

**Université Denis Diderot Paris VII**

UFR Lettres Arts Cinéma

Master 2 Recherche

Etudes Cinématographiques

**Violette LIBAULT**

***Au-delà des mots***

*Mise en scène sonore des poèmes au cinéma*

Année universitaire 2013/2014

SOMMAIRE
----------

INTRODUCTION.....	5
I) LA VOIX DANS L'ESPACE .....	15
I.I) LE GLISSEMENT DU TEXTE .....	17
I.II) LA DECLAMATION MECANIQUE .....	20
I.III) D'UNE AME A L'AUTRE .....	23
I.IV) LE MURMURE DU PASSE .....	26
I.V) LA VOIX INTERIEURE .....	29
II) LES PAYSAGES SONORES .....	33
II.I) MONDE SENSIBLE.....	35
A) Oiseaux, chants et ciseaux .....	35
B) Le roulis de la mer .....	37
C) La réverbération de la grotte .....	40
D) Vents et tremblements de terre .....	43
II.II) MONDES INVISIBLES .....	45
A) Le désir des anges .....	45
B) Entendre les morts.....	48
C) Le cœur du cosmos .....	50

III) LA MUSICALITE DES VERS .....	54
III.I) LE RYTHME ENIVRANT DES MOTS.....	57
III.II) LES POEMES CHANTES.....	59
A) Dylanographie.....	59
B) L'art de la courtisane .....	62
III.III) LA PERFORMANCE ORIGINELLE .....	65
III.IV) LE MONTAGE DE LA MUSIQUE.....	68
CONCLUSION .....	72
ANNEXE .....	76
FILMOGRAPHIE .....	94
BIBLIOGRAPHIE .....	97

## REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord messieurs Pierre Berthomieu et Bruno Toussaint pour avoir suivi avec intérêt l'évolution de mes recherches lors de ces deux années de Master à l'Université Paris VII.

Je remercie également ma mère pour avoir patiemment relu mon travail et partagé son amour de l'art avec moi.

Enfin, je remercie mes grands-parents paternels qui aimaient réciter des vers, chanter, et tourner des films d'aventure avec leurs enfants et petits-enfants.

## INTRODUCTION

---

« Le poème, cette hésitation prolongée entre le son et le sens... »  
 Paul Valéry, *Tel quel*, 1941

### L'adaptation cinématographique

Dès l'origine du cinéma, les réalisateurs ont éprouvé le besoin de raconter des histoires et sont allés chercher dans le grenier de la littérature mondiale des personnages, des intrigues ou des situations qui sont venues nourrir leur imagination. Georges Méliès reconnaît ainsi dans une lettre de 1933 s'être inspiré du roman d'anticipation *De la Terre à la Lune* écrit par Jules Verne (1865) pour son *Voyage dans la lune* (1902), l'un des tout premiers films à rencontrer un succès international :

J'ai donc imaginé comment atteindre la lune en utilisant le procédé de Jules Verne (canon et fusée), de façon à pouvoir composer d'originales et amusantes images féeriques, en montrant quelques monstres, habitants de la lune, et en ajoutant un ou deux effets artistiques (les femmes représentant les étoiles, les comètes..., effet de neige, fond marin...)¹.

Si le réalisateur reconnaît aisément avoir voulu montrer les inventions, procédés et créatures fantastiques du romancier, il précise toutefois avoir ajouté quelques « effets artistiques ». De fait, par le cadrage, l'éclairage, le montage ou le recours aux effets spéciaux, dont il fut l'un des inventeurs les plus géniaux, le réalisateur construit sa propre interprétation du récit, et plus qu'un *traduttore* « traduisant » le récit, il devient un *traditore* s'exprimant en langage cinématographique, au risque de « trahir » le texte original.

L'adaptation d'écrits au cinéma soulève donc de nombreuses questions, certains réalisateurs n'hésitant pas à simplifier, déstructurer ou même transformer les œuvres littéraires pour leurs propres besoins. Ainsi, lorsqu'Alfred Hitchcock porta le roman *D'Entre les morts* (1954) à l'écran – roman spécialement écrit pour lui par Pierre Boileau et Thomas Narcejac – dans son film *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958), il transforma

---

¹ Extrait d'une lettre de Georges Méliès datant de 1933, cité dans le documentaire *Le Voyage extraordinaire*, Serge Bromberg et Eric Lange, 2011.

l'échec de la machination des personnages en une réussite, déplaça l'intrigue des Ardennes à San Francisco, et supprima le contexte de la Seconde Guerre Mondiale pour installer ses protagonistes dans l'Amérique prospère et luxuriante des années 1950. Selon le spécialiste Frédéric Sabouraud, c'est pourtant dans « cette transformation aussi nécessaire que complexe à définir » que réside tout l'enjeu de l'adaptation puisque « dans l'œuvre écrite, la narration prime et les mots sont rois avec leurs propres signifiants, leurs propres règles, constituant ce que Barthes nomme un système cohérent de signes » tandis que « dans l'œuvre cinématographique, le fait de montrer et de faire entendre impose ses lois »<sup>2</sup>.

L'adaptation permet-elle de mieux saisir les caractéristiques essentielles de la littérature d'une part et du cinéma d'autre part? En étudiant les transpositions des pièces, des romans ou des nouvelles en films, en comparant l'expérience du lecteur à celle du spectateur, ou bien en analysant la manière dont les genres littéraires peuvent engendrer des genres cinématographiques, de nombreux théoriciens ont tenté de comprendre les relations de ces deux formes artistiques, en laissant bien souvent de côté la poésie.

Parmi eux, l'écrivain Ricciotto Canudo joua un rôle considérable en affirmant dans son *Manifeste des Sept arts* (1923) que le cinéma, cet « art plastique se développant selon les normes de l'art rythmique<sup>3</sup> », réalisait la synthèse des arts de l'espace (architecture, peinture, sculpture) et des arts du temps (musique et danse), tout en se plaçant sous l'égide de la poésie, qu'il considérait comme le seul « art fondateur »<sup>4</sup>. Tout en popularisant l'expression « septième art », il ouvrit donc une brèche dans la pensée ontologique en avançant la thèse selon laquelle le cinéma s'inscrivait dans une démarche poétique. Mais comment étayer cette proposition théorique sans auparavant délimiter les contours, à défaut de pouvoir en donner une définition exhaustive, de la poésie ? Nous proposerons ici un rapide rappel historique de l'évolution des formes de ce langage, avant de nous intéresser à la manière dont le cinéma a pu s'en emparer.

---

<sup>2</sup> Frédéric Sabouraud, in *L'Adaptation, le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Les Petits Cahiers », 2006, p.5.

<sup>3</sup> Ricciotto Canudo, in *Manifeste des Sept arts*, Paris, Séguier, « Carré d'Art », 1995, p.6.

<sup>4</sup> Cette classification des six arts majeurs reprend celle que le philosophe Georg Wilhelm Friedrich Hegel propose dans *L'Esthétique* (1835).

### Le langage poétique

La poésie, « art de la parole<sup>5</sup> », n'a cessé de se développer à travers les époques, les civilisations, les évolutions techniques et les esprits créateurs qui l'ont ciselée. La définir représente donc une tâche impossible à mener, nous amenant bien souvent à considérer les œuvres les plus hétérogènes comme « poétiques » sans que nous ne puissions expliquer pourquoi (« la plupart des hommes ont de la poésie une idée si vague que ce vague même de leur idée est pour eux la définition de la poésie » écrit Paul Valéry dans *Littérature* en 1929). Toutefois, l'étude de l'Histoire littéraire nous permet d'en appréhender quelques traits communs, et de comprendre ainsi les outils spécifiques au langage poétique.

« Le langage ne se refuse qu'à une chose, faire aussi peu de bruit que le silence<sup>6</sup> » observait Francis Ponge dans son recueil *Proèmes* (1948). Nous pourrions interpréter cette affirmation comme un éloge aux origines sonores de l'art poétique, nous invitant à revenir aux temps antiques où le chant, la musique et la danse s'unissaient autour de ce que le philosophe Aristote nommait la *poiësis*<sup>7</sup> : un mode de représentation des choses « au moyen du rythme (*rhythmos*), du langage (*logos*) et de la mélodie (*harmonia*)<sup>8</sup> ». Aidé par le son de sa voix, des lyres, des percussions, des aulos et des mouvements de son corps, le poète cherchait à marquer le plus profondément possible l'esprit des spectateurs rassemblés autour de lui, comme le mythique Orphée, fils du roi grec Œagre et de la muse Calliope, capable de charmer les animaux sauvages et les êtres inanimés par la seule beauté de son chant. Si la poésie bénéficiait déjà d'un certain pouvoir d'enchantement, notons qu'Aristote prenait soin de distinguer les poètes des simples « faiseurs de mètres et de vers<sup>9</sup> ».

Cette tradition lyrique fut perpétuée tout au long du Moyen-Age à travers une myriade de formes continuant d'associer le langage poétique à la musique et à la danse : ainsi les chansons de toile, pastourelles, sérénades, ballades, tensons, lais et virelais, fleurirent dans le chant des troubadours. Et bien que l'invention de l'imprimerie au milieu du XV<sup>e</sup> siècle ait permis le développement de la littérature écrite, la dimension sonore

---

<sup>5</sup> Jean-Louis Joubert, in *La Poésie*, Paris, Armand Collin, « Coursus », 2004, p.8.

<sup>6</sup> Francis Ponge, in *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1948, p.56.

<sup>7</sup> Ces notes, rassemblées sous le titre *Peri poiëtikês*, ont été rédigées autour de 335 avant J.-C.

<sup>8</sup> Aristote, in *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, « Classique », 1990, p. 9.

<sup>9</sup> Aristote, in *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, « Classique », 1990, p. 12.

de la poésie demeura au cœur de la création poétique, comme le confirme Paul Valéry dans *Variétés* (1936) : « la poésie est l'ambition d'un discours qui est chargé de plus de sens, et mêlé de plus de musique, que le langage ordinaire n'en porte et n'en peut porter<sup>10</sup>. »

Mais si le langage poétique s'oppose au discours ordinaire par son extrême musicalité, il faut également noter que le vers (du latin *versus* « le sillon ») est soumis à des contraintes formelles précises. Déjà, Molière répétait dans sa comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) : « tout ce qui n'est pas prose est vers et tout ce qui n'est point vers est prose »<sup>11</sup>. En effet, la codification des différentes formes poétiques, qui avait été renforcée par les poètes de la Pléiade au XVI<sup>ème</sup> siècle, définissait le rondeau, l'ode, l'épigramme, le blason, le canzoniere ou le sonnet par une série de règles très strictes concernant le nombre de pieds, l'organisation des rimes, ou la quantité de strophes permises. Il apparaît pourtant que toute forme versifiée n'est pas nécessairement poétique (pensons aux tragédies de Jean Racine) de même que tout poème n'est pas obligatoirement versifié. Dès le XIX<sup>ème</sup> siècle, les premiers poèmes en prose apparurent (dans *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand en 1842, puis dans *Le spleen de Paris* de Charles Baudelaire en 1869) ainsi que les vers libres, décrits par Paul Claudel dans sa pièce *La Ville* (1893) :

Lorsque j'étais un poète entre les hommes, j'inventais ce vers qui n'avait ni rime ni mètre, et je définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et réciproque par laquelle l'homme absorbe le monde et restitue dans l'acte suprême de l'inspiration une parole intelligible<sup>12</sup>.

Selon le poète et scénariste Dominique Sampiero, ce rejet soudain de la versification marque le début de la poésie moderne :

Le poème classique mimait une temporalité. Dans les très beaux poèmes de Racine, il y a une unité de lieu, de temps, et d'action, et ça raconte. Il n'y a pas de poème au sens où nous l'entendons aujourd'hui avant Mallarmé. C'est le premier poète qui prend en compte l'espace en tant que pur espace, l'espace blanc où surgissent les mots, et qui les génère<sup>13</sup>.

En considérant la poésie comme un art dont la forme est doublement liée au son (voix, instruments, mouvements) et à l'image (évoquée par les mots, figurée sur la page), nous pouvons entrevoir les premiers points de convergence avec le cinéma.

---

<sup>10</sup> Paul Valéry, in *Variété I*, Paris, Folio, « Essais », 1998, p.65.

<sup>11</sup> Molière, in *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène IV.

<sup>12</sup> Paul Claudel, in *La Ville*, Paris, Le Livre de poche, 1970, p. 13.

<sup>13</sup> Bernard Noël, in *L'Espace du poème, Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, POL, 1998, p.43.

L'art poétique au cinéma

Comme le remarque Patrick Boujard dans son mémoire *Cinéma et poésie : rencontre(s)*:

Les théories sur les éventuels liens entre cinéma et poésie sont rares, et méconnues. Une tendance historique du cinéma a fait de lui un art de la narration et du sens ; réalité que nous ne saurions critiquer, mais qui nous amène à le considérer comme « antipoétique ». Toute relation serait-elle pourtant inenvisageable<sup>14</sup>?

Nous retrouvons la même opposition entre le système narratif et le système poétique dans cette déclaration de Dominique Sampiero : « le poème est un évènement verbal entier, il n'a pas besoin de cet appareil de justification que suppose le récit. <sup>15</sup> ». Il est vrai que le poète n'a pas pour ambition première de raconter des histoires, mais cherche plutôt à tirer son destinataire vers un état supérieur, à l'emmener ailleurs, à lui faire vivre l'« élévation » dont Charles Baudelaire fit l'expérience dans les *Fleurs du Mal* (1857) en jouant le rôle d'un intermédiaire entre les différents éléments du monde<sup>16</sup>. Le rôle du poète apparaît alors très similaire à celui du chaman (sage, thérapeute, conseiller et guérisseur des sociétés traditionnelles), qu'Arthur Rimbaud résume en ces termes dans sa lettre du 13 Mai 1871 : « je veux être un poète et je travaille à me rendre Voyant ». Mais comment construire l'adaptation cinématographique d'un texte qui ne raconte pas ?

Un premier élément de réponse surgit dans l'Histoire du cinéma muet. Dans les années 1920, de nombreux réalisateurs affiliés aux avant-gardes européennes et russes refusèrent en effet de soumettre leurs films à l'exigence de la narration et préférèrent se consacrer à l'expérimentation<sup>17</sup>. Ils déconstruisirent le récit au profit de la perception brute de la matière audiovisuelle par les spectateurs : les couleurs, les lumières, les formes et les lignes composaient des représentations dignes d'intérêt en elles-mêmes. Or, il semble que l'émergence de ce mouvement cinématographique soit reliée à la

---

<sup>14</sup> Patrick Boujard, in *Cinéma et poésie : rencontre(s)*, 2006, p. 8 (mis en ligne sur le site de l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière : <http://www.ens-louis-lumiere.fr>)

<sup>15</sup> Bernard Noel, in *L'Espace du poème, Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, POL, 1998, p.53.

<sup>16</sup> « Élévation » est d'ailleurs le titre d'un poème de la troisième de la section « Spleen et Idéal », commençant par les vers suivants : « Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées/Des montagnes, des bois, des nuages, des mers/Par-delà le soleil, par-delà les éthers/Par-delà les confins des sphères étoilées/ Mon esprit, tu te meus avec agilité/Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde/Tu sillannes gaiement l'immensité profonde/Avec une indicible et mâle volupté ».

<sup>17</sup> *Rythme 21* (Hans Richter, 1921), *Symphonie diagonale* (Viking Eggeling, 1923), *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), *Cinq minutes de cinéma pur*, Henri Chomette, 1924), *Anémic cinéma* (Marcel Duchamp, 1926) ou encore *L'Homme à la caméra* de (Dziga Vertov, 1929) forment les œuvres les plus célèbres de ce mouvement.

poésie, et se situe dans la continuité de la conférence donnée par Guillaume Apollinaire en 1917, *L'Esprit nouveau et les poètes*. Il y affirma que le futur du cinéma était entre les mains des poètes :

Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. Ceux-ci se raffineront et l'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent<sup>18</sup>.

Bien que ce texte fasse déjà mention du phonographe<sup>19</sup>, il insiste avant tout sur la faculté du cinéma à montrer des images, bien que celles-ci apparaissent majoritairement issues des « imaginations grossières des fabricants de films ». Suite à cette conférence, on vit alors jaillir les premiers « films de poètes », mais, comme le rappelle le spécialiste Alain Virmaux, ces derniers restèrent rares et bien souvent inachevés :

Des nombreux scénarios et projets d'Artaud, un seul vit le jour, réalisé par Germaine Dulac : *La Coquille et le Clergyman* (1927), mais le poète le désavoua en grande partie. Si l'on met à part le cas de Picabia (peintre plus que poète), scénariste du célèbre *Entr'acte* de René Clair, il reste Desnos, qui fut un des rares poètes de cette génération à entretenir avec l'écran des relations suivies ; de lui, il subsiste *Étoile de mer*, « poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray » (1929), tentative d'un intérêt très vif en vue de marier deux univers poétiques distincts ; mais au bout du compte, un seul poète devait réussir à s'exprimer durablement à l'écran, du *Sang d'un Poète* au *Testament d'Orphée* : Jean Cocteau. Encore ce cas exceptionnel peut-il être contesté. Accusé de contrefaçon, Cocteau servit de bouc émissaire : c'était à cause de lui que les poètes se détournaient du cinéma. Quoi qu'il en soit, le bilan est effectivement fort maigre et décevant<sup>20</sup>.

Parce que les poètes-réalisateurs cherchèrent à s'ériger contre les exigences d'un cinéma narratif jugé trop commercial et bourgeois, en présentant leurs films en marge des circuits de production traditionnels, tant critiqués par Guillaume Apollinaire, ils ne touchèrent qu'un public restreint (si bien que leurs œuvres demeurent, aujourd'hui encore, méconnues). Par ailleurs, dès 1927, le cinéma devient parlant : « la parole semblait ruiner tout espoir d'un cinéma véritablement onirique pour les protagonistes de ce mouvement<sup>21</sup> » observe Alain Virmaux. La fixation des sons sur disque ou sur pellicule, loin d'être considérée comme une technique qui permettrait de développer de

---

<sup>18</sup> Le texte de la conférence est entièrement mis en ligne sur le site suivant : <http://www.persee.fr>.

<sup>19</sup> Cet appareil, inventé par Thomas Edison en 1877, permettait d'enregistrer les sons sur des rouleaux d'étain puis de les amplifier grâce à un pavillon.

<sup>20</sup> Alain Virmaux, in *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Ramsay, 1999, p.43.

<sup>21</sup> Alain Virmaux, in *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Ramsay, 1999, p.46.

nouveaux moyens de mise en scène, est alors perçue comme une menace par beaucoup de cinéastes. Ainsi King Vidor se souvient de la manière dont le parlant bouleversa les codes de représentation cinématographiques :

Chaque passage, dans un film muet, devait être mis en valeur, soit par la photo soit par l'éclairage, ou par un gros plan... tout devait être souligné sans que nous puissions avoir recours à la parole. Et tout d'un coup, nous avions un dialogue pour exprimer tout cela ! Mais il ne fallait pas sacrifier la technique du cinéma au profit de ce dialogue<sup>22</sup>.

Les réalisateurs apprivoisèrent progressivement le son dans leurs films, tandis que les poètes se tournèrent quant à eux vers la radio pour faire entendre leurs créations (ce fut le cas d'Antonin Artaud, qui enregistra *Pour en finir avec le jugement de dieu* dans les studios de l'ORTF entre le 22 et 29 novembre 1947), ou bien s'intéressèrent aux différentes techniques d'enregistrement pour développer les débuts de la « poésie sonore » (en recourant à un outillage électro-acoustique pouvant aller du simple microphone à l'utilisation créatrice du magnétophone). Selon le spécialiste Jean-Pierre Bobillot, ces expériences « ont conduit la poésie à la limite où elle cesse d'être de la poésie pour basculer du côté de l'art des sons<sup>23</sup> ». Mais nul ne saurait nier qu'elles ont également permis de révéler la dimension artistique des enregistrements sonores.

Ainsi, plutôt que d'opposer le langage poétique avec les exigences narratives du cinéma, et de nous arrêter au constat de « l'échec » qu'a pu représenter la réalisation des « ciné-poèmes », nous montrerons que de nombreux réalisateurs américains, européens, asiatiques, ont représenté des poèmes dans leurs films, ceux-ci appartenant à des genres cinématographiques aussi variés que le documentaire, l'animation, le drame, la comédie musicale ou encore la biographie, et nous tenterons de démontrer l'importance des éléments sonores en tant qu'outils privilégiés de mise en scène.

### La mise en scène sonore

Si le cinéma demeure pour beaucoup un art visuel, comme en témoigne l'expression populaire « aller voir un film », il a toujours été doté de sons (dès les premières projections, les bonimenteurs, bruiteurs, pianistes, organistes ou musiciens

---

<sup>22</sup> « King Vidor à propos du passage au parlant », émission *Ciné regards*, France 3,5 Décembre 1981, interview mise en ligne sur le site suivant : <http://www.ina.fr>.

<sup>23</sup> Jean-Pierre Bobillot, in *La Poésie sonore*, Reims, Le Clou dans le fer, « Eléments », 2009, p.23.

accompagnait le défilement des images et participaient activement à la compréhension de l'œuvre par les spectateurs) et de la conscience du son<sup>24</sup> (loin d'ignorer la part sonore du monde représenté, les films « muets » avaient déjà inventé de nombreux procédés représentant le son, en jouant par exemple sur la typographie des intertitres, en multipliant les gros plans sur les acteurs criant, la bouche grande ouverte<sup>25</sup>, ou bien en créant des impressions de silences ou de grondements terribles par le choix d'objets ou de paysages en mouvement). Ainsi, les premiers procédés de synchronisation et d'amplification des sons qui officialisèrent le « parlant » s'inscrivirent dans la continuité d'un art né sous le signe des relations audiovisuelles.

Les réalisateurs du monde entier ont rapidement compris que leur art s'étendait bien au-delà de l'écran: en effet, si l'image permet de matérialiser les « deux trous rouges » du « Dormeur du Val » d'Arthur Rimbaud, « les charmes naissants des vierges les plus belles » décrites par Pétrarque, le « majestueux corbeau digne des anciens jours » d'Edgar Allan Poe ou la « terre bleue comme une orange » de Paul Eluard, celle-ci ne devient véritablement cinématographique qu'une fois reliée aux sons qui l'entourent, comme le remarqua l'écrivain Maxime Gorki en 1896 :

Sans bruit, le feuillage gris cendre des arbres s'agite dans le vent, et les silhouettes grises des hommes, pareilles à des ombres, glissent en silence à la surface du sol gris, comme frappés d'une malédiction et condamnés cruellement au silence, privés de toutes les nuances, de tous les coloris de la vie.<sup>26</sup>

Les divers éléments sonores du film (voix, bruits, ambiances et musiques) ne viennent donc pas seulement compléter l'image, ou commenter le récit, mais agissent sur les spectateurs avec une intensité que le compositeur et théoricien Daniel Deshayes analyse par rapport au développement des cinq sens de l'homme lors de sa vie prénatale : parce que les sons jaillissaient autrefois dans le noir du ventre maternel- celui-ci étant matérialisé à son tour par l'obscurité close de la salle de cinéma- ils ont la capacité de convoquer des « images » et des émotions très fortes dans l'esprit des auditeurs :

---

<sup>24</sup> Lire à ce propos le chapitre de Michel Chion démontrant l'existence d'un monde sonore au sein du cinéma muet, qu'il propose de renommer le « cinéma sourd », dans son ouvrage *Un art sonore : le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 2003.

<sup>25</sup> La scène du landeau dans le *Cuirassé Potemkine*, réalisé par Sergueï Eisenstein en 1925, nous donne un exemple fameux de cri du cinéma muet.

<sup>26</sup> Maxime Gorki, in « Le royaume des ombres », *Le Cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion, 2011, p.48.

Dans le ventre de la mère, la vision est absente, et c'est donc par le toucher, bientôt augmenté par l'écoute, que le fœtus s'éveille à l'intérieur du corps, environ quatre mois avant la naissance. Ainsi l'écoute aveugle fonde ses empreintes pour toute une vie de perception<sup>27</sup>.

Tandis que les images défilent devant les yeux des spectateurs, un éventail « d'images sonores » immerge donc les spectateurs dans l'évènement représenté à l'écran, et peut influencer le sens d'une scène en dirigeant leur attention sur un détail particulier, en superposant plusieurs espaces à la fois, ou en accentuant le rythme du montage. Créer l'univers sonore d'un film ne consiste donc pas à capter les voix, les musiques, les bruits et les silences présents sur les lieux de tournage, ni à les reproduire fidèlement en studio de post-production ; il s'agit plutôt de composer une véritable partition dans laquelle le son et l'image évolueraient de manière plus ou moins autonome.

De même, il nous semble que la mise en scène d'un poème au cinéma ne peut se limiter à la simple illustration visuelle des images évoquées par le texte. Nous chercherons donc à montrer que le son permet d'entraîner le spectateur *au-delà des mots* en créant tout un univers de voix, de paysages et de musiques spécifiques à chaque réalisateur, tout en prolongeant les œuvres des poètes. Jacques Darras remarquait ainsi dans la préface du recueil français des *Feuilles d'herbe* (*Leaves of Grass*, Walt Whitman, 1855):

La fenêtre d'où l'on contemple le Manhattan nocturne dans *L'année du dragon* de Michael Cimino est le plus bel hommage que l'on puisse rendre aujourd'hui à Walt Whitman. C'est ici que les *Feuilles d'herbe* vivent, revivent et continuent à vivre dans le renversement du temps<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Daniel Deshays, in *Entendre le cinéma*, Belgique, Klincksieck, « 50 questions », 2010, p.15.

<sup>28</sup> Préface de Jacques Darras, in *Feuilles d'herbe*, Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 2009, p.9.

### Methodologie

La première étape de notre travail de recherche consistera à établir un corpus de films suffisamment varié et cohérent pour que nous puissions en dégager des concepts, tout en préservant une variété historique, géographique et formelle qui témoignera de l'importance de notre problématique. Nous intégrerons à notre filmographie des films américains, européens, et asiatiques, réalisés entre 1930 et 2014 ; nous analyserons des documentaires, des dessins animés, des films musicaux, des drames, des comédies, des biographies, et des films de guerre... afin de démontrer que la poésie s'articule sans difficultés à toute une pluralité de genres cinématographiques. Nous étudierons alors toutes les techniques de mise en scène sonore dont les réalisateurs disposent afin de représenter les poèmes dans leurs films, nous permettant d'affirmer que la force de l'adaptation ne réside pas seulement dans l'enchantement que procure la beauté intrinsèque d'un poème, mais provient également de la manière dont le réalisateur entremêle la composition de sa bande sonore en relation avec l'image.

Enfin, nous préciserons que le sujet de notre mémoire n'étant pas la représentation de la *poètes* mais bien des *poèmes* au cinéma, nous attirons l'attention de notre lecteur sur la précision suivante : il ne s'agira pas pour nous ici d'étudier la manière dont les réalisateurs mettent en scène la vie des auteurs. Au contraire, nous privilégierons des films relatant la découverte de la poésie par un groupe de personnages vivant des situations extraordinaires : trois sœurs partageant leurs destins amoureux, une courtisane indienne au destin tragique, une jeune femme anglaise découvrant les plaisirs du cœur et de la chair au XIXème siècle, une bergère et un « petit ramoneur de rien du tout » fuyant les désirs d'un roi tyrannique, un ingénieur aéronautique japonais plongé dans les méandres de la seconde guerre mondiale, ou encore deux anges égarés dans le Berlin de 1987, sont les héros de notre étude poétique. Il s'agira pour eux de raccrocher leurs expériences au surgissement d'un poème, celui-ci éclairant soudain le sens profond de leurs existences.

En enrichissant notre étude filmique de critiques, d'articles, de travaux et d'entretiens avec les réalisateurs, nous tenterons de dresser le bilan, cette fois positif, du mariage si tendre que partagent le cinéma et la poésie.

## I) LA VOIX DANS L'ESPACE

---

De tous les sons, la voix est celui auquel nous accordons le plus d'importance. Avant même que nous soyons capables de déchiffrer le sens de la parole qu'elle délivre, ou que nous puissions décoder les émotions de notre interlocuteur, nous recevons la voix comme un signe de la présence du corps de l'autre, nous permettant de l'identifier précisément. La voix varie d'un individu à l'autre, en fonction de la forme et de la taille de ses cordes vocales mais aussi d'autres caractéristiques physique, devenant ainsi unique pour chacun d'entre nous. Des expériences scientifiques ont ainsi démontré l'importance du « cordon vocal » reliant la mère à l'enfant, ce dernier étant capable de reconnaître la voix maternelle parmi celles d'autres femmes même avant sa naissance<sup>29</sup>. Comme Michel Chion nous le rappelle, « au commencement, dans la nuit utérine, était la voix, celle de la mère<sup>30</sup>».

Si la voix permet donc, dans un premier temps, d'identifier l'autre, elle est aussi un puissant vecteur d'émotions, que le spectateur de films reçoit à plusieurs niveaux à la fois. C'est ce que s'attache à démontrer le réalisateur et musicien Alain Corneau dans l'émission radiophonique *Le Son au cinéma*<sup>31</sup>, en passant un extrait sonore du film *Key Largo* de John Huston (1948) dans sa version originale aux auditeurs francophones. Ainsi, sans que ceux-ci n'aient besoin de connaître le sujet du film, de comprendre l'anglais, ou de voir les images, ils arrivent à saisir la nature de la relation qui se tisse entre les personnages joués par Humphrey Bogart et Lauren Bacall rien qu'en écoutant la couleur de leurs timbres, leurs souffles, leurs intonations, leurs pauses, leurs rires et leurs gémissements.

---

<sup>29</sup> « En partant du constat que les nouveau-nés réagissaient mieux à la voix de leur mère qu'à celle d'une autre femme, alors qu'ils n'avaient pas plus de douze heures de contact ex utero avec elle, A. DeCasper et M. Spence ont demandé à des futures mères de lire à voix haute tous les jours, pendant quatre semaines, un poème. À la fin de ces quatre semaines, alors que la mère est à trente-sept semaines de gestation, on donne à écouter aux fœtus des séquences dans lesquelles alternent le poème que la mère a récité et un autre poème, jamais entendu, enregistré par une tierce personne et retransmises par un haut-parleur situé à la hauteur de la tête du fœtus. Ils remarquent alors que les battements cardiaques du fœtus décroissent systématiquement lors de la lecture du poème lu par les mères, tandis qu'ils ne varient pas lors de la lecture des autres poèmes lus par d'autres femmes. Une familiarisation avec la voix maternelle a donc lieu dans les derniers mois de la vie prénatale. » In Boysson-Bardies Bénédicte, in *Comment la parole vient aux enfants*, Paris, Odile Jacob, « Bibliothèque », 2010, p.67.

<sup>30</sup> Chion Michel, in *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 1984, p.57.

<sup>31</sup> *Musique et Cinéma*, émission de Noel Simsolo, France Culture, 6 Mai 1985, mise en ligne sur le site suivant : <http://www.ina.fr>.

Alain Corneau insiste également sur la manière dont le souffle lugubre du vent ainsi que la musique de Max Steiner s'accordent avec la musicalité des voix qui « ne passent jamais tout droit dans un film ». Tout comme la voix poétique, la voix cinématographique aurait donc cela de particulier qu'elle serait modulée et rythmée d'une manière plus ou moins musicale. Nous pourrions confirmer cette affirmation par une série d'exemples marquants: Charlie Chaplin transformant le discours d'Hynkel en un chant d'onomatopées tour à tour grotesques et terribles dans *Le Dictateur* (*The Great Dictator*, 1940), Fred Astaire ne cessant de glisser de la parole au chant dans la comédie musicale *Le danseur du dessus* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935), Robert Bresson et François Truffaut dirigeant leurs acteurs en studios de doublage à la manière de chefs d'orchestre (« plus haut, plus bas, plus rapide, plus lent... »)<sup>32</sup>.

Enfin, si la voix cinématographique se distingue de toutes les autres voix, c'est qu'elle délivre une parole (« le son est alors par excellence le porteur du verbe, du Logos, qui, en une minute, fait surgir toute la création »<sup>33</sup>) dans des espaces spécifiques, que nous pouvons catégoriser par les termes suivants : in (source visible diégétique), hors-champ (source invisible diégétique), off (source invisible extradiégétique) et intérieure (source visible intradiégétique). En divisant notre étude en fonction de la manière dont la voix poétique occupe ces différents espaces cinématographiques, nous tâcherons de montrer que chacune de ces combinaisons audiovisuelles agit sur la perception que les spectateurs ont du film, tout en révélant le style et les ambitions des réalisateurs. Nous commencerons par analyser le glissement de la voix dans les trois espaces off, hors-champ, et in, dans l'ouverture du film *Beaucoup de bruit pour rien* (*Much Ado About Nothing*, Kenneth Branagh, 1993) afin de comprendre comment celui-ci permet d'immerger progressivement le spectateur dans la diégèse. Puis nous étudierons la manière dont le réalisateur Paul Grimault met en scène la poésie de Jacques Prévert dans le dessin animé *Le Roi et l'oiseau* (1979) à travers la voix in mécanique d'un ascenseur. Nous explorerons ensuite le flottement de la voix hors-champ du poète anglais romantique John Keats dans le film *Bright Star* (Jane Campion, 2009). Puis nous étudierons le sens de la voix off dans le film *Invictus* (Clint Eastwood, 2009). Enfin, nous interrogerons le pouvoir de la voix intérieure dans les films *Bird* (Clint Eastwood, 1987) et *Hannah et ses sœurs* (*Hannah and her sisters*, Woody Allen, 1986).

---

<sup>32</sup> Laurent Jullier, in *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Les Petits Cahiers », 2006, p.14.

<sup>33</sup> Michel Chion, in *Un art sonore : le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 2003, p.65

## I.I) LE GLISSEMENT DU TEXTE

Parmi les nombreuses adaptations shakespeariennes portées par Kenneth Branagh à l'écran<sup>34</sup>, *Beaucoup de bruit pour rien* (*Much Ado About Nothing*) offre une relecture passionnante de la pièce originale publiée en 1600. Cette comédie populaire, que le réalisateur avait déjà mise en scène avec la troupe *Renaissance Theatre Company* en 1988<sup>35</sup>, repose sur les aventures de deux couples amoureux formés par Héro et Claudio d'une part, Béatrice et Bénédict d'autre part. Les spécialistes Sarah Hatchuel et Pierre Berthomieu remarquent ensemble que la réussite de cette adaptation cinématographique tient à deux principes fondamentaux:

Premier principe : filmer Shakespeare d'une manière immédiatement abordable, contemporaine ; trouver une relation d'adhésion immédiate à l'histoire, aux personnages, qui dissipe l'effet d'étrangeté a priori produit par la langue et les intrigues des pièces. (...) Second principe : filmer Shakespeare comme un film de cinéma, en exprimant par des moyens proprement filmiques une vision jusque-là non exploitée : *Othello* comme thriller sexuel, *Henri V* comme western et film de guerre (...). *Much Ado About Nothing* est tourné lui sur le mode de la comédie musicale<sup>36</sup>.

Si Kenneth Branagh accorde un soin tout particulier au respect du texte de William Shakespeare, notons toutefois qu'il déplace la chanson « Sigh no more »<sup>37</sup>, interprétée par Balthazar dans la scène 3 de l'acte II, au tout début de son film, et transforme celle-ci en poème récité par Béatrice (Emma Thomson). Nous chercherons donc à comprendre le sens de cette transformation en nous attachant au glissement de la voix off, hors-champ, puis in, par rapport à l'image, et en démontrant comment elle parvient à ancrer progressivement le spectateur dans l'univers de la pièce.

Au son d'une guitare et d'un violoncelle, la voix charmeuse d'une femme s'élève dans le noir, tandis que sur l'écran apparaissent petit à petit les vers qu'elle prononce. Cette voix insituable, que nous ne pouvons pas encore relier au personnage de Béatrice,

---

<sup>34</sup> *Henri V* (1989), *Hamlet* (1996), *Peines d'amour perdues* (*Love's Labour's Lost*, 2000) et *As you like it* (2006).

<sup>35</sup> Kenneth Branagh y interprète alors le rôle de Benedict, rôle qu'il reprend d'ailleurs dans l'adaptation cinématographique de la pièce.

<sup>36</sup> Hatchuel Sarah et Berthomieu Pierre, in « "I could a tale unfold", I could a tale enlighten : Kenneth Branagh ou l'Art de la Clarté », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, mis en ligne sur le site : <http://shakespeare.revues.org>.

<sup>37</sup> Voir la traduction de la chanson jointe à l'annexe de ce mémoire.

doublée par le texte qui s'inscrit sous nos yeux, convoque alors toute l'attention du spectateur, comme si le fait d'entendre et de voir à la fois les mots de William Shakespeare lui permettait de s'en imprégner totalement. Ce procédé de mise en scène renvoie-t-il à la présence du bonimenteur, qui lisait les cartons à voix haute pour les spectateurs des films muets ? Ou cherche-t-il simplement à nous rappeler l'origine littéraire de l'œuvre ? La démarche de Kenneth Branagh se rapprocherait alors de celle de François Truffaut, qui rendit hommage à l'auteur du roman *Jules et Jim*, Henri-Pierre Roché, en adaptant son œuvre dans un film éponyme de 1962 : comme dans l'ouverture de *Beaucoup de bruit pour rien*, c'est la voix off de Catherine (Jeanne Moreau) qui récite sur fond noir un extrait du roman « transformé » par le réalisateur en poème (« Tu m'as dit "Je t'aime" / Je t'ai dit "Attends" / J'allais dire "Prends-moi" / Tu m'as dit "Va-t'en" »), et plus tard dans le film, un sous-titre double également la voix de Jules (Oskar Werner) qui prononce la phrase : « pas celle-là, Jim ». Mais contrairement au procédé choisi par François Truffaut, qui fait intervenir la voix d'un narrateur extérieur (Michel Subor) suite à celle de Catherine, Kenneth Branagh préfère mettre en scène le déplacement de la même voix dans l'espace par le biais de la récitation continue du poème.

En effet, dès la fin de la première strophe, le texte disparaît de l'écran pour laisser place au premier plan du film. Au beau milieu d'un paysage champêtre, un vieux peintre travaille devant son chevalet. A ses côtés, des hommes et des femmes allongés lascivement dans l'herbe se tournent dans la même direction, vers l'origine de la voix féminine, qui reprend alors sa récitation. L'espace sonore, composé par le chant des oiseaux ainsi que par les rires, les voix et les présences<sup>38</sup> des personnages qui répètent, amusés, certains mots du poème (« more, more, more ! »), permet de « diégétiser » la voix, qui devient alors un élément hors-champ. Seule l'arrivée des violons, qui renforcent la musique d'écran au point de recouvrir le son de la guitare que l'on voit pourtant à l'image, demeure hors de la scène (off).

La sensualité des activités représentées (se brosser les cheveux, manger des fruits au soleil, boire du vin, rire ensemble) accompagne parfaitement la tonalité joyeuse du poème qui invite les femmes à se méfier de l'inconstance des hommes pour mieux se

---

<sup>38</sup> Les « présences » désignent tous les sons liés aux mouvements des corps ou au déplacement des objets. Ce sont des bruitages très discrets, bien qu'essentiels à la construction de l'univers sonore des films.

réjouir de la légèreté de l'amour. De même, la composition de l'image, ainsi que ses tons doux et tendres, évoquent les tableaux de Nicolas Poussin (en particulier *Apollon amoureux de Daphné*, peint en 1664)<sup>39</sup>. Enfin, notons que le mixage<sup>40</sup> met volontairement en avant les frottements des corps sur l'herbe, le bourdonnement léger d'une mouche, ainsi que les gloussements des femmes, qui viennent ainsi répondre à l'exhortation shakespearienne : « sigh no more ».

Peu à peu, le mouvement panoramique de la caméra balayant le groupe dévoile Béatrice aux yeux des spectateurs. Elle apparaît assise sur la branche d'un arbre, un livre à la main (dans lequel serait donc inscrit le poème ?) et continue sa récitation jusqu'à ce que les autres personnages reprennent joyeusement en chœur le dernier vers de la dernière strophe : « into hey, nonny, nonny ! ». La transformation finale de la voix hors-champ en voix in permet donc d'achever l'immersion du spectateur dans le film, avant que l'apparition des dialogues et la musique flamboyante de Patrick Doyle ne lance définitivement l'action.

Ainsi, par la transformation de la chanson de William Shakespeare en poème récité par la voix suave d'Emma Thomson, Kenneth Branagh construit une impression d'absolue continuité entre la pièce et le film, le noir et la couleur, la parole de Béatrice et la réaction du groupe<sup>41</sup>. Kenneth Branagh démontre donc que la récitation d'un poème au cinéma nécessite de véritables idées de mise en scène audiovisuelles, et que celle-ci, en plus de faire entendre le texte, permet aux réalisateurs d'amener progressivement le spectateur vers le film.

Nous concluons cette première étude avec cette déclaration de Sarah Hatchuel et Pierre Berthomieu : « être redondant, c'est répéter les mêmes choses de la même manière : qui va dire que la musique, la couleur, et le mouvement nous parlent de la même manière que la parole ?<sup>42</sup> »

---

<sup>39</sup> Voir la reproduction du tableau jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>40</sup> Le mixeur du film est David Crozier (source imdb).

<sup>41</sup> Cette impression de continuité est d'ailleurs marquée par le mouvement de caméra passant de l'aquarelle au paysage sicilien dans lequel se situe la scène: la courbe du sol, l'alignement des arbres et le bleu du ciel d'été prolongent exactement ceux du tableau du peintre.

<sup>42</sup> Hatchuel Sarah et Berthomieu Pierre, in « "I could a tale unfold", I could a tale enlighten : Kenneth Branagh ou l'Art de la Clarté », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, mis en ligne sur le site : <http://www.shakespeare.revues.org>.

## I.II) LA DECLAMATION MECANIQUE

Dans un article du 5 Juin 1953 paru dans le journal *Le Monde*, Jean de Baroncelli écrivait à la sortie du long-métrage *La Bergère et le Ramoneur* de Paul Grimault: « la poésie grinçante, douce-amère de Prévert ne convient peut-être pas au dessin animé <sup>43</sup> ». Trente-six ans plus tard, c'est pourtant la collaboration artistique de ces deux créateurs qui donna naissance au dessin-animé *Le Roi et l'Oiseau* récompensé par le prix Louis Delluc en 1979, et considéré depuis comme l'un des chefs d'œuvre du cinéma d'animation mondial<sup>44</sup>.

Au cours de leur carrière commune, Paul Grimault et Jacques Prévert ont adapté trois contes d'Hans Christian Andersen : *L'Intrépide Soldat de Plomb* dans *Le Petit Soldat* (1947), *Le Petit Claus et le Grand Claus* (1964), et *La Bergère et le Ramoneur* dans une première version de 1953 devenue définitive en 1979. Si les récits d'Andersen sont des créations personnelles issues de la tradition populaire, et s'adressent à un public bien plus large que celui des enfants, les dessins animés de Paul Grimault fourmillent eux aussi de nombreuses références artistiques (la « ville basse » ressemble à celle du film *Metropolis* réalisé par Fritz Lang(1927), certains décors évoquent l'univers de Giorgio de Chirico ou Salvador Dalí- sa fameuse sculpture du *Rhinocéros habillé en dentellière* (1950) est quasiment reprise à l'identique dans le film) ou historiques (l'échange des consentements lors du mariage forcé du roi et de la bergère fait directement référence au mariage du roi Henri IV avec Marguerite de Valois, la « Reine Margot », de même que la phrase « Le travail, c'est la liberté » prononcée par le Roi Charles V et III font VIII et VIII font XVI traduit la formule « *Arbeit macht frei* » qui était visible à l'entrée de plusieurs camps de concentration et d'extermination nazis...) s'adressant aux adultes.

*Le Roi et l'oiseau* est donc une œuvre dont l'ambition dépasse largement le récit de l'histoire d'amour de la bergère et du ramoneur relatée dans le conte originel, pour offrir un véritable discours sur l'état du monde à la fin du XXème siècle.

---

<sup>43</sup> Jean-Pierre Paragliano, in *Le Roi et l'Oiseau : voyage au cœur du chef d'œuvre de Prévert et Grimault*, Paris, Belin, 2012, p.162.

<sup>44</sup> Ce film a également eu une grande influence sur les fondateurs du Studio Ghibli au Japon, Hayao Miyazaki et Isao Takahata. Ainsi, *Le Château de Cagliostro* d'Hayao Miyazaki, sorti en 1979, contient de nombreuses références à ce film, en particulier dans l'architecture du château. Dans un autre long-métrage de Miyazaki, *Le Château dans le ciel*, l'apparence des robots qui gardent l'île de Laputa est directement inspirée de l'automate du film.

Pour les mêmes raisons, la poésie de Jacques Prévert occupe une place centrale dans le film. En unissant son talent de scénariste<sup>45</sup> à celui de dessinateur de Paul Grimault, il exprime son refus de la tyrannie en dénonçant le régime totalitaire et despotique du Roi. Ainsi, parmi les multiples personnages du film (la foule des courtisans, les policiers, le robot géant, le cavalier de pierre) se déplaçant dans « une invraisemblable tour de Babel, au style abominablement disparate et d'un luxe éclaboussant<sup>46</sup> », l'Oiseau multicolore et libertaire apparaît comme un double de la figure du poète : « C'est lui qui provoque le mouvement de solidarité, qui fait lever le vent de la révolte, et permet l'affirmation vibrante d'une liberté conquise<sup>47</sup> ».

Pourtant, ce n'est pas par le biais de ce personnage que la poésie surgit dans le film, mais par la voix d'un ascenseur fantastique (jouée par Philippe Derrez) élevant le Roi jusqu'à ses appartements secrets, cachés dans la plus haute tour de la ville, et faisant l'inventaire surréaliste de tous les biens du royaume de Takicardie (en référence au poème « Inventaire » écrit par Jacques Prévert en 1957, publié dans le recueil *Paroles*). Alors que l'image et le bourdonnement électronique de l'ascenseur montant vers l'infini expriment la verticalité du pouvoir mis en place, la monotonie de la voix récitant « La litanie du liftier<sup>48</sup> » remplit l'espace sonore de la scène de manière horizontale et plate. Seuls les cris des animaux et le rire narquois de l'Oiseau viennent perturber le déroulement de cette déclamation mécanique, comme pour mieux opposer les sons de la vie aux sons des machines qui entourent le Roi. Toutefois, la monotonie de la voix in de l'ascenseur, loin de desservir la musicalité du poème, produit une impression particulièrement entêtante qui frappe l'imagination du spectateur.

En effet, la litanie de Prévert n'étant pas conçue comme un ensemble de vers réguliers de même longueur mais plutôt comme un assemblage insolite de mots, ce sont les rimes (« équipements militaires, ministère de la guerre ») ou les répétitions (« prison d'État, prison d'été, prison d'hiver, prison d'automne et de printemps ») qui structurent le texte et lui confèrent sa valeur incantatoire. La forme de la litanie a souvent été employée dans les poèmes (parmi les plus célèbres figurent « Litanies de la rose » de Remy de

---

<sup>45</sup> Il travaille avec Jean Renoir et, surtout, avec Marcel Carné, pour qui il écrit les scénarios des films *Drôle de drame* (1937), *Quai des brumes* (1938), *Le jour se lève* (1939), *les Visiteurs du soir* (1942), et *Les Enfants du paradis* (1945).

<sup>46</sup> Jean-Pierre Paragliano, in *Le Roi et l'Oiseau : voyage au cœur du chef d'œuvre de Prévert et Grimault*, Paris, Belin, 2012, p.162.p.48

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Voir le poème joint à l'annexe de ce mémoire.

Gourmont en 1892, « Litanie des écoliers » de Maurice Carême en 1925, et « Liberté » de Paul Éluard en 1942) mais c'est Charles Baudelaire qui fut le premier à détourner son caractère sacré initial dans « Les litanies de Satan » en 1857, comme le précisent ici Isabelle Krzywkowski et Sylvie Thorel-Cailleteau :

Un peu comme il existe une magie noire et une magie blanche, on peut dire qu'il existe une « litanie noire » et une « litanie blanche », cette dernière procédant d'une démarche sacrilège ; si la première repose sur un principe d'inversion systématique, la seconde prépare la laïcisation progressive d'un genre qui finit par perdre tout de ses origines liturgiques<sup>49</sup>.

Or, il nous semble que *Le Roi et l'Oiseau* pousse encore plus loin le renouvellement poétique de la litanie, en offrant non plus une « laïcisation » mais une « mécanisation » de la forme par le biais de la voix de l'ascenseur. Ainsi, Paul Grimault utilise un outil purement cinématographique (le doublage) afin d'annoncer, et même de dénoncer, la déshumanisation d'un monde dans lequel la poésie proviendrait des ascenseurs, des robots, et des boîtes à musiques<sup>50</sup>.

De nombreux autres exemples de phrases, d'images, ou de motifs issus de l'univers poétique de Jacques Prévert parsèment le dessin animé : « croyez-en ma vieille expérience », la formule chère au vieux cavalier sentencieux, apparaît par exemple dans le recueil *Grand Bal du Printemps* (1951) ; de même, on rencontre une bergère et un ramoneur dans « Intempéries (Féerie) », un poème de *La Pluie et le Beau Temps* (1955) ; enfin, le poète imagine dans *Paroles* des oiseaux insolents et complices des enfants amoureux, un roi déchu dans les décombres de son palais, ainsi que des ouvriers qui ne voient jamais le soleil et « qui vieillissent plus vite que les autres<sup>51</sup> ». « Le cinéma et la poésie, c'est quelquefois la même chose!<sup>52</sup> » répondait Prévert à un journaliste qui l'interrogeait sur sa double activité de poète et de scénariste.

---

<sup>49</sup> Isabelle Krzywkowski, Sylvie Thorel-Cailleteau, in *Anamorphoses décadentes, l'art de la défiguration*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, « Recherches actuelles en littérature comparée », 2002, p.67.

<sup>50</sup> Notons que Jacques Prévert, en plus d'être est chargé de l'écriture des dialogues, écrivit également les paroles de toutes les chansons du film (des oiseaux, de la boîte à musique, et de la barcarole du gondolier) dont la musique fut composée par Joseph Kosma en 1950.

<sup>51</sup> Jean-Pierre Paragliano, in *Le Roi et l'Oiseau : voyage au cœur du chef-d'œuvre de Prévert et Grimault*, Paris, Belin, 2012, p.124.

<sup>52</sup> D'après l'article du dictionnaire Larousse lui étant consacré.

### I.III) D'UNE AME A L'AUTRE

Dans son septième long-métrage, Jane Campion s'attache à décrire avec lenteur et délicatesse la passion unissant les jeunes Fanny Brawne (Abbie Cornish) et John Keats (Ben Wishaw) au sein de la campagne anglaise en 1818. Après avoir manifesté son goût pour l'adaptation littéraire dans *Un ange à ma table* (*An Angel at My Table*, 1990), réalisé d'après l'autobiographie de Janet Frame, et *Portrait de femme* (*The Portrait of a Lady*, 1996) inspiré par le roman d'Henry James, elle représente l'univers du célèbre poète romantique à travers l'exploration des sentiments brûlant les personnages principaux et Fanny Brawne en particulier, à la fois muse et créatrice, amoureuse transie et jeune femme insoumise, brodeuse attendant patiemment le retour de son bien-aimé et couturière vivant de son propre travail. En construisant son film du point de vue de son héroïne, Jane Campion choisit donc de relire les poèmes de John Keats sous un angle nouveau : « je me suis mise au travail pendant dix-huit mois avec une seule idée en tête: raconter l'histoire d'amour incandescent, fulgurant, de cette étoile solitaire (Fanny Brawne), comme dans le poème « Bright Star »<sup>53</sup>. » Or, il nous semble que l'utilisation de l'espace hors-champ ait en effet permis à la réalisatrice de donner une nouvelle dimension aux vers du poète, en s'attachant non seulement à leur déclamation, mais aussi à leur appropriation par Fanny Brawne.

Ainsi, lors de la scène représentant John Keats en train de composer « Ode to a Nightingale »<sup>54</sup> assis sous un arbre<sup>55</sup>, le chant du rossignol (qui est la véritable voix du poème) est présent dans l'espace hors-champ. D'après le professeur américain David Perkins, « Ode to a Nightingale » témoigne d'une approche nouvelle du symbole chez les poètes romantiques qui, « tout en reconnaissant la nécessité de ce dernier, ne l'utilise plus comme un élément de langage mais plutôt comme un moyen d'expression de l'expérience humaine<sup>56</sup> ». Ce n'est donc pas tant pour la qualité de son chant que pour sa faculté à susciter l'admiration et l'identification du poète que le rossignol est ici représenté. De même, il s'agit pour Jane Campion de relier le chant de l'oiseau à la voix

---

<sup>53</sup> « Jane Campion, un amour incandescent d'un romantisme absolu », *Le Figaro*, 6 Janvier 2010.

<sup>54</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>55</sup> Inspiré par le chant d'un oiseau dans le jardin du Spaniards Inn, à Hampstead, John Keats aurait composé ce poème en un seul jour.

<sup>56</sup> David Perkins, in *The Quest for Permanence: The Symbolism of Wordsworth, Shelley, and Keats*, Harvard University Press, 1979, p.500.

intérieure du poète, pour se rapprocher finalement de Fanny Brawne, assise de l'autre côté du jardin. De même que le chant de l'oiseau se fond donc peu à peu dans le bruissement du vent à travers les feuillages, la voix de John Keats, d'abord in, voyage à travers les airs jusqu'aux oreilles de sa bien-aimée, et finit par se déployer en hors-champ. Notons que le mixage<sup>57</sup> accorde une importance toute particulière aux bruitages du grincement de la plume sur le papier, ou du frottement de la chaise de Fanny sur le sol, comme pour éveiller notre sensibilité en ciselant chaque détail sonore du monde représenté.

Or, l'exploration des sentiments réside également au cœur du film de Jane Campion. Plutôt que de chercher à montrer le moment mystérieux, impénétrable et secret où l'inspiration viendrait au poète, la réalisatrice déplace peu à peu sa caméra vers sa jeune héroïne brochant à l'intérieur de la maison. Il ne s'agit pas ici d'opposer l'image du créateur inspiré à celle de sa muse passive, mais au contraire, de relier les deux personnages par le mouvement de la voix in s'élevant de l'esprit du poète pour venir flotter jusqu'au corps de Fanny Brawne, et d'associer ainsi les deux activités créatrices que sont la couture et la poésie :

Il y a quelque chose de particulièrement humble et beau dans la couture et qui se rapproche par essence de tout acte artistique : personne n'y fait attention, et cela prend des heures et des heures. La couture est le fil conducteur du film : elle invite le spectateur à la méditation.<sup>58</sup>

Le montage créant une ellipse temporelle, la lecture du poème s'achève le soir même dans la maison de Charles Brown (Paul Schneider), l'ami jaloux de John Keats. A nouveau, nous commençons par entendre la voix in de ce dernier déchiffrer maladroitement les vers, puis passer en hors-champ lorsque la caméra s'éloigne pour aller rejoindre Fanny, debout derrière la porte du petit cabinet. A deux reprises, l'utilisation de la voix flottante permet à la réalisatrice de focaliser l'attention du spectateur non pas sur la déclamation des mots en tant que tels, mais sur leur perception par la jeune héroïne.

Dès le début de *Bright Star*, celle-ci admet « ne rien entendre à la poésie », pourtant décrite par John Keats comme une « expérience des sens, allant au-delà de la pensée ». C'est donc en suivant une sorte de parcours initiatique que la beauté des vers lui est peu

---

<sup>57</sup> Le mixeur du film est John Midgley (source imdb)

à peu révélée : Fanny commence par acheter des livres, prend des cours, s'exerce à déchiffrer le sens des figures de style employées, puis apprend à les recevoir, c'est-à-dire à les relier à ses propres émotions. Jane Campion exprime alors l'évolution de sa sensibilité par un très beau travail sur le changement des voix tout au long du film : alors que les personnages parlent haut et fort dans le premier quart d'heure, ils se mettent progressivement à communiquer à voix basse, puis par des chuchotements et enfin des silences.

Parce que la poésie de John Keats apparaît comme la clef permettant à Fanny d'accéder à son propre monde intérieur, le film peut s'achever sur la récitation de « Bright Star » en voix in, Fanny réussissant enfin à s'adresser les vers du poème à elle-même. Le craquement de ses pas dans la neige, le chant lointain des oiseaux et le souffle lugubre du vent rythment sa récitation en accentuant l'impression de correspondance qui s'installe alors entre les émotions de la jeune femme, les couleurs froides et bleutées du paysage, et les mots du poème.

Fanny Brawne constitue ainsi le double de l'héroïne de *La leçon de piano* (*The Piano*, 1993), obsédée par son instrument mais incapable de se lier aux autres par la parole. Alors que celle-ci apprend lentement à retrouver l'usage de sa « voix parlante » (le film s'ouvre par la phrase : « the voice you hear is not my speaking voice but my mind's voice »), il s'agit pour la jeune fille bavarde et vive de *Bright Star* de découvrir progressivement « la voix de son esprit », grâce au pouvoir de la poésie.

#### I.IV) LE MURMURE DU PASSE

La poésie apparaît à double titre dans l'œuvre de Clint Eastwood : d'abord en tant qu'élément participant activement au développement du récit (ainsi, le célèbre poème « Annabel Lee » écrit par Edgar d'Allan Poe en 1849 clôt l'intrigue de son premier long-métrage *Un frisson dans la nuit (Play Misty for Me, 1971)*), puis en tant qu'élément conférant un certain style à mise en scène, que Pierre Berthomieu caractérise par « un tempo contemplatif, un goût de la méditation et des ténèbres<sup>59</sup> ».

Dans son trente-et-unième long-métrage, le réalisateur met en scène le poème *Invictus*<sup>60</sup> (en latin « invaincu ») que William Ernest Henley écrivit en 1875 sur son lit d'hôpital à la suite d'une amputation du pied, afin d'illustrer l'histoire mais aussi l'esprit extraordinairement combattif du président sud-africain Nelson Mandela. Si le poème apparaît dès le titre du film, son existence est également mentionnée à plusieurs reprises par Nelson Mandela (Morgan Freeman) à François Pienaar (Matt Damon), capitaine de l'équipe des Springboks qui remporta la coupe du monde de rugby organisée à Johannesburg en 1995. Cette victoire suscita un fort sentiment d'union nationale en Afrique du Sud, en partie grâce au rôle que joua le président en apportant officiellement son soutien à une équipe qui avait jusqu'alors symbolisé la domination des Blancs sur les Noirs durant l'Apartheid (1948-1991). Le poème, à la fois source d'inspiration et pont symbolique reliant les deux personnages principaux (et donc, à travers eux, deux peuples), souligne également la force de Nelson Mandela, représenté comme un guide spirituel capable d'inspirer toute une nation traumatisée et de la mener vers une impossible réconciliation, à la manière d'un Abraham Lincoln moderne<sup>61</sup>.

Enfin, la déclamation du poème en voix off achève la « sacralisation » de la figure présidentielle : alors que le capitaine Pienaar et son équipe visitent l'île de Robben Island (où Nelson Mandela passa dix-huit années en détention), une voix murmurante provenant d'un autre espace-temps que celui de l'action représenté s'élève par-dessus les images et récite « Invictus ». Le poème faisant l'apologie de la résistance, de la

---

<sup>59</sup> Pierre Berthomieu, in *Hollywood moderne, Le temps des voyants*, Paris, Rouge profond, « Raccords », 2011, p.693.

<sup>60</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>61</sup> Notons à ce propos qu'Abraham Lincoln est également présent dans la culture américaine en tant que figure poétique, immortalisé par le célèbre poème « O Captain ! My Captain ! » de Walt Whitman, publié dans la première édition du recueil *Feuilles d'herbe (Leaves of grass)* en 1855.

détermination et de la maîtrise de la souffrance, il semble contenir le secret de Nelson Mandela et répondre aux interrogations qui submergent le capitaine Pienaar, seul dans la cellule. Il étend ses bras pour mesurer la taille de la pièce, s'isole en refermant la grille et regarde à travers les barreaux de la petite fenêtre, comme pour mieux comprendre l'expérience physique et mentale de l'incarcération, lorsque surgissent devant lui les corps fantomatiques d'anciens prisonniers dans la cour puis du président assis, tenant un livre entre les mains - celui de William Ernest Henley peut-être ? Bien que le poème accompagne les visions du capitaine Pienaar, Clint Eastwood choisit toutefois de ne pas faire entendre le poème via la voix intérieure de ce dernier mais plutôt via celle de Nelson Mandela, ou plus exactement de Morgan Freeman : en effet, alors que l'acteur s'efforce de prendre un accent sud-africain tout au long du film pour interpréter son personnage, celui-ci disparaît complètement lors de sa lecture du poème ! Par ailleurs, son timbre particulièrement rauque (faisant clairement référence au murmure grave si caractéristique de Clint Eastwood), renforce la dimension surnaturelle des visions du capitaine en donnant à la scène une couleur sonore « d'outre-tombe ».

Nous remarquons en outre que si la voix off occupe la première place dans la mise en scène du poème, le réalisateur ajoute de nombreux autres éléments sonores, comme celui du cor soulignant parfaitement la tonalité solennelle de la déclamation, ou des nombreux bruitages renforçant la charge émotionnelle de la scène : la porte qui se referme lourdement sur le capitaine Pienaar, le bruit répétitif des pioches des prisonniers dans la cour<sup>62</sup>, ainsi que la très forte réverbération entourant les conversations et les bruits de pas des autres personnages permet au mixeur<sup>63</sup> de jouer sur une impression de flou sonore. Or, Daniel Deshays démontre que la réverbération joue un rôle essentiel dans la méditation, la prière ou le recueillement en faisant entendre un « espace où le corps continuerait d'exister en dehors de lui »<sup>64</sup>. Autrement dit, parce que la réverbération permet de prolonger le son de la voix ou d'un clappement de main dans l'espace et le temps, elle matérialise ce qui nous entoure et nous échappe à la fois, que les religions attribuent au mystère divin.

---

<sup>62</sup> La répétition de ce bruit, notée par une succession de « X » dans le solfège de Pierre Schaeffer, inventeur et théoricien de la musique concrète (*Traité des objets musicaux*, 1966), donne presque une dimension « bruitiste » à la scène.

<sup>63</sup> John Reitz et Gregg Rudloff sont les mixeurs du film (source imdb)

<sup>64</sup> Daniel Deshays, in *La part sonore du cinéma III*, conférence donnée au centre Georges Pompidou, Paris, 2009.

De même, lorsqu'après une courte ellipse temporelle « comblée » par la déclamation continue du poème, le capitaine Pienaar découvre les carrières de chaux où les prisonniers devaient effectuer des travaux forcés, il se détache à nouveau du reste de son équipe, absorbé par le spectacle des spectres enfonçant leurs pioches dans le sol, et « voit » Nelson Mandela se relever et le regarder fixement tandis que la voix off récite les derniers vers: « I am the master of my faith, I am the captain of my soul ». La musique orchestrale et le souffle sur-mixé du vent accentuent alors la dimension épique de la scène.

Si le recours à la voix off peut paraître tentant dans le cadre de la mise en scène poétique (le texte est superposé aux images à la manière d'une musique, sans qu'il soit nécessairement intégré au récit ou relié aux personnages du film) nous remarquons que ce procédé de mise en scène correspond ici à l'élaboration d'un discours sur la figure iconique de Nelson Mandela, et ne témoigne aucunement d'une solution de facilité de la part du réalisateur. Une autre raison de l'« efficacité » de la voix off (qui est l'un des outils les plus récurrents dans la publicité par exemple), et que certains réalisateurs utilisent à la manière d'une signature stylistique (Terrence Malick, Woody Allen, François Truffaut...) Michel Chion nous rappelle que

La voix détachée du corps place le spectateur en situation régressive. C'est là qu'elle peut le plus facilement jouer le rôle du cordon vocal et maintenir le spectateur dans une toile ombilicale qui ne lui laisse aucune chance d'autonomie.<sup>65</sup>» Ainsi, l'effet de la voix *sur* l'image, et non pas *absente* de l'image<sup>66</sup>, serait très similaire à celui d'un cordon nourricier.

Enfin, pour le philosophe Gilles Deleuze, la voix off est la plus cinématographique de toutes, comme il l'explique dans la conférence *Qu'est-ce que l'acte de création* donnée à la FEMIS en 1987:

La parole s'élève dans l'air, la parole s'élève dans l'air en même temps que la terre que l'on voit s'enfonce de plus en plus...ou plutôt, en même temps que cette parole qui s'élève dans l'air nous parle, cela dont elle nous parle s'enfonce sous la terre. Il n'y a que le cinéma qui puisse faire ça<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Michel Chion, in *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 1984, p.57.

<sup>66</sup> Serge Daney, in « L'orgue et l'aspirateur », paru dans les Cahiers du cinéma n°278-279, en Aout-Septembre 1977, cité par Michel Chion in *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 1984, p.135.

<sup>67</sup> Deleuze Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence mise en ligne sur le site : <http://www.ina.fr>.

## I.V) LA VOIX INTERIEURE

Dans son recueil *Divagations* (1897), Stéphane Mallarmé affirma la pureté du geste poétique qui, n'étant plus délivré de manière orale mais au contraire transmis par l'écriture, devenait ainsi un évènement mental:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots...par le heurt de leur inégalité mobilisés, ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible de l'ancien souffle lyrique par la direction personnelle enthousiaste de la phrase<sup>68</sup>.

Les poètes romantiques plaçaient en effet l'exploration du monde intérieur des individus au cœur de leur art, comme en témoignent les titres de leurs recueils : *The Dream* (Lord Byron, 1816), *Méditations poétiques* (Alphonse de Lamartine, 1820), *Les Voix intérieures* (Victor Hugo, 1837), ou encore *Les Chimères* (Gérard de Nerval, 1854). Or, si le cinéma renoue en quelque sorte avec les origines de la poésie en proposant aux spectateurs une représentation audiovisuelle des textes, il offre également la possibilité de faire entendre l'âme et la pensée des personnages. Cette représentation repose essentiellement le recours à la voix intérieure, qui, « quand elle parle dans une proximité maximale avec l'oreille du spectateur et dans un espace volontairement mat et sans réverbération, résonne en nous comme la nôtre<sup>69</sup>. » En outre, Michel Chion précise que cette « voix-je » est généralement « dépourvue des indices sonores matérialisants tels que la respiration ou les bruits de bouche qui font sentir le corps derrière elle <sup>70</sup>».

L'utilisation de la voix intérieure remonte au tout début du cinéma parlant, puisque dès 1930, Alfred Hitchcock eut l'idée de faire entendre les pensées du personnage de John Menier (Herbert Marshall) dans son film *Meurtre ! (Murder !)*<sup>71</sup>, en même temps que ce dernier se rasait en écoutant le prélude de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner à la radio.

---

<sup>68</sup> Stéphane Mallarmé, in *Igitur - Divagations - Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p.322.

<sup>69</sup> Michel Chion, *Un art sonore le cinéma, (histoire, esthétique, poétique)*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Essais », 2003, p.438.

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> La postsynchronisation en studio n'ayant pas encore été popularisée, Alfred Hitchcock eut l'idée de placer un tourne-disque diffusant un enregistrement de la voix de son acteur pendant le tournage de la scène. Un orchestre caché derrière le décor de la salle de bain jouait la musique de Richard Wagner (in *Hitchcock Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983, p.60)

Clint Eastwood reprend presque à l'identique cette idée de mise en scène dans une scène de son film *Bird*, relatant la vie du saxophoniste de jazz américain Charlie Parker (Forrest Whitaker), présenté comme un personnage en qui « s'expriment l'ange créateur et l'homme autodestructeur, drogué et violent<sup>72</sup> ». Pierre Berthomieu commente ici la structure fragmentaire de ce film, au montage « jazzy et rythmé », unifié par la récurrence de certains thèmes et par la répétition de certains motifs (ce qui n'est pas sans nous évoquer la structure du poème bien sûr):

Dans *Bird*, le va-et-vient temporel entre les différentes époques s'unifie autour de la hantise de la mort et de l'intense abandon à chaque performance de Charlie Parker. De très longs plans mobiles accompagnent ce foisonnement, ponctué d'idées de transition flottantes et poétiques (la cymbale, le flacon, le capot du corbillard) tandis que les personnages récurrents du groom et du dealer à la chaise roulante servent d'allégories et de maîtres de cérémonie<sup>73</sup>.

En effet, l'ouverture du film juxtapose les séquences représentant Charlie Parker enfant, jouant de la flûte sur le dos d'un mulet, puis improvisant, des années plus tard, une variation jazzy du cantique « O Christmas Tree » au saxophone, avant de nous entraîner vers un club de jazz où nous assistons à l'une des performances les plus spectaculaires du musicien. L'image ralentie et le son d'une cymbale volant à travers une lumière bleutée marque alors la transition vers la scène suivante, située dans l'appartement de « Bird ».

Alors que celui-ci se dispute violemment avec sa femme Chan (Diane Venora), l'orage hors-champ qui gronde installe un climat de tension précédant la tentative de suicide du musicien dans sa salle de bain. Face au miroir, celui-ci regarde fixement les larmes couler le long de ses joues avant d'avalier un poison mortel. C'est alors que sa voix intérieure surgit dans l'espace sonore du film et récite un quatrain<sup>74</sup> du grand poète persan Omar Khayyam<sup>75</sup>, évoquant la fugacité de la vie à travers l'image de « l'Oiseau du Temps » et rimant parfaitement avec la destinée du musicien. Le dernier vers du poème en particulier (« Bird is on the Wing ») semble écrit pour Charlie Parker.

---

<sup>72</sup> Berthomieu Pierre, *Hollywood moderne, Le temps des voyants*, Paris, Rouge profond, « Raccords », 2011, p.694.

<sup>73</sup> Idem, p.695.

<sup>74</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>75</sup> Omar Khayyam fut un mathématicien, astronome, poète et philosophe du XI<sup>ème</sup> siècle, ayant écrit plusieurs centaines de quatrains, traduits en anglais et réunis par Edward Fitzgerald dans un recueil intitulé « Rubaiyat » en 1859, qui sert aujourd'hui encore de référence aux autres traducteurs. Edward Fitzgerald intitule d'ailleurs ce quatrain « Oblivion », le « Néant ».

Le choix de la voix intérieure au lieu d'une voix off permet ainsi à Clint Eastwood d'exprimer toute la détresse de son personnage tout en soulignant la dimension narcissique de ce dernier. Cette courte séquence place en effet le spectateur en présence d'un Charlie Parker seul avec lui-même, enfermé dans son mal-être, ses pensées, sa musique (le son lointain de son saxophone accompagne la récitation du poème). Notons qu'Omar Khayyam considérait les quatrains, de par leur brièveté, comme « la forme de la pensée<sup>76</sup> ».

La mise en scène de la voix intérieure joue donc sur une conjonction paradoxale de la parole (que nous seuls spectateurs entendons) et du silence (puisque la voix intérieure est par essence inaudible), du dit et du non-dit, que Woody Allen explore également dans son film *Hannah et ses sœurs*, dans lequel les vies et les amours de trois sœurs, Hannah (Mia Farrow), Lee (Barbara Hershey) et Holly (Dianne Wiest) s'entrecroisent dans le dédale des rues, des bâtiments et des appartements New-Yorkais au fil des années. Dans son article « Woody Allen : cinéma, peinture, photographie », le critique Gilles Menegaldo observe :

Le cinéma de Woody Allen est saturé de références verbales et visuelles aux autres formes d'art. La gamme des références est très vaste et touche quasiment tous les domaines de la création artistique : littérature, peinture, photographie, musique, architecture, sculpture, etc. Ses personnages citent la littérature russe du XIX<sup>ème</sup> siècle (Dostoïevski, Tolstoi, Tchekhov), la poésie de Rilke et de e.e.Cummings. (...) Mais Woody Allen ne se contente pas de citer verbalement ou visuellement les autres artistes et formes d'art. Il les intègre à sa fiction et en nourrit sa mise en scène à des fins dramatiques, symboliques, et esthétiques.<sup>77</sup>

Si nous retrouvons en effet de nombreuses références à l'architecture, à la musique baroque, romantique ou au jazz dans ce film, la poésie occupe elle une place à part, puisque c'est par le biais d'un des poèmes d'e.e.Cummings<sup>78</sup>, « Somewhere I have never travelled, gladly beyond<sup>79</sup> », qu'Elliott (Michael Caine), le mari d'Hannah, réussit à séduire Lee.

---

<sup>76</sup> Armand Robin, in « Un algébriste lyrique, Omar Khayam », *La Gazette Littéraire de Lausanne*, 14 décembre 1958, p.21.

<sup>77</sup> Gilles Menegaldo, « Woody Allen : cinéma, peinture, photographie », in *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2007, p.207.

<sup>78</sup> Les éditeurs ont publié les œuvres d'Edward Estlin Cummings en écrivant en minuscules les initiales de ses deux prénoms, celle-ci étant ponctuées mais non espacées.

<sup>79</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

Remarquons que le vers final de ce poème (« nobody, not even the rain, has such small hands ») est d'abord introduit sous la forme d'un carton ouvrant la scène dans laquelle les Elliot et Lee se rendent ensemble à la librairie. Contrairement à la mise en scène d'un réalisateur comme Quentin Tarantino, découpant ses films en chapitres aux titres énigmatiques et dans un ordre non chronologique, il semble que l'idée de Woody Allen soit plutôt de commenter directement le récit en insérant sur des cartons des extraits de dialogues (« God she's beautiful », « We had a terrific time »), des descriptions (« The anxiety of the man in the booth ») ou même des citations littéraires (« La seule certitude dont peut disposer l'homme est l'absurdité de la vie » de Tolstoï).

L'autre particularité d'*Hannah et ses sœurs* réside dans la multiplicité des voix intérieures qui parsèment le film et plongent le spectateur dans l'intimité la plus profonde et la plus complexe des personnages. Ainsi, lorsque Lee découvre le poème, allongée sur son lit le soir, c'est par le biais de sa voix intérieure que les spectateurs entendent les vers du poème, jusqu'à ce que celle-ci s'élève hors-champ et rejoigne Elliot, seul à l'autre bout de la ville. La récitation du poème reliant tout à coup les deux personnages semble donc marquer la naissance des sentiments amoureux de Lee, qui comprend soudain la nature de l'attachement de son beau-frère pour elle. Le fait que Woody Allen ait choisi de la filmer de dos, puis de face, souligne d'ailleurs ce changement discret qui s'opère alors en elle. Enfin, la version instrumentale de la chanson « Bewitched » (un standard du jazz écrit par Richard Rogers et Lorenz Hart en 1941) fait écho à la première scène du film, lorsque les parents de Lee interprètent ensemble les paroles évoquant la passion sexuelle de deux amants d'une manière audacieuse et désabusée. De fait, cette musique vient nuancer le romantisme de la scène tout en soulignant la beauté des vers récités.

Enfin, la voix intérieure du personnage de Mickey Sachs (Woody Allen), écrivain souffrant d'une crise existentielle, révèle également l'attachement particulier de ce dernier à la poésie, lorsqu'en arpentant les rues de New-York, du Metropolitan Museum of Arts à Central Park, il parvient à la conclusion suivante : « peut-être que les poètes ont raison, peut-être que l'amour est la seule solution ». Affirmation que le réalisateur reprend à son compte en offrant un dénouement particulièrement heureux à son film.

## II) LES PAYSAGES SONORES

---

Si l'usage de l'alinéa remonte au XVII<sup>ème</sup> siècle<sup>80</sup>, c'est à partir de 1897, date à laquelle Stéphane Mallarmé publia dans la revue *Cosmopolis* le premier poème typographique de la littérature française, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »<sup>81</sup>, que l'intégration de blancs devint une part essentielle de la création poétique. Il ne s'agissait plus seulement d'utiliser les blancs pour définir les marges verticales encadrant le texte et séparer les strophes les unes des autres, mais de remplir le vide de la page en attribuant à chaque mot sa juste position dans l'espace. En cassant les alignements, en modifiant les interlignages traditionnels, en rapprochant des mots ou bien en éloignant des blocs de vers, le poète put créer des rythmes et des dissonances faisant vibrer les mots d'une nouvelle manière.

Avec l'émergence du poème en prose, du vers libre et du verset au XIX<sup>ème</sup> siècle, la présence du blanc devint un critère toujours plus structurant, enrichissant le sens du texte poétique. Ainsi, dans son poème « Chantre » (1913), composé du seul vers « Et l'unique cordeau des trompettes marines », Guillaume Apollinaire utilise l'immense blancheur de la page pour montrer l'isolement de l'objet évoqué<sup>82</sup>. Il faut toutefois distinguer l'approche figurative de Guillaume Apollinaire (également auteur de calligrammes parus dans un recueil de 1918) de celle de Stéphane Mallarmé, dont la disposition graphique se rapproche davantage de la mise en scène cinématographique.

En effet, celui-ci déclara dans ses *Notes en vue du livre* (1897) que « l'espace qui isole les strophes et se tient dans le blanc du papier est un significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers.<sup>83</sup> » Puis, dans son *Observation relative au poème « Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard »* destinée à l'éditeur de la revue *Cosmopolis*, il attribua une fonction structurante aux blancs : « Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession

---

<sup>80</sup> On trouve le premier emploi de ce mot dans la *Correspondance* de Jean-Louis Guez de Balzac, publiée en 1654.

<sup>81</sup> Voir la reproduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>82</sup> Si),

<sup>83</sup> Ildiko Szilagyi, in *Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne*, Mémoire de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, *Revue d'Etudes Françaises* n°14, 2009, p.184.

d'autres.<sup>84</sup> » Cette conception de l'espace à la fois comme élément sonore et comme élément reliant les objets entre eux est très semblable à celle du réalisateur visant à obtenir un ensemble harmonieux. Enfin, Walter Murch (monteur, mixeur et sound designer américain), qui a traduit et *versifié* l'œuvre en prose de l'auteur italien Curzio Malaparte, insiste sur l'importance de la versification, qui impose un certain rythme en accélérant ou bien en ralentissant le mouvement des yeux du lecteur. Ainsi, la dispersion aérée des mots empêcherait le lecteur de tomber dans une trop grande passivité<sup>85</sup>.

La question de l'espace est aussi fondamentale pour le mixeur qui conçoit l'univers sonore du film comme une succession de milieux dans lesquels chaque voix, chaque bruit et chaque note de musique résonnent. Il modifie notre perception de l'image en créant de véritables paysages composés de sons d'ambiances, de bruitages, de « fonds d'air » et de présences, et en tirant parti de la salle de cinéma pour approfondir la bi-dimensionnalité de l'image plate, c'est-à-dire pour faire voyager les sons autour des spectateurs (c'est là tout le principe du son « surround » développé depuis la fin des années 1970). Selon que le mixeur rapporte les pistes sonores au cadre de l'image ou les en éloigne, au contraire, pour qu'elles évoluent de manière plus autonome à l'arrière de la salle, il invite donc le spectateur à prendre conscience du lieu de la salle de cinéma, tout comme Stéphane Mallarmé attirait l'attention du lecteur sur le support de la page.

Nous commenterons ici la mise en scène des paysages sonores en tant qu'outil spécifique à la représentation des poèmes au cinéma. Nous analyserons dans un premier temps la manière dont les films *Bright Star*, *Le Facteur (Il postino)*, Michael Radford, 1994), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) et *Le vent se lève (Kaze tachinu)*, Hayao Miyazaki, 2013) représentent les sons du monde sensible tout en faisant écho aux poèmes récités. Puis nous examinerons la manière dont les films *Les Ailes du désir (Der Himmel über Berlin)*, Wim Wenders, 1987), *Poetry (Shi)*, Lee Chang-Dong, 2010) et *Nostalghia* (Andreï Tarkovski, 1983) révèlent aux spectateurs les sons des mondes invisibles (celui des anges, des morts, et de l'univers).

---

<sup>84</sup> Idem.

<sup>85</sup> Tom Kenny, in « Walter Murch, the search for order in sound and picture », *Mix Magazine*, Avril 1998, p.53 (traduction littérale).

## II.I) MONDE SENSIBLE

### A) Oiseaux, chants et ciseaux

Du premier plan (une plume invisible traçant les noms des acteurs en fines lettres blanches sur un fond noir) au dernier (Fanny Brawne marchant dans la lande enneigée), le chant des oiseaux traverse le film *Bright Star*. Ce leitmotiv souligne d'abord la place importante de la nature que Jane Campion met en scène tout au long du passage des quatre saisons : les chemins terreux, les forêts d'arbres secs, les champs de fleurs multicolores, les jardins, les lacs bordés de roseaux, les bords de mer sous la brume, les feuilles mortes et les papillons ancrent ainsi la rencontre des personnages dans un monde en perpétuel mouvement, rythmé par la disparition et la renaissance de toute chose éphémère.

Mais le chant des oiseaux fait aussi référence au poète, comme François René de Chateaubriand l'écrivit dans ses *Mémoires d'outre-tombe* (1809-1841) : « les poètes sont des oiseaux ; tout bruit les fait chanter. » Cette analogie, d'ailleurs renouvelée par John Keats dans son « Ode to a Nightingale », apparaît dès le générique d'ouverture du film, mêlant le chant des oiseaux au chœur des voix masculines et fait écho à l'œuvre poétique de Clément Janequin, compositeur, chanteur, chanoine et prêtre français, connu dans l'Europe entière à la Renaissance pour ses chants polyphoniques, et en particulier son « Chant des Oiseaux » interprété par quatre voix masculines (soprane, alto, ténor et basse) *a capella*.

Ce chant polyphonique, récurrent dans le film, souligne également le discours de la réalisatrice dénonçant la prédominance du groupe sur l'individu dans la société géorgienne anglaise du XIX<sup>ème</sup> siècle. Qu'il s'agisse des activités usuelles (les repas, cours de danse, réceptions, visites ou promenades...) ou des expériences intimes (l'exploration des sentiments amoureux, la lecture et l'écriture de poèmes), il semble que l'autonomie des personnages ne soit jamais possible. Ainsi Fanny Brawne est toujours reliée aux membres de sa famille, tandis que John Keats et son ami Charles Brown forment eux aussi un couple inséparable. La musique inspirée par le chant des oiseaux symbolise donc le poids de ce contexte social, duquel les poètes romantiques cherchaient à s'évader en prônant l'expression de leur individualité.

Pourtant, John Keats n'est pas le seul personnage du film à vouloir, et pouvoir, explorer les recoins de son âme. En effet, Fanny Brawne révèle, elle aussi, la véritable nature de ses sentiments par la couture, seule activité solitaire qui lui soit autorisée. Les premiers plans montrant la jeune femme assise à sa fenêtre, entourée de voiles et baignant dans une lumière bleutée, confère à Fanny Brawne une aura paisible et mélancolique, comme celle des « femmes aux fenêtres » de Johannes Vermeer, séparées du monde extérieure, s'abandonnant à la rêverie ou vaquant à leurs occupations manuelles avec une simplicité désarmante. Pourtant, Jane Campion s'éloigne de cette vision idéalisée de la femme par l'utilisation de gros plans sonores venant contrarier le calme apparent de la scène : les bruits de l'aiguille transperçant le tissu et des ciseaux coupant les rubans d'un coup sec creusent un gouffre mystérieux entre la placidité de l'image et le tumulte sonore animant l'héroïne, cousant avec une passion retenue, une énergie sous-jacente, semblables à celles dont elle fera preuve en amour.

Par ailleurs, nous remarquons que Jane Campion accorde un soin tout particulier aux effets de répétitions qui structurent son film. Ainsi, les vers du poème « Endymion » sont lus d'abord par Toots (Edie Martin) la petite sœur de Fanny avant d'être répétés deux fois de suite par cette-dernière, seule puis face à John Keats. De même, lorsque l'un des personnages secondaires prendra publiquement la défense de l'œuvre du poète, il répètera deux fois de suite le même vers : « I have clung to nothing, loved a nothing, nothing seen or felt but a great dream! » (« Ne m'ayant attaché à rien, n'ayant aimé qu'un rien, je n'ai vu ni senti qu'un immense rêve ! »). Il déclare finalement à l'assemblée réunie : « ce sont les rythmes et les rimes suspendues qui font le lien, subtilement, entre les mots ».

Cette formule pourrait s'appliquer aussi bien à la mise en scène de la réalisatrice, qui produit des rimes audiovisuelles riches et inattendues comme celle des mains de Fanny rimant avec les coups de ciseaux (puis, plus tard, avec la déchirure du papier) ; de Charles Brown avec le bruit lourds de ses pas et le grincement du parquet ; des différents paysages avec le chant des oiseaux et le souffle du vent ; du corps des deux amants avec leur respiration aérienne. Ainsi, les différents sons du film *Bright Star* entrent en résonance avec l'image, la psychologie des différents personnages, et l'univers sonore de la poésie romantique.

## **B) Le roulis de la mer**

*Le Facteur*, tiré du roman chilien d'Antonio Skarmeta, *Une ardente patience* (*Ardiente Paciencia*, 1985), relate l'amitié du facteur Mario Ruoppolo (Massimo Troisi) avec le poète Pablo Neruda (Philippe Noiret), exilé en Sicile dans les années 1950 en raison de son appartenance au parti communiste. Habitant du petit village de pêcheurs de Salina, Mario remet chaque jour des dizaines de lettres au poète, provenant essentiellement de ses admiratrices. Fasciné par le pouvoir que semble opérer la poésie sur le cœur des femmes, il cherche à gagner l'amour de Béatrice Russo (Maria Grazia Cucinotta) en lui récitant puis en lui composant des vers. Ainsi se tisse un lien de proximité toujours plus fort entre ces deux hommes, finalement chargés de déplacer des messages, le premier physiquement, de la poste à la demeure de son unique destinataire, le second sémantiquement, par son sens de la métaphore.

Le film dévoile l'évolution psychologique de Mario à travers la manière dont celui-ci parvient progressivement à s'exprimer verbalement. La première scène nous le montre s'éterniser dans un discours cahotant, face à son père, un vieux pêcheur avalant sa soupe en silence : les mots butent, coulent un instant, puis se tarissent, finissant par se perdre en un marmonnement sourd. Les mimiques d'incertitude, les gestes gauches et la voix nouée de l'acteur Massimo Troisi confèrent pourtant une importance particulière à la moindre de ses paroles, comme si « bonjour » ou « merci » devenaient dans sa bouche des messages essentiels et profonds. Mais parallèlement à cette mise en scène de la voix du facteur, le réalisateur britannique Michael Radford accorde un grand intérêt à la manière dont les sons de l'espace environnant viennent renforcer, commenter, et parfois remplacer l'expérience poétique vécue par ses personnages.

Lorsque Mario découvre la métaphore en écoutant Pablo Neruda lui réciter son « Oda al mar <sup>86</sup> », il réplique : « En vous écoutant, je me sentais comme une barque ballottée par tous ces mots. » Or cette image, qui forme le premier pas de l'apprentissage poétique du facteur, est justement accompagnée par le son des vagues qui déferlent incessamment sur le sable. Le paysage justifie bien sûr cette utilisation d'une ambiance maritime mais nous remarquons que ni le souffle particulier du vent sur la plage, ni le cri des oiseaux, ni le froissement des corps sur le sable ne sont alors présents dans la bande sonore : au

---

<sup>86</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

contraire, le mixage<sup>87</sup> isole le mouvement régulier des vagues, comme pour souligner sa dimension musicale. L'espace sonore de la scène illustre d'une part la récitation du poème de Pablo Neruda consacré à la mer ; d'autre part, il inspire directement à Mario sa première métaphore, comme le poète le confirmera par la suite en confiant au facteur que l'écoute de la nature est la source première du geste créateur : « descends jusqu'à la mer et sens tout ce qui t'entoure le long du chemin ».

C'est en appliquant scrupuleusement ce conseil que Mario finira par devenir poète lorsque, des années plus tard, il enregistre et commente pour son ami retourné au Chili les sons de son île : les vaguelettes, les vagues frappant violemment les rochers, le vent chantant dans les falaises et chuchotant dans les buissons, les filets des pêcheurs, les cloches de l'église, le ciel étoilé la nuit, et les battements du cœur de son fils à travers le ventre de Béatrice. En transformant ses émotions par le simple biais de l'enregistrement, Mario produit donc une œuvre à mi-chemin entre la création sonore et la poésie. En effet, il ne s'agit pas tant pour lui de capter les différents éléments qui l'entourent que de composer un unique portrait de son monde. Notons que sa démarche de contextualisation<sup>88</sup> des sons dans l'espace (il note que le souffle du vent dans les buissons n'est pas similaire à celui du vent frappant les falaises), sa fascination pour le silence infini de la nuit ainsi que pour les origines de notre perception (les battements de cœur entendus à travers le ventre de la mère), font écho à l'œuvre entière de Walter Murch, qui faisait l'objet de notre mémoire précédent.

De même, en numérotant ses prises de son et en exprimant ses émotions par le biais de commentaires imagés (exemple : « numéro quatre : les filets tristes de mon père »), Mario inscrit ses enregistrements dans l'histoire de la poésie moderne qui « s'est efforcée de parvenir à une énonciation la plus objective possible<sup>89</sup> » et rappelle en cela les inventaires de Jacques Prévert. Enfin, notons que le montage alterné des séances de prises de son dans l'île et de l'enregistrement des commentaires par Mario, seul chez lui, face la caméra, installe un rythme binaire envoutant entre les mots et les sons.

Le tout dernier enregistrement de Mario, que nous découvrons aux côtés de Pablo Neruda, revenu plusieurs années plus tard à Salina, fut réalisé lors d'une manifestation

---

<sup>87</sup> Marco Streccioni et Angelo Raguseo sont les mixeurs du film (source imdb).

<sup>88</sup> Nous traduisons ainsi le terme de « worldizing » inventé par Walter Murch pour désigner l'enregistrement d'un son dans un contexte spatiotemporel précis.

<sup>89</sup> Voir à ce propos les travaux de Laurent Jenny sur *La poésie moderne et la thèse de l'impersonnalité* (2003), mis en ligne sur le site de l'Université de Genève : <http://www.unige.ch>.

communiste à Naples où ce dernier trouva la mort juste avant de réciter son poème « Chanson pour Pablo Neruda » devant la foule assemblée. Le son de la charge des CRS, des cris et des piétinements, se mêlant au thème profondément mélancolique de Luis Bacalov<sup>90</sup> (joué par un bandonéon évoquant d'avantage le tango argentin que la musique chilienne), est alors superposé à l'image du poète seul face à l'immensité bleue de la mer. Michael Radford achève donc son film en associant intimement l'espace sonore maritime, la musique et les enregistrements de Mario, soit trois sons dotés d'une forte dimension poétique<sup>91</sup>.

Enfin, notons que la citation du poème « Poésia » (composé par Pablo Neruda en 1964) qui précède le générique de clôture en relatant la manière mystérieuse dont les sons (et les images) s'insinuent dans sa vie<sup>92</sup>, est accompagnée par quelques notes de piano se fondant petit à petit dans le son des vagues. Celles-ci deviennent alors le symbole de Salina, du flot ininterrompu des vers qui donnaient « le mal de mer » à Mario, et de l'œuvre de Pablo Neruda toute entière, comme le précise le facteur dans son enregistrement final : « J'ai composé un poème, « Chanson pour Pablo Neruda ». Il parle de la mer, mais il t'est dédié ».

---

<sup>90</sup> Le compositeur argentin, célèbre pour les partitions qu'il écrit pour de nombreux westerns italiens, reçut l'Oscar de la meilleure musique pour ce film.

<sup>91</sup> Nous étudierons dans notre troisième partie les liens de la musique et de la poésie au cinéma.

<sup>92</sup> « Et ce fut à cet âge... que la poésie vint me chercher. Je ne sais pas, je ne sais pas, d'où surgit-elle, de l'hiver ou du fleuve. Je ne sais ni comment ni quand, non ce n'étaient pas les voix, ce n'étaient pas les mots, ni même le silence : d'une rue elle me héla, parmi les branches de la nuit, soudain parmi les autres, dans les feux violents ou dans le retour solitaire, j'étais là, sans visage, et elle me toucha. »

### C) La réverbération de la grotte

Le célèbre poème américain « The Hollow Men <sup>93</sup> » fut composé par T. S. Eliot en 1925 en hommage au héros du roman britannique de Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*<sup>94</sup> (*Heart of darkness*, 1899), adapté par Francis Ford Coppola dans son film de guerre *Apocalypse Now*. Plus récemment cité dans *Control* (Anton Corbijn, 2007) long-métrage consacré à la vie de Ian Curtis, chanteur de *Joy Division*, ce poème évoque un univers sonore particulièrement riche, empli de « voix desséchées », « lointaines et solennelles », de « chuchotements » et de « murmures » accompagnés par le « souffle du vent » et le « trottis des rats » dans une « cave sèche ». Nous montrerons donc comment le réalisateur américain et son collaborateur Walter Murch se sont inspirés de ces « images sonores » pour construire un espace angoissant rimant parfaitement avec la grotte sombre dans laquelle le colonel Kurtz (Marlon Brando) récite un extrait du poème à son détenu, le capitaine Benjamin L. Willard (Martin Sheen).

Les deux particularités de la bande sonore de la scène résident d'une part dans le traitement étrangement réverbéré des voix, des ambiances et des bruitages accentuant notre impression cauchemardesque, et d'autre part dans l'utilisation particulièrement novatrice du son multicanal, qui marqua selon Michel Chion le « retour du sensoriel » au cinéma :

En sautillant d'un son à l'autre, en amalgamant plusieurs sons simultanés, le spectateur enveloppe, relie, désarticule, pour recomposer plus tard une matière sonore, dressant du coup un lieu sonore aux limites mobiles et aux dimensions variables (...) Prenons *Apocalypse Now*, dont Walter Murch a réalisé le « sound design » ; si la séquence la plus célèbre, celle du bombardement du village vietnamien avec le vrombissement des hélicoptères et des explosions, et le déchaînement de l'orchestre de Wagner, magnifie l'effet de plein, on trouve déjà des séquences minimalistes où tous les haut-parleurs suspendent leur bruit, comme un grand orchestre qui est là et ne joue pas, pour laisser entendre son soliste : par exemple la voix réverbérée de Marlon Brando, dans ses monologues à la fin du film.<sup>95</sup>

Si le mixage multicanal permet aux spectateurs de localiser, plus ou moins précisément, les sons par rapport à l'écran et de « sentir » la masse diffuse des sons d'ambiances<sup>96</sup> autour de lui dans la salle, il offre également de nouvelles possibilités de mise en scène

---

<sup>93</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>94</sup> Le poème commence en effet par l'interjection suivante : « Mistah Kurtz—he dead. A penny for the Old Guy », faisant référence à la mort de ce personnage romanesque.

<sup>95</sup> Michel Chion, in *Un art sonore : le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 2003, p.134.

<sup>96</sup> La musique est de Carmine Coppola, le père du réalisateur.

quant aux jeux de clairs-obscur (ou de « clarté-densité » pour reprendre le titre d'un article de Walter Murch) et de dynamisme (nous rappelons que la « dynamique » d'un mixage détermine l'écart entre les sons les plus faibles et les sons les plus forts).

Si la réverbération démesurée de la grotte donne une dimension quasi sacrée à la récitation poétique, c'est que la profondeur de la voix du colonel Kurtz, qui semble se propager dans un espace aussi vaste que celui d'une cathédrale, offre un véritable écrin sonore aux mots, que Platon comparait à l'effet des ombres dans l'*Allégorie de la caverne* : « Figure-toi maintenant que les murs ne cessent de produire des échos rebondissant sur les parois. Crois-tu que les hommes entendent autre chose que l'ombre des sons qui passent autour d'eux ?<sup>97</sup> ». Le mélange des réflexions directes et indirectes des sons sur les parois augmentant l'impression de volume, il souligne donc la toute-puissance de la voix de l'orateur, au détriment parfois de l'intelligibilité du texte, de la même manière que les ombres ajoutent un certain mystère aux objets (qui inspira d'ailleurs à l'auteur écossais J. M. Barrie l'histoire de Peter Pan).

Or, l'espace sonore de la grotte magnifie non seulement la voix in du récitant, mais aussi le son des gouttes d'eau s'écrasant lentement au sol, les présences, le bruit de la noix craquant sous la dent du colonel Kurtz, et le chant lointain des grillons et des oiseaux exotiques. L'accumulation de ces détails suscite paradoxalement une impression de silence, que le philosophe allemand Frédéric Nietzsche analysait ainsi dans *L'Aurore* : « c'est dans la nuit et dans la demi-obscurité des sombres forêts et des cavernes que l'oreille, organe de la crainte, a pu se développer ».<sup>98</sup> En effet, nous remarquons (par le biais de nos expériences mais aussi par les nombreuses représentations que le cinéma donne de ce phénomène) que plus la peur d'un individu est grande, plus ses sens lui paraissent aiguisés. Ce n'est donc pas l'absence mais bien la présence de sons, dont la finesse ne nous est généralement pas donnée à entendre, qui crée l'impression de terreur dans une scène. Ainsi, Walter Murch reprend ce procédé caractéristique du genre horrifique, et que le réalisateur Jacques Tourneur utilisait dès 1941 dans l'une des scènes les plus célèbres de *La Féline (Cat people)*, où la réverbération d'une piscine amplifiait à l'extrême le mouvement de l'eau puis les cris d'Alice Moore (Jane Randolph), afin de faire basculer le spectateur dans un cadre fantastique.

---

<sup>97</sup> Platon, in *La République*, Livre VII.

<sup>98</sup> Frédéric Nietzsche, *L'Aurore*, Paris, Hachette Littérature, « Pluriel », 2005, p.260.

Enfin, la spatialisation des sons joue sur un effet de complémentarité évident entre la récitation du poème et les sons d'ambiances, la voix du colonel Kurtz occupant tout l'espace avant de la salle de cinéma (c'est-à-dire provenant des haut-parleurs cachés derrière l'écran transsonore) tandis que les bruitages sont répartis de manière quadripophonique autour des spectateurs. Notre attention est donc subtilement divisée entre deux pôles représentant chacun un état émotionnel fort : d'un côté, notre fascination pour la parole-texte (précisons que le timbre particulier et la diction marmonnante de Marlon Brando occupent à ce titre un rôle essentiel) et de l'autre, notre oppression grandissante.

Enfin notons que la mise en scène sonore du film repose sur un contraste étonnant entre l'extrême opacité du capitaine Benjamin L. Willard (qui rappelle en-cela le personnage de Clint Eastwood dans les westerns italiens de Sergio Leone), offrant une grande capacité de transfert<sup>99</sup> au spectateur, et l'utilisation d'une voix intérieure présente tout au long du récit. Or, l'absence totale de voix intérieure dans cette scène renforce le mutisme de l'« homme creux » que joue alors Benjamin L. Willard en opposition au colonel Kurtz, qui se livre sans retenue verbalement (la récitation du poème sera suivie d'un long monologue) avant de se laisser tuer.

Francis Ford Coppola signe donc une œuvre où le goût de la poésie côtoie la représentation d'un monde tirant vers le cauchemar au moyen d'outils sonores (et visuels, bien que nous passions davantage ce point sous silence dans le cadre de ce mémoire) que nous retrouvons également dans son film *Twixt* (2012), inspiré par une vision nocturne du réalisateur : « intégrer Edgar Allan Poe à cette histoire n'était donc pas une idée à moi, il était déjà présent dans mon rêve <sup>100</sup> ».

---

<sup>99</sup> Nous utilisons sciemment ce terme psychanalytique inventé par Sigmund Freud en 1920 pour désigner le déplacement d'une conduite émotionnelle d'un objet de fascination à un autre.

<sup>100</sup> Auréliano Tonet, in « *Twixt* de Francis Ford Coppola : Il faut à un moment ou à un autre se suicider, se réveiller avec de nouveaux yeux », *Le Monde*, 10 Avril 2012.

## D) Vents et tremblements de terre

*Le Vent se lève*, onzième et dernière œuvre d'Hayao Miyazaki, cofondateur du studio d'animation Ghibli<sup>101</sup> et réalisateur de dessins animés japonais, raconte l'histoire véritable de l'ingénieur Jiro Horikoshi, qui, faute de devenir aviateur, conçoit plusieurs modèles d'avion dans les années 1930 dont le chasseur Zéro, « le bourreau de Pearl Harbor, le cercueil des kamikazes <sup>102</sup> ». A travers ce film d'animation, le réalisateur rend hommage à plusieurs œuvres littéraires, convoquées plus ou moins explicitement : c'est d'abord un vers du poème « Cimetière marin » de Paul Valéry publié en 1920 (« Le vent se lève !...Il faut tenter de vivre ! »)<sup>103</sup> que nous entendons dans le titre et qui provoque la rencontre de Jiro et sa bien-aimée ; mais c'est aussi l'intrigue de *La Montagne magique* de Thomas Mann (1924) que l'on suit transposée dans la montagne de Nagano ; enfin, tout l'espace sonore semble illustrer le poème « Vents » écrit par Saint-John Perse au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, en 1946, dont le premier résumé à lui seul l'esthétique visuelle et sonore du *Vent se lève*:

C'étaient de très grands vents sur toutes faces de ce monde/ de très grands vents en liesse par le monde/ qui n'avaient d'aire ni de gîte, qui n'avaient garde ni mesure/ et nous laissaient, hommes de paille, en l'an de paille sur leur erre.../ah! oui, de très grands vents sur toutes faces de vivants !<sup>104</sup>

En effet, le souffle du vent, omniprésent dans le film, balaye les prairies bucoliques, les pistes s'étalant devant les hangars d'aviation, les rues de Tokyo et le ciel toujours nuageux. Mais, comme s'il prenait au mot les vers de Paul Valéry (« dans une bouche où sa forme se meurt, je hume ici ma future fumée, et le ciel chante à l'âme consumée le changement des rives en rumeur »), Hayao Miyazaki fait réaliser la quasi-totalité des bruitages du film à la bouche par Eriko Kimura<sup>105</sup>. Le chant du vent qui traverse le film prend alors une qualité vivante, organique, humaine et monstrueuse à la fois, comme s'il s'agissait de faire entendre aux spectateurs la voix de Fujin en personne, le dieu du vent dans la mythologie japonaise. Cette personnification des éléments naturels par le bruitage est particulièrement manifeste dans la scène spectaculaire du séisme suivant la

---

<sup>101</sup> Le nom du studio provient du mot que les Italiens utilisaient pendant la Seconde Guerre mondiale pour désigner l'un de leur avion de reconnaissance, le *Caproni Ca.309 Ghibli*. Hayao Miyazaki, passionné d'aviation, décide alors choisir ce nom pour faire « souffler un vent de nouveauté dans le secteur de l'animation japonaise ».

<sup>102</sup> Jean-Philippe Tessé, in « Vivre », *Cahiers du cinéma* n°696, janvier 2014, p.8.

<sup>103</sup> Voir le poème joint à l'annexe de ce mémoire.

<sup>104</sup> Saint-John Perse, in *Vents*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1968, p.6.

<sup>105</sup> Eriko Kimura est également le bruiteur des films *Ponyo sur la falaise* (*Gake no ue no Ponyo*, Hayao Miyazaki, 2008) et *La colline aux coquelicots* (*Kokuriko-zaka kara*, Goro Miyazaki, 2011).

rencontre amoureuse de Jiro et sa future femme. Ce grand tremblement de terre, qui eut lieu le 1<sup>er</sup> Septembre 1923, ruina tout le Sud-Est du Japon (la violence de la secousse fut suivie d'un raz de marée puis d'un immense incendie qui ravagea les villes de Tokyo et Yokohama) et fut ainsi décrit par Paul Claudel, alors ambassadeur de France sur place :

C'est une chose d'une horreur sans nom que de voir autour de soi la grande terre bouger comme emplie tout à coup d'une vie monstrueuse et autonome (...) Sous nos pieds, un grondement souterrain que je ne puis mieux comparer qu'au fracas de cailloux qu'on secouerait dans une caisse de bois. Un choc, encore un autre choc, terrible, puis l'immobilité revient peu à peu, mais la terre ne cesse de frémir sourdement, avec de nouvelles crises qui reviennent toutes les heures.<sup>106</sup>

Hayao Miyazaki choisit une approche à la fois documentaire et fantastique de cette catastrophe, en jouant sur la représentation de détails extrêmement précis, comme le tremblement des cailloux amassés près du train qui protège Jiro, et sur l'aspect surnaturel de l'espace sonore de la scène. Le critique Stéphane Le Roux rappelle que

l'essence de l'art de Miyazaki n'est pas le foisonnement imaginaire de ses récits, tout jubilatoire qu'il soit, mais justement la rencontre inattendue de cet imaginaire avec le réalisme filmique forgé au côté de Takahata. C'est là que s'y révèlent une poésie singulière et l'expression d'un certain naturel dans le merveilleux<sup>107</sup>.

Par ailleurs, en faisant surgir les « rugissements rauques et rentrés de la terre » et les « plaintes telluriques »<sup>108</sup> à la suite de la déclamation du vers de Valéry, en français dans le film, le réalisateur invite finalement les spectateurs du film à entendre autrement les mots du poète. Plutôt qu'un chant d'espoir, il nous livre au contraire l'annonce d'une menace imminente, à la terrible force destructrice, rimant à nouveau avec les Vents de « Vents » de Saint-John Perse, symboles à peine cachés des fascismes soviétiques et européens. Comme l'analyse ici le critique Florent Guézengar :

A l'enthousiasme juvénile initial se substitue une épreuve profondément désenchantée, par-delà l'immensité de la catastrophe. *Le Cimetière marin* est devenu un cimetière aérien, plein de carcasses d'avions déglingués (...) Le Vent s'est levé et souffle encore, mais le désastre de la civilisation y est complet, définitif et sans appel.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Il publiera ce témoignage en 1927 dans « A travers les villes en flammes », *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*.

<sup>107</sup> Stéphane Le Roux, in *Hayao Miyazaki, cinéaste en animation, poésie de l'insolite*, Paris, L'Harmattan, 2011, p 14.

<sup>108</sup> Jean-Philippe Tessé, in « Vivre », *Cahiers du cinéma* n°696, janvier 2014, p.8.

<sup>109</sup> Florent Guézengar, in « Ecrit sur des vents », *Cahiers du cinéma* n°696, janvier 2014, p.18.

## II.II) MONDES INVISIBLES

### A) Le désir des anges

*Les Ailes du Désir* dresse avant tout le portrait de Berlin divisé par le Mur, dont les sons et les images nous parviennent à travers les yeux et les oreilles de deux anges, Damiel (Bruno Ganz) et Cassiel (Otto Sander), sortes de témoins éternels, bienveillants et secrets de la ville. A travers la rencontre amoureuse de Damiel et Marion (Solveig Dommartin) Wim Wenders propose une réflexion sur la perte de l'innocence après la Seconde Guerre Mondiale, symbolisée par l'omniprésence des enfants dans l'image, mais aussi dans le poème « Lied Vom Kindsein <sup>110</sup> » écrit par Peter Handke, auteur et coscénariste du film <sup>111</sup>.

Les strophes du poème parsèment l'ensemble du film, délivrées tour à tour par les voix off de Damiel et de Marion. Mais dès le tout premier plan du film, Wim Wenders montre la main du poète écrivant sur une feuille de papier les vers « Als das Kind Kind war » (« Quand l'enfant était enfant »). La récitation mi-chantée, mi-parlée de Damiel lance alors le poème en le rapprochant d'une petite comptine, tandis que la musique de Jürgen Knieper, pour violoncelle et harpe, exprime au contraire une certaine gravité.

Wim Wenders développe dans ce film une approche totalement unique de l'espace sonore de la ville <sup>112</sup>, en faisant varier celui-ci d'une scène à l'autre selon que le spectateur adopte le point de vue - et le point d'écoute <sup>113</sup> - des anges (signifié par l'usage du noir et blanc), ou celui des Hommes (signifié par l'usage de la couleur). Ainsi, dans l'une des premières scènes du film, Damiel se déplace, invisible aux yeux de tous, à l'exception des enfants qui le fixent et lui sourient, à travers les appartements d'un immeuble. Tandis que le poème s'élève, les monologues intérieurs des habitants d'un immeuble, les exclamations des enfants qui jouent, la sirène lointaine d'une ambulance transportant une femme sur le point d'accoucher, les pleurs du bébé dans son

---

<sup>110</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>111</sup> La collaboration des deux artistes précède *Les Ailes du désir* puisque le second long-métrage de Wim Wenders, *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*) était déjà tiré du roman éponyme de Peter Handke.

<sup>112</sup> Le film a reçu le prix de la mise en scène au Festival de Cannes en 1987.

<sup>113</sup> Nous empruntons ce terme à Michel Chion, in *Un art sonore : le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 2003.

ventre, puis les cris et les conversations des autres conducteurs de voiture, s'enchaînent et s'articulent pour former une sorte de nappe sonore envahissant peu à peu l'image.

Le poème, qui exprime l'universalité des sentiments humains sous la forme d'une série de questions (« Pourquoi est-ce que je suis moi? Et pourquoi est-ce que je ne suis pas toi? Pourquoi est-ce que je suis ici? Et pourquoi est-ce que je ne suis pas ailleurs? Quand a commencé le temps? Et où finit l'espace? ») contraste alors profondément avec la singularité des situations et des pensées représentées. En passant d'un personnage anonyme à l'autre, en plongeant dans l'intimité de ces inconnus dont ni les noms ni les vies ne seront dévoilés, les spectateurs occupent la position toute puissante d'êtres omniscients, capable de tout voir et de tout entendre à la fois. La récitation poétique permet donc au réalisateur d'assembler tous ces éléments disparates autour de la même méditation, mais aussi d'élever le spectateur au-delà d'un plaisir purement voyeuriste.

La polyphonie de l'espace sonore que nous percevons par le biais des deux anges ne concerne pourtant pas seulement les voix intérieures. On la retrouve par exemple au début du film dans le montage sonore des ondes radiophoniques émises à l'unisson depuis l'Alexanderplatz. De même, la musique, aux harmonies dissonantes et à la structure apparemment chaotique, exprime elle aussi la cacophonie d'un monde trop complexe pour être saisi sous un seul angle. Se rapprochant des expérimentations musicales menées par Arthur Honneger, Leroy Anderson ou Vladimir Wal-Berg, qui introduisaient des bruits de machines, des grondements des moteurs, des sirènes de bateaux ou des cliquetis de machines à écrire dans leurs compositions<sup>114</sup>, Jürgen Knieper contribue à la mise en scène de l'espace du film : dans la scène se déroulant à l'intérieur du Kulturforum (Bibliothèque d'Etat de Berlin), les lignes mélodiques « verticales » (qui ne cessent de s'élever) résonnent avec l'architecture étonnante du lieu<sup>115</sup>, ainsi qu'avec le bruissement des esprits des lecteurs.

Les deux anges, qui accompagnent les hommes dans leurs souffrances, leurs interrogations, leurs émotions ou leurs lectures, apparaissent alors condamnés à recevoir du monde sans jamais pouvoir y vivre à leur tour. Ainsi, lorsque Damiel tombe amoureux de Marion et décide de s'incarner en homme, il découvre les rues de Berlin

---

<sup>114</sup> Ecouter *Pacific 231* (Arthur Honneger, 1923), *The Typewriter* (Leroy Anderson, 1950) ou *Symphonie des machines* (Vladimir Wal-Berg, 1950).

<sup>115</sup> Composée de blocs suspendus dans le vide, elle fut conçue par Hans Scharoun dans les années 1970.

colorées, parfumées, glaciales, et particulièrement bruyantes ! Les sons d'ambiance entourant la récitation du poème en voix off n'ont soudain plus rien à voir avec la symphonie des pensées qui nous parvenait jusqu'alors : les bruits des voitures, radios, métros, enfants et adultes forment un espace sonore réaliste, comme si celui-ci retournait à sa banalité. Lorsque le plan suivant montre Cassiel, assis tout en haut de la statue ailée Victoria, sa main droite couvre son oreille : dans la ville en noir et blanc qu'il perçoit, les bruits s'éteignent doucement pour laisser la place aux murmures.

Bien que le poème de Peter Handke soit au centre du film, Wim Wenders multiplie les références littéraires, en s'inspirant par exemple des *Elégies de Duino* de Rainer-Maria Rilke, pour penser la figure de l'ange. En effet les vers de la *Première Elégie* (« Qui, si je criais, qui donc entendrait mon cri parmi les hiérarchies des Anges ? »), de la *Deuxième Elégie* (« Tout Ange est terrible et pourtant, malheur à moi ! pourtant je vous invoque, oiseaux de l'âme, si près de nous êtres mortels, en toute connaissance ») et de la *Quatrième Elégie* (« Ange ! il doit être une place - mais nous ne la connaissons pas - où sur un tapis ineffable, les Amants, qui jamais ici ne vont jusqu'à l'accomplissement (...) seraient capables de tout ») renvoient directement aux thèmes principaux du film.

Enfin, notons que l'espace sonore des *Ailes du désir* nous présente un monde où les pensées, comme les poèmes, voyagent librement d'un endroit à l'autre (au-delà du Mur et des frontières qui divisent<sup>116</sup>). Si la poésie se transmet de générations en générations (« un grand père a commencé à lire l'Odyssée à un petit enfant, et les yeux de ce dernier ont complètement arrêté de cligner » raconte ainsi Cassiel à Damiel), des morts aux vivants, et des anges aux humains (Damiel murmure un inventaire poétique à l'oreille d'un homme accidenté), Wim Wenders nous rappelle le rôle essentiel du cinéaste : « Quand l'humanité perd ses conteurs d'histoires, alors elle perd son enfance. »

---

<sup>116</sup> Le film précède la réunification de l'Allemagne qui aura lieu trois ans plus tard.

## **B) Entendre les morts**

Récompensé par le prix du scénario au Festival de Cannes en 2010, le film *Poetry* présente l'histoire d'un drame survenu dans la province sud-coréenne du Gyeonggi à travers le point de vue de Mija (Yun Junghee), une grand-mère arborant des chapeaux à fleurs et des tenues aux couleurs vives, inscrite au cours de littérature de la maison de la culture de son quartier<sup>117</sup>. En apprenant le viol et le suicide d'une jeune fille, Agnès, causés par un groupe d'adolescents dont faisait partie son petit-fils Wook (Lee David), cette-ci s'efforce de chercher la beauté dans le monde qui l'entoure, tout en devant se soumettre au chantage des parents lui imposant d'acheter le silence de la mère de la jeune victime. Mais au moment même où la vie de Mija bascule dans la violence la plus terrible,

les rimes des poèmes lui deviennent sensibles: les visions de couleurs, les tâches de fleurs rouge-sang, et les chants d'oiseaux qu'elle semble tout près de comprendre – comme crut un jour pouvoir le faire Virginia Woolf devenant folle...La poésie? Elle est partout dans le film.<sup>118</sup>

Si la poésie est « partout », elle doit toutefois beaucoup à la mise en scène sonore de Lee Changdong, qui se distingue par une absence totale de musique extradiégétique, des dialogues très aérés, ainsi que de longs espaces silencieux dans lesquels résonne la solitude infinie de l'héroïne. Ainsi, le film entremêle le bourdonnement des villes, le grondement du fleuve Han, l'inaltérable flot des conversations, des postes de radio et de télévision, le retentissement des sonneries de téléphones, des bornes de jeux vidéo et des diverses machines, qui forment la partition de la déambulation de Mija. Mais comme le déclare le réalisateur, il ne s'agissait pas tant de remplir l'espace autour d'elle que de créer une sorte de vide : « j'ai pensé à un film qui ressemblerait à une page sur laquelle est écrit un poème et où subsiste beaucoup de blanc. Ce vide pourra être comblé par les spectateurs.<sup>119</sup> » Or, comme l'affirme Ildiko Szilagy, la représentation du vide, du blanc et du silence, est l'une des principales caractéristiques de la poésie moderne :

Les choix typographiques des poètes ne sont pas dépourvus d'enjeux esthétiques et symboliques. En effet, dès la fin du XIXe siècle, on constate chez les critiques et les poètes une valorisation symbolique du blanc, considéré comme l'équivalent visuel du silence.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Le rôle du professeur est d'ailleurs interprété par le poète Kim Yong-Tak.

<sup>118</sup> Claude Mouchard, in « La calme audace du film *Poetry* », dossier de presse *Diaphana film*, 2009, p.4.

<sup>119</sup> Propos rapportés par Claude Mouchard in « La calme audace du film *Poetry* », dossier de presse *Diaphana film*, 2009, p.5.

<sup>120</sup> Ildiko Szilagy, in *Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne*, mémoire de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, Revue d'Etudes Françaises n°14, 2009, p.188.

Elle défend par ailleurs la thèse selon laquelle le pouvoir de suggestion des blancs, qui structurent les poèmes, proviendrait avant tout de l'interprétation qu'ils suscitent, en tant que « zones de silence créateur », et suggère que « la véritable richesse de l'œuvre, sa dimension profonde, résiderait dans ce qui est indicible<sup>121</sup> ».

L'indicible est au cœur du film *Poetry* en tant que sujet à part entière (c'est la question que soulève les cours de poésie que suit l'héroïne, mais c'est aussi la maladie d'Alzheimer dont Mija souffre) et rime avec l'invisible (le viol et le suicide de la jeune fille ne sont jamais montrés aux spectateurs, bien que la première image du corps de la jeune fille flottant dans le fleuve que regarde l'enfant « tâche » tout le reste du film). De nombreuses cases vides jalonnent ainsi le récit afin d'« inviter le spectateur à faire son propre choix moral, tout comme l'héroïne<sup>122</sup> ».

Ce n'est qu'à la dernière scène du film, lorsque Mija laissera quelques fleurs ainsi que son poème à son professeur de littérature, avant de se jeter à son tour dans le fleuve Han, que nous découvrons « La Chanson d'Agnès » (composé par Lee Changdong lui-même). Mija y parle au nom de la jeune fille décédée, en imaginant ce que cette dernière aurait voulu dire au monde avant de le quitter. Alors que la récitation en voix in du professeur est coupée pour laisser place à celle de Mija en voix off, elle est soudain remplacée au beau milieu du poème par celle d'Agnès, qui apparaît finalement à l'écran ébauchant un sourire face à la caméra, comme si le poème avait eu le pouvoir de ramener la jeune fille à la vie. Cette illusion n'est pourtant que de courte durée : en effet, nous comprenons bien vite que si la fusion des identités des deux femmes a bien lieu, c'est du côté des morts que celle-ci s'est effectuée.

Le film s'achève alors sur l'image et le son bouillonnant du fleuve, sorte de Styx moderne, revenant ainsi au tout premier plan du film. Ainsi, en « laissant couler » le son de l'eau tout au long du générique de clôture, le réalisateur nous rappelle que le devoir de mémoire ne saurait jamais être cloisonné aux limites du passé.

---

<sup>121</sup> Claude Mouchard, in « La calme audace du film *Poetry* », dossier de presse *Diaphana film*, 2009, p.6.

<sup>122</sup> Lee Changdong, cité par Claude Mouchard, in « La calme audace du film *Poetry* », dossier de presse *Diaphana film*, 2009, p.5.

### C) Le cœur du cosmos

La poésie occupe une place centrale dans l'œuvre du réalisateur russe Andreï Tarkovski, celui-ci ayant été particulièrement marqué par la figure de son père Arséni, poète et traducteur. Les œuvres de ces deux artistes s'entrecroisent ainsi dans les films *Le Miroir* (*Zerkalo*, 1975), *Stalker* (1979), ou encore *Nostalghia* (1983), qui mettent respectivement en scène les poèmes « Une saison blanche », « Voici que l'été est passé » et « Ma vue s'assombriera - ma force <sup>123</sup> ». Andreï Tarkovski est également l'un des cinéastes à s'être le plus intéressé à la valeur artistique, et même spirituelle du son, comme il l'exprime ici :

Il doit y avoir d'autres possibilités de travail avec le son, qui permettraient d'être plus précis, plus fidèle au monde intérieur que nous essayons de recréer à l'écran, et pas seulement au monde intérieur de l'artiste mais à ce qui est intérieur au monde lui-même, à ce qui lui est essentiel et indépendant de nous.<sup>124</sup>

L'univers sonore particulier de ses films est composé de terre, de gouttes d'eau, de feu, de boue, de flaques, de sonneries de téléphones répétées inlassablement, de tremblements, de trains, de verres brisés, de murmures, de paroles et de musiques, chacun de ces éléments visant à placer les spectateurs face au mystère de la création divine, et par là de la création poétique: « Je suis un homme à qui Dieu a donné la possibilité d'être un poète, c'est-à-dire de prier d'une autre manière que celle dont l'on prie simplement dans nos cathédrales.<sup>125</sup> » Michel Chion remarque quant à lui que « chez Terrence Malick comme chez Tarkovski, la parole humaine est constamment resituée dans la rumeur générale du monde, ses bruits, ses frissons, en grande partie à cause d'un tressage serré des moments sans paroles et des moments avec parole, des sensations de bruits et de mots. <sup>126</sup> »

La récitation du poème « La sourde flamme du désir <sup>127</sup> » de Fiodor Tiouttchev (1854), qui clôt le film *Stalker*, illustre parfaitement la manière dont le réalisateur joue avec les sons afin d'immerger le spectateur dans un espace toujours plus sensible. Dans le silence d'une maison dans laquelle tombent gracieusement des flocons de neige, la voix intérieure de la fille du « Stalker », le chant lointain des oiseaux, l'aboiement d'un chien

---

<sup>123</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>124</sup> In « Andreï Tarkovski ou le son de la terre », émission radiophonique *L'Atelier de la création*, France Culture, 5 Juin 2012.

<sup>125</sup> Idem.

<sup>126</sup> Michel Chion, in *Le cinéma, un art sonore*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 2003, p.310.

<sup>127</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

et le sifflement lointain d'une locomotive constituent le décor de la scène, tout en amenant le spectateur vers la représentation d'un étrange phénomène. En effet, la jeune fille étant douée de télékinésie déplace par la seule force de son esprit trois verres posés sur la table de marbre, jusqu'à ce que l'un d'entre eux tombe au sol et déclenche un terrible tremblement sonore et visuel. Alors que la première scène du film figurait déjà l'ébranlement de la maison au passage d'un train hors-champ (« le son du passage du train scande la vie des personnages et concourt à la ritualisation du temps<sup>128</sup> »), il est ici traité de manière beaucoup plus complexe, car l'intensité du vrombissement est telle qu'elle échappe au réalisme de la source présumée. En outre, le choix de « l'Hymne à la joie », surtout connue comme finale du dernier mouvement de la *Neuvième Symphonie* de Ludwig van Beethoven, n'est pas anodin puisqu'il fut écrit pour mettre en musique le poème allemand « Ode an die Freude » de Friedrich von Schiller (1785) célébrant l'unité des hommes et l'existence d'un créateur divin :

Vous prosternez-vous millions d'êtres ?  
Pressens-tu le créateur, ô Monde ?  
Cherchez-le au-dessus de la tente céleste,  
Au-delà des étoiles il demeure nécessairement.

Si la religion Chrétienne forme l'un des socles les plus importants de la cultures russe, c'est pourtant dans le Shivaïsme, un courant spirituel fondé au Cachemire au IXème siècle par le philosophe Vasugupta, que nous trouvons le lien le plus évident entre la notion de vibration et l'acte de création : en effet, les *Stances sur la Vibration* (*Spandakârikâ*) reposent sur la célébration de celle-ci en tant que « lien fondamental entre l'univers et la source de tout ce qui existe, dite Conscience-Energie<sup>129</sup> ».

Ainsi, en accentuant le son du tremblement des verres, puis de la maison, au point de lui faire atteindre une dimension symbolique, commentée par les paroles de « l'Hymne à la joie », Andreï Tarkovski renouvelle la poésie de Fiodor Tiouttcheven la situant au croisement de l'expérience sensible (le poème évoque la force du désir amoureux) et des lois mystérieuse du cosmos (« les sons de la terre se mêlent à ceux de l'univers<sup>130</sup> »).

---

<sup>128</sup> Michel Chion, in *Le cinéma, un art sonore*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 2003, p.241.

<sup>129</sup> Louis Renou, in *L'hindouisme*, Paris, Que sais-je ?, 1951, p. 96.

<sup>130</sup> Andreï Tarkovski, in « Andreï Tarkovski ou le son de la terre », émission radiophonique *L'Atelier de la création*, France Culture, 5 Juin 2012.

*Nostalghia*, récompensé par le Prix du cinéma de création au Festival de Cannes, témoigne également d'une même recherche du sens profond de la poésie par le réalisateur, bien que celle-ci prenne une tournure beaucoup plus personnelle à travers le personnage d'Andrei Gorchakov (Oleg Yankovskiy), double à peine voilé d'Andrei Tarkovski<sup>131</sup>.

Un écrivain russe, exilé en Italie, suit un périple sur les traces d'un poète du XVIIIème siècle dont la nostalgie de sa patrie était telle que, ne pouvant vivre ailleurs, il brûla sa maison italienne, et que son amour pour une esclave conduisit au suicide. Andrei, également assailli par les souvenirs de son épouse et de sa terre natale, plonge alors dans une quête spirituelle l'amenant à s'éloigner de sa traductrice Eugenia (Domiziana Giordano), à douter du beau comme valeur positive (« Je suis las de ces beautés écoeurantes ! » déclare Andrei dans la première scène du film), et à se rapprocher de Domenico (Erland Josephson), un vieil homme ayant autrefois séquestré sa propre famille. Enfin, le silence des espaces traversés par Andrei exprime eux aussi « la lassitude face au sublime, et le dégoût des mots qui ne sont pas les nôtres<sup>132</sup>».

Ce dégoût apparaît une première fois dans le film lorsqu'Andrei surprend Eugenia lisant les poèmes d'Arséni Tarkovski en italien et que ce dernier rejette violemment la possibilité de toute traduction, voire de toute communication, entre les hommes ne parlant pas la même langue. La réverbération entourant les voix des deux personnages, la présence d'un bourdonnement machinal et sourd et le claquement brutal d'une porte au loin, soulignent alors la vacuité de l'espace, tout en lui prêtant un aspect dérangeant.

Mais c'est lorsqu'Andrei finira par déclamer la poésie de son père, ivre, le corps enfoncé jusqu'à la taille dans l'eau, que l'espace sonore se chargera de toute sa signification en installant une sorte de dialogue impossible entre les sons de la nature et la voix de l'homme. En effet, nous remarquons qu'au fur et à mesure que la déclamation des vers de « Ma vue s'assombriera - ma force » avance, le son du ruisseau s'amplifie jusqu'à recouvrir totalement la parole du poète et renvoyer ce dernier à l'absence, au

---

<sup>131</sup> Andrei Tarkovski quitta définitivement son pays en 1982 pour s'établir en Italie bien que la société de production cinématographique Mosfilm ait empêché sa famille de le rejoindre. Tarkovski fut finalement rejoint des années plus tard par sa femme en Italie.

<sup>132</sup> Jean Gavril Sluka, in « Nostalghia, Tarkovsky », critique mise en ligne sur le site suivant : <http://www.dvdclassik.com>, le 23 Février 2012.

néant, à l'oubli. Cette disparition sera d'ailleurs effective puisqu' Andreï laissera brûler le livre de son père en s'endormant par mégarde. Notons encore que l'image de l'homme malade de peur décrit par Arséni Tarkovski agit à la manière d'un commentaire descriptif de la scène (« Je titubais comme un fou aux sons de la flûte/J'avais chaud, j'ouvrais mon col et je m'allongeais ») et donne au spectateur l'impression d'une fusion totale entre le personnage du père, évoqué verbalement, et le personnage du fils, montré à l'écran. Or, Aurélien Lécina remarque dans son article « Tarkovski, d'un père à un fils » :

Tel est l'objet de la voix poétique, commune au père et au fils, qui résonne dans l'œuvre d'Andreï Tarkovski : Arséni abandonne les siens très tôt, alors que son fils n'a que trois ans et c'est sans doute dans cette absence irréparable que se trouve le sens du mouvement de conjuration et de transfiguration qui anime tous les films de Tarkovski. Le dialogue entre ces deux êtres, rompu par la vie, est finalement renoué dans l'art.<sup>133</sup>

Si les films d'Andreï Tarkovski sont marqués par un profond questionnement spirituel ils sont donc également habités par la quête de la figure paternelle (la phrase « je cherche, à travers l'art, à retrouver un lien avec le créateur<sup>134</sup> » peut ainsi recouvrir deux sens). Toutefois cette quête serait à double tranchant puisque d'un côté, le réalisateur intègre volontairement la parole poétique de son père à son œuvre (nous entendons même la voix d'Arséni Tarkovski dans le film *Le Miroir*), mais de l'autre, il représente la destruction des textes de ce dernier par le son de l'eau, puis le feu.

---

<sup>133</sup> Aurélien Lécina, in « Tarkovski, d'un père à un fils », *Conférence* n°10-11, printemps-automne 2000, p.588

<sup>134</sup> Idem.

### III) LA MUSICALITE DES VERS

---

Dès l'Antiquité, la notion de rythme apparut comme l'une des caractéristiques fondamentales de la poésie<sup>135</sup>. Aristote remarquait déjà dans sa *Poétique* que la répétition d'une succession de voyelles longues et courtes au sein d'un même mètre créait des moments de tension (*arsis*) et de relâchement (*thesis*) conférant une certaine musicalité à la parole du poète. Mais comme le remarque le théoricien D.Yvoire :

Au fond de toute œuvre d'art, quelle qu'elle soit, il y a d'abord des rythmes, et c'est cet élément inconscient qui nous frappe le plus, parce que par eux essentiellement s'expriment les lois les plus profondes et en même temps les plus générales de la nature, les alternances de force et de douceur, de vigueur et d'amour, d'harmonie et de douceur, de joie et de souffrance, d'expansion et de retenue, de jeunesse et de vieillesse, de veille et de sommeil, de vie et de mort, d'où naît l'équilibre du monde comme d'une respiration ou des battements alternés du cœur.<sup>136</sup>

En effet, nous pouvons remarquer que de très nombreux éléments rythmiques fondent également l'art cinématographique : la cadence du défilement des images, le tempo du montage, la vitesse à laquelle les corps et les objets se déplacent dans le cadre, l'alternance de vides et de pleins, des ombres et des lumières dans l'image... auxquels s'ajoutent encore les divers éléments de la bande sonore, constituent un mode particulier de notre perception du temps.

Si le montage des voix, des bruitages ou de la musique suit généralement le rythme de l'image, il arrive que ce soit le son qui devienne au contraire le fil conducteur du rythme d'une scène, comme le montre Charlie Chaplin en rasant la barbe d'un client au rythme de la cinquième « Danse Hongroise » de Johannes Brahms dans *Le Dictateur*. Nous chercherons donc à comprendre de quelle manière les réalisateurs peuvent-ils représenter l'extraordinaire musicalité des poèmes (dont les assonances, consonances, rimes, répétitions et diphtongaisons forment une véritable partition) au cinéma, insufflant ainsi un mouvement particulier à l'image.

---

<sup>135</sup> La théorie gréco-latine inclut en effet une théorie du rythme extrêmement élaborée, différenciant les métriques quantitatives, syllabiques et accentuelles.

<sup>136</sup> D.Yvoire, in *Origine et évolution des arts : application au cinéma* (cahier de 70 pages, conservé à la Bibliothèque du film à Paris, référence 22.01IVO) p.31.

Par ailleurs, musique et poésie se mêlent dans la forme de la chanson, que Michel Chion décrit en ces termes:

Qu'a de spécifique une chanson, par rapport à une autre forme musicale ? D'abord de répéter un refrain, donc de présenter la musique en tant que reprise textuelle ; mais aussi de permettre d'accoler des paroles différentes sur la même musique de couplet, et ainsi d'accuser ce qu'ont de magique et de troublant l'arbitraire et la gratuité du rapport paroles/musique -par opposition à la mélodie continue de l'aria d'opéra ou du style wagnérien.<sup>137</sup>

Nous avons rappelé dans notre introduction les liens historiques des poètes et des chanteurs, qui culminèrent dans l'art des troubadours, ces « faiseurs d'ornements mélodiques et littéraires <sup>138</sup> ». Toutefois, la hiérarchisation des arts majeurs et mineurs à la Renaissance (ce qui, selon le philosophe Gilles Deleuze, ne pose dans le fond rien d'autre que « la question du rapport entre la norme et la création par rapport à l'ensemble du corps social<sup>139</sup> ») amena les théoriciens à distinguer la poésie de la chanson. Que Paul Verlaine déclare composer « de la musique avant toute chose <sup>140</sup> », que Charles Baudelaire écrive une « Chanson d'après-midi » dans *Les Fleurs du mal* en 1857, ou que des artistes tels que Léo Ferré, Jean Ferrat, Serge Gainsbourg ou Georges Brassens chantent de nombreux textes poétiques, une distinction s'opère toujours entre ces formes artistiques, chacune conjuguant à leur manière le plaisir des jeux verbaux, la musique, le rythme et la mélodie. Nous démontrerons donc que le cinéma permet de réaffirmer la place de la parole poétique chantée, et même dansée.

C'est également en hommage à l'origine chantée de la poésie que les auteurs américains de la « Beat Generation <sup>141</sup> » (William Burroughs, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Diane di Prima, Neal Cassady...) donnèrent de nombreuses lectures publiques de leurs œuvres, en tirant plus ou moins vers la performance scénique. Ainsi, Allen Ginsberg délivra d'abord oralement son poème « Howl » à la Six Gallery de San Francisco en 1955, avant que celui-ci ne paraisse l'année suivante dans un recueil accusé d'obscénité, *Howl and Other Poems* (1956)<sup>142</sup>. De nombreux cinéastes filmèrent ces numéros poétiques dans des documentaires tels

---

<sup>137</sup> Michel Chion, in *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, « Les chemins de la musique », 1995, p.281.

<sup>138</sup> Définition proposée par le dictionnaire Larousse, article « troubadour ».

<sup>139</sup> Anne Sauvagnardes, in *Art mineur-Art majeur : Gilles Deleuze, Espaces Temps* n°78-79, 2002, p.120-132.

<sup>140</sup> Paul Verlaine, in « Art poétique », *Jadis et Naguère*, 1884.

<sup>141</sup> Mouvement littéraire apparu dans les années 1950 aux États-Unis.

<sup>142</sup> Cet événement fait d'ailleurs l'objet du film américain *Howl* réalisé par Rob Epstein et Jeffrey Friedman en 2010.

que *Wholly Communion* (Peter Whitehead, 1965), *Gang of Souls: A Generation of Beat Poets* (Maria Beatty, 1989), *The Life and Times of Allen Ginsberg* (Jerry Aronson, 1993), ou *Corso: The Last Beat* (Gustave Reininger, 2009).

Enfin, nous nous pencherons sur les relations de la musique et de la poésie à travers le cas de la composition originale pour un film. Si la musique permet bien souvent « d'approfondir une impression visuelle <sup>143</sup> » au cinéma, pour reprendre la célèbre formule de Maurice Jaubert, elle entre également en résonance avec les thèmes du récit, le tempo du montage, le rythme des dialogues, le timbre et les mouvements des acteurs (il est bien connu que Sergio Leone allait jusqu'à diffuser les thèmes de son compositeur attitré, Ennio Morricone, durant le tournage des scènes afin de donner un repère émotionnel et rythmique précis à ses comédiens). La musique peut donc mimer les mouvements représentés à l'image en faisant ce que les américains nomment avec humour du « mickeymousing », exprimer toute une gamme de sentiments plus ou moins complexes, caractériser la nature d'un personnage ou d'un lieu, mais aussi faire écho au contenu d'un texte, en jouant sur les mots et sur les silences.

Nous choisirons d'étudier la manière dont le réalisateur australien Peter Weir s'attache à célébrer le pouvoir rythmique des poèmes dans *Le Cercle des Poètes Disparus* (*Dead Poets Society*, 1989), en représentant la transe de jeunes lycéens découvrant les mots presque magiques des grands auteurs. Puis nous étudierons la manière dont le film américain *I'm not there* (Todd Haynes, 2007), construit autour de l'œuvre et de la persona de Bob Dylan, illustre la relation de l'image et de la chanson off. Nous comparerons ensuite ce procédé avec celui de la chanson in, que le réalisateur Muzaffar Ali privilégie dans son film musical *Umrao Jaan* (1981), consacré à l'histoire de l'une des plus célèbres courtisanes indiennes. Nous analyserons encore les techniques permettant de mettre en scène les performances d'une vingtaine de poètes américains sur scène, au sein du documentaire canadien *Poetry in motion* (Ron Mann, 1982). Enfin, nous examinerons le rôle de la musique de Georges Auric dans le film *Le Sang d'un poète*, réalisé, et monté par le réalisateur et poète Jean Cocteau en 1930.

---

<sup>143</sup> Citation rapportée par N.T.Binh in *Musique et cinéma : le mariage du siècle ?*, Paris, Actes Sud, p.27.

### III.I) LE RYTHME ENIVRANT DES MOTS

Parmi les films ayant contribué à vulgariser les poèmes auprès du grand public, *Le Cercle des poètes disparus* occupe une place importante, celui-ci ayant remporté un grand succès commercial et critique en 1990<sup>144</sup>. Peter Weir y décrit les relations d'un groupe de lycéens, étudiant et vivant dans la prestigieuse académie de Welton en 1959, avec leur charismatique professeur de lettres anglaises M. Keating (Robin Williams). Celui-ci leur transmet son amour de la poésie à travers une variété d'exercices déconcertants (déclamer un vers en frappant dans un ballon de toutes ses forces, monter sur un bureau pour voir le monde autrement, apprendre à marcher différemment du groupe...) et les initie aux rituels du « Cercle des poètes disparus ».

En se réunissant la nuit dans une grotte pour y lire à tour de rôle les écrits des grands poètes), les jeunes amis découvrent le pouvoir enchanteur des mots de « The Ballad of William Bloat » (Raymond Calvert, 1926), « The Prophet » (Abraham Cowley, 1647), « Ulysses » (Alfred Lord Tennyson, 1842) ou encore « The Congo<sup>145</sup> » (Vachel Lindsay, 1914). Entraînés par la force rythmique de ce dernier poème, les personnages commencent alors à taper dans leurs mains et frapper des morceaux de bois les uns contre les autres pour accompagner la répétition du même vers, scandé à l'infini : « Then I saw the Congo, creeping through the black, cutting through the jungle with a golden track ». Notons que ce vers est typographié en lettres majuscules dans le poème original, comme si l'auteur cherchait à délibérément attirer l'attention du lecteur sur les sonorités des mots. Par ailleurs, il précise en marge du texte que cette strophe devrait être « chantée de manière solennelle ». L'une des caractéristiques de la poésie de Vachel Lindsay consiste en effet en l'intégration de directions sonores extrêmement précises accompagnant ses textes, tels que : « un roulement grave et profond », « un silence philosophique », « comme le vent dans une cheminée », ou « tous les O très dorés, les accents lourds très lourds, les accents légers très légers, dernier vers murmuré ».

---

<sup>144</sup> Le film reçoit en effet l'Oscar du meilleur scénario original, et quatre récompenses internationales comme « meilleur film étranger »

<sup>145</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

Le rythme du poème emmène progressivement les personnages vers une sorte de transe mêlant danses et cris. La représentation de ce groupe d'hommes dans une caverne la nuit, assemblés autour d'un feu, et découvrant peu à peu les mots, prend alors une dimension mythique qui renvoie le spectateur au mystère de l'origine des langues. Peut-être Peter Weir cherche-t-il également à rappeler la poésie à ses sources chamaniques, (*saman* signifiant dans la langue evenki « danser, bondir, remuer, s'agiter »).

Enfin, le choix de Vachel Lindsay, considéré comme le père américain de la poésie chantée, n'est pas anodin. Ce dernier, qu'on surnommait « the Prairie Troubador », se rendit célèbre en donnant de nombreuses déclamations dramatiques de ses œuvres à travers les Etats-Unis. Or, en 1931, juste avant de se suicider, il fit enregistrer quelques-unes de ses performances les plus remarquables, dont celle du « Congo » :

Il y fait entendre une prestation fougueuse, loufoque, et furieusement absurde de ses poèmes, se rapprochant parfois plus du jazz que de la poésie. Néanmoins, nul ne saurait nier que l'une des causes du grand succès, voire de la gloire, que Lindsay atteignit- quoique brièvement- était la manière singulière dont ce dernier présentait sa poésie comme « une expérience fondamentalement sonore, une performance temporelle destinée à être chantée, murmurée, fredonnée, braillée, psalmodiée, amplifiée par le mouvement gesticulatoire, ponctuée par des cris et des onomatopées ». Ainsi, son plus célèbre poème, « Le Congo », illustre parfaitement la révolution esthétique que mena Lindsay pour le son, au nom du son. Il y imite le martèlement des tambours par un enchaînement de rythmes et de bribes de mots prononcés de manière incohérente. Dans certaines parties du poème, il renonce même à l'usage du langage pour représenter le chant des indigènes au moyen de pures élaborations sonores<sup>146</sup>.

Nous retrouvons également l'alliance du jazz et de la poésie à travers la performance que donne Charlie Dalton (Gale Hansen) de sa composition « Poetrusic », mêlant les vers et le phrasé be-bop de son saxophone, évoquant le style alors très en vogue de Charlie Parker, mais aussi le *beat* célébré par l'auteur et poète américain Jack Kerouac : « It's a Be-At, le beat à garder, le beat du cœur, soit la béatitude qui faisait dire à Charlie Parker<sup>147</sup> « tout va bien » lorsqu'il jouait. »<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Rachel Duplessis, in *Genders, Races, and Religious Cultures in Modern American Poetry, 1908–1934*, Cambridge University Press, 2001, p. 233 (traduction littérale).

<sup>147</sup> Jack Kerouac consacra un grand nombre de poèmes à Charlie Parker, dont le célèbre *Mexico city Blues* (1959).

<sup>148</sup> Alain Dister, in *La Beat Generation, La révolution hallucinée*, Paris, Découvertes Gallimard, 1998, p. 51.

### III.II) LES POEMES CHANTES

#### A) Dylanographie

Bob Dylan, de son vrai nom Robert Zimmermann, est l'un des chanteurs américains les plus emblématiques et les plus populaires du XXème siècle. Celui qui « sut accroître le pouvoir des mots dans le rock grâce à ses virages poétiques imprévisibles, ses métaphores mystérieuses et son symbolisme fascinant<sup>149</sup> », fait l'objet de plusieurs représentations cinématographiques, que ce soit dans le cadre de documentaires (*Festival*, Murray Lerner, 1967 ; *Don't look back*, Donn Alan Pennebaker, 1967 ; *The Last Waltz*, Martin Scorsese, 1978 ; *No Direction Home*, Martin Scorsese, 2005...), de films de genre (*Pat Garrett & Billy the Kid*, Sam Peckinpah, 1973 ; *Masked and Anonymous*<sup>150</sup>, Larry Charles, 2003...), ou qu'il se mette lui-même en scène dans le film *Renaldo et Clara* (1978).

L'œuvre poétique et musicale de Bob Dylan s'inscrit dans l'héritage de l'art des troubadours, qui consistait à « trouver » (*trobar* en langue d'oc) les mots et les mélodies correspondant aux formes suivantes : la *canço* (chanson d'amour se terminant souvent par un envoi dédiant le poème à une personne désignée par un pseudonyme, illustrée par « Sad-Eyed Lady of the Lowlands »), l'*alba* (chanson évoquant la séparation des amants au petit jour, illustrée par « Don't think twice, it's alright »), l'*estampida* (chanson composée sur un rythme de danse, illustrée par « Rainy Day Women »), le *plan* (complainte funèbre illustrée par « The Lonesome Death of Hattie Carroll ») et le *serventès* (chanson polémique s'attaquant aussi bien aux ennemis politiques qu'à la décadence générale de la société, illustrée par « Masters of War »).

En s'interrogeant sur la manière dont les paroles de Bob Dylan contribuèrent à modeler sa persona<sup>151</sup>, le réalisateur Todd Haynes rassemble trente-sept chansons dans son film *I'm not there*, celles-ci éclairant les différentes facettes de la légende dylanese incarnées successivement par les personnages de Woody Guthrie (Marcus

---

<sup>149</sup> Robert Santelli, in « Si Dylan m'était conté », *La revue de la Cité de la musique* n°68, janvier à mars 2012, p.7.

<sup>150</sup> Bob Dylan est également crédité en tant que réalisateur, auteur, monteur et compositeur (source imdb).

<sup>151</sup> Ce terme latin qui désignait le masque que portaient les acteurs de théâtre a été repris par Carl Gustav Jung pour désigner la part de la personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société, c'est-à-dire la façon dont chacun se coule dans un personnage socialement prédéfini afin de tenir son rôle social.

Carl Franklin), Arthur Rimbaud (Ben Wishaw), Jack Rollins (Christian Bale), Jude Quinn (Cate Blanchett), Robbie Clark (Heath Ledger) et Billy the Kid (Richard Gere).

Le réalisateur démontre l'impossibilité de réduire la multiplicité des rôles, des identités et des points de vue du chanteur au récit d'une seule histoire en proposant non pas une biographique mais un portrait kaléidoscopique du « poète, prophète, hors la loi, imposteur et star de l'électricité<sup>152</sup> ». Il choisit aussi de valoriser l'œuvre de Bob Dylan en la détachant volontairement de la vie de l'auteur et faire entendre les chansons « en elles-mêmes » aux spectateurs. Le titre du film marque ainsi l'absence du chanteur à la première personne (le nom de Bob Dylan n'est d'ailleurs jamais prononcé dans le film), et fait référence à la chanson éponyme de 1967 que le film présente pour la première fois. Les chansons occupant finalement une place plus importante que le chanteur dans le film, sont donc particulièrement mises en valeur par une mise en scène produisant tour à tour des effets de contraste, de commentaire ou de répétition.

Nous remarquons que dès l'ouverture du film, les paroles de « Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again » (1966), qui évoquent la tristesse d'un homme coincé à Mobile, Alabama, sont immédiatement contredites par les sons et les images. Le grondement du métro, le sifflement d'un train, les longs travellings latéraux de la caméra balayant la ville en noir et blanc, puis la campagne en couleurs, fonctionnent en effet comme une invitation au voyage. Or, cette représentation du monde en perpétuel mouvement ne prend sens que par opposition au point de vue du poète immobile, prisonnier de son âme : « But deep inside my heart I know I can't escape » (« Mais au fond de moi-même, je sais, je ne peux m'enfuir »).

A l'inverse, les paroles de « Visions of Johanna » (1966), qui font entendre la plainte d'un amant infidèle hanté par les visions de sa bien-aimée, s'intègrent parfaitement au montage parallèle des souvenirs de Claire (Charlotte Gainsbourg) avec les scènes représentant son mari Robbie Clark en compagnie d'autres femmes. Notons toutefois que si la chanson ne présente qu'un point de vue masculin, Todd Haynes prend soin d'ajouter dans sa bande sonore la voix off d'un narrateur (Kris Kristofferson) décrivant les émotions de Claire.

---

<sup>152</sup> C'est d'ailleurs par cette citation en voix off que s'ouvre le film : « there he lays, poet, prophet, outlaw, fake, star of electricity ». On notera que le « poète » tient la première place dans l'ordre des différents rôles tenus ou attribués malgré lui à Bob Dylan.

Enfin, les paroles de « Ballad of a thin man » (1965), « Moonshiner » (1963) ou encore « Goin' to Acapulco » (1975) permettent au réalisateur d'ouvrir de véritables parenthèses surréalistes, composées à partir de l'univers imagé du poète (un journaliste en cage, des monstres de cirque, Ophélie d'Hamlet, des girafes et des autruches marchant aux côtés de soldats de la guerre de Sécession...)

Par ailleurs, nous observons que la structure fragmentaire d'*I'm not there* n'est pas sans rappeler celle du poème. En effet, en refusant de suivre un mode de narration linéaire mais en suivant au contraire un va-et-vient permanent entre ses différents personnages, Todd Haynes conçoit des sortes d'« alinéas », qui forcent les spectateurs à revenir « à la ligne » à chaque début de scène. De même, nous remarquons de multiples effets de rimes sonores et visuelles d'une séquence à l'autre, comme Billy the Kid retrouvant la guitare de Woody Guthrie dans un wagon de train marchand, ou la répétition de coups de feu off (d'abord dans le pré-générique, puis lors des déclarations de Jud Quinn).

Enfin, le film traite aussi de la relation ambiguë de Bob Dylan à la poésie et à la figure du poète. Le personnage d'Arthur Rimbaud (Ben Wishaw), qui constitue l'un des alter-ego du chanteur, installe d'abord l'œuvre du chanteur dans la continuité de celle du poète français symboliste. Le choix de ce poète, loin d'être arbitraire, renvoie en fait aux nombreuses déclarations de Bob Dylan à propos de l'influence majeure de ce dernier sur son œuvre. Il rapporte par exemple dans le premier volume de ses *Chroniques* :

Alors, je suis tombé sur l'une des lettres d'Arthur Rimbaud, dans laquelle il écrivait : « Je est un autre ». Lorsque j'ai lu ces mots, quelque chose a retenti profondément en moi. C'était comme si tout prenait soudain sens. J'aurais aimé que quelqu'un me dise tout cela plus tôt.<sup>153</sup>

L'attachement du chanteur à la poésie est également manifeste dans le choix de son nom de scène (en hommage au poète gallois Dylan Thomas), dans les nombreuses références littéraires qui ponctuent ses chansons (en particulier « Desolation Row »<sup>154</sup>), et dans la publication de son recueil *Tarantula* en 1966<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> Bob Dylan, in *Chroniques, volume 1*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p.58.

<sup>154</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>155</sup> Depuis 1997, Bob Dylan est régulièrement nommé pour l'obtention du Prix Nobel de littérature.

Pourtant, à travers les déclarations qui ouvrent et closent le film (« Un poème est comme une personne nue ; une chanson, elle, sait déjà marcher » ; « Vous n’avez pas besoin d’écrire quoi que ce soit pour être poète. Vous pouvez bosser dans une station-service. Vous pouvez brosser des chaussures. Je ne me dis pas poète parce que je déteste le mot...je suis un trapéziste<sup>156</sup> ! »), Todd Haynes prend soin de rappeler aux spectateurs toute la complexité d’un poète refusant qu’on l’appelle ainsi, de même qu’il refusa toujours les rôles de « porte-parole engagé », d’ « éveilleur de consciences », ou de « chanteur folk ». Loin de chercher à percer les mystères entourant le mythe de Bob Dylan, Todd Haynes suit finalement la formule de *L’Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) : « When the legend becomes fact, print the legend » (« Quand la légende dépasse la réalité, imprimez la légende »).

## **B) L’art de la courtisane**

Le cinéma indien a plusieurs fois mis à l’honneur les personnages de courtisanes érudites formées dès leur plus jeune âge aux arts de la danse, de la musique et de la poésie. La Chandramukhi de *Devdas* ( Bimal Roy, 1955 ; Sanjay Leela Bhansali, 2002), la Sahibdjaan de *Cœur pur* (*Pakeezah*, Kamal Amrohi, 1972) ou la Sultana de *Tawaif* (Baldev Raj Chopra, 1985) figurent parmi les plus célèbres héroïnes de films. Bien qu’entretenues financièrement par leurs admirateurs masculins, ces femmes se distinguaient pourtant des simples prostituées par leur appartenance à l’élite intellectuelle et artistique de leurs temps. Ainsi, la ville de Lucknow, capitale de l’Uttar Pradesh, qui était particulièrement connue pour ses établissements (*khota*), devint dès le XVI<sup>e</sup> siècle l’un des centres culturels les plus importants du pays.

Inspiré par l’œuvre éponyme du romancier Mirza Hadi Ruswa (1899), le film *Umrao Jaan*<sup>157</sup> de Muzaffar Ali (réalisateur et poète), tourné en langue ourdou, évoque les tourments et les passions d’une jeune indienne arrachée dans l’enfance à sa mère pour être envoyée dans l’un des établissements de Lucknow et y devenir l’une des courtisanes les plus célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce mélodrame, émaillé par les chants et les

---

<sup>156</sup> Bob Dylan prononça effectivement cette phrase lors d’une interview donnée à Austin, au Texas, le 22 Septembre 1966.

<sup>157</sup> Ce film, qui fut récompensé par six prix en 1982 (dont celui du meilleur réalisateur et du meilleur compositeur) est l’un des plus grands classiques du cinéma bollywoodien. Il a fait l’objet d’une reprise par le réalisateur J.P. Dutta en 2006 avec Aishwarya Rai Bachchan dans le rôle de la célèbre courtisane.

danses de l'actrice Rekha (récompensée par le prix de la meilleure actrice au National Film Awards en 1981), consacre ainsi l'importance de la mélodie, du *kathak* (l'une des huit formes de la danse classique indienne) et de la poésie arabe dans la culture cinématographique nationale. En effet, l'une des caractéristiques majeures de l'art des courtisanes est la maîtrise du *ghazal*, un chant poétique d'amour, bien souvent porté en musique et dansé. Composé sur un rythme syncopé, le *ghazal* obéit à des règles de composition très strictes concernant l'écriture des distiques (couples de deux vers d'égale longueur, se terminant par les mêmes mots) décrivant les états d'âme de l'amoureux et le regard de son bien-aimé. L'accompagnement musical, destiné à souligner la musicalité du texte, est le plus souvent joué par un ensemble de sitars, tanpuras, robabs, tablâs et flûtes.

L'importance de la poésie apparaît dès le début du film, puisqu'avant de pouvoir se produire en public, Umrao doit d'abord apprendre à chanter, danser, et composer ses propres paroles. Dans la scène précédant sa première représentation, nous la voyons donc soumettre ses vers à son maître, qui lui enseigne l'importance de la « délicatesse de la pensée » et du « rythme des mots », et lui recommande de s'inspirer de la grande poétesse Mirabai<sup>158</sup> qui décrivait « la douceur des lèvres comme celle des pétales de roses ». Mais alors que celui-ci lui démontre que la formulation du poème dépend avant tout de la recherche du rythme, le son d'un sitar hors-champ s'élève par-dessus sa voix et nous entraîne vers le poème chanté d'Umrao<sup>159</sup>. Ce procédé, consistant à faire commencer le son d'une scène sur les images d'une autre, produit un effet de « dédoublement spatio-temporel » densifiant l'énergie de la narration. Ici, il permet également de relier l'écriture à la performance, et de montrer que la composition du poème précède l'apparition de la musique et de la danse, qui soulignent le texte. Notons que les paroles des neuf chansons du film furent composées par Khayyam<sup>160</sup> sur des paroles de Shahryar<sup>161</sup>, l'un des plus grands représentants de la poésie ourdou. En outre,

---

<sup>158</sup> Sainte Mirabai (1498-1528), dite « la princesse mendicante », composa plus de mille trois cents poèmes en langue hindi (*bhajans*) en hommage au dieu Krishna. Son histoire est relatée dans le film *Meera* (Ellis R. Dungan, 1945).

<sup>159</sup> Voir la traduction du poème jointe à l'annexe de ce mémoire.

<sup>160</sup> Mohammed Zahur Hashmi Khayyam est l'un des compositeurs les plus prolifiques de de la musique « filmi » (sa carrière s'étalant entre 1953–1990) et reçut un prix d'honneur pour l'ensemble de son œuvre en 2010.

<sup>161</sup> L'œuvre d'Akhlaq Mohammad Khan « Shahryar » fut en effet récompensée en 2008 par le prestigieux prix Jnanpith.

nous reconnaissons l'interprétation de la chanteuse Asha Bhosle<sup>162</sup>, connue dans pour avoir doublé le chant des actrices indiennes dans plus de mille films depuis le début de sa carrière en 1948. Lors de la représentation, Muzaffar Ali joue tantôt sur la profondeur de champ pour associer au sein de la même image Umrao Jaan et ses musiciens, et tantôt sur la variété des valeurs de plans, pour attirer notre regard sur le décor fastueux de la salle, les mouvements de la danseuse, ou les expressions particulièrement significatives de son visage. En outre, de nombreux plans rappelant la présence des spectateurs autour d'elle, et montrant leur fascination, produisent un effet de mise en abyme essentiel à la compréhension du genre<sup>163</sup>.

Par ailleurs, comme le spécialiste Yves Thoraval le remarque :

Les différentes attitudes, les mouvements codifiés du corps, les positions des pieds et les gestes symboliques des poignets et des mains permettent en effet aux danseuses d'exprimer les neuf émotions *navarasa* pour interpréter les textes poétiques chantés. Le public illettré peut ainsi suivre l'histoire dansée et mimée dans ses moindres détails<sup>164</sup>.

De même que le philosophe Aristote démontrait dès l'Antiquité la manière dont le geste pouvait prolonger la parole (il recommandait par exemple aux poètes de marquer les temps forts de leurs vers par des coups de pied sur le sol), le sage mythique Bharata, à qui les dieux avaient ordonné de créer le théâtre, décrivait dans le *Natyashastra*<sup>165</sup> toute une pluralité de gestes, de mouvements et de positions traduisant les vers des poètes.

En mettant les codes de la représentation du *ghazal* au service de son film, Muzaffar Ali démontre donc que la mise en scène de poèmes au cinéma est intrinsèquement liée à la mélodie, à la musique, ainsi qu'à la danse. Selon Marc Rolland, professeur des Universités :

Les raisons de l'engouement sans précédent que provoque *Umrao Jaan* mélangent à des degrés divers la nostalgie de l'époque pré-coloniale, le parfum de l'interdit, et le rôle central du *ghazal* chanté, l'apanage des courtisanes d'antan, et le *sine qua non* de tout film indien.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Asha Bhosle est officiellement reconnue comme l'artiste ayant interprété le plus de chansons au monde - douze mille environ - par le World Records Academy.

<sup>163</sup> Il nous semble en effet que tout comme le genre de la comédie musicale hollywoodienne héritée de Broadway, le mélodrame indien inscrit le cinéma dans la lignée directe des arts scéniques (théâtre, ballet, opérette...) en accordant, entre autre, une place primordiale à la représentation du public.

<sup>164</sup> Yves Thoraval, in *Les cinémas de l'Inde*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles », 2000.

<sup>165</sup> Cet ouvrage est le plus ancien traité connu sur le théâtre de l'Inde et sur sa relation avec la religion hindoue. Il n'a été écrit, en langue sanskrite, qu'au II<sup>e</sup> siècle après J.-C. mais a été transmis auparavant par voie orale.

<sup>166</sup> Marc Rolland, in « La Rédemption par les Arts : Courtisanes et littérature, de Marguerite Gautier à Umrao Jan », *Des Ages d'or aux Regrets*, Michel Houdiard Editeur, 2009, mis en ligne sur le site suivant : [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

### III.III) LA PERFORMANCE ORIGINELLE

Inspiré par l'anthologie *The New American Poetry 1945–1960*<sup>167</sup>, consacrée à l'émergence de la « troisième génération des poètes modernes américains », le réalisateur canadien Ronn Mann réalise à travers son documentaire *Poetry in motion* un portrait visuel et sonore des performances de vingt-quatre poètes nord-américains, dont William S. Burroughs, Allen Ginsberg, John Cage, Tom Waits, Gary Snyder ou Michael Ondaatje. Le réalisateur déclare avoir voulu « enregistrer ces artistes qui n'avaient jamais été filmés auparavant, au moment où la forme orale traditionnelle de la poésie resurgissait à travers leurs performances<sup>168</sup> ». Il choisit donc de les montrer lisant, chantant, dansant, interprétant leurs œuvres sans jamais insérer de plans montrant le public et sans jamais les couper (« cette idée m'est venue directement du documentaire *The Last Waltz* ; il fallait montrer ces performances à la manière d'un concert<sup>169</sup> » explique-t-il). Il interroge enfin l'essence de cette pratique en confrontant ses captations aux déclarations de l'écrivain Charles Bukowski, selon qui « la poésie contient autant de force et d'énergie en elle-même que l'industrie hollywoodienne ou qu'un spectacle de Broadway ; tout ce qu'il lui faut, ce sont des praticiens vivants qui lui donnent vie. »

Commençons par remarquer que le son direct, spécifique aux documentaires, est ici utilisé de manière à devenir un véritable outil de mise en scène: en effet, l'absence de musique extradiégétique, le son du souffle de la bande choisi pour accompagner le titre du film, ainsi que la représentation du dispositif d'enregistrement au sein même de certaines scènes (la performance Jim Carroll commence par un long mouvement de caméra panoramique dévoilant la présence de toute l'équipe de tournage autour du poète) sont autant de procédés permettant au réalisateur d'intégrer un certain degré d'authenticité à son œuvre. Une place particulière est d'ailleurs attribuée à l'ingénieur du son, David Joliat, dont la voix off annonce les noms des poètes.

En outre, notons que si la dimension sonore des poèmes est évidemment liée aux performances offertes par les différents artistes, le montage final effectué par Ronn Mann (qui n'a gardé que vingt-quatre performances sur plus de soixante-dix filmées)

---

<sup>167</sup> Donald Allen, *The New American Poetry 1945–1960*, USA, Grove Press, 1960.

<sup>168</sup> Daniel Nester, in « Still moving, Ron Mann on his 1982 film *Poetry in Motion* », 2011, mis en ligne sur le site suivant: <http://www.poetryfoundation.org>

<sup>169</sup> Idem.

témoigne de son véritable intérêt pour les jeux sonores, dont il essaye de préserver l'originalité en évitant tout effet de répétition d'une scène à l'autre : John Giorno utilise un écho dédoublant sa voix, Amini Baraka se produit aux côtés d'un batteur et d'un saxophoniste, Anne Waldman délivre une lecture précipitée de son texte, et les « Four Horsemen » propose une œuvre uniquement formée de cris, de bruits de bouche, d'onomatopées et de bruits organiques.

Mais si le film offre de nombreux points de vue quant aux possibilités offertes par l'entremêlement des trois formes de représentations poétiques que distinguait Ezra Pound - la mélopée (la composition sonore), la logopée (la création de l'esprit), et la phanopée (l'inscription visuelle des mots)-, il insiste toutefois sur l'importance du cordon ombilical qui relie la musique et la poésie depuis l'origine des arts. Ed Sanders, considère que « l'enregistrement électromagnétique permet de renouer avec la tradition orale », et s'accompagne d'une « lyre moderne », construite sur le même principe qu'un synthétiseur. La poétesse Jayne Cortez oppose « le son des mots » au « son de la musique » afin d'inscrire son art dans l'héritage africain des « chansons à répondre ». Helen Adams, qui conçoit la poésie comme une forme d'art inséparable du chant et de la musique, déclare : « la raison pour laquelle Bob Dylan est un poète aussi populaire est qu'il a su donner des performances simples, scéniques et spontanées de ses œuvres ». Ainsi la performance de Tom Waits, jouant et chantant « Bronx Lullabye » (1982) dans un coin de café vient naturellement trouver sa place dans le film. Seule la performance de Michael McClure, détachant chaque mot de manière excessive, nous rappelle la typographie des poèmes de Stéphane Mallarmé, qui réinventa le blanc en jouant avec la disposition des mots sur la page.

Enfin, Ronn Mann inscrit son film dans une tradition littéraire américaine amorcée par Walt Whitman, qui écrit en 1882 : « to have great poets, they must be great audiences, too<sup>170</sup> ». Cette citation, largement commentée par la suite, est d'autant plus intéressante que nous ne disposons aujourd'hui que d'un unique enregistrement de la voix du poète, gravée sur un rouleau de cire entre 1889 et 1890, faisant entendre son interprétation d'« America<sup>171</sup> ». Or, la récitation de Walt Whitman, loin de faire résonner son texte de manière spectaculaire à la manière de Vachel Lindsay, apparaît particulièrement

---

<sup>170</sup> Walt Whitman, in *Specimen Days and collect*, « Ventures, on an Old Theme », 1882.

monotone<sup>172</sup>. Le spécialiste américain Tyler Hoffman s'interroge ici sur les raisons pour lesquelles la performance traverse l'histoire poétique de son pays :

Trop longtemps, nous avons refusé de nous intéresser à la signification de l'émergence de ces performances dans des contextes particuliers ; nous n'avons pas entièrement questionné la manière dont le public se situait face à la déclamation de la poésie ou cherché à comprendre les ramifications de certains poèmes destinés à être lus et interprétés sur scène. (...) Comme l'anthropologue Dennis Tedlock nous le rappelle, « il n'y a rien dans l'écriture qui requière qu'un texte soit lu quelque part, ailleurs. Mais écrire, comme parler, est une performance qui résiste à toute tentative de reproduction.<sup>173</sup> »

Si l'essence de la performance poétique réside donc dans son ancrage dans le temps présent, comment la concilier avec sa reproductibilité cinématographique ? Selon Ronn Mann, la sortie de son film, projeté en 16mm au film Forum de New-York en 1982, provoqua « l'arrivée progressive des poètes, qui s'amassèrent, et commencèrent à donner tous les soirs des lectures de leurs œuvres dans la salle du cinéma ». Ils rattachèrent ainsi le film en tant qu'objet indéfiniment reproductible à la magie du moment présent tant célébré par Whitman (« rien ne vaut ce maintenant<sup>174</sup> »). Enfin, le réalisateur conclue en réaffirmant la puissance du langage poétique sur les spectateurs contemporains:

Le langage a changé, le langage visuel a chanté, et la manière dont nous réagissons au langage audiovisuel a changé. Je crois que tout cela fait que notre époque est excitante pour les poètes, comme au début des années 1980. Leur poésie demeure vivante, et ne disparaît pas. Et nous ne sommes pas ennuyés par leurs œuvres. Nous vivons à travers elles<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> Cette impression étant d'autant plus forte que la répétition d'un son mécanique en arrière-plan évoque le roulement d'un train, donnant un côté particulièrement cinématographique à la récitation du poème

<sup>173</sup> Tyler Hoffman, in *American Poetry in Performance: from Walt Whitman to Hip Hop*, USA, University of Michigan Press, 2011.

<sup>174</sup> Walt Whitman, in « Song of myself », *Feuilles d'herbe*, 1855.

### III.IV) LE MONTAGE DE LA MUSIQUE

« Depuis la mort des films d'avant-garde - *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau, était, je crois, le dernier- il ne reste que la production de masse hollywoodienne » écrivit Henry Miller en 1939 dans son article « L'Age d'or »<sup>176</sup>. Pour son premier long-métrage, le poète, dessinateur, dramaturge et cinéaste français fit appel au compositeur Georges Auric, membre du Groupe des Six<sup>177</sup>, qui collabora par la suite avec des réalisateurs aussi célèbres que René Clair, John Huston ou encore Max Ophüls<sup>178</sup>. L'importance de la musique apparaît dès l'ouverture du film, constituée de quatre cartons : un premier indiquant le titre de l'œuvre, le nom de l'auteur et celui du compositeur ; un second affirmant la nature poétique du film (« Tout poème est un blason. Il faut le déchiffrer. Que de sang, que de larmes en échange de ces haches, de ces gueules, de ces licornes, de ces torches, de ces tours, de ces merlettes, de ces semis d'étoiles et de ces champs d'azur! ») ; un troisième précisant le rôle du réalisateur (« Libre de choisir les visages, les formes, les gestes, les timbres, les actes, les lieux qui lui plaisent, il compose avec eux un documentaire réaliste d'évènement irréels ») ; le dernier, enfin, décrivant le rôle de la musique dans la mise en scène du film (« Le musicien soulignera les bruits et les silences. »)

Si le film relate les aventures imaginaires d'un poète (Enrique Rivero), précisons cependant que ce n'est jamais par lui que la poésie nous est révélée (ce dernier étant quasiment muet) mais plutôt par le biais des nombreux cartons venant s'intercaler entre les épisodes du film, par la voix « off » de Jean Cocteau, ainsi que par le montage de la musique de Georges Auric. Alors que les cartons des films muets narratifs ont pour fonction d'apporter un complément d'information par rapport à l'image (par la retranscription des dialogues ou par des indications spatio-temporelles), le réalisateur en détourne ici l'usage en inscrivant des phrases au sens abstrait, s'apparentant fortement aux vers d'un poème (« Détachée du portrait où la main nue l'a contracta comme la

---

<sup>176</sup> Daniel Banda, José Moure, in *Le Cinéma : l'art d'une civilisation*, Paris, Flammarion, 2011, p.255.

<sup>177</sup> Le « Groupe des Six » réunissait entre 1916 et 1923 les compositeurs suivants: Georges Auric (1899-1983), Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, et Germaine Tailleferre. Leur musique, inspirée par les idées d'Erik Satie et de Jean Cocteau, réagissait essentiellement contre l'impressionnisme et le wagnérisme.

<sup>178</sup> Sa filmographie ne compte pas moins de cent vingt-trois titres. C'est Jean Cocteau qui lui mit le pied à l'étrier avec *le Sang d'un poète* (1930) et Georges Auric restera son collaborateur fidèle jusqu'à *Orphée* (1950).

lèvre, la bouche noyée semblait disparaître dans une petite flaque de lumière blanche »). A l'aube du parlant, le carton permet donc à Jean Cocteau de conserver la forme écrite de la parole au cinéma, bien que celui-ci n'aie manifestement plus la même utilité<sup>179</sup>. La voix off du narrateur permet quant à elle de présenter les thèmes des scènes (« La main blessée ou les cicatrices du poète ») ou d'intégrer des pensées sous forme de jeux de mots (« les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images »)<sup>180</sup>. Enfin, si le réalisateur prétend avoir conçu *Le sang d'un poète* comme un « moyen de faire de la poésie plastique<sup>181</sup> » en marge du Septième Art (« je ne me doutais pas que c'était du cinéma, je n'ai jamais pensé que ce film passerait nulle part<sup>182</sup>»), il explore pourtant les possibilités techniques qu'offre le montage sonore afin de composer une partition originale articulant les bruitages, les silences, et la musique de manière inattendue.

Si de nombreux compositeurs du XIXème siècle s'attachèrent à mettre en musique les œuvres poétiques de leurs contemporains (Claude Debussy s'inspira par exemple du poème de Stéphane Mallarmé « L'Après-midi d'un faune », écrit en 1876, pour son *Prélude à l'après-midi d'un faune*, composé en 1894), George Auric et les musiciens du Groupe des Six poursuivirent une démarche similaire (Francis Poulenc composa *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1918) d'après l'œuvre éponyme de Guillaume Apollinaire ; Arthur Honegger mit en musique *Six poésies de Jean Cocteau* (1917-1920) ; Erik Satie composa la partition du ballet *Parade* (1917) d'après un poème de Jean Cocteau également...) tout en rejetant violemment les styles romantiques et impressionnistes de leurs prédécesseurs, afin de conquérir une certaine modernité.

Cette double ambition amena George Auric à composer des musiques particulièrement « dépouillées» pour le cinéma, qu'il souhaitait plus proche de la musique de cirque que de la musique « sérieuse »<sup>183</sup>. En effet, les roulements de tambours qui précèdent l'apparition de chaque nouveau membre du corps dessiné sur le mur de la chambre 23

---

<sup>179</sup> Notons l'attention particulière que Jean Cocteau porte à la présentation du texte, est renforcée par la typographie parfois très espacée qui évoque la disposition des vers sur la page, et non plus celle du roman ou du théâtre. Par ailleurs, il écrit et signe lui-même un des cartons du film, que nous présentons dans l'annexe de ce mémoire

<sup>180</sup> Nous remarquons la similarité de ce procédé avec les cartons d'*Hannah et ses sœurs*.

<sup>181</sup> Jean Cocteau, in « Le secret professionnel », *Romans, poésies, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1995, p. 498.

<sup>182</sup> Idem

<sup>183</sup> François Amy de la Bretèque, in « Des compositeurs de musique viennent au cinéma : le Groupe des Six », mis en ligne sur le site suivant : <http://www.http://1895.revues.org>.

dans *Le Sang d'un poète* font clairement référence aux numéros d'acrobates ou de magiciens. De la même manière, les coups de tambour symbolisant les canons de Fontenoy derrière la voix off de Jean Cocteau rappelle la mise en scène musicale des commentaires de Monsieur Loyal. En outre, la simplicité de la mélodie et le minimalisme de l'orchestration dirigée par Edouard Flament (trompettes, flutes, tambours et castagnettes), souligne l'aspect antiromantique du film.

Par ailleurs, la spécificité de l'accompagnement musical du film semble avant tout liée au montage des sons, effectué par le réalisateur en personne. Alors que Georges Auric avait écrit sa musique « à l'image », en fonction des séquences tournées jour après jour, Jean Cocteau décida de mélanger les thèmes musicaux et de les placer au hasard afin de provoquer un « synchronisme accidentel <sup>184</sup> ». Il disait en effet qu'il n'« aimait pas la musique qui collait à la roue » et préférait « qu'il y ait du jeu <sup>185</sup> ». Benjamin Andréo analyse ici l'effet produit par ce montage coctalien :

Là où la musique de Georges Auric, déjà syncopée, avait créé des béances, Cocteau ajoute une forme de désynchronisation sonore selon les règles de laquelle la musique composée pour une scène spécifique est utilisée à dessein pour une autre. (...) La musique qu'il retient pour accompagner la bataille de boules de neige (une marche funèbre soutenue par un basson languissant), plutôt que de faire du jeu enfantin un moment de plaisir innocent, en souligne le caractère funeste d'ailleurs confirmé quelques moments plus tard par la mort de l'élève tué par Dargelos. <sup>186</sup>

Jean Cocteau s'amuse donc à créer de vifs contrastes entre la musique et l'image en jouant sur l'incohérence des émotions évoquées (dans la scène de la partie de cartes, deux personnages jouent sur le corps froid d'un enfant mort, alors que la musique évoque une tonalité joyeuse). Mais il opère aussi des jeux purement sonores (en juxtaposant par exemple le chant matinal d'un coq avec le sifflet d'une locomotive pour évoquer le réveil du poète), crée de véritables « effets palimpsestes » <sup>187</sup>, intègre (accidentellement ou non ?) de nombreux bruitages en rythme avec la musique ( le bruit des pas grimpant l'escalier, ou celui de la main frappant à la porte, dans le premier

---

<sup>184</sup> Jean Cocteau, in *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 168.

<sup>185</sup> Idem.

<sup>186</sup> Benjamin Andréo, in « Stupeur et tremblements: configuration de la faille dans *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau », *Oxford journals*, vol 66, issue 3, 2010, p. 367.

<sup>187</sup> Un « effet palimpseste » est constaté lorsque le son semble avoir été effacé volontairement d'une scène pour créer une impression de manque (cette expression de Michel Chion fait référence aux manuscrits palimpsestes du Moyen Age, dont l'encre avait été effacée pour que le papier puisse servir à nouveau).

épisode)<sup>188</sup>, et ajoute de nombreux sons off (les cris d'un groupe d'hommes sur l'image du plongeur, le balancement de l'horloge sur la fusillade du Mexicain, le bruit d'un moteur d'avion sur le lustre de l'opéra, ou les battements sourds d'un cœur sur la partie de cartes...), comme le feront les réalisateurs de la Nouvelle Vague trente années plus tard.

Enfin, Jean Cocteau surprend les spectateurs en ménageant de longues plages de silence entre les différents morceaux qui jamais ne s'enchaînent de manière continue (« Cocteau m'a appris l'importance du silence<sup>189</sup> » déclare Georges Auric). Cette approche de la musique de film s'oppose alors à celle que le compositeur viennois Max Steiner défendait au même moment à Hollywood, en composant pour le film *King Kong* (Merian Cooper, 1933) une sorte d'opéra. Selon Jean Cocteau, « en supprimant la musique sur certains passages, ainsi la remarquera-t-on mieux, et le silence (puisque sa musique existe) ne formera-t-il pas le moindre vide (vide qui se serait produit si j'avais demandé à Auric de décider les coupes)<sup>190</sup>. » En fait, les nombreux silences du *Sang d'un poète* contribuent à rapprocher l'accompagnement musical de Georges Auric de la composition poétique, comme s'il s'agissait de faire entendre les « blancs » de la page à travers le souffle de la pellicule.

---

<sup>188</sup> Malgré de nombreuses recherches, nous n'avons trouvé aucune trace du nom de l'opérateur son du film.

<sup>189</sup> François Porçile, in *Musique et cinéma : le mariage du siècle*, p.142

<sup>190</sup> Jean Cocteau, cité par François Porçile, in *Musique et cinéma : le mariage du siècle*, p.142.

## CONCLUSION

---

Lors de ce travail de recherche, nous avons tenté d'une part d'interroger la relation de la poésie et du cinéma, et d'autre part d'en saisir les enjeux en termes de mise en scène sonore. Lors de la première étape de notre réflexion, nous avons cherché à montrer les liens puissants qui unissaient le langage poétique au langage cinématographique, en démontrant l'importance du son. Tout en rappelant que la poésie avait ses propres caractéristiques formelles et ne pouvait pas être adaptée par les cinéastes de la même manière que le théâtre ou le roman (afin de simplifier notre raisonnement, nous avons choisi d'exclure tout le pan de la poésie épique, qui « raconte » bien plus que la poésie lyrique, mais dont la dimension littéraire est aussi plus souvent ignorée : ainsi, les événements tirés de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* ont fait l'objet de nombreuses adaptations cinématographiques, sans que les réalisateurs se préoccupent de faire entendre les vers d'Homère aux spectateurs), il nous fallait mettre en évidence l'importance de la poésie au sein de multiples films, celle-ci n'étant pas seulement mise en scène par le simple biais de la récitation.

Ainsi, en visionnant, écoutant, et analysant ces films, nous nous sommes aperçus que la représentation sonore des poèmes au cinéma méritait une étude approfondie des différents procédés auxquels elle faisait appel. Nous avons cherché à dresser une étude de la poésie, que nous définirons finalement, avec Madie Cosma, comme « un montage d'images et d'émotions traduites dans un langage formant de drôles de sons<sup>191</sup>», en partant du constat que le poète, tout comme le réalisateur, devait répondre à ces trois questions fondamentales: comment faire entendre le texte aux spectateurs ? Comment utiliser l'espace (de la page, de la bande sonore, mais aussi de la salle de cinéma) afin d'enrichir le sens des mots ? Et comment donner une musicalité particulière à l'œuvre ? En partant de ces trois axes de réflexion, nous avons pu élaborer un plan et chercher des éléments de réponse précis à travers une série de films.

Réfléchir aux conditions de représentation des poèmes au cinéma nous a également permis de remettre en question certaines idées reçues auxquelles nous avons été

---

<sup>191</sup> Madie Cosma in *Les Intemporaires*, cité dans l'article « La poésie, du jeu, des sons et des images » d'Imelda Arsenault, mis en ligne sur le site suivant :[http:// www.gov.pe.ca](http://www.gov.pe.ca).

constamment exposés durant notre travail de recherche. Nous avons d'abord voulu combattre l'idée, solidement ancrée dans l'esprit des spectateurs, selon laquelle la poésie ne pouvait exister au cinéma que parce qu'elle était « imagée ». Il est regrettable que cette conception, finalement très semblable à celle que défendait Guillaume Apollinaire au temps du cinéma muet, continue de faire abstraction de l'aspect sonore des films. Rappelons à ce propos que dans son article « La nouvelle poésie épique », l'auteur espagnol Ramon Gomez de la Serna écrivit en 1928, à l'aube du cinéma parlant, que le son permettait au cinéma de se rapprocher de la littérature (et donc, par extension, de la poésie):

Le cinéma parlant chemine ainsi vers ce qui est le but de son évolution, car tous les arts sont évocation littéraire, que le veuillent ou non la peinture, la musique, ou la sculpture (...) Que la littérature se réjouisse de nouveau, les écrivains vont constamment voyager dans des trains de cinéma.

Par ailleurs, nous avons également souhaité nous élever contre la banalisation excessive de l'adjectif « poétique », utilisé à propos de chaque film s'éloignant, même temporairement, du fameux réalisme cinématographique. Cette conception, aussi floue qu'étriquée, semble témoigner d'une méconnaissance totale de la poésie doublée d'un certain mépris pour le cinéma. En effet, il nous semble que considérer qu'un moment émouvant, décalé, inventif, merveilleux, fantastique ou surprenant dans un film serait nécessairement « poétique », revient, d'une certaine manière, à réduire le cinéma à n'être finalement rien de plus qu'un procédé de reproduction mécanique de la réalité, pouvant temporairement élever l'esprit des spectateurs et se rapprocher ainsi d'un art plus noble et plus ancien. Rappelons donc, au risque d'énoncer des platitudes évidentes, que les trouvailles des cinéastes appartiennent au monde du cinéma, et que la poésie, dans toute sa grandeur, ne provient « que » des poèmes.

A ce propos, il nous semble que le dernier film du réalisateur américain Wes Anderson, *The Grand Budapest Hotel*, sorti en 2014, apporte des éléments de réflexion passionnants sur les liens de la poésie et du cinéma, mais aussi sur les liens de la poésie et de la société. En établissant une opposition constante entre les poèmes et les actions du film, les uns bloquant perpétuellement les autres (M. Gustave, joué par Ralph Fiennes, est un gérant d'hôtel excentrique et passionné de littérature, n'arrivant jamais à

réciter entièrement ses poèmes<sup>192</sup>), le réalisateur semble dénoncer le caractère anti-cinématographique, voire ridicule de la parole poétique, qui viendrait directement contredire cette célèbre citation de Raoul Walsh : « Action, action, action ! Que l'écran soit sans cesse rempli d'événements. Cela a toujours été ma règle - une règle que je n'ai jamais eu à changer... On appelle le cinéma "Motion Picture". Ce n'est pas pour rien. Il faut que ça bouge.<sup>193</sup> » Pourtant, les tentatives de déclamations répétées finissent par amener le spectateur à prêter une attention particulière à ces poèmes avortés. C'est que derrière son aspect dynamique et bouffon, le film ne cesse de rendre hommage aux auteurs (la figure de l'écrivain statufié, directement inspiré par Stefan Zweig, est incarnée par Tom Wilkinson puis par Jude Law), et comme le note le critique Gérard Delorme :

Anderson déroule son récit avec énergie et fluidité, dans une profusion de décors naturels et artificiels méticuleusement composés. Mais c'est le texte, plus encore que la musique pourtant alerte d'Alexandre Desplat, qui donne au film sa cadence et sa dynamique<sup>194</sup>.

Le film s'achève en fait sur une bien triste conclusion : le déclin de la poésie, dont M. Gustave semble être le seul à comprendre l'importance, annonce finalement le fascisme des années 1930. Cette réflexion morale sur les conséquences de la disparition du langage poétique est également au cœur des préoccupations du cinéaste Lee Chang-dong :

Nous vivons à une époque où la poésie se meurt. Certains le regrettent, d'autres déclarent : « Elle peut crever, la poésie ! » Toujours est-il qu'il y a encore des gens qui écrivent des poèmes et des gens qui en lisent. Que signifie « écrire un poème » en ce temps où la poésie est en déclin ? C'est la question que je voulais adresser aux spectateurs, et de là, une autre question que je me pose à moi-même est apparue : que signifie « faire un film » en ce temps où le cinéma est menacé ?<sup>195</sup>

Enfin, nous voudrions souligner que la prédominance du cinéma américain dans notre corpus, illustré par les films de Clint Eastwood, Woody Allen, Francis Ford Coppola, Todd Haynes ou Wes Anderson, nous amène à chercher les raisons de cet engouement

---

<sup>192</sup> Le réalisateur déclare avoir écrit ces poèmes comme des petits pastiches dans l'article « Wes Anderson gives a tour of the Grand Budapest Hotel » de A.J.Goldmann, *The Wall Street Journal*, 14 Mars 2014

<sup>193</sup> Citation rapportée par François-Olivier Lefèvre dans son dossier sur Raoul Walsh, mis en ligne sur le site suivant : <http://www.dvdclassik.com>.

<sup>194</sup> Gérard Delorme, in « The Grand Budapest Hotel, un miracle de Wes Anderson », *Première*, le 25 Février 2014.

<sup>195</sup> Lee Changdong, cité par Claude Mouchard, in « La calme audace du film *Poetry* », dossier de presse *Diaphana film*, 2009, p.7.

national et culturel pour la poésie au cinéma (cette tendance allant même jusqu'à se confirmer dans la publicité, puisque la dernière campagne réalisée pour la marque Apple en 2014 est entièrement construite sur un extrait sonore du film *Le Cercle des poètes disparus*, dans lequel l'acteur Robin Williams récite un fragment du poème « O me ! O life ! » de Walt Whitman à ses étudiants). Peut-être que l'une des forces du cinéma américain résiderait dans sa capacité à mêler, plutôt qu'à opposer, la parole poétique et l'action walshienne. En effet, nous remarquons que même le dernier opus de la série James Bond (*Skyfall*, Sam Mendes, 2013) accorde une place centrale au poème « Ulysses » d'Alfred Lord Tennyson (1842), lu par le personnage de M devant le parlement anglais :

Et si nous avons perdu cette force  
Qui autrefois remuait ciel et terre,  
Ce que nous sommes, nous sommes  
Des cœurs héroïques, d'une même trempe,  
Affaiblis par le temps et par la destinée,  
Mais forts par la volonté  
De chercher, lutter, trouver et ne rien céder.

Plus récemment, nous avons également pu entendre le poème « Liberté » de Paul Eluard, écrit en 1942 comme une ode face à l'occupation de la France par l'Allemagne nazie, et récité à de maintes reprises dans le film *Maps to the Stars* du réalisateur David Cronenberg (2014). Il apparaît donc que la culture poétique française, représentée par des noms aussi célèbres que ceux de Du Bellay, Ronsard, Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry, Noailles, Apollinaire, Larbaud, Ponge, Eluard, Prévert et tant d'autres, souffre d'un certain manque de représentation dans son propre cinéma, et risque de s'empoussiérer si l'on refuse de la diffuser en dehors des cours de littérature. Ainsi, les réalisateurs doivent affirmer la nécessité de croire au rôle majeur de la poésie qui, tout comme le projecteur de films caché dans l'ombre de la salle de cinéma, « dévoile, dans toute la force du terme, et montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient alors machinalement.<sup>196</sup> »

---

<sup>196</sup> Jean Cocteau, in *Le secret professionnel, Romans, poésies, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1995, p. 303.

## ANNEXE

---

### I. Poèmes (traductions françaises)

#### « Viens, remplis la coupe », Omar Khayam, XI<sup>ème</sup> siècle

Viens, remplis la Coupe  
Et jette dans le feu du Printemps  
Le froid manteau du Repentir qui te servait de vêtement  
L'Oiseau du Temps n'a que peu de manières de voltiger-  
Car l'Oiseau est sur l'Aile.

#### « Sigh no more », William Shakespeare, 1600

Ne soupirez plus, belles, ne soupirez plus  
Les hommes toujours furent volages,  
Un pied à la mer, l'autre sur le rivage,  
À une chose, jamais fidèles ;  
Alors pas de soupirs,  
Mais laissez-les partir,  
Et soyez gaies et bien jolies ;  
Changez vos tristes gémissements  
En tralalalère!

Ne chantez plus vos chansonnettes, plus de ça,  
Vos idioties moroses et lourdes,  
Les hommes mentent depuis toujours,  
Depuis les premiers feuillages d'été.  
Alors pas de soupir,  
Mais laissez-les partir,  
Et soyez gaies et bien jolies :  
Changez vos tristes gémissements  
En tralalalère!

**« Eloisa to Abelard », Alexander Pope, 1717**  
(extrait)

Que le sort de l'irréprochable vestale est heureux !  
Le monde oubliant, par le monde oublié ;  
Éternel soleil de l'esprit tout immaculé !  
Chaque prière exaucée, chaque souhait décliné.

**« Bright Star », John Keats, 1819**

Brillante étoile ! Que ne serais-je comme toi immuable-  
Non seul dans la splendeur tout en haut de la nuit,  
Observant, les paupières éternelles ouvertes,  
Tel un patient de la nature, ermite sans sommeil,  
Les eaux mouvantes à leur tâche rituelle  
Purifier les rivages de l'homme sur la terre,  
Ou fixant le nouveau masque léger  
De la neige tombé sur les montagnes et les landes-  
Non-mais toujours immuable, toujours inchangé,  
Reposant sur le sein mûri de mon bel amour,  
Et sentir pour toujours son lent soulèvement,  
Pour toujours en éveil dans un trouble exquis,  
Encore, encore entendre son souffle tendrement repris,  
Et vivre ainsi toujours - ou sombrer dans la mort.

**« Ode to a nightingale », John Keats, 1819**

Mon cœur se serre et une torpeur douloureuse  
Me prend comme si j'avais bu à longs traits  
La cigüe, ou bien quelque morne opium,  
Et coulé à l'instant au fond du Léthé :  
Non que j'envie ton heureuse fortune,  
Mais je me réjouis trop de ta félicité, -  
Qu'ainsi, dryade aux ailes légères,  
Dans un mélodieux bouquet  
De hêtres verts et d'ombres innombrables,  
A plein gosier tu incantes l'été.

O que je boive une gorgée d'un vin  
 Rafrâichi dans les abîmes de la terre,  
 Fleurant bon Flore et la verte campagne,  
 Danse et chant de Provence, allégresse solaire !  
 O la chaleur du Sud à plein cratère  
 Où rougit l'authentique Hippocrène,  
 Son chapelet de bulles pétillant  
 A la bouche tachée de pourpre ;  
 O que j'en boive ! et quitter, ignoré, le monde,  
 M'évanouir avec toi dans la forêt profonde :

M'évanouir au loin, me dissoudre, oublier  
 Ce qu'en ta frondaison tu ne connus jamais,  
 L'ennui d'ici, la fièvre, le dégoût  
 Des humains occupés à s'écouter gémir ;  
 Où la paralysie ne laisse tressaillir  
 Que l'ultime poil gris, triste, clairsemé,  
 Quand, devenue d'une pâleur de spectre,  
 La jeunesse diaphane se meurt ;  
 Où toute pensée n'est plus rien que douleur  
 Et désespoir aux yeux vides ;  
 La Beauté même en perd son regard lustral,  
 Et le nouvel Amour languit, sans avenir.

Au loin ! Au loin ! Je volerai vers toi,  
 Non sur le char aux léopards de Bacchus,  
 Mais sur les ailes invisibles de la Poésie,  
 Tout encombré pourtant de mon cerveau infirme :  
 Avec toi, déjà ! Tendre est la nuit,  
 Et il se peut que sur son trône la Reine Lune  
 Se drape d'un essaim féérique d'étoiles ;  
 Pourtant ici nulle lumière,  
 Sinon ce qui nous vient des cieus avec les brises  
 Et court sur les chemins moussus, dans les ténèbres.

Je ne puis distinguer ni les fleurs à mes pieds,  
 Ni l'encens délicat flottant dans la ramure,  
 Mais dans l'obscur embaumé je perçois chaque effluve  
 Que répand alentour la saison opportune,  
 Sur l'herbe, le hallier, les baies sauvages,  
 La blanche aubépine et l'églantier pastoral,  
 Et l'éphémère violette sous les feuilles ;  
 Et sur la fille aînée du mois de Mai,  
 La rose musquée qui déborde de rosée enivrante,  
 Annonçant les soirées bourdonnantes d'été.

J'écoute sombrement ; c'est vrai que souvent,  
 A moitié amoureux de la Mort consolante,  
 Dans plus d'un vers rêveur je l'ai nommée tendrement,  
 Qu'elle emporte dans les airs mon souffle apaisé ;

Maintenant plus que jamais, mourir semble une fête,  
 Cesser d'exister, sans douleur, à minuit,  
 Au moment même, Rossignol, où en pareille extase  
 Tu donnes libre cours à ton âme !  
 Et toujours tu chanterais, mais vainement,  
 Ton haut requiem au gazon de ma tombe.

Toi, tu n'es pas né pour mourir, Oiseau immortel !  
 Nulle avare génération ne t'a foulé aux pieds ;  
 Cette voix que j'entends dans la nuit fugitive  
 Aux temps anciens berçait souverains et bouffons :  
 Ce même chant, qui sait, avait trouvé la voie  
 Du triste cœur de Ruth privée de sa patrie,  
 Debout, en larmes, parmi la moisson étrangère ;  
 Le même qui maintes fois enchanta  
 Des croisées par magie ouvertes sur l'écume  
 De mers dangereuses, au pays sans retour des fées.

Sans retour ! C'est un glas qui résonne en ces mots,  
 M'arrache à toi, me livre à ma solitude.  
 Adieu ! Car malgré ce qu'on dit, les chimères  
 Ne peuvent tout à fait nous abuser, - elfe joueur,  
 Adieu ! Adieu ! ton hymne plaintif s'évanouit,  
 Court sur le pré voisin et le ruisseau tranquille,  
 Jusqu'au sommet de la colline ; le voilà enterré  
 Tout au fond, sous l'herbe du val proche :  
 Était-ce une vision ? ou un rêve éveillé ?  
 La musique envolée, suis-je avec elle en songe ?

**«La sourde flamme du désir », Fyodor Ivanovich Tyutchev, 1854**

J'aime tes yeux, mon cher  
 Leur splendide feu chatoyant  
 Quand soudainement tu les lèves ainsi  
 Et que comme la foudre flamboyante  
 Tu embrasses tout de ton regard

Mais plus grand encore est leur charme  
 Quand les yeux de mon amour sont baissés  
 Et qu'au moment de l'étreinte passionnée  
 Au travers des cils j'entrevois  
 La sourde flamme du désir.

**« Invictus », William Ernest Henley, 1888**

Dans la nuit qui m'environne,  
 Dans les ténèbres qui m'enserrent,  
 Je loue les Dieux qui me donnent  
 Une âme, à la fois noble et fière.

Prisonnier de ma situation,  
 Je ne veux pas me rebeller.  
 Meurtri par les tribulations,  
 Je suis debout bien que blessé.

En ce lieu d'opprobres et de pleurs,  
 Je ne vois qu'horreur et ombres  
 Les années s'annoncent sombres  
 Mais je ne connaîtrai pas la peur.

Aussi étroit soit le chemin,  
 Bien qu'on m'accuse et qu'on me blâme  
 Je suis le maître de mon destin,  
 Le capitaine de mon âme.

**« The Congo », Vachel Lindsay, 1914**  
 (extrait)

I) LEUR SAUVAGERIE BASIQUE

De gros mâles noirs dans une cave à vin,  
 Les rois des tonneaux, aux pieds chancelants  
 Fléchirent, roulèrent et s'affalèrent sur la table,  
 S'affalèrent sur la table,  
 Brisèrent un tonneau vide du manche d'un balai  
 Boom, boom, BOOM,  
 Avec un parapluie de soie et le manche d'un balai  
 Boomlay, boomlay, boomlay, BOOM.  
 J'avais ma religion, et j'avais ma vision,  
 Bientôt je tournai leur fête en dérision  
 PUIS JE VIS LE CONGO, SERPENTIN DANS LE NOIR  
 TRAVERSER LA FORET DANS UN ECLAIR D'OR  
 Alors le long de ses rives,  
 Sur plus de mille kilomètres,  
 Des cannibales tatoués dansèrent en file.  
 Alors j'entendis le cri d'un chant appelant le sang  
 Et le son d'un fémur frappant un gong en étain.

Les sifflements et les fifres des guerriers criaient « SANG »,  
 Les crânes des sorciers criaient « SANG »  
 Tourbillonnant, le fracas du voo-doo mortel  
 Harcelant les hautes terres  
 Dévastant les troupeaux,  
 Fracas, Fracas, Fracas, Fracas,  
 Bing.  
 Boomlay, boomlay, boomlay, BOOM,  
 Une chanson rugissante, épique, sur un air de rag-time  
 De la bouche du Congo  
 Aux Monts de la Lune.  
 La Mort est un Eléphant  
 Horrible aux yeux enflammés  
 Ecumant et terrible,  
 BOOM, volez les Pygmées,  
 BOOM, tuez les Arabes,  
 BOOM, tuez les Blancs,  
 HOO, HOO, HOO.  
 Ecoutez le cri du fantôme Leopold,  
 Aux mains mutilées, brûlant en Enfer  
 Entendez les démons hurler et ricaner  
 Lui arracher les mains, au fin fond de l'Enfer.  
 Sentez les sinistres proclamations  
 Souffler à travers les tanières de la nation-forêt,  
 Souffler vers les collines d'argile des fourmilières blanches  
 Souffler vers les marais où jouent les papillons : -  
 Fais attention à toi,  
 Mumbo-Jumbo, Roi du Congo,  
 Et tous les autres,  
 Rois du Congo,  
 Mumbo-Jumbo hoo-doo,  
 Mumbo-Jumbo hoo-doo,  
 Mumbo-Jumbo hoo-doo.

**« Cimetière marin », Paul Valéry, 1920**

(extrait)

Non, Non !... Debout ! Dans l'ère successive !  
 Brisez, mon corps, cette forme pensive !  
 Buvez, mon sein, la naissance du vent !  
 Une fraîcheur, de la mer exhalée,  
 me rend mon âme... O puissance salée !  
 Courons à l'onde en rejaillir vivant !  
 Oui ! Grande mer de délires douée,  
 peau de panthère et chlamyde trouée,  
 de mille et mille idoles du soleil,

hydre absolue, ivre de ta chair bleue,  
 qui te remords l'étincelante queue  
 dans un tumulte au silence pareil,

Le vent se lève !... il faut tenter de vivre !  
 L'air immense ouvre et referme mon livre,  
 la vague en poudre ose jaillir des rocs !  
 Envolez-vous, pages tout éblouies !  
 Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies  
 le toit tranquille où picoraient des focs !

**« Somewhere I have never travelled, gladly beyond », e.e. Cummings, 1931**

Là où je n'ai jamais voyagé, heureusement au-delà  
 De toute autre expérience, tes yeux possèdent leur silence :  
 Dans ton plus frêle geste se trouvent les choses qui me piègent,  
 Ou que je ne peux toucher , celles-ci étant trop proches  
 Le moindre de tes regards me délivrera facilement  
 Bien que je me sois serré moi-même à la manière de doigts,  
 Toujours tu m'ouvres pétale par pétale comme le printemps ouvre  
 (Touchant habilement, mystérieusement) sa première rose  
 Ou si tu souhaites me fermer, moi et  
 Ma vie nous nous fermerons avec grâce, soudainement,  
 Comme lorsque le cœur de cette fleur imagine que  
 La neige descend doucement partout autour d'elle ;  
 Rien de ce que nous sommes censés percevoir en ce monde n'est égal  
 Au pouvoir de ton intense fragilité : dont la texture  
 Me captive par la couleur de ses pays,  
 Disant la mort et l'éternité à chaque souffle  
 ( Je ne sais pas quelle est cette chose en toi qui se ferme  
 Et qui s'ouvre ; seul quelque chose en moi comprend que  
 La voix de tes yeux est plus profonde que les roses )  
 Personne, même pas la pluie, n'a de si petites mains.

**« The Hollow Men », T.S.Eliot, 1935**  
 (extrait)

« Messa Kurtz – lui mort »,  
 Un penny pour le vieil homme  
 Nous sommes les hommes creux  
 Les hommes empaillés  
 Cherchant appui ensemble  
 La caboche pleine de bourre. Hélas !

Nos voix desséchées, quand  
 Nous chuchotons ensemble  
 Sont sourdes, sont inanes  
 Comme le souffle du vent parmi le chaume sec  
 Comme le trottis des rats sur les tessons brisés  
 Dans notre cave sèche.  
 Silhouette sans forme, ombre décolorée,  
 Geste sans mouvement, force paralysée ;  
 Ceux qui s'en furent  
 Le regard droit, vers l'autre royaume de la mort  
 Gardent mémoire de nous – s'ils en gardent – non pas  
 Comme de violentes âmes perdues, mais seulement  
 Comme d'hommes creux  
 D'hommes empaillés.

**« Desolation Row », Bob Dylan, 1965**

Ils vendent des cartes postales de la pendaison,  
 Repeignent les passeports en brun,  
 Les salons de beauté sont remplis de marins,  
 Le cirque est arrivé en ville.  
 Et voilà que le préfet aveugle se pointe,  
 Plongé dans un état-second,  
 La main reliée au noctambule,  
 L'autre au fond de son pantalon.  
 La brigade commence à piailler,  
 Qu'on leur dise bientôt où aller,  
 Pendant que ma belle et moi nous regarderons ce soir  
 Depuis la route Désolation.

Cendrillon, qui a l'air facile,  
 Dit en souriant : « il en faut un pour le connaître »  
 Puis remet ses mains dans ses poches-arrière,  
 Très Bette Davis.  
 Roméo, lui, vient et gémit :  
 « Tu m'appartiens, il me semble »  
 Jusqu'à ce que quelqu'un lui réponde :  
 « Hé, l'ami, tu ferais mieux de repartir ».  
 Et la seule à rester, après que les ambulances aient passé,  
 C'est Cendrillon, qui balaie,  
 La route Désolation.

Voilà que la lune se cache,  
 Les étoiles faisant de même,  
 La diseuse de bonne aventure  
 A même rangé son attirail

Tous, sauf Caïn et Abel,  
 Et le bossu de Notre-Dame,  
 Se mettent alors à faire l'amour  
 Ou bien à espérer la pluie.  
 Le Bon Samaritain s'habille,  
 Et se prépare pour le spectacle  
 Du carnaval qui passera ce soir  
 Sur la route Désolation.

Ophélie est à sa fenêtre,  
 Pour elle je tremble de peur  
 Car au jour de ses vingt-deux ans,  
 La voilà déjà vieille fille.  
 La mort lui paraît romantique,  
 Elle se vêt d'un corset de fer,  
 Se donne entière à son métier,  
 Et pêche par sa molesse.  
 Alors bien que ses yeux soient rivés  
 Vers l'arc-en-ciel de Noé,  
 Ce qui l'intéresse vraiment,  
 C'est la route Désolation.

Einstein, pauvre Robin des Bois,  
 Avec ses souvenirs dans le coffre,  
 Est déjà passé par là,  
 Avec le moine jaloux, son ami.  
 Il avait l'air si parfaitement terrifiant,  
 En demandant une cigarette,  
 En renflant les pots d'échappement,  
 En récitant tout l'alphabet,  
 Qu'on ne penserait même pas à le voir  
 S'il ne s'était pas rendu célèbre  
 En jouant du violon électrique  
 Le long de la route Désolation.

Le Docteur Crade, quant à lui,  
 Garde son univers entier dans un gobelet fait de cuir.  
 Ses patients asexués aimeraient bien le faire sauter.  
 Mais son infirmière, une ratée du coin,  
 Chargée du trou à cyanure,  
 Tient aussi les cartes qui disent :  
 « Ayez pitié de son âme ».  
 Alors ils jouent de la flûte,  
 Et tu peux les entendre souffler  
 Si tu penches ta tête assez loin  
 De la route Désolation.

Le long des rues, ils ont cloué tous les rideaux

Ils se tiennent prêts pour faire la fête.  
 Le Fantôme de l'Opéra,  
 La réplique parfaite d'un prêtre,  
 Nourrissent Casanova, lui redonnent confiance en lui,  
 Et puis le tuent, pleins de cette même confiance,  
 Et l'empoisonnent à coups de mots.  
 Le Fantôme hurle aux maigrichonnes :  
 « Sortez de là si vous ne savez pas que Casanova  
 Est puni pour être allé sur  
 La route Désolation ! »

Vers Minuit, tous les agents et les surhommes  
 Se ruent sur ceux qui en savent bien plus qu'eux  
 Ils les mènent de force à l'usine,  
 Là où la machine crise-cardiaque  
 Se fixera sur leurs épaules  
 Et c'est alors que le kérosène  
 Est descendu tout droit des châteaux  
 Par des hommes chargés de s'assurer  
 Que personne ne s'échappera  
 Vers la route Désolation.

Priez Neptune, et puis Néron,  
 Pour avoir coulé le Titanic  
 Et fait crié à tout le monde :  
 « Mais de quel bord êtes-vous donc ? »  
 Et Ezra Pound, et T.S.Eliot,  
 Se battent pour être capitaines,  
 Pendant que les chants des calyptos résonnent,  
 Que les pêcheurs ramassent des fleurs.  
 Entre les fenêtres et la mer  
 Où se tiennent les belles sirènes,  
 Personne ne pense plus beaucoup  
 A la route Désolation.

Oui j'ai reçu ta lettre hier  
 (La poignée de porte s'est cassée)  
 Tu m'as demandé comment j'allais,  
 Est-ce que c'était pour rire un peu ?  
 Et tout ces gens que tu mentionnes,  
 Que je connais, que je n'aime pas,  
 J'ai dû réarranger leurs têtes  
 Et leur donner un autre nom.  
 Pour l'instant j'ai dû mal à lire  
 Alors ne me ré-écris pas,  
 A moins seulement que tu les postes,  
 De la route Désolation.

**« Oda al mar », Pablo Neruda, 1974**  
(extrait)

Ici dans l'île, la mer  
 et quelle étendue !  
 sort hors de soi  
 à chaque instant,  
 en disant oui, en disant non,  
 et non et non et non,  
 en disant oui, en bleu,  
 en écume, en galop,  
 en disant non, et non.  
 Elle ne peut rester tranquille,  
 je me nomme la mer, répète-t-elle  
 en frappant une pierre  
 sans arriver à la convaincre,  
 alors, avec sept langues vertes  
 de sept chiens verts,  
 de sept tigres verts,  
 de sept mers vertes,  
 elle la parcourt, l'embrasse,  
 l'humidifie  
 et elle se frappe la poitrine  
 en répétant son nom.  
 Ô mer, ainsi te nommes-tu.  
 ô camarade océan,  
 ne perds ni temps ni eau,  
 ne t'agite pas autant,  
 aide-nous, nous sommes  
 les petits pêcheurs,  
 les hommes du bord,  
 nous avons froid et faim  
 tu es notre ennemie,  
 ne frappe pas aussi fort,  
 ne crie pas de la sorte,  
 ouvre ta caisse verte  
 et laisse dans toutes nos mains  
 ton cadeau d'argent :  
 le poisson de chaque jour.

**« La litanie du Liftier », Jacques Prévert, 1979**

Premier étage : affaires courantes  
 Contentieux, trésorerie, orfèvrerie,  
 Trésor public, impôts et taxes,

Liquidation,  
 Soldes de coupon, famille royale.  
 Prison d'état, prison d'été,  
 Prison d'hiver,  
 Prison d'automne et de printemps,  
 Bagne pour petits et grands,  
 Équipements militaires,  
 Ministère de la guerre et des hostilités,  
 Sous-secrétaire d'état à la paix,  
 Panoplies en tous genres,  
 Feux d'artifice, dernières cartouches,  
 Fourrure, bonneterie, chapeaux,  
 Képis, trompettes,  
 Brosses à reluire et tambours.  
 Gendarmerie, lavatoires, manu militari,  
 Grandes imprimeries royales, lettres de cachet,  
 Taxes et impôts, contrainte par corps,  
 Oubliettes et catacombes, passementeries et casse-têtes,  
 Ombrelles et parapluies, casino, tir aux pigeons,  
 Musée de l'Armée, jardin des plantes, galerie des ancêtres,  
 Grands ateliers du roi,  
 Asiles de nuit du roi  
 Gibier de potence du roi,  
 Salon de coiffure du roi,  
 Pédicure du roi, bains de vapeur du roi,  
 Grandes eaux lumineuses du roi,  
 Musique de chambre du roi.

**« Ma vue s'assombrira, ma force », Arséni Tarkovski, 1980**  
 (extrait)

Enfant, j'étais malade de faim et de peur.  
 J'enlevais des lambeaux de chair de mes lèvres.  
 Dans mes souvenirs je léchais des restes de sel, de fraîcheur  
 Et pourtant, je marchais.  
 Je m'asseyais sur le pas de la porte, cherchant de la chaleur.  
 Je titubais comme un fou aux sons de la flûte.  
 J'avais chaud, j'ouvrais mon col et m'allongeais.  
 Puis les trompettes sonnèrent,  
 Une lumière traversa mes paupières.  
 Bien au-dessus du trottoir, ma mère vola,  
 Fait signe de la main, s'envola.  
 Maintenant, sous le pommier, je rêve à un hôpital blanc.  
 Comme un enfant, je me sens malade.

**« Qu'est-ce que mon cœur à présent que ma vie est tienne ? », Shahryar, 1981**

Qu'est-ce que mon cœur à présent que ma vie est tienne ?  
 Prends-le mais le prends-le vite...  
 Reviens vers moi, reviens ici,  
 Ce lieu t'appartient pour toujours.  
 Qu'est-ce que mon cœur ? Toi seul peut le savoir...  
 Je sais que nos amis deviendront étrangers  
 Mais que les étrangers peuvent-ils bien nous faire ?  
 Si tu dis : « voilà le ciel entre mes deux mains »  
 Je te crois car plus rien n'est impossible pour celui qui connaît son désir.  
 Alors, je te le demande,  
 Prends-moi.

**« Lied vom Kindsein », Peter Handke, 1987**

Lorsque l'enfant était enfant, il marchait les bras ballants.  
 Il voulait que le ruisseau soit une rivière un fleuve  
 Et que cette flaque d'eau soit la mer.  
 Lorsque l'enfant était enfant, il ne savait pas qu'il était enfant.  
 Pour lui tout avait une âme,  
 Et toutes les âmes n'en faisaient qu'une.  
 Lorsque l'enfant était enfant, il n'avait d'opinion sur rien, il n'avait pas d'habitudes.  
 Souvent il s'asseyait en tailleur, partait en courant.  
 Il avait une mèche rebelle  
 Et ne faisait pas de mines quand on le photographiait.  
 Lorsque l'enfant était enfant  
 Vint le temps des questions comme celle-ci :  
 Pourquoi est-ce que je suis moi ?  
 Et pourquoi est-ce que je ne suis pas toi ?  
 Pourquoi est-ce que je suis ici ?  
 Et pourquoi est-ce que je ne suis pas ailleurs ?  
 Quand a commencé le temps ?  
 Et où finit l'espace ?  
 La vie sur le soleil n'est-elle rien d'autre qu'un rêve ?  
 Ce que je vois, ce que j'entends  
 Ce que je sens  
 N'est-ce pas simplement l'apparence d'un monde devant le monde ?  
 Est-ce que le mal existe véritablement ?  
 Est-ce qu'il y a des gens qui sont vraiment mauvais ?  
 Comment se fait-il que moi qui suis-moi,  
 Avant que je devienne, je n'étais pas  
 Et qu'un jour moi qui suis moi  
 Je ne serais plus ce moi que je suis...

**« La Chanson d'Agnès », Lee Changdong, 2013**

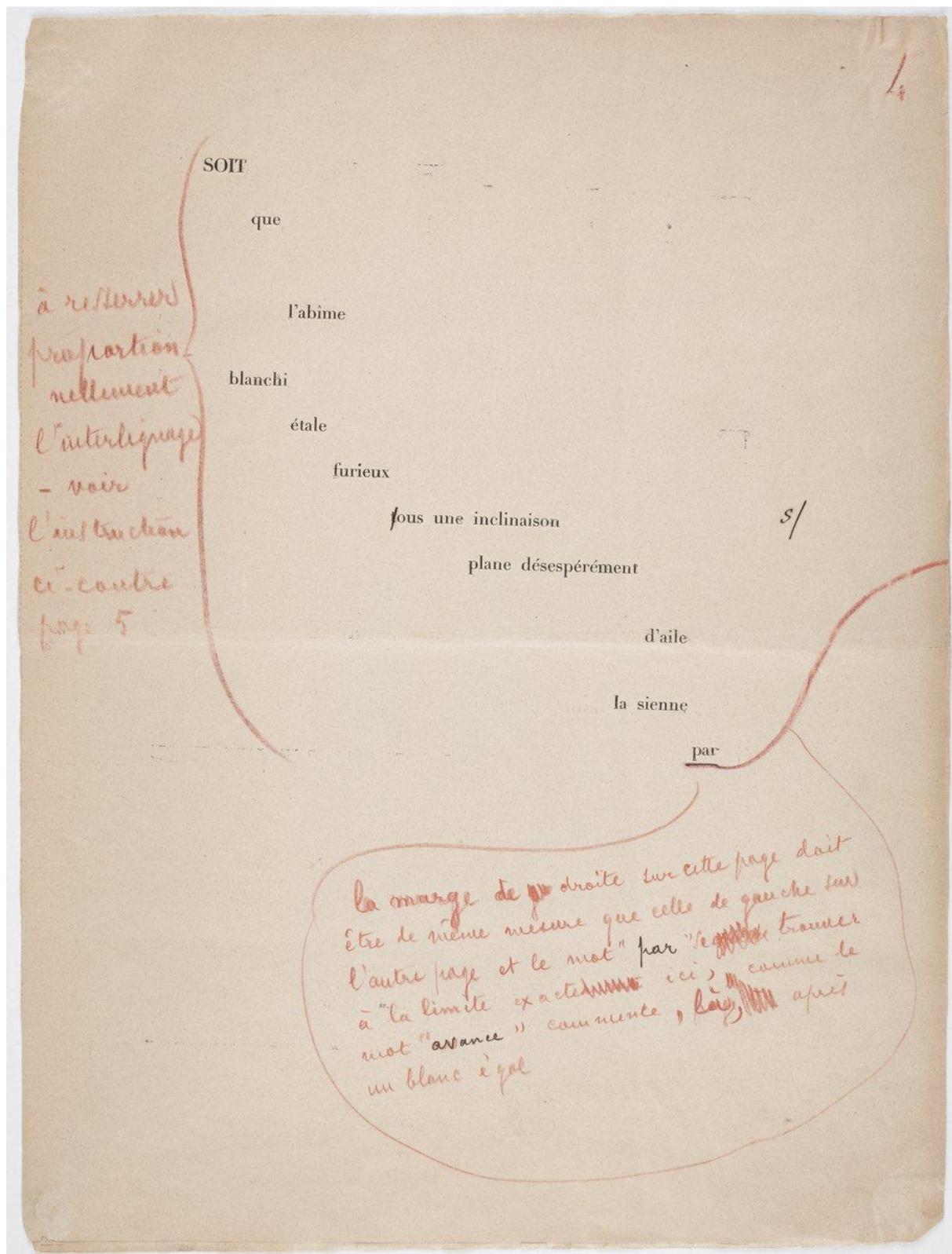
Comment est-ce là-bas ? S'y sent-on vraiment seul ?  
Le soleil y est-il encore rouge au moment du coucher ?  
Les oiseaux chantent-ils encore, perdus dans la forêt ?  
Peux-tu recevoir cette lettre que je n'ose pas t'envoyer ?  
Puis-je te transmettre...la confession qu'il m'est impossible de faire ?  
Le temps et les roses faneront-ils ?  
L'heure est venue de dire adieu,  
Comme le vent qui s'étend et s'en va, comme les ombres.  
Aux promesses jamais tenues, à l'amour toujours scellé,  
Aux herbes embrassant mes chevilles nues,  
Ainsi qu'aux petits pas laissés derrière moi,  
L'heure est venue de dire adieu.  
A présent les ténèbres tombent,  
Faut-il allumer une bougie ?  
Et je prie...personne en pleurs...car il faut que tu saches...combien je t'ai aimé.  
La longue attente au milieu d'une chaude journée d'été  
Le vieux sentier ressemblant au visage de mon père,  
Même la fleur sauvage, timide et solitaire  
Combien j'ai pu aimer, combien mon cœur a palpité au son des chants lointains  
Je te bénis avant la traversée de la rivière noire,  
Du dernier souffle de mon âme,  
Je commence à rêver...un clair matin de soleil...  
A nouveau je m'éveille, aveuglée par une lumière...et tu es là...tout près de moi.

## II. Illustrations diverses



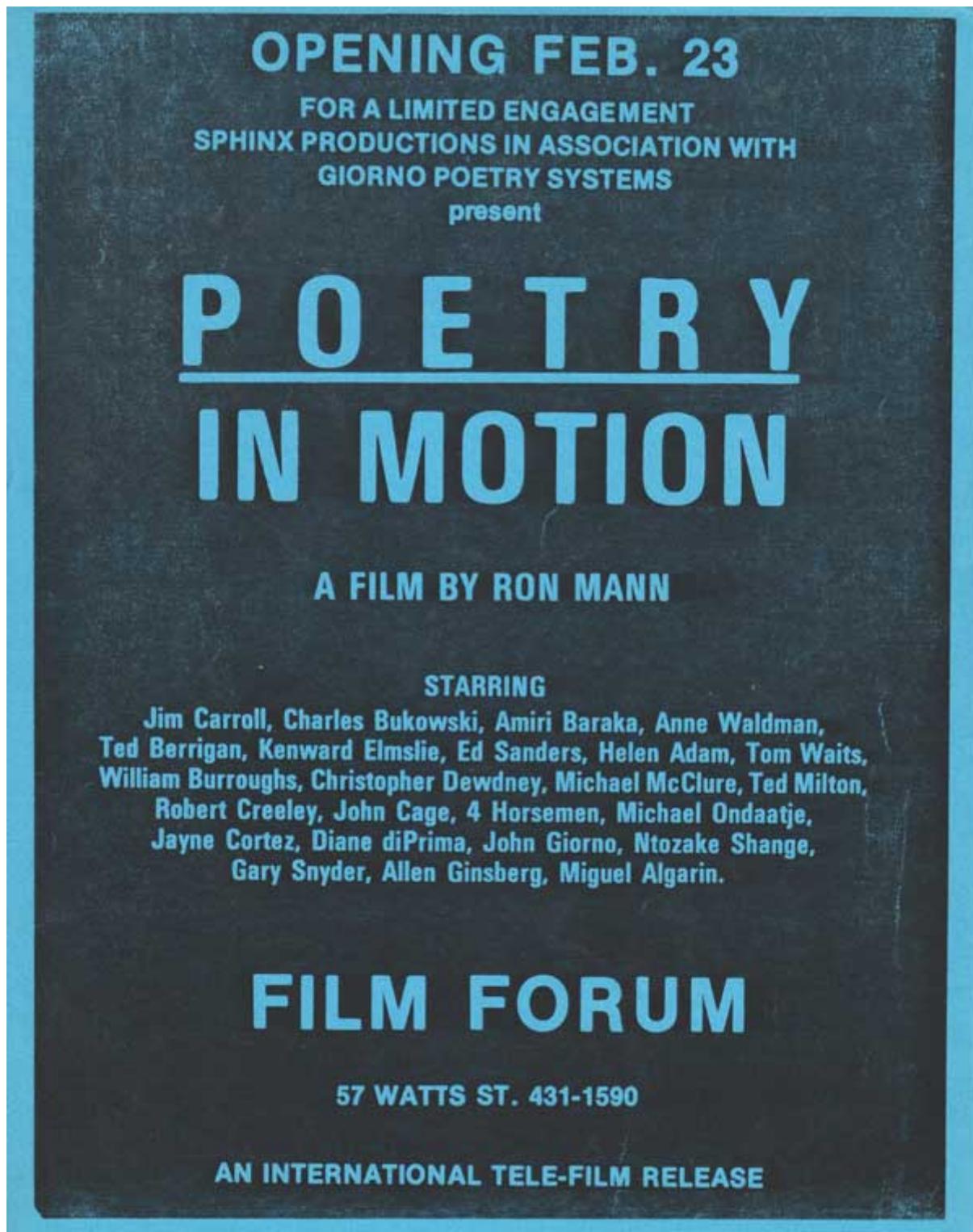
*Apollon amoureux de Daphné*, Nicolas Poussin, 1625, Louvre, Paris

La composition du tableau ainsi que les tons utilisés par le peintre inspirent l'ouverture du film *Beaucoup de bruit pour rien* de Kenneth Branagh.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Un coup de dés*, épreuve d'imprimerie annotée par Stéphane Mallarmé (1896)



Affiche du film *Poetry in motion*, Ron Mann, 1982.

..... ou  
comment j'ai été pris  
au piège par  
mon propre film  
Jean Cocteau  
✱

Carton manuscrit tiré du film *Le Sang d'un poète*, écrit et signé par Jean Cocteau.

## FILMOGRAPHIE

---

### CORPUS

**ALLEN Woody**, *Hanna et ses soeurs (Hanna and her sisters)*, 1988.

**ALI Muzaffar**, *Umrao Jaan*, 1981.

**BRANAGH Kenneth**, *Beaucoup de bruit pour rien (Much Ado About Nothing)*, 1993.

**CAMPION Jane**, *Bright Star*, 2009.

**COCTEAU Jean**, *Le Sang d'un poète*, 1930.

**CHANG-DONG Lee**, *Poetry (Shi)*, 2010.

**COPPOLA Francis Ford**, *Apocalypse Now*, 1979.

**EASTWOOD Clint**, *Invictus*, 2009.

**EASTWOOD Clint**, *Bird*, 1987.

**GRIMAULT Paul**, *Le Roi et l'Oiseau*, 1979.

**HAYNES Todd**, *I'm not there*, 2007.

**MANN Ron**, *Poetry in motion*, 1982.

**MIYAZAKI Hayao**, *Le Vent se lève (Kaze tachinu)*, 2013.

**RADFORD Michael**, *Le facteur (Il postino)*, 1994.

**TARKOVSKI Andrei**, *Stalker*, 1979.

**TARKOVSKI Andrei**, *Nostalghia*, 1983.

**WENDERS Wim**, *Les Ailes du désir (Der Himmel über Berlin)*, 1987.

**WEIR Peter**, *Le Cercle des Poètes disparus (Dead Poets Society)*, 1989.

AUTRES FILMS CITES

**AMROHI Kamal**, *Cœur pur (Pakeezah)*, 1972.

**ANDERSON Wes**, *The Grand Budapest Hotel*, 2014.

**ARONSON Jerry**, *The Life and Times of Allen Ginsberg*, 1993.

**BEATTY Maria**, *Gang of Souls: A Generation of Beat Poets*, 1989.

**CAMPION Jane**, *La Leçon de piano (The Piano)*, 1993.

**CHAPLIN Charles**, *Le Dictateur (The Great Dictator)*, 1940.

**CHARLES Larry**, *Masked and Anonymous*, 2003.

**CHOPRA Baldev Raj**, *Tawaif*, 1985.

**COOPER Merian**, *King Kong*, 1933.

**COPOLLA Francis Ford**, *Twixt*, 2012.

**CORBIJN Anton**, *Control*, 2007.

**DYLAN Bob**, *Renadlo and Clara*, 1978.

**FORD John**, *L'Homme qui tua Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance)*, 1962.

**HITCHCOCK Alfred**, *Meurtre! (Murder!)*, 1930.

**HITCHCOCK Alfred**, *Sueurs froides (Vertigo)*, 1958.

**HOPPER Dennis**, *Une trop belle cible (Catchfire)*, 1990.

**HUSTON John**, *Key Largo*, 1948.

**LERNER Murray**, *Festival*, 1967 .

**MELIES Georges**, *Le Voyage dans la lune*, 1902.

**PECKINPAH Sam**, *Pat Garrett et Billy le Kid (Pat Garrett & Billy the Kid)*, 1973.

**PENNEBAKER Donn Alan**, *Don't look back*, 1967.

**REININGER Gustave**, *Corso: The Last Beat*, 2009.

**ROY Bimal**, *Devdas*, 1955.

**SANDRICH Mark**, *Le Danseur du dessus (Top Hat)*, 1935.

**SCORSESE Martin**, *The Last Waltz*, 1978.

**SCORSESE Martin**, *No Direction Home*, 2005.

**TARKOVSKI Andrei**, *Le Miroir*, 1975.

**TRUFFAUT François**, *Jules et Jim*, 1962.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### SUR LE CINEMA

**AUMONT Jacques, MARIE Michel**, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan Université, 1988.

**BANDA Daniel, MOURE José**, *Le Cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion, 2011.

**BANDA Daniel, MOURE José**, *Le Cinéma : l'art d'une civilisation*, Paris, Flammarion, 2011.

**BAZIN André**, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les éditions du Cerf (quatorzième édition), 2002.

**BERTHOMIEU Pierre**, *Hollywood moderne, Le temps des voyants*, Paris, Rouge profond, « Raccords », 2011.

**BORDWELL David, THOMSON Kristin**, *L'Art du film, une introduction*, Bruxelles, De Boeck, 2012.

**CANUDO Ricciotto**, *Manifeste des sept arts*, Paris, Séguier, « Carré d'Art », 1995.

**LEUTRAT Jean-Louis**, *Le cinéma en perspective : une histoire*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1992.

**PASSEK Jean-Loup**, *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 2001.

**TRUFFAUT François, SCOTT Helen**, *Hitchcock*, Paris, Ramsay, 1985.

**VANOYE Francis, GOLIOT-LETE Anne**, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1992.

### SUR LA POESIE

**ARISTOTE**, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, « Classique », 1990.

**BOBILLOT Jean-Pierre**, *Poésie sonore*, Reims, Le Clou dans le fer, « Eléments », 2009.

**DUPLESSIS Rachel**, *Genders, Races, and Religious Cultures in Modern American Poetry, 1908–1934*, Cambridge University Press, 2001.

**HOFFMAN Tyler**, *American Poetry in Performance: from Walt Whitman to Hip Hop*, USA, University of Michigan Press, 2011.

**JENNY Laurent**, *La poésie moderne et la thèse de l'impersonnalité* (2003), mémoire de l'Université de Genève, 1998.

**JOUBERT Jean-Louis**, *La Poésie*, Paris, Armand Collin, « Coursus », 2004.

**MESCHONNIC Henri**, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1975.

**MAULPOIX Jean-Michel**, *La voix d'Orphée, Essai sur le lyrisme en lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1989.

**NOEL Bernard**, *L'espace du poème, Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L., 1998.

**PERKINS David**, *The Quest for Permanence: The Symbolism of Wordsworth, Shelley, and Keats*, Harvard University Press, 1979.

**TODOROV Tzvetan**, *Sémantique de la poésie*, Paris, Armand Collin, « Points Essais », 1979.

**SAUVAGNARDES Anne**, *Art mineur-Art majeur : Gilles Deleuze, Espaces Temps n°78-79*, 2002.

**SZILÁGYI Ildiko**, *Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne*, mémoire de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, *Revue d'Etudes Françaises* n°14, 2009.

#### SUR LA POESIE ET LE CINEMA

**BOUJARD Patrick**, *Cinéma et poésie : rencontre(s)*, mémoire de l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2006.

**CLEDER Jean**, « Ce que le cinéma fait de la littérature (et réciproquement) », revue électronique *Fabula* n°2, décembre 2006.

**GAUDREAULT André**, *Du littéraire au filmique, système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

**KATZ Joy**, Walter Murch in Conversation with Joy Katz », *Parnassus Poetry in Review: The Movie Issue*, vol 22, 1997.

**SABOURAUD Frédéric**, *L'Adaptation*, Paris, Cahiers du Cinéma, SCEREN-CNDP, « Les Petits Cahiers », 2006.

**SIPIERE Dominique, COHEN J-J. Alain** (sous la direction de), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Presses universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2007.

**VIRMAUX Alain**, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Ramsay, 1999.

SUR LE SON AU CINEMA

**ALIBERT Jean-Louis**, *Le Son de l'image*, Presses universitaires de Grenoble, 2008.

**BAILBLE Claude**, « Le pouvoir des sons », *L'audiophile* n° 8, 1990.

**CAMPAN Véronique**, *L'écoute filmique, écho du son en image*, Presse Universitaire de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 1999.

**CHION Michel**, *L'Audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990.

**CHION Michel**, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 1984.

**CHION Michel**, *Un art sonore, le cinéma (histoire, esthétique, poétique)*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Essais », 2003.

**DESHAYS Daniel**, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, « 50 Questions », 2006.

**DESHAYS Daniel**, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, « 50 Questions », 2010.

**DESHAYS Daniel**, *La part sonore du cinéma III*, conférence donnée au centre Georges Pompidou, Paris, 2009.

**FANO Michel**, « Le son et le sens », *Cinémas de la modernité : films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.

**GRYZIK Antoni**, *Le rôle du son dans le récit cinématographique*. Paris, Minard, « Etudes cinématographiques », 1984.

**GUIRAUD Brenard**, *Le film, musique et son*, Paris, Dujarric, 2005.

**HEITZ Françoise**, *Le son au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2010.

**JULLIER Laurent**, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Les Petits Cahiers », 2006.

**KENNY Tom**, « Walter Murch, the search for order in sound and picture », *Mix Magazine*, Avril 1998.

**LA ROCHELLE Réal**, *Ecouter le cinéma*. Montréal, Les 400 coups, « Cinéma », 2002.

**LEROUGE Claude**, *Sur 100 années, le cinéma sonore*, Paris, Dujarric, 1996.

**MILLET Thierry**, *Analyse et réception des sons au cinéma*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2007.

**ODIN Roger**, « Quelques réflexions sur les relations images-sons », *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1990.

**ONDAATJE Michael**, *Conversation avec Walter Murch*, Paris, Ramsay, 2009.

**THOMAS François**, « Dessiner le son », *Positif* n°338, Avril 1989.

**TOUSSAINT Bruno**, *Le langage des images et des sons*, Paris, Dixit, 1999.

« King Vidor à propos du passage au parlant », *Ciné regards*, France 3, 5 Décembre 1981.

#### SUR LA VOIX AU CINEMA

**AUMONT Jacques** (sous la direction de), *L'image et la parole*, Paris, Cinémathèque Française, 1999.

**CHATEAUVERT Jean**, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1996.

**CHION Michel**, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Essais », 1982.

**MASSON Alain**, *L'Image et la parole, l'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, 1989.

**VANOYE Francis** (sous la direction de), *La Parole au cinéma*, Paris, Editions de l'étoile, « Essais », 1988.

#### SUR LA MUSIQUE ET LE CINEMA

**BINH Nguyen Trong**, *Musique et cinéma : le mariage du siècle ?*, Paris, Actes Sud Editions, 2013.

**CHION Michel**, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, « Les chemins de la musique », 1995.

**MOUELLIC Gilles**, *La Musique de film*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Les Petits Cahiers », 2003.

**SIMSOLO Noel**, « Musique et Cinéma », émission radiophonique, France Culture, 6 Mai 1985.

DOCUMENTS RELATIFS AU CORPUS ETUDIÉ

**AMY BRETEQUE François**, « Des compositeurs de musique viennent au cinéma : le Groupe des Six », article mis en ligne sur le site suivant : [www.http://1895.revues.org](http://1895.revues.org).

**ANDREO Benjamin**, « Stupeur et tremblements: configuration de la faille dans *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau », *Oxford journals*, vol 66, issue 3, 2010.

**COCTEAU Jean**, *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

**COCTEAU Jean**, « Le secret professionnel », *Romans, poésies, oeuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1995.

**DELORME Gérard**, « The Grand Budapest Hotel, un miracle de Wes Anderson », *Première*, le 25 Février 2014.

**DYLAN Dylan**, *Chroniques, volume 1*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.

**GAVRIL SLUKA Jean**, « Nostalghia, Tarkovsky », critique mise en ligne sur le site suivant : <http://www.dvdclassik.com>, le 23 Février 2012.

**GOLDMANN A.J.**, « Wes Anderson gives a tour of the Grand Budapest Hotel », *The Wall Street Journal*, 14 Mars 2014.

**HATCHUEL Sarah, BERTHOMIEU Pierre**, « I could a tale unfold, I could a tale enlighten : Kenneth Branagh ou l'Art de la Clarté », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* n° 16, 1998.

**KRYWKOWSKI Isabelle, THOREL-CAILLETEAU Sylvie**, *Anamorphoses décadentes, l'art de la défiguration*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, « Recherches actuelles en littérature comparée », 2002.

**LECINA Aurélien**, « Tarkovski, d'un père à un fils », *Conférence* n°10-11, printemps-automne 2000.

**LE ROUX Stéphane**, *Hayao Miyazaki, cinéaste en animation, poésie de l'insolite*, Paris, L'Harmattan, 2011.

**MARDIROSSIAN Gilles**, « Andrei Tarkovski ou le son de la terre », émission radiophonique, L'Atelier de la création, France Culture, 5 Juin 2012.

**MOUCHARD Claude**, *La calme audace du film « Poetry »*, dossier de presse Diaphana film, 2009.

**NESTER Daniel**, « Still moving, Ron Mann on his 1982 film *Poetry in Motion* », interview mise en ligne sur le site suivant: <http://www.poetryfoundation.org>, 2011.

**MENEGALDO Gilles**, « Woody Allen : cinéma, peinture, photographie », *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2007.

**PARAGLIANO Jean-Pierre**, *Le Roi et l'Oiseau : voyage au cœur du chef d'œuvre de Prévert et Grimault*, Paris, Belin, 2012.

**PERKINS David**, *The Quest for Permanence: The Symbolism of Wordsworth, Shelley, and Keats*, Harvard University Press, 1979.

**ROBIN Armand**, « Un algébriste lyrique, Omar Khayam », *La Gazette Littéraire de Lausanne*, 14 Décembre 1958.

**ROLLAND Marc**, « La Rédemption par les Arts : Courtisanes et littérature, de Marguerite Gautier à Umrao Jan », *Des Ages d'or aux Regrets*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2009.

**SANTELLI Robert**, « Si Dylan m'était conté », *La revue de la Cité de la musique* n°68, Janvier à Mars 2012.

**THORAVAL Yves**, *Les cinémas de l'Inde*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles », 2000.

**TONET Auréliano**, « Twixt de Francis Ford Coppola : Il faut à un moment ou à un autre se suicider, se réveiller avec de nouveaux yeux », *Le Monde*, 10 Avril 2012.

**WACHTAUSEN Jean-Luc**, « Jane Campion, un amour incandescent d'un romantisme absolu », *Le Figaro*, 6 Janvier 2010.

**WRIGHT WEXMAN Virginia** (sous la direction de), *Jane Campion: Interviews*, University Press of Mississippi, 1999.

**Dossier « Le roi et l'oiseau »**, *Cahiers du cinéma* n°310, Avril 1980.

**Dossier « 2014, Le vent se lève »**, *Cahiers du cinéma* n°696, Janvier 2014.

#### OUTILS DE RECHERCHE SUR INTERNET

[http : //www.academia.edu](http://www.academia.edu) : communauté de chercheurs internationaux

[http : //www.catalogue.ircam.fr](http://www.catalogue.ircam.fr) : analyses musicales et sonores

[http : //www.diaphana.fr](http://www.diaphana.fr) : dossiers de presse

<http://www.dvdclassik.com>: critiques de films classiques

<http://www.ens-louis-lumiere.fr>: mémoires de fin d'étude répertoriés par sujet

<http://www.fabula.org>: ressources pour la recherche et les études littéraires

<http://www.franceculture.fr>: émissions culturelles

<http://www.imdb.com>: base de données du cinéma

<http://www.ina.fr>: archivage de documents audiovisuels

<http://www.lacreationsonore.ca>: études des théories et des œuvres des créateurs sonores

<http://www.1895.revues.org>: revue de recherche sur l'histoire du cinéma

<http://www.poetryfoundation.org> : analyses littéraires et dossiers sur les poètes

<http://www.persee.fr>: publication de revues en sciences humaines et sociales

<http://www.shakespeare.revues.org> : travaux sur l'œuvre de William Shakespeare