 17^m15.

Cocteau, *Orphée*, 17''50.



l'espace de la glace. Nous ne regardons pas le poète et son image miroir, mais le corps du poète à travers la glace. Orphée est prisonnier de cet espace fermé. Il teste la solidité de cette barrière avec ses mains, une action particulièrement intéressante, car la surface qu'elles explorent dans ce plan est imaginaire. Jean Marais crée l'impression de la surface et de ses contours par ses gestes: le spectateur croit voir une surface, surface invisible, qui n'a jamais existé. Dans un deuxième plan (plus rapproché) Orphée, convaincu de la solidité de la surface, s'évanouit. Pour ce plan Cocteau a utilisé une vitre. Nous regardons la joue d'Orphée s'écraser contre cette surface, glisser le long du pan et disparaître. Le plan suivant continue le mouvement de sa chute, mais cette fois-ci nous sommes du même côté du miroir que le protagoniste - on voit pour la première fois Orphée et son image soudé ensemble au contact du miroir.

Par un fondu enchaîné le lieu dans lequel le corps inanimé d'Orphée se trouve est transformé: il se trouve étalé par terre sur du sable, son visage posé contre le bord d'une flaque, qui comme le miroir montre son reflet pensif. La surface lisse de la flaque semble déplacée dans un espace défini par des textures rêches, brutes, renvoyant une impression primitive. Orphée se réveille et se regarde dans la flaque, jette de longs regards d'incompréhension autour de lui, cherchant de comprendre où il se trouve. Il se lève et la caméra suit son mouvement, on fait la transition entre un plan épaule et un plan de taille. Orphée court vers le fond de l'image tandis que la caméra reste immobile, reste la terre aux pieds d'Orphée et la majorité de cette image lourde remplie par un ciel couvert des nuages gris, sans forme, ni fin. C'est une image qui fonctionne sur un seul plan, une image qui nie la tridimensionnalité de l'espace, toute conception de profondeur est impossible devant cette image.

Orphée court à travers cet espace mais au lieu d'être libéré de sa prison, il se trouve enfermé dans ce dehors immense. Une suite de plans montre un espace défini par les formes des crevasses et des cols de sables, où tout sens de l'orientation et toute compréhension de la profondeur de l'espace est impossible.¹⁷⁸ Cocteau nous montre Orphée devenir tache insignifiante, avalée par le paysage, avant de ré-émerger à nouveau dans une toute autre partie de l'espace. Comme chez Pasolini, les nombreux changements d'angle et placements de la caméra amènent la confusion que le spectateur ressent devant cet espace instable, insaisissable.

Orphée arrive à sortir de cet espace, mais en arrivant à son véhicule de secours le chauffeur est incapable de lui dire où il se trouve, comme s'il était impossible de décrire le lieu en termes spatiaux, par rapport à des référents géographiques connus. On pense alors à la note sibylline de Cocteau: « Voilà de

¹⁷⁸ Voir les planches visuelles de la page précédente pour un exemple de l'instabilité géographique/dimensionnelle de ce qu'on conçoit comme l'espace de l'image.

nombreuses années que je circule dans les pays qui ne s'inscrivent pas sur les cartes. ».¹⁷⁹ Ces longs voyages vaporeux seraient alors partagés par les personnages du cinéma de Cocteau, puis par ses spectateurs, comme s'il s'agissait de recréer sur l'écran l'incertitude et le flottement des rêves. Quand Cocteau parle de la zone, c'est en ces termes proches: « La poésie de cette scène provient de cette conception d'un lieu non spatial, d'un endroit où les paramètres qui nous permettent d'évaluer l'espace ne s'appliquent pas. »¹⁸⁰ Le lieu non spatial est-il celui dans lequel viennent se rejoindre l'espace et le temps sous la coupe des mêmes règles ? La conception métaphysique de Cocteau inféoderait alors l'espace au temps, l'espace n'étant qu'une expression du temps (plutôt que le contraire) qui cache sa nature dans le temps en s'opposant au passage de ce dernier, en s'en détachant. Cocteau est un poète du passage du temps, plutôt que de la physicalité des lieux.

Dans ce cas le cinéma de Cocteau ne serait pas « la rédemption de la réalité physique » comme le propose le théoricien allemand Siegfried Kracauer, un moyen permettant de rendre toute la portée d'un espace donné, mais une *rédemption de la réalité temporelle*, rédemption hors des idées préconçues d'un passage du temps sur une ligne horizontale régulière.¹⁸¹ Le défilement de métronome de la pellicule, leur apparition cadencée ne serait alors qu'un moyen pour Cocteau pour faire apparaître la discontinuité, la relativité liée à la subjectivité de ce qu'on appelle « le passage » du temps. Le « passage » d'un monde à l'autre à travers le miroir est alors le moment, pour les personnages, d'une prise de contact avec cette réalité de la discontinuité temporelle.

¹⁷⁹ Jean Cocteau, *Mon Premier voyage (Tour du Monde en 80 Jours)*, (Paris: Gallimard, 1936), p.17.

¹⁸⁰ Cocteau, *Entretiens sur le Cinématographe*, p. 201.

¹⁸¹ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Beauty* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

Quatrième Partie:

Le Mouvement

Immuable.

Extrait de Giorgio de Chirico sur la statue.

« Je veux à tout prix être seule », disait la statue au regard éternel [...] et la statue dans un bonheur d'éternité noie son âme dans la contemplation de son ombre. »

La discontinuité qui alimente la « poésie pure » de Cocteau, une poésie du passage du temps hors des limites imposées par la chronologie linéaire, est d'une importance primordiale dans la conception et la structure de la trilogie orphique. Comme nous l'avons vu, pour Cocteau son travail consiste d'abord à « empêcher que les images ne coulent, de les opposer, encadrer et joindre sans nuire à leur relief. »¹⁸² Les films de Cocteau sont ainsi structurés par un temps saccadé, reposant avant tout sur les concepts de scissions, de ruptures, de pétrifications et de dilatations – en opposition avec l'idée classique de continuité. Le passage du temps se fait anti-métronomique, vient alors s'immiscer la poésie, dans un mouvement immobile.¹⁸³

L'immobilité

« ...ce qui joue le plus grand rôle
dans mon œuvre c'est
l'intemporel. »¹⁸⁴

Seule dans le cadre, devant un vide de grisaille, la cheminée demeure raide et digne, légèrement penchée, comme la tige d'un métronome immobilisé.¹⁸⁵ L'impression de temps qui dure provient de cette pétrification : comme si l'image cinématographique fixe exprimait mieux une durée qu'une photographie. Il n'y a pas une seule image, mais une succession de photogrammes identiques se succédant : le même succède au même, la stase est un passage du temps, contrairement à l'arrêt.¹⁸⁶ Une image fixe contrecarre l'hégémonie du temps cinématographique, des 24 images par seconde. La cheminée, figée durant trois longues secondes, est le mètre étalon d'un temps précis, égal et pétrifié. Dans l'annonce du premier chapitre du film, d'un commencement, la cheminée soudain s'effondre comme à rebours. L'image est ralentie, étirée, les fissures de la construction soudain apparaissent, semblables à des articulations, offrant de nouvelles possibilités de mouvements non linéaires. Ce sont des fissures dans le temps.

Une fumée faite de poussière sort de chaque point de rupture. C'est cette même fumée qui hante toute la trilogie, qui distord et transforme les images pour révéler cette beauté renversante dont nous avons

¹⁸² Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, p.13.

¹⁸³ Un temps anti-métronomique est un temps irrégulier en opposition avec la régularité et rythme prédéfini d'une métronome.

¹⁸⁴ Cocteau, *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, p.111.

¹⁸⁵ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 2^e16.

¹⁸⁶ Dans la stase, une partie de l'image subit la pétrification, à contre sens du reste de l'image. Le passage du temps se ressent dans cette opposition.

déjà témoigné. Au bout de six secondes d'effondrement, une rupture plus grande se manifeste et la partie haute se détache, glisse suivant une nouvelle trajectoire. Le bâtiment n'est plus, c'est la pierre volant en éclat qui ressort. C'est dans ce schisme formel que s'effectue la rupture avec le temps métronomique. À la fin du film le défilé des images de la cheminée en cours d'effondrement reprendra au même instant de sa destruction que celui sur lequel le film coupe alors.¹⁸⁷ On voit la cheminée se diviser en trois morceaux de tailles inégales qui plongent très lentement vers la terre, comme si elles traversaient de la mélasse invisible. Un nuage de fumée poussiéreuse grandit avec chaque seconde qui passe, jusqu'à consommer les débris disloqués de la cheminée disparue. Le film est donc comme enclavé dans la destruction, il constitue une trêve dans l'inéluctable dans laquelle peut s'exprimer la poésie. Le passage du temps linéaire, ralenti sur vingt secondes au lieu des deux réelles, voit s'engouffrer en son sein une série d'images nues qui constitueront le corps du film. La totalité de ces images surgit dans le temps entre deux photogrammes et sa présence ne fait pas le moindre remous sur le passage du temps de cette séquence.

Le rapport au temps hors de toute logique de passage de temps linéaire qui traverse *Le Sang d'un Poète* se retrouve dans la Zone d'*Orphée*. Dans ce film, qui se rapproche plus d'un rapport traditionnel au temps chronologique, seule la Zone, à laquelle on accède par le biais des miroirs, est temporellement libre. Avant la première traversée du miroir consciente d'Orphée, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, Heurtebise demande à Orphée de regarder l'heure exacte du moment de l'action. Cocteau insère un gros plan de l'horloge de la chambre, qui indique six heures.¹⁸⁸ Tandis que les deux personnages se transforment en êtres vaporeux, puis disparaissent, le regard du spectateur reste de l'autre côté du miroir, dans la chambre. L'horloge sonne alors six fois.

Durant quinze minutes de film, la perception temporelle du spectateur est suspendue, il devient soudain incapable de juger du passage du temps diégétique. C'est l'apparition de la « poésie pure » qui vient prendre à contre-courant l'ordre temporel d'*Orphée*, jusqu'à la sortie de la Zone des personnages. La poésie pure est présente dans une seule scène de la Zone (voir la section intitulée « poésie pure » dans la première partie). Elle provient d'un rapport différent au temps qui est mis en évidence pendant toutes les scènes de la Zone et la friction entre les photogrammes qui composent les images de la première traversée de la Zone. On entend alors sonner de nouveau l'horloge, Orphée regarde sa montre avec étonnement et s'exclame : « Comment six heures? Nous sommes rentrés dans le miroir à six heures! ». Il s'agit là de la même mécanique que la séquence de la cheminée en cours d'effondrement dans *Le Sang d'un Poète*, ici c'est une partie du film qui est touchée: la Zone, un non-lieu par excellence qui n'entre pas

¹⁸⁷ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 2"26 & 50"16.

¹⁸⁸ Cocteau, *Orphée*, 54"20.



Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 47''30.

dans une logique linéaire du temps cinématographique. Pour Williams ce n'est pas une question d'absence d'un temps linéaire, mais plus précisément d'absence d'un temps humain dans la Zone; c'est-à-dire d'un temps chronologique qui correspond à l'expérience humaine du passage du temps dans un monde filmique mimétique au nôtre.¹⁸⁹ La vision particulière du temps de Cocteau s'exprime d'une façon plus approfondie à l'intérieur du cadre temporel de la cheminée. Dans la scène qui précède la deuxième apparition de cette image en destruction, la réflexion que l'on peut avoir sur le temps et son passage englobe même l'intemporel.

Apparaît un plan d'ensemble composé d'un escalier avec des rambardes de chaque côté et une grande porte ornée qui domine le milieu du cadre.¹⁹⁰ Un buste est posé en haut de chaque rambarde, les deux sont identiques, leur coiffure et habillement rappellent une autre époque et correspondent à ceux du poète et de son ami dans le premier chapitre du film. Cependant comme la perruque du poète, ce ne sont pas des objets venus des Lumières, mais de simples imitations d'un état passé. Ce sont des objets qui représentent quelque chose d'anachronique à l'époque de leur création: ce n'est pas la présence du passé qui ressurgit en eux, simplement une idée de cette époque. Le plan est découpé de manière à empêcher le regard de lier cet édifice à un ensemble plus grand, le plan est l'essence du lieu et le hors-champs est suspendu.¹⁹¹ Cocteau ne laisse pas d'espace sur les côtés extérieurs des rambardes, ni au-dessus du cadre de la porte, l'image est fermée sur elle-même ; les portes s'ouvrent vers l'intérieur sans qu'on ait l'impression que quelqu'un les ait touchées. C'est notre regard qui les fait s'ouvrir, notre attente que quelqu'un se manifeste. L'attente c'est d'abord sentir passer le temps ; et sous notre regard le temps passe. La muse de la poésie apparaît alors au centre de l'image, elle avance vers le premier plan avec une grande lenteur et une rigidité qui ne dissimule aucun mouvement. Nous sommes frappés par une sorte de grâce lointaine. Pour le philosophe Alain Chareyre-Mejan la grâce de la statue, sa beauté, provient de la rigidité de son corps et ses mouvements, de l'aspect de pierre qu'a pris la forme humaine :

La statue est la beauté à faire peur. L'effroi du Même se tient au fond de toute beauté. La beauté d'une femme n'est-elle pas toujours celle d'une statue? L'amour ne témoigne-t-il de l'énigme de la présence réelle des corps plutôt qu'il n'appellerait à leur transcendance? Le sentiment du fantastique voit la statue dans le beau corps, c'est-à-dire son indifférence absolue à nos désirs et sa contingence.¹⁹²

¹⁸⁹ Williams, p. 126.

¹⁹⁰ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 47"29.

¹⁹¹ Voir planche visuelle de la page précédente.

¹⁹² Chareyre-Mejan, Alain, *Le réel et le fantastique* (Paris: L'Harmattan, 1998), p. 73.



Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 47''47.



Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 48''03.

L'entité qu'on voit à l'écran est la muse de la poésie, et pas seulement une femme-statue; car c'est la force créatrice et destructrice du poète (sa blessure) qui la réveille au deuxième chapitre. C'est grâce à sa présence qu'il peut pénétrer sa nuit interne en traversant le miroir. Sa tenue dénote également son rôle comme muse: elle est vêtue d'une longue robe aussi blanche que sa peau d'albâtre et ses cheveux tirés en arrière; son costume rappelle l'époque antique. Les longs gants noirs s'arrêtent au dessus de ses coudes et pour un instant on a l'impression de voir la *Venus de Milo* placée entre deux sculptures placées en miroirs.¹⁹³ L'obscurité du reste du décor fait disparaître la présence de ses bras. La *Venus de Milo* est célèbre pour ses bras manquants, pour son statut double de sculpture parfaite et de ruine. Une ruine ne contient pas uniquement le présent passé dans laquelle elle fut créée, mais aussi l'empreinte du temps qui a passé. Face à la ruine «...l'enjeu n'est pas de restituer les continuités brisées - brisées par la destruction, par le temps, par l'opération même de montage-, mais de penser ces brisures elles-mêmes.»¹⁹⁴

Cette pensée à construire se fera dans la précipitation, dans l'éphémère: l'illusion de la présence de ce corps en ruine célèbre est rompu lorsque le bras gauche de la muse passe devant la robe blanche, offrant un contraste saisissant qui altère la perfection des formes dans un geste anodin. Le plan reste fixe et on voit la tête de la muse quitter sa position de profil droite jusqu'à l'exacte inverse; son geste semble alors imiter un mouvement panoramique de caméra. Comme une caméra elle est lente et régulière et son visage dégage une qualité presque inorganique, il reste complètement neutre et figé. On a l'impression que son regard est vide; qu'elle est un vaisseau, un appareil et non quelqu'un capable d'un regard actif. Nous ne cherchons pas à imaginer un hors-champ qui correspondrait à son champ de vision, tout est contenu dans l'image elle-même, qui fonctionne en vase clos: nous sommes donc directement cet ailleurs que regarde la muse. Le spectateur est mis en présence d'une inversion de sa réalité: il voit un temps figé dont les yeux le transperce, l'enregistre et agissent sur lui, tandis qu'impuissant il s'apparente au cadre fixe de l'écran. Mais si elle ne regarde pas un hors-champs de l'image, vers quoi son regard vide se dirige-t-il, au-delà du spectateur? Si elle représente un être qui transcende le temps et que pour Cocteau «...les perspectives du temps obéissent aux mêmes lois que celles de l'espace»; serait-il possible qu'elle transcende l'espace de la même façon?¹⁹⁵ Dans ce cas son regard ne vise pas l'espace filmique, mais transperce l'écran pour viser l'espace spectral mais aussi les relations entre les temps, temps de la vie et temps du cinéma.

¹⁹³ Voir planche visuelle de la page précédente.

¹⁹⁴ Didi-Huberman, Georges, « Montage des ruines: Conversation avec Georges Didi-Huberman par Guy Astic et Christian Tarting », *Simulacres: Ruines*, 5 (Septembre- Décembre 2001): 13.

¹⁹⁵ a) Son statut en tant qu'être qui transcende le temps sera exploré à travers les paragraphes qui vont suivre.

b) Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, p.1336.

Une fois que son mouvement s'arrête, elle commence de baisser sa tête et le plan coupe avant même que nous ayons pu nous assurer de l'existence de ce geste du menton. On est soudain face à un nouveau plan, qui se lie avec le précédent dans un faux raccord, une ellipse interdite; la femme-statue est de trois-quart face dans un plan taille, sa tête n'est pas baissée, ses mains gantées sont derrière son crane et elle porte une capuche noire qui était drapée sur son bras droit dans l'image précédente. C'est une image dérangement, bien plus que les jump-cuts du Godard d'*À Bout de Souffle*, car ici le même cadre n'est pas réutilisé pour rassurer les spectateurs que l'ellipse est voulue. Pour Cocteau l'importance esthétique de cette rupture provient de sa conception personnelle de la poésie cinématographique. Cette ellipse nous donne l'impression que la muse n'opère pas dans la logique du temps cinématographique, mais qu'elle le transcende; que ses mouvement et son existence se trouvent entre les photogrammes. Muse de la poésie, elle n'obéit pas à la cadence de la pellicule qui se déroule, son mouvement est immobile.

Face à la muse notre regard se concentre sur ses yeux. Ils sont peints, comme ceux de Cocteau vers la fin de *Le Testament d'Orphée*, son regard est totalement vide, totalement artificiel, et pourtant il est au centre de notre attention.¹⁹⁶ Ce sont des yeux qui s'affichent dans leur artificialité, dans leur incapacité de voir le monde qui les entoure. Ils éliminent la possibilité que la muse puisse appartenir au même monde que ses spectateurs, humains ou cinématographiques. Le spectateur, comme un acteur, existe dans l'espace et dans un moment fini dans le temps; son existence et son regard sur le monde sont définis par sa perspective temporelle. Le regard de la muse de la poésie est un regard qui appartient à l'intemporel, c'est un regard qui ne peut-être touché par un passage du temps chronologique, ni par la présence de l'espace géographique, car un être intemporel est nécessairement un être non-spatial. Les yeux sont faux car ils ne peuvent pas appartenir au régime visuel, qui est prisonnier du temps cinématographique.

Ensuite la muse s'emballe dans son châle, dont le tissu d'un noir satiné couvre maintenant tout son corps; sa tête seule laissée nue ressort dans un fort contraste. On a encore l'impression de regarder une représentation d'un être qui fait parti d'une époque passée au lieu d'un personnage ou d'un acteur déguisé- elle semble tout sauf humaine et animée. Le visage de la muse est surexposé et son éclat efface sa profondeur. Dans un film il y a ce qui est éclairé, ce qui est moins éclairé; il y a ensuite l'obscurité - ce qu'on ne voit pas dans l'image, malgré sa présence physique dans le cadre. Il y a également ce qui est surexposé; ce qui apparaît dans son absence d'être, dans sa réception totale de la lumière. La chose surexposée n'est plus que limites, traces. La muse est une statue, un être de surexposition du temps qui

¹⁹⁶ Voir planche visuelle de la page 80.

passe.

Les mouvements de la muse semblent disloqués comme si elle se trouvait dans chaque position depuis toujours; malgré ses mouvements un état figé émane d'elle. Comme si elle existait dans une présente éternelle ou plus précisément qu'elle traversait tout moment de l'histoire sans que passé ou futur n'aient de sens. Cette impression est renforcée par le plan suivant, la caméra y est légèrement en plongée, toujours en plan taille (cette fois de dos); la muse est décentrée, sur la gauche du cadre, sa tête est tournée vers la droite. L'image précédente montre clairement sa tête dans une position miroir (profil à droite): le mouvement immobile est au centre de cette suite d'images. La muse ne semble pas évoluer dans l'espace du décor, mais dans un vide invisible: ses plus grands mouvements se passent entre les photogrammes, comme le faux raccord qu'on vient de voir. Elle est la poésie, son incarnation visuelle et non-humaine, elle évolue dans la friction entre deux images qui ne « coulent » pas.

Le nouveau cadrage laisse la moitié gauche de l'image sans figurant, ni objet; c'est un espace couvert seulement par une poudre pâle. La muse signale avec son bras droit qu'elle demande l'arrivée de quelque chose d'autre. Son geste est accompagné d'un sifflet, qu'on imagine (malgré son artificialité sonore) comme provenant de la muse. Notre regard est dirigé vers la moitié désertée du cadre, on est de nouveau dans l'attente d'une présence. Le temps passe et une forme rend sombre une partie de la surface poudreuse, l'ombre démasque l'identité du nouveau venu avant que son corps soit visible. On voit la forme d'une vache, sa trace externe, dont seuls les sabots rentrent dans le cadre.

Le plan suivant remontre le décor d'escalier sans la muse. Avec cette ellipse interdite surgit l'idée que le décor est toujours là sans elle et qu'elle est toujours là sans le décor. Suite à ce plan on se trouve face à un décor (ou plus correctement un *non-décor*) qui est composé uniquement d'un fond noir. Il ne permet pas une délimitation de l'espace, ni ne porte aucune trace du passage du temps; nous sommes dans le royaume intemporel et non-spatial de la muse.¹⁹⁷ En plan taille la muse en trois-quart face et la vache en profil traversent doucement le cadre de droite à gauche, sans aucun mouvement de leur part. Elles avancent sur le noir, l'obscur, l'indéfini dans un glissement constant. La muse disparaît du cadre avec la tête de la vache, sa main posée sur une des ses cornes. Le corps de la vache est couvert de taches irrégulières, composées des pages d'un atlas, son avancée continue et un fondu au noir fait disparaître les hanches de la vache. Le plan suivant, recadré légèrement plus près, montre encore cette traversée du couple immobile. Ils avancent dans ce vide dépourvu d'accroche; leur mouvement semble perpétuel, sans début ni fin dans le temps comme dans l'espace.

¹⁹⁷ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 48"42.



Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 46''32.



Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 46''33.



Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 46''41.



Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 46''44.

Nous sommes toujours entouré de ce non-décor noir, le nouveau cadre montre, seules contre le vide, ce qu'on prend pour les deux pointes des cornes de la vache. Le défilé perpétuel se manifeste encore avec les mouvement des deux extrémités, cette fois ci la caméra suit la ligne du mouvement. Cette nouvelle perspective confirme la globalité du noir, du vide. Un autre fondu noir et un nouveau plan révèle que ce non-lieu intemporel cache encore des mystères. Du même angle que le plan précédent, mais en plan d'ensemble, la muse avance dos à la caméra. La vache n'est plus avec elle, elle porte une mappemonde dans un bras et la lyre d'Orphée dans l'autre. Dans un passage invisible la vache s'est transformée dans ces deux objets. Ils portent comme la valeur rajouté de la vache à leur propre signification. Tout comme ces objets, la muse n'a pas une forme externe stable; ici quelques traits de craie blanche sur le noir remplacent son visage d'albâtre, seul son châle résiste et permet son identification. Comme la mort, il semble que la poésie n'ait pas une seule forme chez Cocteau. Dans *Orphée* Heurtebise énonce cette idée à Orphée à propos de sa femme Eurydice: «...C'est une forme d'elle, comme la princesse est une des formes de la mort.»¹⁹⁸ Cette femme-statue, la muse de la poésie, se conforme à cette logique. Dans le premier chapitre du film on la voit en tant que ruine, sculpture sans bras, qui occupe l'atelier du poète. Dans le deuxième chapitre le poète la rend animée, capable de parler, mais son corps ne change pas d'apparence. Dans le chapitre final le costume de la statue persiste toujours, mais le corps est devenu celui d'une femme et ses bras sont couverts par des gants noirs. C'est seulement quand elle prend la forme charnelle d'une femme que son rapport au temps et à l'espace semble correspondre à la cadence de la pellicule. Dès que sa re-transformation en être pierreux commence, son existence atemporel et a-spatiale ressurgit avec un faux raccord qui l'habille avec son châle satiné; puis un deuxième qui l'enlève aussitôt.¹⁹⁹ C'est également sur ce moment, qui précède notre scène, que Cocteau note «...Dès cette minute, ses yeux restent fixes, dessinés en noir sur les paupières.»²⁰⁰ La voix de Cocteau rend explicite cette transformation, «Sa besogne accomplie, la femme redevint statue, c'est-à-dire une chose inhumaine avec des gants noirs dénoncés par la neige sur laquelle ses pas ensuite ne laisseraient aucune empreinte.»²⁰¹ Elle ne laisse pas d'empreinte car elle évolue entre les images.

La forme finale que la muse prend n'est pas celle qui se confond «...avec le noir du décor, sauf en ce qui concerne le profil et les accessoires», mais une forme pétrifiée dans la pierre, celle du premier chapitre du film. Un nouveau plan de la tête de la muse entouré du noir impénétrable apparaît à l'écran, ses yeux sont fermés, son expression neutre complètement figée; la sur-exposition délave son visage de ses vrais contours et un crayon noir les repeint au gout de Cocteau. L'impression qu'elle est faite

¹⁹⁸ Cocteau, *Orphée*, 52"38.

¹⁹⁹ Voir la planche visuelle de la page précédente.

²⁰⁰ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, p.1305.

²⁰¹ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, p.1305.

d'albâtre, ses traits faits par un burin est très séductrice; seuls ses cils fins et blanc rompent l'illusion.²⁰² Le plan suivant renforce cette image de pétrification, c'est un plan d'ensemble de la muse allongée - elle est redevenue la sculpture en ruine du premier chapitre du film. Ses bras sont des moignons de pierre, elle est complètement immobile. Les tissus de sa robe embrassent la mappemonde et s'enroulent autour de la lyre, ils forment une « ...véritable Acropole des lignes, des draperies pareilles à des fleuves. »²⁰³ On revient sur un plan de sa tête, la bouche s'entrouvre: dans le scénario Cocteau note qu'une fumée devait s'échapper de sa bouche, mais celle-ci est absente.²⁰⁴ Finalement c'est Cocteau dans le dernier film de la trilogie, au moment de sa mort et renaissance comme poète, qui expire cette fumée intemporelle.²⁰⁵

Le dernier plan de ce dernière chapitre du film reprend un plan d'ensemble identique au précédent et la voix off de Cocteau annonce : « Ennui mortel de l'immortalité ».²⁰⁶ Ce n'est pas juste un jeu de mots portant sur l'apparence paradoxale de la phrase; s'en dégage quelque chose d'essentiel. Cette chose est au centre de la pensée d'Heidegger et sa conception de « Dasein », telle que résumée par Thierry Simonelli:

Le « Dasein » ne se rapporte pas à *la* naissance et *la* mort en général, mais toujours déjà à *sa* mort et à *sa* naissance. La temporalité qui s'étend entre la naissance et la mort relève de la structure existentielle du « Dasein ». La mort constitue une possibilité indépassable.²⁰⁷

Pour Heidegger c'est la réalité inévitable de notre propre mort qui fonctionne comme moteur pour nos actions. Le concept de mort personnalisée plutôt que généralisée, une mort paramètre de notre expérience, est d'ailleurs mis en évidence par des personnages d'*Orphée* face à la princesse qui voient « ma mort » et non la mort.²⁰⁸ Au contraire de Bergman qui dans *Le Septième Sceau* représente la Mort en train de jouer aux échecs, pour Cocteau c'est bien Sa mort qui apparaît sur l'écran. Le problème avec une existence intemporelle est justement qu'on ne peut pas délimiter notre expérience par rapport à un passage du temps chronologique. L'angoisse de la mort ne peut exister et l'on est donc immobilisé par

²⁰² Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 49"22.

²⁰³ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, p.1308.

²⁰⁴ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, p.1308.

²⁰⁵ Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 01'10"09.

²⁰⁶ Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, p.1308.

²⁰⁷ a) Le Dasein (Être-Là) « Le **Dasein** est un **étant** qui ne se borne pas à apparaître au sein de l'étant. Il possède bien plutôt le privilège ontique suivant : pour cet étant, il y va en son être de cet être. »: Heidegger, Martin, *Être et Temps*, ([Paris]:Gallimard,1986 (1927), p.27.

b) Simonelli, Thierry, *De Heidegger à Lacan*, <http://www.psychanalyse.lu/articles/SimonelliHeideggerLacan.htm> (03/10/09)

²⁰⁸ Cocteau, *Orphée*, 16"40 (Cégeste rencontre Sa mort) ou 47"36 (Eurydice rencontre Sa mort).



Cocteau, *Orphée*, 01'20"33.

l'éternité elle-même.

L'intemporalité

Les dernières scènes d'*Orphée* réinvestissent la question de l'intemporalité, mais d'une façon bien plus complexe que la présence de la belle formule « Ennui mortel de l'immortalité », que Cocteau laisse réverbérer seule dans le vide à la fin de la scène qu'on vient de voir. Après que Orphée se soit fait tuer par les Bacchantes, Heurtebise l'amène vers Sa mort (la princesse); on le voit guidé par la main d'Heurtebise dans le château de la princesse, puis l'on voit la Zone. Cocteau nous montre les derniers étages de ruines entourées du même noir indéfinissable de *Le Sang d'un Poète*.²⁰⁹ La caméra fait un mouvement panoramique verticale vers le bas, la princesse et Cégeste apparaissent au milieu des ruines, puis un zoom avant recadre l'image dans un plan taille sur les deux personnages. Dès *Le Sang d'un Poète*, Cocteau propose l'idée que plusieurs objets puissent être contenus en un; et qu'une image est faite de plusieurs objets. Cette conception de l'image s'oppose à une conception rigide de la signification de l'objet, ainsi qu'à celle, classique, du cinéma comme art du récit, de la narration. Le début de cette scène incorpore entièrement cette idée. Le premier plan de la Zone nous montre des constructions pierreuses en état de ruine contre un vide sans forme, le mouvement panoramique contextualise les deux habitants de la Zone comme faisant parti de ce décor avant que le recadrage ne fasse disparaître les ruines de l'image. De la même façon que les transformation des objets dans le royaume de la muse dans *Le Sang d'un Poète*, sur un support du noir indéfinissable, une nouvelle transfiguration a ici eu lieu à l'intérieur même d'un plan unique sans fondu ni trucage. Si la mise en scène de Cocteau est ici plus effacée qu'ailleurs, elle est néanmoins d'une grande clarté: les qualités de la muse de la poésie semblent être divisées entre les bâtiments et la princesse, qui sont comme deux parties d'un même ensemble. Nous nous retrouvons dans ce même endroit intemporel, où la poésie évolue; la pétrification pierreuse et l'être en ruine sont contenus dans les murs et la Princesse expérimente une existence éternelle et évolue dans un lieu a-spatial. Cégeste comme Heurtebise sont des habitants de la Zone, mais ils ne sont pas immortels dans la même sens que la princesse ou la muse de *Le Sang d'un Poète*.

Au début du film Cégeste est un personnage vivant et c'est pendant le film que son rapport au monde est transformé. Il devient un être qui n'évolue plus par rapport un passage du temps linéaire au contact de Sa mort. Il ne comprend plus l'expérience mortelle, mais il n'a pas conscience des implications de son nouvel état d'existence. Heurtebise semble avoir également vécu une vie finie avant de devenir serviteur de la mort, mais son statut est intermédiaire entre Cégeste et la princesse. Il parle de son

²⁰⁹ Voir planche visuelle de la page précédente.

suicide et met donc implicitement en avant une vie humaine passée, mais celle-ci est beaucoup plus distante que celle de Cégeste; elle dépasse les limites du film. Depuis le début il est présenté comme habitant de la Zone et sa compréhension de celle-ci, ses capacités d'y agir sont beaucoup plus importantes que celles de Cégeste. Il n'est pas l'égal à la princesse, mais il est responsable et conscient de ses actes et de la réalité de son existence.

Revenons aux différentes formes fluctuantes des objets poétiques représentant le temps immobile. Les ruines, comme la vache, ont des formes complexes. Les angles des murs sont anormaux; ils ne semblent pas obéir à une seule perspective, mais à plusieurs. L'image semble évoquer l'œuvre de Giorgio De Chirico, en particulier ses bâtiments peints à plusieurs perspectives sur des aplats vides, sur des fonds sans dimension.²¹⁰ Dans un extrait où De Chirico parle de son propre travail, on retrouve certaines conceptions qui forment les paramètres de la Zone de Cocteau:

[...] Partout l'infini, partout le mystère. La profondeur des cieux donne le vertige à ceux qui les fixe. Il frissonne, il se sent tiré vers l'abîme.²¹¹

L'infini c'est le noir, le vide; c'est le non-décor de *Le Sang d'un Poète* et le fond impénétrable de la Zone. De Chirico décrit un regard sur l'intemporel qu'on peut expérimenter chez Cocteau. C'est un regard sur une existence hors de notre sphère de compréhension, c'est-à-dire hors d'un rapport à une spatialité et un passage du temps délimité et chronologique. Une description de Holzhey de *La récompense du devin* de De Chirico sembler rapprocher encore plus les deux mondes:

A première vue le tableau semble obéir aux lois de la perspective linéaire. Mais il n'en est rien et les espaces de De Chirico ne peuvent exister tels qu'ils sont représentés. Les perspectives sont démultipliées, les ombres ont leur vie propre, plusieurs temps coexistent dans le tableau.²¹²

C'est dans la dernière phrase que nous retrouvons des complexités qui n'étaient pas développées dans

²¹⁰ Les deux artistes étaient proches depuis les années vingt. En 1928, deux ans après que Chirico soit parti du mouvement Surréaliste, Cocteau publie *Essai de Critique Indirecte: Le Mystère Laïc* en défense de l'œuvre de Chirico. En 1934 Chirico a aussi produit une série de lithographies *Bains mystérieux* pour illustrer la *Mythologie* de Cocteau. Chirico a ensuite retravaillé ces lithographies pour faire une série de peintures à l'huile (1934-5): Holzhey, Magdalena, *Giorgio de Chirico 1888 – 1978: Le mythe moderne*, (Cologne: Taschen, 2005).

²¹¹ Giorgio de Chirico dans Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888 – 1978: Le mythe moderne*, p.31.

²¹² Holzhey, *Giorgio de Chirico 1888 – 1978: Le mythe moderne*, p. 27.

Le Sang d'un Poète, mais qui sont particulièrement mises en évidence dans la Zone d'*Orphée*. Cocteau s'emploie cependant à travailler un versant cinématographique des concepts à l'œuvre dans les toiles du peintre italien, ce qui en change l'ensemble des caractéristiques visuelles. Les objets présents dans cette scène de *Le Sang d'un Poète* ne fonctionnent nullement comme décor; ce n'est pas une question de démultiplications des perspectives, comme dans la peinture de De Chirico, mais de démultiplications des objets qui peuplent et construisent l'image. Cependant, ce qui rend le traitement de la question de l'intemporalité dans *Orphée* plus complexe que dans *Le Sang d'un Poète* est la coexistence de plusieurs temps; non pas plusieurs moments dans un temps linéaire sur le même plan visuel ou simplement l'absence de l'idée du passage du temps linéaire, mais la cohabitation du déroulement et l'inversion du temps chronologique ainsi que l'existence intemporelle et a-spatial des êtres de la Zone. Cocteau emploie le dialogue en premier lieu pour faire comprendre à ses spectateurs que la princesse est un être intemporel et que la zone ne correspond pas à un lieu spatial:

Orphée: Nous allons loin?

Heurtebise: Les mots que vous employez n'ont pas de sens chez nous.²¹³

Il n'y a pas de loin, car loin implique un lieu spatial défini. Pour la princesse, tous les lieux se valent, sans doute semblables à l'eau pour les poissons. Elle se trouve dans un bocal qui se voudrait océan ou un océan qui se voudrait bocal, aveugle face aux parois ou aux changements. Un dialogue entre la princesse et Cégeste rend explicite cette existence difficile, intemporelle:

La princesse: C'est la premier fois que j'ai presque la notion du temps. Ce doit être affreux pour les hommes d'attendre...

Cégeste: Je ne me le rappelle plus.

La princesse: Vous vous ennuyez?

Cégeste: Qu'est-ce que c'est?...

La princesse: Excusez- moi, je me parlais à moi-même.

Cocteau reprend très directement le concept d' « Ennui mortel de l'immortalité ». Cette conversation permet aussi de différencier l'expérience des deux personnage face à leur immortalité. La princesse expérimente le même malaise que la muse. Son existence ne peut avoir de début, ni de fin, elle n'a

²¹³ Extrait du dialogue entre Orphée et Heurtebise au moment de la première traversée de la Zone d'Orphée: Cocteau, *Orphée*, p. 104.

aucune possibilité de délimitation. Cégeste se montre incapable de comprendre, ou de contextualiser son existence. La mise en scène et le montage de cette conversation ramènent le spectateur à sa propre expérience. Les images qui précèdent cette scène montrent Orphée (mort) et Heurtebise qui sont en route pour rejoindre la Mort d'Orphée: la princesse reste debout et immobile dans le cadre. On a l'impression de les voir attendre pour qu' Orphée et Heurtebise arrivent, mais le dialogue met l'accent sur le décalage entre l'impression visuelle et le ressenti des personnages.

Les formes des corps évoluent avec les changements de régime temporel pour Orphée et Heurtebise. Pour Orphée par exemple on passe d'un corps mort actif, s'opposant à Heurtebise et Cégeste; à un dédoublement dans lequel Orphée devient à la fois corps-vaisseau vide contrôlé par Heurtebise et marcheur à-rebours de sa propre histoire; puis, enfin, le poète se réunifie dans un retour vers son monde. Ces métamorphoses correspondent aux différents passages du poète, d'un régime temporel à un autre. De la même façon Heurtebise voit sa forme physique rester avec la princesse, puis dans un autre dédoublement sa forme se projette de façon non-physique avec Orphée pour sa traversée à l'envers. L'Heurtebise se délite au moment de la réunification d'Orphée, ne laissant que sa forme vaporeuse dans la Zone. Les métamorphoses d'Orphée et d'Heurtebise se complètent, se répondent, et existent en contraste les unes des autres. Les changements de postures des corps se font toujours par rapport aux différents temps qui se présentent face aux êtres, temps à mesurer, à affronter, à remonter ou à surmonter. Comme le notent Azoury et Lalanne sur Cocteau: « On le sent autant à son aise dans le présent que le futur, ce sont là des notions qui n'ont aucun sens pour lui, pas plus que le sentiment du présent. Sur une mesure temporelle, le temps n'a pas d'accroche, juste des stations. »²¹⁴

²¹⁴ Azoury&Lalanne, pp.153-4.

Conclusion

À travers cette étude esthétique de la trilogie orphique de Jean Cocteau nous avons cherché à approfondir le sens que nous pouvons donner au concept du Regard Tactile. Nous avons essayé de pointer et d'analyser des moments dans les trois films où ce concept était manifeste à l'image: d'identifier un échange dans le regard qui dépasse le visuel pur, quelque chose qui existe en dehors de l'objet regardé et du regardant - l'élément tactile qui transforme notre regard devant cette image. Ce regard qui est « ...entravé, absorbé dans un mouvement immobile, dans un fond sans profondeur. »²¹⁵

Nous avons retrouvé des jeux de regards triangulaires, complexes et destructeurs dans la scène d'*Orphée* où Eurydice est effacée par le regard reflété d'Orphée ou dans la scène de *Le Testament d'Orphée* où le croisement du regard du spectateur et de la voyante détruisent la photo de Cégeste et annihilent son regard aveugle. Les traversées des miroirs de *Le Sang d'un Poète* et *Orphée* nous offraient aussi la possibilité de tenter d'approfondir notre perception du Regard Tactile. La distorsion, la transformation du regard devant un miroir devenu liquide (la limite extrême entre deux structures d'existences opposées) dans *Orphée* nous a permis une ouverture et l'instabilité matérielle des personnages et des lieux dans *Orphée* et *Le Testament d'Orphée* a permis un approfondissement de l'idée d'un regard spectatorial transformé et privilégié. C'est cependant dans les deux dernières parties que nous avons trouvé deux instances qui contribuent d'une façon importante à une compréhension plus large du Regard Tactile.

La première est la scène au centre de la section sur la texture qui nous montre quelque chose de rare, présente dans le dernier film de la trilogie. Quand Cocteau rentre dans la carrière et suit son mur le spectateur ressent un contact saisissant à distance: il ressent l'espace par la texture du mur. C'est une vision haptique forte, l'espace est distordu et les grains et contours des pierres s'imposent sur son regard - il suit le contact de la main de Cocteau avec cette surface et il n'y a plus la barrière entre le spectateur et le film. Nous expérimentons un moment de vision tactile.

La deuxième concerne le statut de la muse dans *Le Sang d'un Poète*. Elle est extraite d'une perception temporelle qui pourrait correspondre à la cadence d'un film. La muse agit entre les photogrammes, grâce à elle notre regard pénètre l'idée de l'intemporalité et de l'aspatialité. Notre regard n'est plus cadré pas des limites du film, mais il est transformé et par cette transformation une poésie pure s'échappe du vide et imprègne notre vision.

²¹⁵ Blanchot, p. 29.

Jean Cocteau, poète, se propose finalement de changer la vision du cinéma de ses spectateurs, en fonctionnant autour de moments de bascule forts, d'instant clés autour desquels sont construits les édifices cinématographiques dans leur ensemble. Loin de la conception classique d'un récit fonctionnant comme enchaînement d'actions, Cocteau cherche la grâce d'un instant, un seul, qui va pouvoir exprimer parfaitement sa nuit interne dans les salles obscures. Le cinéma de Jean Cocteau est un cinéma de contact fugace, de proximité éphémère, le cinéma d'un homme qui a constaté que pour se faire comprendre un instant, il fallait communiquer longtemps.

ANNEXES

Références des pages titres des parties:

Première Partie: Jean Cocteau « Eurydice » dans Jean Cocteau, *Romans, Poésies, Œuvres Diverses* (Librairie Générale Française, 1995) p. 330.

Deuxième Partie: Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* cité dans Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* ([Paris]: Éditions Gallimard, 1964) pp. 82-3

Troisième Partie: Georges Didi-Huberman, *Génie du Non – Lieu* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2001), p.39.

Quatrième Partie: Giorgio de Chirico, « La volonté de la statue » *Il meccanismo del pensiero* (Turin: Einaudi ed., 1985) p. 36 cité dans *Giorgio de Chirico: la fabrique des rêves* (Paris:Paris Musées, 2009) p.142.

Bibliographie

Textes Principaux

Azoury, Philippe & Jean - Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma désordres* (Paris: Cahiers du Cinéma, 2004).

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire* ([Paris]: Gallimard, 1955).

Cocteau, Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses* ([Paris]: Librairie Générale Française, 1995).

——— *Entretiens sur le cinématographe* ([Paris]: Éditions du Rocher, 2003).

Didi - Huberman, Georges, *Devant l'image* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1990).

Jimenez, Marc, *Qu'est- ce que l'esthétique?* ([Paris]: Gallimard, 1997).

Merleau- Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit* ([Paris]: Gallimard, 1978).

Textes Secondaires

Abasse, Ackbar, « On Fascination: Walter Benjamin's Images », *New German Critique*, 48 (Autumn, 1989): 43-62.

Alyn, Marc *Approches de l'art moderne: Des œuvres, des hommes, des destins* (Paris: Bartillat, 2007).

Arasse, Daniel, *Le détail: Une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion, 2008).

Aumont, Jacques, *L'image* ([Paris]: Armand Colin, 2005).

——— *Moderne?* (Paris: Cahiers du cinéma, 2007).

——— *L'œil interminable* (Paris: Éditions de la Différence, 2007).

——— *Les théories des cinéastes* ([Paris]: Armand Colin, 2005).

Aumont, Jacques et al., *Esthétique de Film*, troisième édition ([Paris]: Armand Colin, 2008).

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* (Paris: Presses Universitaires de France, 1964).

Barrière, Jean - Bertrand, *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique* (Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1977).

Bazin, André, *Qu'est - ce que le cinéma?* dix-septième édition ([Paris(?)]: Cerf- Corlet Publications, 2007).

Bonfand, Alain, *Le cinéma saturé: Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement* (Paris: Presses Universitaires de France, 2007).

Borgal, Clément, *Cocteau: Dieu, la mort, la poésie* (Paris: Éditions du Centurion, 1968).

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe* ([Paris]: Gallimard, 1975).

Chareyre-Mejan, Alain, *Le réel et le fantastique* (Paris: L'Harmattan, 1998).

- Cocteau, Jean**, *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par Bernard, André & Claude Gautier (Paris: Pierre Belfond, 1973).
- *Jean Cocteau par Jean Cocteau: Entretiens avec Wilfred Fijfield* ([Paris]: Éditions Stock, 1973).
- *Mon Premier voyage (Tour du Monde en 80 Jours)*, (Paris: Gallimard, 1936).
- Clerc, Adrien**, « *La Malédiction du Pharaon: Abnubénor en Zahir* », www.luciofulci.fr/fulcilogie_adrienclerc/malediction.html (12/04/09).
- Clergue, Lucien et Cocteau, Jean**, *Phénixologie* (Arles: Actes du Sud, 2003)
- de la Touche, Hugues**, *Sur les pas de Jean Cocteau: Itinéraire d'un poète de Toulon à Menton* (Nice: ROM, 1998).
- Deleuze, Gilles**, *Cinéma 1: L'image – mouvement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983).
- *Cinéma 2: L'image – temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985).
- Didi-Huberman, Georges**, « Montage des ruines: Conversation avec Georges Didi-Huberman par Guy Astic et Christian Tarting », *Simulacres: Ruines*, 5 (Septembre- Décembre 2001).
- Dixon, Wheeler Winston**, *It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema* (Albany, NJ: State University of New York Press, 1995).
- Evans, Arthur, B.**, *Jean Cocteau and his Films of Orphic Identity* (Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1977).
- Fraigneau, André**, *Cocteau par lui-même* ([Paris]: Éditions du Seuil, 1957).
- Freeman, E. ed.**, *Jean Cocteau: Orphée: the Play and the Film* (London: Bristol Classical Press, 1976; repr. 1992).
- Genette, Gérard**, *Palimpsestes: la littérature au second degré* ([Paris]: Éditions du Seuil, 1982).
- Grange, Marie-Françoise**, *L'autoportrait en cinéma* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008).
- Graves, Robert**, *The Greek Myths: Complete Edition* (London: Penguin, 1992).
- Groynoski, Daniel & Bernard Sarrazin**, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle* (Paris: José Corti, 1990).
- Hammond, Robert, M.**, "The Mysteries of Cocteau's "Orpheus"", *Cinema Journal*, 11. 2 (Spring 1972): 26-33.
- Heidegger, Martin**, *Être et Temps*, ([Paris]:Gallimard,1986; repr. 1927).
- *Les Chemins qui ne mènent nulle part* (Paris:éditions Gallimard, 1986).
- Hergott, Farbric et al.** *Giorgio de Chirico: la fabrique des rêves* (Paris:Paris Musées, 2009).
- Holzhey, Magdalena**, *Giorgio de Chirico 1888 – 1978: Le mythe moderne*, (Cologne: Taschen, 2005).
- Iampolski, Mikhail**, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, traduit par Harsha Ram (Berkeley: University of California Press, 1998).
- Jost, François**, *Le temps d'un regard: Du spectateur aux images* (Québec: Nuits Blanche Éditeur, 1998).
- Kaplan, E. Ann**, *Women and Film: Both Sides of the Camera* (London: Routledge, 1983).

- Kelly, Micheal**, (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, vols.1- 4 (Oxford: Oxford University Press, 1998).
- Kieran, Matthew**, « Aesthetic value: Beauty, Ugliness and Incoherence », *Philosophy*, 72 (July, 1997): 383-399.
- (ed.) *Contemporary Debate in Aesthetics and the Philosophy of Art* (Oxford: Blackwell, 2005).
- Knox, Israel**, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer* (New York: The Humanities Press, 1958).
- Kracauer, Siegfried**, *Theory of Film: The Redemption of Physical Beauty* (Princeton, NY: Princeton University Press, 1997).
- Lorand, Ruth** 'Defining Art', in *Aesthetic Order: A Philosophy of Order, Beauty and Art* (London: Routledge, 2000), pp. 249-306.
- Merleau - Ponty, Maurice**, *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 1962; repr. 2005).
- Miller, Tony & Robert Stam**, *A Companion to Film Theory* (Oxford: Blackwell, 1999).
- Nancy, Jean - Luc**, *Le regard du portrait* (Paris: Éditions Galilée, 2000).
- Neill, Alex & Aaron Ridley**, *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates* (New York: McGraw Hill, 1995).
- Nemer, François**, *Cocteau sur le fil* ([Paris]: Gallimard, 2003).
- Oxenhandler, Neil**, 'Poetry in Three Films of Jean Cocteau', *Yale French Studies*, 17 (1956): 14-20.
- 'Toward the new Aesthetic', *Contemporary Literature*, 11.2 (Spring 1970): 169-191.
- Paolucci, Henry**, trad., *Hegel: On the Arts- Selections from G.W.F. Hegel's Aesthetics or the philosophy of fine art* (New York: Frederick Ungar Publishing, 1979).
- Pomeroy, Sarah B., et al.** *A Brief History of Ancient Greece: Politics, Society and Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2004).
- Pinel, Vincent**, *Cinéma français* ([Paris]: Cahiers du Cinéma, 2006).
- Racine, Bruno et al**, *Cocteau: Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »* (Paris: Éditions Gallimard/ Éditions du Centre Pompidou, 2003).
- Rancière, Jacques**, *La fable cinématographique* ([Paris]: Éditions du Seuil, 2001).
- *The Politics of Aesthetics*, traduit par Gabriel Rockhill (New York: Continuum, 2004).
- Rey, Alain**, (dir.) *Dictionnaire culturel en langue française* (Paris: Dictionnaire Le Robert, 2005): tomes I – IV.
- Rey-Debove, Josette & Alain Rey**, *Le nouveau petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris: Dictionnaires le Robert, 1993).
- Rosicrucian Digest**, 86.1: The Orphic Mysteries (2008)
- http://www.rosicrucian.org/publications/digest/digest1_2008/Online_Digest_Orphic_Full_2008-04-18.pdf (10/11/2008).

Sheafer-Jones, Caroline, « Fixing the Gaze: Jean Cocteau's *La Belle et la Bête* », *The Romantic Review*, 93.3 (2002): 349-362.

Simonelli, Thierry, *De Heidegger à Lacan*,

<http://www.psychanalyse.lu/articles/SimonelliHeideggerLacan.htm> (03/10/09)

Sprigge, Elizabeth, & Kihm, Jean - Jacques, *Jean Cocteau: The Man and the Mirror* (London: Victor Gollancz, 1968).

Stolnitz, Jerome, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction* (Cambridge, MA: The Riverside Press, 1960).

Truffaut, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, 31 (Janvier, 1954): 15- 29.

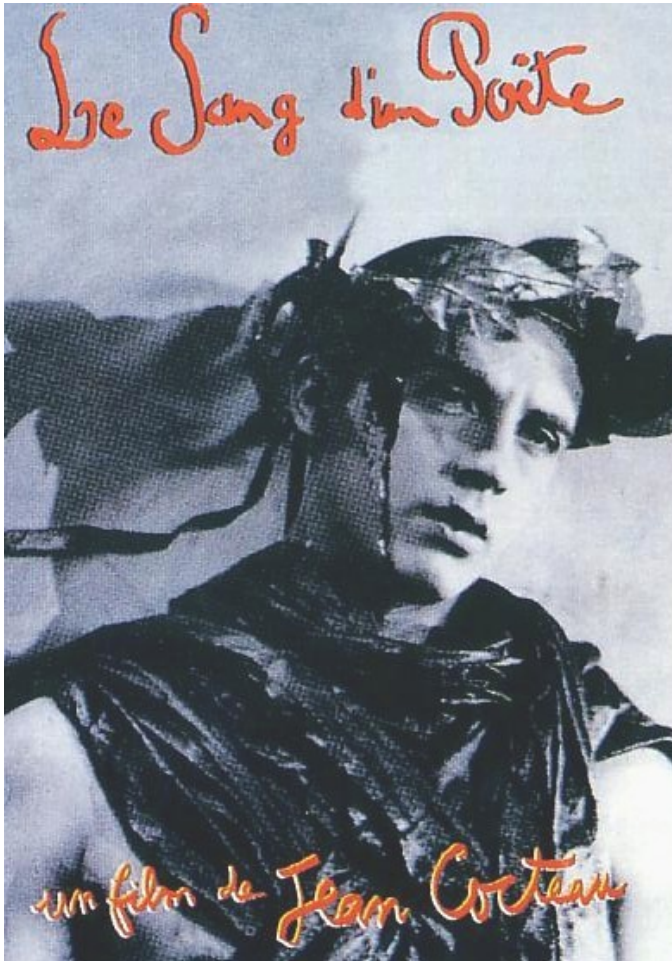
Vernant, Jean-Pierre, *The Universe, Gods and Mortals*, trans. Linda Asher (London: Profile Books, 2001).

Vernet, Marc, *De l'invisible au cinéma: Figures de l'absence* ([Paris]: Éditions de l'Etoile, 1988). *byg*

Williams, James S. *Jean Cocteau* (Manchester: Manchester University Press, 2006).

Žižek, Slavoj, « The Sex of Orpheus », <http://lacan.com/zizekopera2.htm> (12/02/09).

LE SANG D'UN POETE (1930)



Equipe technique

Réalisateur / Scénariste / Monteur	Jean Cocteau
Producteur	Vicomte de Noailles
Directeur de la photographie	Georges Périnal
Musique	Georges Auric
Costumes	Coco Chanel
Direction artistique	Jean D'Eaubonne

Acteurs

Le Poète	Enrique Rivero
La Statue	Elizabeth Lee Miller
-	Pauline Carton
-	Odette Talazac
L'ami de Louis XV	Jean Desbordes
L'ange noir	Féral Benga

ORPHEE (1950)



Equipe technique

Réalisateur / Scénariste	Jean Cocteau
Producteur	André Paulvé
Musique	Georges Auric
Directeur de la photographie	Nicholas Hayer
Monteuse	Jacqueline Sadoul
Costumes	Marcel Escoffier
Directeur artistique	Albert Volper

Acteurs

Orphée	Jean Marais
Heurtebise	François Périer
La princesse	Maria Casarès
Eurydice	Marie Déa
Aglaonite	Juliette Gréco
Cégeste	Edouard Dermit
Le poète	Roger Blin

LE TESTAMENT D'ORPHEE (1960)
... ou ne me demandez pas pourquoi !



Equipe technique

Réalisateur / Scénariste	Jean Cocteau
Producteurs	Jean Thuillier / François Truffaut
Directeur de la photographie	Roland Pontoizeau
Monteuse	Marie-Josette Yoyotte
Costumes	Janine Janet
Directeur artistique	Pierre Guffoy
Musique	Georges Auric

Acteurs

Le poète	Jean Cocteau
L'huissier	Yul Brynner
La princesse	Maria Casarès
Le professeur	Henri Crémieux
Cégeste	Edouard Dermit
Oedipe	Jean Marais
L'écolier	Jean-Pierre Léaud

BIOGRAPHIE DE JEAN COCTEAU

Notre biographie est une version remaniée de celle disponible sur le site internet des « Amis de Jean Cocteau », que l'on peut consulter en ligne à l'adresse suivante : www.jeancocteau.net/bio.html

1889

Naissance, le 5 juillet, à Maisons-Laffitte de Jean Cocteau, fils de Georges et Eugénie. Le couple a déjà deux enfants : Marthe, née en 1877 et Paul, en 1881.

1897

La famille vit chez les grands-parents maternels : l'hiver, dans l'hôtel particulier du 45 rue La Bruyère à Paris ; l'été, dans la propriété de Maisons-Laffitte. Jean est un enfant choyé, mais nerveux, difficile de caractère et souvent malade. Il grandit dans un milieu mondain où l'on a le goût des arts. Son père dessine et, très jeune, il l'imitera. Son grand-père est collectionneur et mélomane – il organise chez lui des séances musicales. Fasciné par le théâtre, Jean dévore les magazines spécialisés qu'il trouve chez lui ; il assiste aussi à quelques spectacles pour enfants.

1898

Le 5 avril, pour des raisons restées mystérieuses, son père se tue d'une balle dans la tête. C'est seulement en 1963, année de sa propre mort, que Cocteau, au cours d'une émission télévisée, *Portrait-souvenir*, parlera publiquement de ce drame.

1907

Jean Cocteau échoue aux deux sessions du baccalauréat; il ne reprendra pas ses études. Il écrit des poèmes, se passionne pour le théâtre et, sans doute sous l'influence de De Max, se persuade qu'un grand destin l'attend.

1908

Introduit dans le monde par sa mère, il s'y fait rapidement une réputation de dandy. Il fréquente Catulle Mendès, se lie avec Lucien Daudet et avec Maurice Rostand. Le 4 avril, De Max organise au théâtre Fémina, sur les Champs-Élysées, une matinée poétique consacrée à « un tout jeune poète de dix-huit ans, Jean Cocteau », avec une présentation de Laurent Tailhade. Grand succès mondain et dans les milieux littéraires académiques.

1909

L'activité littéraire de Cocteau est intense. En janvier, il prépare avec Maurice Rostand la revue *Schéhérazaïde*, qui aura six livraisons de novembre 1909 à mars 1911. Il publie des articles et des dessins dans *Comoedia*. En février paraît son premier recueil de poèmes, *La Lampe d'Aladin*.

1912

Diaghilev lui lance le célèbre « Etonne-moi ! ». A la fin de juin paraît son troisième livre de vers, *La Danse de Sophocle*. Le jugement des critiques, ainsi que l'échec de son ballet et la réflexion de Diaghilev, le conduisent à s'interroger sur la valeur et la signification de ses premiers succès. Des poèmes et des textes en prose paraissent dans *Comoedia*, *Le Figaro*, *La Revue de Paris*, *Je sais tout* et *Les Annales*.

1914

En janvier, il voit Stravinski, de passage à Paris, et lui présente un projet de ballet, une « parade » de music-hall, *David*. Mais, rappelé par Diaghilev à ses engagements antérieurs, Stravinski n'achèvera pas ce ballet. Rentré à Paris, Cocteau achève *Le Potomak*. Réformé, il ne veut pas rester inactif quand la guerre est déclarée. Au début d'août, il est engagé à la Croix-Rouge, où il est chargé de tâches humanitaires. En septembre, il participe au convoi d'évacuation de blessés en Champagne et assiste au bombardement de Reims. Il se porte volontaire pour la Section d'ambulances aux armées créée par Etienne de Beaumont et part comme convoyeur vers le front de Flandre.

1917

Diaghilev décide de faire représenter *Parade* par les Ballets russes et charge Massine de la chorégraphie. Du 19 février au 9 avril, Cocteau et Picasso rejoignent à Rome la troupe des Ballets russes pour la préparation du ballet. Le 10 et le 11 mars, il fait une excursion à Naples et à Pompéi. La première de *Parade* a lieu le 18 mai au Châtelet. Le public et la critique sont plus surpris que scandalisés par la musique de Satie et par les décors et les costumes de Picasso.

1919

L'Ode à Picasso est achevée d'imprimer le 9 février. En dépit de ses efforts, il est tenu à l'écart de *Littérature*, revue pourtant éclectique à ses débuts, dont Aragon, Breton et Soupault lancent le premier numéro en mars. Il se rapproche pour un temps des dadaïstes et donne des poèmes à l'Anthologie Dada, qui paraît le 15 mai. Tandis que *Le Potomak* sort le 20 mai, Gide fait paraître dans la N.R.F. une « Lettre ouverte à Jean Cocteau », où il critique Cocteau. Cette polémique ferme provisoirement à Cocteau les portes de la N.R.F. Le 8 juin, il assiste à l'hommage à Apollinaire donné à la galerie « L'effort moderne » de Léonce Rosenberg. Il y rencontre Raymond Radiguet, alors âgé de seize ans.

1920

Cocteau se fait le défenseur et le porte-parole des jeunes musiciens qu'on commence à appeler « Le groupe des Six ». Le samedi, ils se réunissent avec des amis comme Jean Hugo ou Paul Morand au restaurant Gauclair, rue de Richelieu. Cocteau participe à la manifestation Dada du 23 janvier, mais il rompra avec le mouvement à la fin d'avril, après que Tzara et Picabia eurent écarté ses poèmes.

1923

En mars, *Le Diable au corps* est publié. En avril, Cocteau effectue un voyage à Londres et à Oxford avec

Radiguet. A l'automne, *Plain-chant, la Rose de François, Picasso* et en octobre, à une semaine d'intervalle, *Le Grand écart* et *Thomas l'Imposteur* sont publiés. A la fin de novembre, Radiguet s'installe à l'hôtel Foyot. Il meurt, le 12 décembre, d'une typhoïde mal soignée. Cocteau, très affecté, n'assistera pas aux obsèques.

1924

En janvier, Cocteau désespéré, est emmené à Monte-Carlo par Diaghilev, Auric et Poulenc qui le poussent à chercher l'oubli dans l'opium. Il élabore un projet de ballet, *Le Train bleu*. En juillet, Auric conduit chez les Maritain un Cocteau désespérément en quête d'une paix spirituelle. Le même mois, il découvre, dans l'ascenseur qui le mène chez Picasso, le nom d'Heurtebise, ce qui déclenche l'écriture du poème *L'Ange Heurtebise*.

1925

En janvier, *Poésie 1916-1923* est publié. En février, Cocteau rencontre Jean Bourgoing, puis la sœur de ce dernier, Jeanne. Leur chambre lui inspirera le décor des *Enfants terribles*. Du 15 mars au 15 avril, pressé par les Maritain, il suit une cure de désintoxication à la clinique des Thermes urbains, rue Chateaubriand. Il dessine beaucoup et écrit des poèmes, qui entreront dans *Opéra*.

1928

Au début de juillet, paraît le *Mystère laïc*, où Cocteau prend la défense de De Chirico attaqué par les surréalistes. A la fin de novembre, il entre dans une clinique de Saint-Cloud pour une nouvelle cure de désintoxication.

1929

Cocteau séjourne à la clinique jusqu'en avril, date à laquelle Chanel met fin à la cure. Il s'y trouve en même temps que Raymond Roussel. Il dessine, entreprend *Opium*, et il écrit *Les Enfants terribles* en dix-sept jours. On envisage de faire un dessin animé, que commanditerait Charles de Noailles.

1930

La répétition générale de *La Voix humaine* à la Comédie-Française donne lieu à une manifestation d'hostilité d'Eluard. Le 15 avril commence le tournage du *Sang d'un poète*. Il se poursuivra jusqu'en septembre.

1932

Le 20 janvier, présentation du *Sang d'un poète* au Vieux-Colombiers.

1934

Le 26 mars, *Soixante dessins pour Les Enfants terribles* est achevé d'imprimer. Le 9 avril a lieu la générale de *La Machine infernale* à la Comédie des Champs-Élysées. Cocteau tient le rôle de la Voix et introduit Marcel Khill dans la distribution. *Mythologie*, illustré par De Chirico, est publié.

1936

Répondant à un projet de Jean Prouvost, directeur de Paris-Soir, Cocteau, accompagné de Khill, fait, du

29 mars au 17 juin, le « Tour du monde en 80 jours », à l'instar du héros de Jules Verne. Le reportage paraît dans Paris-Soir du 1er août au 3 septembre, puis en volume, au début de 1937, sous le titre *Mon premier voyage*.

1937

Il découvre dans un cabaret l'ancien champion du monde de boxe Al Brown, devenu musicien. Avec l'aide de Chanel, il veut le désintoxiquer et le ramener à la compétition. A une audition des élèves de Raymond Rouleau pour *Œdipe roi*, il remarque Jean Marais, à qui il fait donner le rôle du Chœur. La générale de la pièce a lieu le 12 juillet au théâtre Antoine.

1942

Au début de mars, Cocteau commence à rédiger un Journal. Ami de longue date du sculpteur allemand Arno Breker, il assiste le 15 mai à l'inauguration de son exposition à l'Orangerie et, le 23, publie dans Comœdia un *Salut à Breker* qui lui sera beaucoup reproché. Pour le cinéma, il achève le scénario de *L'Éternel retour* et réécrit celui du *Baron fantôme* pour Serge de Poligny.

1944

Après la libération de Paris le 25 août, Jean Marais s'engage dans la division Leclerc et part le 7 septembre. Dès la fin d'août, l'attitude de Cocteau pendant l'Occupation soulève des critiques. Le 23 novembre, il comparaît devant le Comité d'épuration du cinéma, où il est acquitté en quelques minutes. Il en ira de même devant le Comité des écrivains.

1945

Il écrit pour Bresson les dialogues des *Dames du bois de Boulogne*. Du 26 août au 13 septembre a lieu le tournage de *La Belle et la Bête* à Rochecorbon, près de Tours. La fin du tournage se fait en studio et au château de Raray, près de Senlis. Souffrant d'urticaire et de phlegmons depuis le début d'octobre, il doit être hospitalisé à l'hôpital Pasteur. Il tient le journal de ce tournage, qui paraîtra en janvier 1947 (*La Belle et la Bête. Journal d'un film*).

1946

Le tournage est terminé le 11 janvier. Cocteau se met au montage. *La Belle et la Bête* sortira à Paris, aux cinémas Colisée et Madeleine. Le film, qui n'a pas été distingué au festival de Cannes en septembre, obtiendra en décembre le prix Louis-Delluc.

1947

L'activité du poète, en cette année 1947, est surtout cinématographique : au printemps, il suit le tournage de *La Voix humaine* par Rossellini, avec pour interprète Anna Magnani, et celui de *Ruy Blas* ; en octobre celui de *L'Aigle à deux têtes* et, à la fin de l'année, il écrit le scénario d'*Orphée*.

1948

Le cinéma, pour Cocteau, est toujours au premier plan. *Ruy Blas* sort en février, *L'Aigle à deux têtes* en

septembre ; en mai et en juin a lieu le tournage des *Parents terribles*, qui sortiront en novembre. Il se met à la tapisserie avec le carton de Judith et Holopherne en septembre.

1949

En été, Cocteau organise le Festival du film maudit à Biarritz. D'août à novembre a lieu le tournage d'*Orphée*, que Cocteau termine avec une crise de sciatique. En décembre débute le tournage des *Enfants terribles* par Melville.

1950

Le 1er mars, *Orphée* est présenté à la Semaine du cinéma de Cannes, obtient en septembre à Venise le prix international de la critique, et sort à la fin du mois à Paris. En Allemagne, la présentation du film par Cocteau est un triomphe. En mai, il séjourne pour la première fois à Saint-Jean-Cap-Ferrat dans la villa des Weisweiller, Santo Sospir, qui deviendra sa troisième demeure. Il y entreprend la décoration des murs.

1951

Au début de l'année, il enregistre avec André Fraigneau des entretiens radiophoniques et des entretiens sur le cinéma, *Entretiens autour du cinématographe*. En avril, il est élu président du Syndicat des auteurs et compositeurs de musique.

1957

La décoration de la chapelle Saint-Pierre est achevée. Il est initié à la poterie à l'atelier Madeline-Jolly de Villefranche. De nouvelles recherches poétiques aboutiront à *Paraprosodies*. Il assiste avec Picasso à des corridas à Nîmes et à Arles.

1958

Sa sœur Marthe meurt le 13 janvier. A Santo Sospir, il travaille au *Testament d'Orphée* malgré des difficultés de financement. *Paraprosodies précédées de 7 dialogues* est publié.

1959

En septembre, il tourne *Le Testament d'Orphée* aux Baux-de-Provence puis à Nice.

1960

Le 10 février, *Le Testament d'Orphée* est projeté en salle à Paris. En juin, Cocteau est élu prince des poètes pour succéder à Paul Fort. C'est le début d'attaques et de polémiques qui empoisonneront son été. Le point final sera donné par Aragon qui, dans Les Lettres françaises du 20 octobre, approuve la désignation de Cocteau.

1961

En janvier et en février, Jean Delannoy réalise *La Princesse de Clèves*, dont Cocteau avait écrit un découpage en 1944 ; à la même époque, le poète commence les *Innamorati*, dessins aux crayons de couleur, et *Cérémonial espagnol du phénix* suivi de *La Partie d'échecs* est publié.

1963

Il est à Paris et à Milly en janvier et février. Il reçoit la visite d'Arno Breker, qui sculpte son buste et celui de Jean Marais. Il regagne ensuite Santo Sospir, qu'il va quitter définitivement après une brouille avec Francine Weisweiler. En avril, il enregistre à Milly, pour la télévision, un *Portrait souvenir*. Le 22, une crise cardiaque plus grave que les précédentes entraîne son hospitalisation. Il passera sa convalescence à Marnes-la-Coquette chez Jean Marais. Le 11 octobre, il meurt une heure après avoir appris la disparition d'Edith Piaf. Embaumé le 12, il est inhumé le 16 à Saint-Blaise-hors-les-Murs, à Milly et, le 24 avril 1964, il sera transféré à l'intérieur de la chapelle.