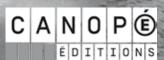
Jean Cocteau

Mythes et cinéma La traversée du miroir





Jean Cocteau

Mythes et cinéma, la traversée du miroir







Remerciements

Pierre Bergé et le Comité Jean Cocteau SNC (Groupe M6)

StudioCanal Image

Fonds Cocteau de l'université Paul Valéry Montpellier 3 Les passionnés des Rencontres de Théâtre mythologique de Cap-d'Ail

Crédits photographiques

Couverture

Jean Marais dans *Orphée* (Jean Cocteau, 1950), photographie de plateau, Roger Corbeau, © Donation Roger Corbeau, ministère de la Culture (médiathèque de l'architecture et du patrimoine) Diffusion RMN

4e de couverture

Portrait de Jean Cocteau, photographie de Philippe Halsman, © Philippe Halsman/Magnum Photos

Directrice de publication

Michèle Ottombre-Borsoni, CANOPÉ académie de Nice

Pilotage et coordination

Laurence Patti, chef de projet, Déléguée académique à l'éducation artistique et culturelle de l'académie de Nice Michèle Briziou, directrice de l'édition, CANOPÉ Bruno Dairou, directeur-adjoint de l'édition, CANOPÉ Jean-Luc Simerey, Arts et Culture, CANOPÉ académie de Nice Gaëlle Caratti, chargée de mission Arts et Culture, CANOPÉ académie de Nice

Secrétariat d'édition

Lauriane Cornet, CANOPÉ académie de Nice

Maquette

Dominique Perrin, CANOPÉ académie de Nice , d'après une création de Catherine Challot, CANOPÉ

© CRDP-CANOPÉ académie de Nice, 2e trimestre 2014

ISBN: 978-2-86629-534-9

ISSN: 2258-2916

Sommaire

_	_	-		
4	Αv	ant	-pro	pos

_			
6	Intro	ducti	OB
u	пи	uuti	

- 10 À la croisée des arts, des mots aux images, de la scène au cinéma
- 11 Jean Cocteau : réalisateur
- 13 Jean Cocteau : cinéaste de la modernité
- 23 Du théâtre au cinématographe : Orphée à l'épreuve du négatif et de l'écran
- 28 Fils d'Orphée : trame d'une œuvre, tissage des arts
- 34 L'œuvre au miroir, mythologies personnelles et testament universel
- 35 Orphée et le deuil des images : le « remède dans le mal »
- 40 Dans la peau d'Orphée : le cycle orphique au cinéma
- 50 L'écran cinématographique, miroir de l'autre monde
- 56 Trois regards
- 57 Les territoires de la création : Jean Cocteau et la Côte d'Azur
- 62 Empreintes et filiations cinématographiques
- 67 Une œuvre syncrétique : le mythe d'Orphée dans la création coctalienne
- 70 Pédagogie
- 70 Comment Cocteau revisite-t-il le mythe d'Orphée ?
- 86 Bibliographie / Filmographie / Sitographie

Sommaire des encadrés

15 Les quatre épisodes du film *Le sang d'un poète* 18 Le merveilleux dans *La Belle et la Bête* 38 Scène de la mort d'Orphée 47 Séquence de la résurrection du poète dans *Le Testament d'Orphée* 54, 55 Fugue/Dédale 65 La traversée du miroir dans *Orphée* et dans le cinéma contemporain 70 Séquence pédagogique, problématique 77 Tableau comparative du canevas traditionnel du mythe et des éléments coctaliens 81 Analyse d'un extrait de la pièce *Orphée*, particulièrement représentatif 84, 85 Comparaison et analyse de photogrammes du film *Orphée*

Avant-propos

Patrick Laudet, inspecteur général de l'Education nationale de Lettres

Si quelque chose résiste avec Cocteau, c'est bien l'arraisonnement esthétique. Ecrivain ? Peintre ? Graphiste ? Dessinateur ? Dramaturge ? Cinéaste ? Pas moyen de le mettre dans une case, d'assigner à résidence celui qui a fait du dépaysement permanent, érigé en principe poétique autant qu'existentiel, la dynamique même de son art et de sa vie. Car ce n'est jamais tant l'assise des choses que ce grand enfant curieux recherche, mais bien plutôt leur envers. Au point d'agacer ceux qui ne croient plus aux anges, ces êtres poétiques qui ont pour mission de retourner le visible comme un gant et d'inviter à la traversée des miroirs! Sans doute moins qu'une légèreté psychologique ou une faiblesse esthétique, l'instabilité assumée et l'inconfort consenti ont peut-être d'abord été chez lui une forme secrète d'ascèse, exigeante et paradoxale. On prend facilement l'éclectisme pour une facilité, mais Cocteau, « sérieux comme un enfant qui rêve » selon la belle formule de Bachelard, s'y est lui engagé comme dans une vocation. Une vocation d'ailleurs à laquelle les anges l'ont constamment rappelé, et qu'ils n'ont cessé de lui souffler. Avait-il alors d'autre choix ? Quand trop se contentent tout bonnement de marcher droit, lui a ainsi été condamné, tel Jacob, à boiter mais à boiter magnifiquement. Parce que son pays se trouve quelque part dans cet « entre-deux qui boite avec grâce », formule clé de son art poétique, la claudication est de fait la mesure exacte de son pas, la scansion intime de son allant. Notre temps aime toujours que tout marche bien, et que tout marche droit. Ici et là, il faut qu'un miroir soit infranchissable, autant qu'une porte soit ouverte ou fermée : le repli est de règle. Chacun chez soi, chacun dans son art, ou dans sa communauté, son identité ou ses certitudes. Ne faut-il pas nous remettre de façon urgente à l'école de ce boiteux dérangeant qui écrivait dans Essai de critique indirecte : « La symétrie est une moitié reflétée. La symétrie est un pléonasme visuel. La beauté est asymétrique. Un visage, un poème asymétrique. C'est ce que j'appelle boiter. Les anges boitent. La beauté boite. »

C'est bien l'ambition de l'Histoire des Arts à l'École de faire boiter un peu les disciplines et de mettre du jeu dans les cases. Cocteau l'équilibriste, Cocteau le funambule a su avant l'heure jeter des ponts en tatouant des maisons, il a tissé entre les arts des rubans chatoyants, il a apprivoisé la traversée des miroirs avant celle des frontières. Cet homme orchestre, sensible et essentiellement expérimentateur, est en un sens le bon ange gardien pour veiller sur les grands principes de l'éducation artistique que l'École essaie de promouvoir aujourd'hui. La diversité et la richesse des contributions réunies dans ce volume redonnent au lecteur l'éclat d'un miroitement artistique enrichi de ses zones d'ombres. Il faut saluer la qualité d'un tel travail, mais aussi l'heureuse initiative d'un volume entier d'*Arts au singulier* consacré à Cocteau, qui prend ainsi, au sein de la collection, une belle valeur emblématique. Cocteau reste sans doute le poète le plus ajusté pour nous redire inlassablement que, sans se prendre trop au sérieux, il faut pourtant prendre avec sérieux cette randonnée poétique qu'est l'existence.

Il reste le poète le plus sûr pour nous rappeler que c'est l'aventure humaine elle-même qui peut se comprendre comme un « parcours artistique », un parcours « à saut et à gambades », parcours difficile du coup à mettre en circulaire, mais dans lequel, belle ambition, l'école se propose de faire entrer chaque élève. Une aventure où l'artistique devient intime à la vie et où ce qui compte, ce n'est pas l'arrivée seule mais aussi ce qui y mène : l'incandescence des rencontres, parfois même l'inachèvement des expériences. Comme le disait Maritain, celui qui fut l'ami et l'interlocuteur permanent de Cocteau, l'important, en cette matière comme dans d'autres, « étant beaucoup moins le résultat qu'on peut attendre de la flambée que le travail de la flamme elle-même ».



Portrait de Jean Cocteau, Philippe Halsman, 1949.

Introduction

Laurence Patti

66...« Les hardiesses de Jean Cocteau datent d'avant la vie terrestre. Il n'invente pas, mais se souvient. Sa facilité à passer à travers les murailles, à marcher la tête en bas, à percer un miroir d'eau comme on crève un cerceau de papier représente des régressions, des licences d'amphibie ou d'homme volant. Colette à propos de *La Machine infernale* à la Comédie des Champs – Elysées - 15 avril 1934.

Quand Cocteau, poète, plasticien et dramaturge vient à s'intéresser au cinéma, ses pratiques artistiques antérieures nourrissent tout naturellement son œuvre.

De Janus à Orphée, de la Bête au Minotaure, le cinéma selon Cocteau est l'outil de toutes les métamorphoses : art ultime dont la muse reste à inventer, créature protéiforme qui fait la synthèse de tous les arts.

Avec le cinéma, Cocteau se dote d'un nouveau langage dans lequel les images imposent leur présence et leur beauté brute. Il manifeste son attachement au cinématographe, au travail artisanal de fabrique des images. Projetées telles les ombres de la caverne de Platon, les images forment un matériau brut de la réécriture sensible du mythe.

En démultipliant les corps, les voix, les angles, Cocteau cherche le relief et la profondeur du mythe, il sacrifie les plans inutiles comme autant de brouillons à couper, révélant ainsi toute la pureté et la puissance de son écriture cinématographique.

Tantôt cinéaste thaumaturge qui transcende les artifices, tantôt cinéaste inspiré qui investit un nouveau « véhicule de poésie », Cocteau se nourrit de tous les champs de l'expérience artistique.

Le langage cinématographique lui procure cette réalité augmentée qui dote ses personnages de pouvoirs quasi surnaturels, surhumains. Ceuxci peuvent apparaître, disparaître, muter, se dédoubler, traverser les miroirs, voir leur âme quitter leur corps et leurs yeux se consumer. Les objets prennent vie et poétisent le récit en véhiculant ce parti pris des choses, ni trophées, ni symboles; les objets sont l'âme même du culte, les intercesseurs du merveilleux.

Le cinématographe tel un ostensoir magique d'où s'échappent les correspondances nées de ses souvenirs enfouis, de ses premières rencontres avec le cirque, le théâtre et la danse, éclaire d'un feu particulier toutes ses autres pratiques artistiques

Cocteau traverse les arts comme il traverse le monde, en quête perpétuelle, aiguillé par le démon de la curiosité. Suivant sa route, « ce serpent enroulé autour du globe, pareil à celui sur lequel le Vierge pose le pied »¹, il observe, cherche, expérimente sans cesse pour recueillir son « expiration créatrice » comme il la nomme.

- 1. Jean Cocteau, Mon premier voyage repris sous le titre Tour du monde en 80 jours, 1936, coll. L'Imaginaire Gallimard, p.21.
- 3. Aimé Césaire, « Poésie et connaissance », paru dans *Tropiques* en

janvier 1945.

À l'instar de son modèle cinématographique, La ruée vers l'or de son ami Chaplin, Cocteau recherche inlassablement l'archétype du « film entre la vie et la mort, entre la veille et le sommeil »² qui porterait cette perfection propre à ses yeux, aux épopées d'amour.

La légende orphique constitue une fascinante chanson de geste qui par son universalité lui permet toutes les réincarnations. Cocteau habite et façonne à sa main, à trois reprises, le personnage central de sa propre légende. De ces mues successives comme autant de paliers franchis dans la profondeur du mythe, le poète meurt et se régénère, éternel apprenti Phénix. Il épouse ainsi merveilleusement la définition qu'Aimé Césaire donne du poète : « Le poète est cet être très vieux et très neuf, très complexe et très simple qui aux confins vécus du rêve et du réel, du jour et de la nuit, entre absence et présence, cherche et reçoit dans le déclenchement soudain des cataclysmes intérieurs le mot de passe de la connivence et de la puissance. »3

Le couple Orphée-Cocteau apprend à déjouer la mort dans un perpétuel tour de passe-passe auquel le spectateur est entraîné par le poète revenu du royaume des morts et entré dans la complicité des dieux.

Si Orphée est l'Aède de Thrace, l'enchanteur qui sait lire les oracles et interpréter les mystères, il est aussi le héros insoumis qui a le pouvoir de traverser le miroir et d'affronter la mort.

Il dessine ainsi ce trait d'union privilégié entre le monde des vivants et des morts, celui qui, toujours sur le fil, au risque de tomber dans la démesure, brave tous les interdits et gomme les frontières et les chronologies.

De cette tension permanente entre le rêve et la vie, par le travail de fabrique des images, naissent des territoires de création singuliers.

Formés de rencontres fertiles, de lieux refuge, de paternités et de filiations revendiquées, ces territoires révèlent points cardinaux et thèmes récurrents de l'œuvre.

Les rites cinématographiques de Cocteau empruntent à la Grèce antique ses lieux, ses mystes, ses initiés qui, de film en film, répètent les gestes et multiplient les offrandes sacrificielles. On y retrouve des princesses-prêtresses qui délivrent des messages sibyllins avec les outils de la modernité.



Portrait de Jean Cocteau, Philippe Halsman, 1949.

Philippe Halsman / Magnum Photos

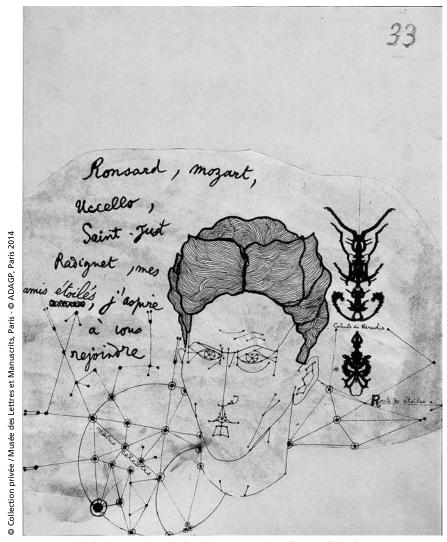
Les paysages ruiniformes, les carrières abandonnées, les manoirs médiévaux, les théâtres grecs sont autant de lieux investis de souvenirs et de correspondances sensorielles.

Les Baux-de-Provence, le théâtre de Cap d'Ail, la villa Santo-Sospir décrivent ce tour du monde sensible des lieux porteurs d'ondes poétiques. De ces lieux semblent s'échapper des effluves créatifs les reliant à ce nombril du monde dont l'épicentre est résolument méditerranéen. Cocteau ne peut imaginer la création sans « cette faune et cette flore », sans cette architecture vivante qui le relient à ses terrains familiers, la comédie et la tragédie grecques, tout autant que les contes et légendes populaires de son enfance. Le choix des Baux-de-Provence pour Le Testament d'Orphée est particulièrement signifiant. Si le cinématographe a ses temples, ses salles gigantesques que Cocteau a tant admirés à Hollywood, l'écrin naturel des carrières des Baux lui offre cet écran qui donne aux acteurs l'allure de statues vivantes et parlantes qu'il

recherche. Dans ce paysage minéral, les vestiges auxquels il confère un statut cinématographique - en les qualifiant d'« accident au ralenti » -, Le Testament du Poète trouve un terrain de jeu providentiel.

Dans cet ultime opus du cycle orphique, comme dans toutes ses œuvres précédentes, les lieux confèrent le sens : les couloirs, les vestibules, les escaliers, les trappes et les trous de serrures sont autant de passages propices aux découvertes initiatiques et aux rencontres improbables.

Ces couloirs du temps explorent les possibles et déplient l'espace, on voit dedans, dehors, derrière, devant, ce qui aurait pu être, ce qui n'est pas encore, on devine, on déambule, on pense toucher au but. En suivant cette ligne graphique qui serpente dans toute l'œuvre de Jean Cocteau, nous recouvrons nos pouvoirs perdus de voyants.



Autoportrait de Cocteau issu de la série « Le mystère de Jean l'Oiseleur », n° 33, dessin original non daté, encre de chine et collage, signé et annoté par Cocteau.



Jean Cocteau, réalisateur

Martin Barnier

Jean Cocteau est plus connu par le grand public comme poète, dessinateur, dramaturge, que comme cinéaste, à l'exception sans doute de La Belle et la Bête. Avec ce film de 1946, il connut une véritable consécration internationale. Quand la compagnie Walt Disney décida d'en faire un remake en film d'animation, ses dessinateurs s'inspirèrent largement du travail de Cocteau et de son décorateur, Christian Bérard. Pendant les années 1940, Cocteau connut une véritable carrière cinématographique avec des succès publics certains.

La réalisation, aux effets spéciaux poétiques, adaptée de madame Leprince de Beaumont attira plus de 4 millions de spectateurs en France¹. En 1948, les Parents terribles, faisaient encore se déplacer 2,2 millions de Français et L'Aigle à deux têtes, 2,4 millions². En 1950, Orphée, ne convainc plus que 1 million de spectateurs. Les autres films du poète-cinéaste ont attiré moins de 500 000 spectateurs. Ces chiffres nous indiquent que la « carrière de réalisateur grand public » de Cocteau s'étale de 1946 à 1950. Mais il avait commencé à jouer dans des films dès les années 1920, et réalisé un court métrage en 1925 (Jean Cocteau fait du cinéma). Son premier long métrage, tourné grâce au mécénat du vicomte de Noailles, se place résolument du côté de l'avant-garde.

Le Sang d'un poète, en 1930, permet à Cocteau de jouer avec les effets spéciaux, de diriger des acteurs amis, de tester des utilisations étonnantes du son, etc. Cette expérimentation cinématographique n'est pas pour rassurer les producteurs. Le poète ne retrouvera une vraie place de cinéaste que 14 ans plus tard. Entre temps il aura écrit des scénarios et des dialogues. Dans ce cadre, il travaille avec Marcel L'Herbier (La Comédie du bonheur, 1940), Serge de Poligny (Le Baron fantôme, 1943), ou Jean Delannoy pour L'Eternel retour. Avec ce film de 1943, le compagnon d'alors de Cocteau, Jean Marais, devient une star du cinéma français. Cocteau écrit également des dialogues additionnels pour le film de Robert Bresson inspiré de Diderot, Les Dames du bois de Boulogne (1945).

Cette carrière de scénariste, dialoguiste, continuera ensuite mais avec moins de « grands films », plutôt des courts-métrages, à part quelques exceptions comme La Princesse de Clèves adaptée pour Delannoy en 1961 et des adaptations de ses propres pièces comme La Machine infernale en 1963. Les mises en images de ses pièces ou textes divers continueront après sa mort. Notons, par exemple, qu'en 2013, la comédienne Arielle Dombasle a réalisé une adaptation de deux heures du texte Opium, avec de grands moyens financiers. Il existe par ailleurs plus de huit adaptations (au cinéma et à la télé) de La Voix humaine, dans de nombreux pays, entre la version de Rossellini (1948) et celle d'Edoardo Ponti qui devrait sortir en 2014 3.

Jean-Luc Godard expliquait régulièrement dans ses entretiens que Cocteau n'avait que difficilement obtenu une vraie liberté de cinéaste. Pour lui, comme pour les autres critiques et cinéastes de la Nouvelle Vague, on « collait » à Cocteau un réalisateur au style classique, alors qu'il aurait bien pu tourner ses films sans Delannoy, de Poligny ou René Clément qui est

^{1.} Simon Simsi, Ciné-Passions. Le quide chiffré du cinéma en France, Paris, Dixit, p.11. 2. Idem, p.230 et 122.

^{3.} IMDB.com, consulté le 16 juillet 2016.

Le merveilleux dans La Belle et la Bête



La Belle et la Bête, à l'instar de l'œuvre entière de Cocteau d'ailleurs, est inclassable. Grâce au clair-obscur des éclairages, au brouillard, aux bruits de tonnerre et à la musique de Georges Auric, Cocteau parvient à créer une atmosphère épaisse et lourde, faite de solitude et d'angoisse, autour du château de la Bête qui n'est pas sans rappeler le Nosferatu de Friedrich Murnau errant aussi la nuit, comme la Bête, pour combler ses appétits sanglants. Le critique Michel Mardore exprime parfaitement cette impression en écrivant : La Belle et la Bête est un film modeste, douloureux, grave qui cherche la lumière dans les ténèbres, l'apaisement par-delà l'angoisse, la vie derrière le simulacre de la vie. (Cahiers du cinéma, n° 152)

En 1947, Jean Cocteau réalise *L'Aigle à deux* têtes et écrit le scénario et les dialogues de *Ruy Blas*, réalisé par Pierre Billon d'après Victor Hugo. Ces deux œuvres sans grande saveur ont plus d'un point en commun, dont celui qui voit Jean Marais jouer un double rôle.

Après avoir écrit et dit le commentaire des *Noces de sable* (1948), d'André Swoboda, Cocteau met en scène *Les Parents terribles* (1948) qui peut être considéré comme un modèle magistral et parfait d'adaptation de sa propre œuvre théâtrale.

Je souhaitais trois choses, explique-t-il dans Entretiens autour du cinématographe: fixer le jeu d'artistes incomparables, me promener parmi eux et les regarder en pleine figure au lieu de les voir à distance sur une scène, mettre mon œil au trou de serrure et surprendre mes fauves avec le téléobjectif.

La réussite de ce point de vue est incontestable et certains plans sont prodigieux et d'une intelligence rare.

Le plan qui cadre le haut du visage d'Yvonne de Bray, (qui dominait déjà L'Éternel retour de Delannoy) dont les yeux « écoutent » la confession de Jean Marais qui ne laisse paraître que le bas du visage avec la bouche chuchotant ses confidences.

L'opposition entre une Gabrielle Dorziat magnifique de lucidité amère et d'amour sacrifié et une Yvonne de Bray possédée par une passion filiale dévorante et destructrice dans l'espace réduit de la « roulotte », entre cohabitation et claustration, impose ce climat ténébreux où naît le malheur.

En décidant de tourner la pièce telle quelle (sauf d'infimes coupures), en respectant le texte et l'espace scénique, Cocteau, contrairement aux apparences, réussit une expérience totalement révolutionnaire. Loin de photographier sa pièce, le cinéaste a imaginé une sorte de point de vue intérieur à sa mise en scène théâtrale, il mobilise sa caméra selon une quatrième dimension spectaculaire qui laisse intactes les trois dimensions scéniques. Au lieu de chercher à dissoudre le théâtre dans un espace cinématographique, il intègre au contraire le cinéma à la mise en scène théâtrale, il le fait entrer dans son jeu. André Bazin appelait ce travail exemplaire du « sur-théâtre » et Jacques Doniol-Valcroze (« Les Cahiers du Cinéma ») concluait:

Si ce film impose une certaine qualité de suffocation physique et spirituelle, ce n'est point seulement parce que l'espace clos de la maison - de la roulotte - est rendu plus raréfié encore par l'insertion du développement de la pièce dans la durée ininterrompue du film. L'histoire des Parents terribles est la même que celle de

La Machine infernale : ils sont tombés dans les filets de l'Invisible, ils s'y débattent à coups de griffes et à coups de langue, mais chacune de leurs convulsions dérisoires les emprisonne davantage dans l'inextricable. S'il existe en Art un tragique grinçant, c'est bien celui-ci.

Orphée (1950), œuvre majeure de Jean Cocteau, est la mise en images d'un certain nombre de ses obsessions intellectuelles. Celui-ci ne songe d'ailleurs pas à le dissimuler puisqu'il écrit (Orphée, Éditions André Bonne, 1950) que les trois thèmes fondamentaux du film sont : « les morts successives par lesquelles doit passer un poète jusqu'à devenir, selon l'admirable vers de Mallarmé, "tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change"; le thème de l'immortalité: la personne qui représente la mort d'Orphée se sacrifie, s'annule pour rendre le poète immortel; les miroirs: on se regarde vieillir dans les miroirs. Ils nous rapprochent de la Mort » et il ajoutait : « Il y a dans le film ni symbole, ni thèse... C'est un film réaliste et qui met cinématographiquement en œuvre le plus vrai que le vrai, ce réalisme supérieur, cette vérité que Gœthe oppose à la réalité et qui est la grande conquête de notre époque. »

Une nouvelle fois Cocteau surprend en prenant le contrepied de sa mise en scène des Parents terribles alors qu'il s'agissait, là encore, d'un film inspiré par une de ses pièces de théâtre. En fait, le cinéaste cherche à retrouver la forme cinématographique qu'il a expérimentée pour Le Sang d'un poète mais conserve ici une structure narrative plus traditionnelle, à l'image de celle de La Belle et la Bête. Un café littéraire, une rue, une auto qui parle, une panne d'électricité, un message semblable à ceux qu'émettait la radio anglaise, le bric-à-brac d'un film policier, voilà quelques-uns des ressorts d'Orphée. Ce film, baigné de métaphores et d'allégories, est l'illustration d'un souci permanent de Cocteau, qu'il tenta d'exprimer sur un autre plan avec La Belle et la Bête : le réalisme dans l'irréel :

J'ai toujours aimé ce chien et loup, cette pénombre où fleurissent les énigmes. J'ai pensé que le cinématographe s'y prêtait à merveille, à condition de profiter le moins possible de

Dans la peau d'Orphée : le cycle orphique au cinéma

Martin Barnier

Jean Cocteau débute sa carrière de réalisateur au cinéma en tournant Le Sang d'un poète, où il traverse déjà le mythe d'Orphée⁸. Dès son premier film, il lie ses mythologies personnelles à la pérégrination du héros grec vers les enfers. Après ce premier long métrage entièrement produit en 1930 grâce au mécénat du vicomte de Noailles, Cocteau se contentera ensuite d'être le dialoguiste de Serge de Poligny (Le Baron fantôme, 1942) puis le scénariste de Jean Delannoy (L'Éternel retour, 1943). Il retourne à la réalisation en 1946 avec La Belle et la Bête et dirige ensuite quatre longs métrages : L'Aigle à deux têtes (1948), Les Parents terribles (1948),

Orphée (1950) et Le Testament d'Orphée (1960). Il tourne aussi quelques courts métrages et un film mystérieux, Coriolan, montré uniquement lors de projections privées, et dont la durée ne nous est pas connue⁹.

Dans ses longs métrages, même si le thème d'Orphée revient de façon récurrente en mode mineur, c'est une véritable trilogie qui couvre toute la carrière du Cocteau cinéaste, de 1930 à 1960 : Le Sang d'un poète, Orphée et Le Testament d'Orphée. Ce corpus permet de comprendre comment le célèbre touche-à-tout s'est emparé de la caméra pour acclimater le mythe orphique à l'esthétique cinématographique.

8. Cocteau a fait des apparitions en tant qu'acteur, et a réalisé un film de court métrage en 1925 qui semble définitivement perdu. Cf. le site officiel du comité Jean Cocteau, jeancocteau. net, consulté le 6 mai 2013







Le premier Orphée parlant : Le Sang d'un poète

Jean Cocteau réalise son premier long métrage grâce à la contribution financière du vicomte de Noailles. Le mécène encourage deux jeunes artistes, Luis Buñuel et Jean Cocteau, à tourner un film d'avant-garde et permet ainsi la création de deux films expérimentaux sonores et parlants (parmi les plus anciens), alors que le cinéma muet est en train de s'éclipser. Pour certains spécialistes du cinéma d'avant-garde¹⁰, Le Sang d'un poète, par l'influence considérable qu'il exerce sur les expérimentateurs d'outre-Atlantique¹¹ « établit la transition entre le cinéma d'avantgarde fait à Paris et celui qui sera dominé par les cinéastes américains ». « Les deux caractéristiques du film de Cocteau qui lui ont conféré cette position privilégiée sont manifestement la tendance réflexive du sujet et les rapports du film avec les rites »12.

Le Sang d'un poète, relié par de nombreux points au mythe d'Orphée, peut être considéré comme une sorte d'« auto-biopic » imaginaire

de Cocteau, où certains rites orphiques sont adaptés au cinéma¹³. Le réalisateur reprend par exemple celui de la traversée du miroir dans chacun des films qu'il consacre au héros grec. Par la magie d'un trucage, le miroir d'eau (dans Le Sang d'un poète) ou de mercure dans Orphée devient mer (Cégeste sortant des flots dans Le Testament d'Orphée) ou feu (la photo de Cégeste réapparaissant dans Le Testament d'Orphée).

Plusieurs références renvoient au monde de la Grèce antique.

Dès la fin du générique, apparaît un homme masqué (Cocteau lui-même sans doute), portant chemise et cravate, drapé dans un « peplos ».

Ce travestissement annonce le mixage des époques et des mythes auquel le film recourt de façon récurrente. Le masque, moulage en plastique (la société qui a fabriqué ces accessoires est citée au générique : la Plastikos... (relevons la consonance grecque) confère au personnage la physionomie d'une statue.

Cette sculpture anticipe la figure incarnée par Lee Miller un peu plus tard. Le bras du personnage 9. Coriolan est classé dans les longs métrages par le site imdb. Filmé en 16 mm inversible (il n'existe donc pas de négatif du film), non exploité commercialement, Coriolan fut réalisé, par ieu, en deux week-ends avec Jean Marais et Josette Day. Henri Filipacchi, le propriétaire du lieu, a produit le film (tourné dans les jardins de Milly), et l'a ensuite montré de manière privée à ses invités dans son appartement de la rue d'Assas. Le film, qui n'existe que dans une copie unique. et dont Cocteau et Filipacchi disaient qu'il est «notre chef d'œuvre inconnu», est aujourd'hui la propriété de Daniel Filipacchi, fils d'Henri Filipacchi. D'après le site Unifrance.org, consulté le 6 mai 2013.

10. Il arrive que Cocteau soit violemment rejeté par des historiens et critiques, surtout ceux qui sont proches du surréalisme. Ado Kyrou accuse le poète de ne faire qu'une « pâle copie de "l'avant-garde" d'alors », in Le Surréalisme au cinéma, Paris, Ramsay, 1985, p.177.

11. P. Adams Sitney. « Tableau historique », in Peter Kubelka (dir.), Une histoire du cinéma, Paris, Centre national Georges Pompidou, 1976, p.15.

12. Ihidem. 13. Dans Le Testament...Cégeste dit au poète : « Ne vous obstinez pas ! Un peintre fait toujours son propre portrait ».



Dès la fin du générique un homme masqué dévoile les coulisses du film Le sang d'un poète.

14. Alain Boillat, *Du bo-nimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2007, p.430-431.

15. Ibidem

16. Jean Châteauvert, Des mots à l'image. La voix over au cinéma, Paris / Québec, Méridiens Klincksieck / Nuit blanche éditeur, 1996, p.121 17. Cf. le site de la Bibliothèque de l'Université de Montpellier, dépositaire des archives Cocteau : http://cocteau. biu-montpellier.fr/index. php?id=79 (consulté le

biu-montpellier.fr/index. php?id=79 (consulté le 14 mai 2013). Le poème ne parle pas d'Orphée, ni des autres Argonautes mais « imagine l'antiquité ».

18. Martin Barnier,
« Naissance d'un son
expérimental (l'Âge d'or,
Le Sang d'un poète) »,
in Nicole Brenez et
Christian Lebrat (dir.),
Jeune, dure et pure!
Une Histoire du cinéma
d'avant-garde et expérimental en France, Paris
/ Milan, Cinémathèque
Française / Mazzotta,
p.149-153.

19. Michel Chion, Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p.425.
20. Katrin Berhens, « Le Sang d'un poète de Jean Cocteau : un film surréaliste ? », in Emmanuelle Toulet (dir.), Le cinéma au rendez-vous des arts : France années 1920 et 1930, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995, p.46.

21. Site, http:// www.wornthrough. com/2010/12/13/anarchists-of-style-barbette/, consulté le 14 mai 2013. 22. Informations précises dans http://en.wikipedia. org/wiki/Barbette_%28p erformer%29,consulté le 14 mai 2013. signale les projecteurs et les lampes à arc, avec leurs câbles électriques, qui éclairent les plateaux du tournage.

Cocteau dévoile aussi une partie des coulisses, un studio de cinéma: il le fera à nouveau dans plusieurs scènes du *Testament d'Orphée*. La poésie filmique de Cocteau mêle explication presque naïve du procédé de fabrication du film, mise en abyme et mystère antique.

La production du film est limitrophe des cinémas muet et parlant¹⁴. L'œuvre alterne les cartons (une des techniques du cinéma muet) pour délivrer des messages poétiques, et les dialogues, bruitages et musiques, le propre du cinéma parlant. La voix « over » du poète, signature orale de son film, énumère les chapitres de l'œuvre. Cocteau clame ses annonces d'un ton solennel, à l'instar d'un rituel religieux. Lorsqu'il s'écrie : « premier épisode : la main blessée ou les cicatrices du poète », sa voix veut peut-être imiter la scansion d'un prêtre des mystères orphiques dans l'Antiquité.

Cette signature en « voix-je », comme le théorisent certains, nous introduit dans le monde du film « d'auteur », par sa médiation avec le spectateur¹⁵. Pour Jean Châteauvert, la voix « auctoriale » se voit attribuer par le spectateur un poids d'autorité: existe-t-il source plus véridique que celle de l'auteur¹⁶ ? Cette voix peut à l'époque être une signature reconnaissable par un grand nombre d'auditeurs français, Cocteau ayant enregistré des poèmes pour la firme Columbia en 1929. À cette occasion, il a pu essayer diverses modalités d'expression : chuchotement, ton neutre comme dans un souffle, déclamation, stridulation, notamment pour son poème « La Toison d'or », qu'il accompagne d'une musique de Jazz¹⁷. Le poète est donc rôdé à la création phonographique lorsqu'il place sa voix over sur Le Sang d'un poète.

Tel un bonimenteur, un conférencier, mais aussi un prêtre, un initié, Cocteau lance chaque « épisode » par une adresse directe à son public. Dès 1930, il anticipe sur Sacha Guitry, Orson Welles et tant d'autres cinéastes qui s'adresseront à leurs spectateurs en superposant leurs voix aux images de leurs films. Il pousse aussi très loin

l'effet d'envoûtement, avec le ton, le timbre, les accentuations qu'il choisit, son articulation qui détache les syllabes. Son usage des murmures, des borborygmes, des souffles nous oblige à être au plus près¹⁸, comme si notre oreille était collée à la bouche et au corps du cinéaste.

Cocteau lui-même double les quelques mots prononcés par le sculpteur (le musculeux Enrique Rivero). On entend s'exhaler dans un souffle un « merde », puis une respiration saccadée et des battements de cœur. Ce jeu avec les sons internes objectifs, comme les appelle Michel Chion, nous permet de nous glisser sous la peau, dans le sang du poète¹⁹.

Il cherche avant tout l'entente avec le spectateur, l'hypnose induite par l'atmosphère fantastique de son film. L'œuvre d'art est tout d'abord comme une « offre d'un mariage d'amour ». Si le spectateur parvient à accepter ce monde irréel sans en demander des preuves logiques et s'il est ensuite capable de comparer ces images inhabituelles avec ses propres habitudes, il élargira son horizon. Telle est la recherche de Cocteau²⁰.

Il s'agit bien là d'une initiation à un mystère antique. L'hypnose, les substances toxiques consommées par les prêtres des Dionysies (bière de lierre ou ergot de seigle déclenchant des hallucinations... comme l'opium utilisé par Cocteau que fumera durant de longues années (des opiomanes sont d'ailleurs montrés dans le film), ouvrent l'accès un autre monde. Pour le poète, le film s'apparente à une cérémonie initiatique, un culte secret. Ce film expérimental ne fut projeté que devant très peu « d'initiés » dans les années 1930, et parmi ceux qui le découvrirent, bien peu le comprirent.

Ainsi, Barbette, célèbre trapéziste travesti, coqueluche du Tout-Paris entre les années 1920 et 1930, muse de Cocteau, se disait totalement consterné par *Le Sang d'un poète*. L'acteur y tient pourtant un des premiers rôles, celui de la grande bourgeoise vêtue d'une somptueuse robe de soirée Chanel, assise dans la loge qui surplombe la cour où se déroulent une bataille de boules de neige et une partie de cartes²¹ (Barbette devait remplacer la vicomtesse de Noailles²²).

Le masque, le travestissement, le brouillage des genres, l'hermaphrodisme, ajoutent à l'étrangeté du film. Cocteau était fasciné par ce jeune texan qui alternait les rôles masculins et féminins sur les scènes de music-hall. Après une courte aventure amoureuse, il écrivit à son propos un article élogieux dans la NRF23. Comme le va et vient d'un genre à l'autre, le chemin entre la vie et la mort, traversée du miroir, permet à Cocteau d'évoquer Orphée et Dionysos.

La notion de secret, de « mystère », de « déchiffrage », « d'énigme » est reprise tout au long du film, par la voix « over » ou par les cartons. Le troisième carton dédie le film à de

grands « peintres de blasons et d'énigmes » : Pisanello, Uccello, Andrea del Castagno et Piero della Francesca.

époques s'entremêlent, Antiquité, Quattrocento, XVIIIe siècle, époque contemporaine.

Cependant, comme dans un rêve éveillé (ce qui est suggéré à la fin d'Orphée) tout le récit du Sang d'un poète se déroule en un instant. Dès la première image du film, une cheminée d'usine commence à s'écrouler; elle termine son effondrement à la dernière image. À la manière d'un « documentaire réaliste d'événements irréels », le fracas de cette écroulement heurte notre tympan quelques secondes seulement après que notre œil l'a perçu.

Jean Cocteau est précis avec les données scientifiques, même quand il les nimbe de mystère. Les images de l'effondrement précèdent le générique, lors duquel nous pouvons entendre la cheminée tomber à grand bruit. Nous sommes donc situés à une distance d'à peu près 600 mètres de la scène si l'on tient compte du décalage dû à la vitesse de 330 m/s

pour que le son se propage. Tout le film s'est donc déroulé en deux secondes...

Précédant la fin de la scène, la statue grecque (Lee Miller) s'avance accompagnant un bœuf au sacrifice, à la manière des processions des religions de l'Antiquité. Les cornes de l'animal se transforment en lyre d'Orphée. Le chant du poète, véhiculé par sa propre voix, par la musique de George Auric, et le déroulement des images du film, guident le spectateur qui doit percevoir la permanence d'un même Orphée dans les différentes incarnations que lui choisit le poète de film en film, autant de corps différents qui ont la même voix, celle de Jean Cocteau.

23. Jean Cocteau. « Le numéro Barbette ». Nouvelle Revue Française, n°154, juillet 1926, p.33-38.





Dans l'une des dernières scènes du film Le sang d'un poète, une statue grecque accompagne un bœuf au sacrifice 1, les cornes de l'animal se transforment en lyre 2.

Pédagogie Comment Cocteau revisite-t-il le mythe d'Orphée ?

Marieke Olivieri

Séquence pédagogique

Public visé : Lycée

■ Classes de 2^{de} ou 1^{re}

Objet d'étude : l'écriture poétique et la quête du sens du Moyen Âge à nos jours

Analyse d'un mythe fondateur étroitement lié à la poésie et sa réécriture moderne : la création et sa « réflexion » dans *Orphée*, la pièce (1926) et le film (1950) de Cocteau.

■ Classes ayant l'option de spécialité ou facultative d'Histoire des Arts

Thème : étude d'une avant-garde du XX^e siècle Analyse d'*Orphée*, une pièce et un film de Cocteau :

- une œuvre syncrétique : à la croisée d'un héritage culturel ancestral, de découvertes récentes l'inconscient et de motifs personnels,
- une critique des avant-gardes constituées mais une création ancrée dans une époque.

Problématique

Si Cocteau puise le mythe d'Orphée dans un creuset culturel commun, s'il l'inscrit dans une tradition littéraire et artistique non seulement multiséculaire mais aussi particulièrement à la mode au début du XXe siècle, il se réapproprie le mythe de façon très personnelle : Orphée n'est plus l'amoureux d'Eurydice et le chantre de son désespoir lorsqu'elle disparaît, il n'est plus le poète lyrique qui chante sa peine ; comment devient-il l'aventurier du rêve et de l'invisible qui accepte le risque de l'inconnu ?

71 Chapitre 1: le mythe

76 Chapitre 2 : le théâtre

83 Chapitre 3 : le cinéma, mythe d'Orphée dans le film éponyme de Cocteau

Chapitre 3 : le cinéma, mythe d'Orphée dans le film éponyme de Cocteau

Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre

Mise en œuvre pédagogique : On montrera le film aux élèves en le découpant par grandes séquences narratives, ménageant des pauses permettant la prise de notes. On leur demandera de reprendre le tableau comparant les épisodes de la pièce et du mythe traditionnel et d'ouvrir une nouvelle colonne recensant les principaux épisodes du film.

Par rapport à la pièce, Cocteau conserve la trame (le caractère d'Orphée : mari autoritaire, agacé et de mauvaise foi, ou son statut de poète reconnu, le personnage d'Eurydice, ménagère aimante, ou le dénouement permettant au couple de se retrouver) mais il développe davantage le rôle d'Heurtebise, véritable messager protecteur, et il ajoute de nombreux épisodes, essentiellement focalisés sur la Princesse (voir infra.) Le personnage de celle-ci prenant le pas sur Eurydice modifie la tonalité de l'œuvre : si la pièce s'inscrit dans un registre majoritairement comique, le film laisse place à un merveilleux sobre, toujours sans pittoresque, et beaucoup plus sérieux. Il conduit Orphée une première fois dans la zone, puis par deux fois lui fait vivre une catabase. La fin s'avère ambiguë, car elle est le fruit d'un terrible sacrifice de la Princesse, qui est arrêtée en même temps qu'Heurtebise. Pour traduire l'hybris dont tous deux ont fait preuve, leur silhouette d'abord démesurée se détache sur les murs en ruine de Saint-Cyr, puis rapetisse, créant une atmosphère effrayante et tragique.

Les rôles opposés des deux femmes

Comme dans la pièce, mais de façon plus manifeste encore, Eurydice est réduite à un prétexte domestique; le personnage qui intéresse véritablement Orphée est la Princesse, ainsi qu'il le confirme à Heurtebise, avant la première catabase. Et, finalement, les épisodes ajoutés par rapport à la pièce concernent des moments vécus avec la Princesse : rencontre sur la place, périple dans la zone, scène de filature dans la ville, visites nocturnes de la Princesse à l'insu du couple, retrouvailles amoureuses avec elle, jugement de la Princesse par le tribunal, sacrifice de la Princesse qui permet à Orphée et Eurydice d'échapper à la mort, arrestation de la Princesse.

La distribution renforce l'opposition entre les deux femmes; Marie Déa vient du cinéma populaire (c'est la partenaire d'Arletty par exemple) et incarne à merveille la femme d'intérieur simple, aux préoccupations conjugales, tandis que Maria Casarès, comédienne de théâtre spécialisée dans les rôles tragiques, par son jeu hiératique et sa diction, donne à la Princesse mystère et charisme inquiétant.

Il convient, bien sûr, de se demander ce que représente ce personnage, même si cette

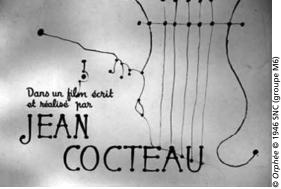
démarche déplaît à Cocteau, lui-même précise : « La Princesse ne symbolise pas la mort [...] elle est la mort d'Orphée ». En fait, elle permet à Orphée de vivre une expérience intime, la catabase fonctionnant comme une plongée en soi-même, dans un univers proche du rêve et du sommeil, auquel la Princesse fait plusieurs fois allusion; peut-être incarne-t-elle le rendez-vous du poète avec son inconscient. Comme cette entité occulte, elle ne respecte aucune règle « ordinaire » (elle désobéit - emporte Eurydice sans autorisation - elle suit ses pulsions - agit par jalousie - et de ce fait elle est jugée - se retrouve devant le tribunal et assume ses actes - mais elle reste fidèle à son désir fondamental - ultime sacrifice pour rendre la vie à Orphée). On ne s'étonne pas ici que Freud ait pu s'intéresser au

cinéma de Cocteau: il a procédé par exemple à une lecture du *Sang d'un poète* au travers du prisme psychanalytique. En outre, on remarquera que dans cette catabase, Orphée ne rencontre pas de morts, ne discute pas avec eux comme le font les autres héros descendus aux Enfers qui tous bénéficient de l'enseignement de la nékuia. Cette expérience concerne l'individu acceptant sa solitude.

Cette interprétation se voit confirmée par les dessins du générique où Orphée est représenté seul; d'une part sans Eurydice (contrairement aux multiples versions des arts plastiques de la même époque qui associent les deux amants) car cette relation amoureuse est secondaire, d'autre part sans la Princesse, qui incarne une autre partie de lui-même.

Mise en œuvre pédagogique : on pourra faire comparer aux élèves les photogrammes suivants qui apparaissent dans cet ordre :





Générique d'Orphée, constitué de dessins de Jean Cocteau.

Comme on l'a dit, seul est représenté Orphée. On notera qu'au début il semble avoir l'œil fermé, cousu, et que, lorsque le dessin est associé au nom de l'auteur, l'œil est ouvert. Ici on annonce déjà le sens du film, la mise en images d'une découverte réservée au poète et orchestrée par lui. Son rayonnement est annoncé dans d'autres dessins où le personnage semble associé à une constellation dans la tradition du mythe.

Le personnage d'Orphée et la création poétique

Orphée est un poète populaire (son seul nom permet d'écourter le contrôle de police), il est méprisé par l'avant-garde (Cégeste lui fait une grimace, le personnage joué par Roger Blin s'en va quand il arrive) et l'amateur de poésie lui reproche ceci : « Votre seul défaut est de savoir jusqu'où on peut aller trop loin ». Il semble donc enfermé dans un univers petit bourgeois, confirmé par son cadre de vie et ses relations conjugales (placées sous le signe du conflit mesquin).

Cependant Orphée sait saisir le caractère étrange de l'apparition de la Princesse sur la place et il accepte de la suivre, ce qui traduit une certaine disponibilité d'esprit à l'inconnu. Mais dans un premier temps, il ne peut pas suivre la Princesse, il reste bloqué par et dans son narcissisme comme le traduisent les quatre images successives suivantes.

Mise en œuvre pédagogique : on pourra faire analyser aux élèves les photogrammes suivants, en leur demandant : où est placée la caméra dans les deux premiers ? À quel mythe renvoie les deux autres ?



Orphée (Jean Marais) face au miroir, dans quatre plans du film.

On remarque que le personnage est bloqué par le miroir qui ne s'ouvre pas et qui lui renvoie son image, le poète est prisonnier de celle-ci, dans une attitude amoureuse, ce qui le rend indisponible à la création. Le passage du plan vertical au plan horizontal permet d'expliciter la référence mythique en la rapprochant du motif habituel à savoir Narcisse perdu par la fascination qu'exerce sur lui son reflet dans l'eau.

Le public, en revanche, est passé de l'autre côté - c'est évident dans les deux premiers photogrammes, la caméra filmant depuis l'autre monde - ce qui montre la force de l'œuvre d'art sur son récepteur : elle peut l'entraîner, s'il accepte de s'abandonner, dans un ailleurs insoupçonné.

Comme dans la pièce, Orphée commet l'erreur de croire en l'inspiration extérieure, provenant des messages codés de la radio qui reprend le motif de Radio Londres, et évoque de façon métaphorique combien la création rencontre de résistances.

Cependant, à la toute fin du film, le personnage éponyme a évolué, comme on le voit dans cet échange:

« Orphée : - Je travaillais...

Voix d'Eurydice : - Tu travailles trop. Repose-toi.

Voix d'Orphée: - Mes livres ne peuvent pas s'écrire tout seuls...

Voix d'Eurydice : - Tes livres s'écrivent tout seuls... Orphée: - Je les aide »

La répétition de la même phrase par les deux personnages constitue ici une diaphore, la première fois il s'agit du sens usuel tandis que dans la deuxième occurrence la phrase renvoie au thème de l'Inspiration platonicienne magique, à laquelle n'adhère plus Orphée, pour qui la création est une aventure personnelle, et non extérieure, à laquelle il se consacre.

Que conclure de cette exploration ?

Est-il le héros vainqueur ou un simple humain qui retourne au réel?

De ce dénouement ambigu, reste la création poétique : la pièce ou le film.

Ces histoires offrent le récit d'une naissance poétique, celle d'UNE OEUVRE, à goûter et peutêtre à décoder :

« Tout poème est un blason

Il faut le déchiffrer »

(Cocteau : Le Sang d'un poète)



E CINÉMA entre dans la vie de Jean Cocteau comme une évidence et comme une chance, une greffe heureuse dans l'arbre généalogique de ses multiples entreprises artistiques. Cet ouvrage est consacré au « cinéaste de la modernité », celui

qui questionne le mythe et crée les habits neufs du conte.

Il s'attache principalement à tendre le fil harmonique qui relie toutes les pièces de son œuvre.

À la fois laboratoire de pratiques nouvelles et tissage des arts, son itinéraire cinématographique, véritable manifeste dont la syntaxe renouvelée fascine la Nouvelle Vague, explore tous les champs de la création et façonne sa mythologie personnelle.

Avec le cycle orphique, Cocteau accomplit un périple intérieur, une plongée existentielle, tout autant qu'un acte d'amour dédié au héros auquel il finit par se confondre.

Aux confins du rêve et de la mort, il invente un territoire imaginaire singulier où les miroirs se traversent, où la puissance créatrice régénère l'être dans et à travers l'art.

Dans son œuvre, le dessin de l'artiste s'est revêtu de chair et de sang et s'est donné une âme qui nous ramène toujours vers son étoile; ce désir d'immortalité, cette éternelle jeunesse habite l'œuvre cinématographique de Cocteau et décrit sa course étoilée : « Sic itur ad astra ».

Les auteurs

Martin Barnier, Isabelle Bory, Gérard Camy, Renaud Ferreira, Patrick Laudet, Isabelle Martin-Pradier, Marieke Olivieri, Laurence Patti, Daniel Rocchia, Bruno Stisi, Véronique Thuin.



« Arts au singulier » propose une synthèse richement documentée et illustrée sur une œuvre, un corpus d'œuvres ou une thématique artistique. La collection s'intéresse à tous les domaines des arts.