



HAL
open science

Jean Cocteau et l'Italie : regards cinématographiques croisés

Roberto Zemignan

► **To cite this version:**

Roberto Zemignan. Jean Cocteau et l'Italie : regards cinématographiques croisés. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012. Français. NNT : 2012MON30061 . tel-00823388

HAL Id: tel-00823388

<https://theses.hal.science/tel-00823388>

Submitted on 16 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER III –

Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales

ÉCOLE DOCTORALE

58 – Langues, Littératures, Cultures, Civilisations

Thèse pour l'obtention du grade de

Docteur de l'Université Paul Valéry – Montpellier III –

Discipline : Arts

Spécialité : Études Cinématographiques et Audiovisuelles

Présentée et soutenue par

ZEMIGNAN Roberto

le 14 novembre 2012

TITRE :

JEAN COCTEAU ET L'ITALIE :

REGARDS CINÉMATOGRAPHIQUES CROISÉS

Volume I

JURY :

DIRECTEUR DE THÈSE :

M. ROLOT Christian, Professeur, Université Montpellier III

RAPPORTEURS :

M. LE FORESTIER Laurent, Professeur, Université Rennes II

M.me SCHIFANO Laurence, Professeur, Université Paris Ouest, Nanterre

EXAMINATEUR :

M. AMY DE LA BRETÈQUE François, Professeur émérite, Université Montpellier III

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS :

Cette thèse, qui croise l'œuvre de Jean Cocteau avec la culture italienne, a un double but. D'une part, il s'agit de retracer les éléments qui ont contribué à donner vie à la partie italienne de l'imaginaire du poète, au cours de ses séjours dans la Péninsule. D'autre part, elle vise à faire connaître le point de vue italien sur sa présence dans le pays, en particulier pour ce qui concerne ses films et sa réflexion critique.

Elle s'articule en trois parties. Dans la première, il s'agit de détecter comment l'imaginaire italien de Cocteau est né, ainsi que de retracer l'historique des relations qu'il a entretenues avec l'Italie. Dans la deuxième partie, elle aborde le domaine cinématographique dans sa spécificité, également sous un double aspect. D'une part, à travers l'analyse des commentaires que Cocteau a écrits après sa découverte des films italiens, pour pouvoir dégager sa conception de ce cinéma sous une forme générale, et comprendre son intérêt pour certains de ses protagonistes en particulier. D'autre part, elle retrace et analyse la place que la presse spécialisée italienne a accordé à son œuvre dans l'univers cinématographique du *Bel Paese*. Enfin, la troisième partie examine les liens concrets que Cocteau a noués avec trois cinéastes italiens : Roberto Rossellini pour l'adaptation cinématographique de *La Voix humaine*; Luciano Emmer, pour la rédaction et la lecture des commentaires français de *Venise et ses amants* et de *La Légende de Sainte Ursule*; enfin Michelangelo Antonioni pour la réalisation de son *Mystère d'Oberwald*, adaptation de la pièce de théâtre *L'Aigle à deux têtes*.

TITRE EN ANGLAIS : Cocteau and Italy : a two-way film confrontation

RÉSUMÉ EN ANGLAIS :

This thesis which confronts Jean Cocteau's work with Italian culture has a double aim. On the one hand, it aims at exploring the elements which contributed to giving life to the Italian side of the poet's imagination during his various stays in Italy. On the other hand, it aims at giving a better understanding of the Italian point of view about his presence in the country, especially concerning his films and his critical thoughts.

The thesis hinges on three parts. The first one deals with the ways in which Cocteau's Italian imagination originated and puts in a historical perspective the different stages in the relationships with the country. The second part is about Cocteau's cinema proper, in a twofold

aspect as well .The first one analyzes the commentaries Cocteau wrote after his discovery of Italian films. This allows us to give a better view of the way he conceived this form of cinema in general, and understand his interest for some of its protagonists in particular. The second aspect analyzes the place the Italian press granted to his work in the film production of the « Bel Paese ». The third part looks into the bonds of friendship Cocteau built up with three Italian directors : Roberto Rossellini for the screen adaptation of *La Voix humaine* ; Luciano Emmer for the French written commentaries and their reading of *Venise et ses amants* and of *La Légende de Sainte Ursule* ; and last Michelangelo Antonioni for the direction of *Le Mystère d'Oberwald*, an adaptation of the play *L'Aigle à deux têtes*.

MOTS-CLÉS EN FRANÇAIS :

- | | |
|-----------------------|---|
| 1- Jean Cocteau | 5- Peintres italiens |
| 2- Italie | 6- Cinéma italien |
| 3- Villes italiennes | 7- Réalisateurs cinématographiques italiens |
| 4- Écrivains italiens | 8- Vedettes cinématographiques italiennes |

MOTS-CLÉS EN ANGLAIS :

- | | |
|--------------------|---------------------------|
| 1- Jean Cocteau | 5- Italian Painters |
| 2- Italy | 6- Italian Cinema |
| 3- Italian Cities | 7- Italian Film Directors |
| 4- Italian Writers | 8- Italian Film Actors |

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'UNITÉ OU DU LABORATOIRE OÙ A ÉTÉ PRÉPARÉE LA THÈSE :

EA 4209 RIRRA 21 – REPRÉSENTER, INVENTER LA RÉALITE, DU ROMANTISME À L'AUBE DU XXI^{ÈME} SIÈCLE

Adresse géographique : rue du Professeur Henri Serre - MONTPELLIER

Adresse postale : Université Paul-Valéry - Site Saint-Charles, Route de Mende, 34199 - MONTPELLIER Cedex 5

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Christian Rolot, pour avoir accepté avec enthousiasme de diriger ce travail, et pour m'avoir toujours aidé et soutenu. Sans sa connaissance approfondie de la vie et de l'œuvre de Jean Cocteau cette thèse aurait eu une autre forme.

Je remercie aussi la Société des Amis de Jean Cocteau, pour le travail qu'elle ne cesse d'accomplir pour la connaissance et la promotion de l'œuvre du poète. En particulier, je tiens à remercier Monsieur Claude Séférian, pour son amical soutien.

Plusieurs personnes en France, comme en Italie, m'ont accordé leur confiance et ont favorisé le développement de cette étude. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à :

Claudine Boulouque, conservateur du Fonds Jean Cocteau de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, pour son aimable accueil et pour son aide précieuse dans la mise à disposition de tous les dossiers concernant l'Italie, ainsi que les photographies du poète en compagnie de personnalités italiennes ;

Florence Chaudoreille, responsable du Fonds Jean Cocteau de la Bibliothèque Universitaire de Montpellier pour sa gentillesse et sa disponibilité pendant mon séjour à Montpellier ;

L'espace chercheurs de la BiFi de la Cinémathèque Française, pour avoir mis à ma disposition tous les dossiers concernant Luciano Emmer, Roberto Rossellini et les Fonds du Festival de Cannes ;

Le Service de Diffusion Culturelle de la Cinémathèque Française, Fort de Saint-Cyr, pour m'avoir permis de visionner sur table de montage la copie nitrée de la version originale en italien de *La Leggenda di Sant'Orsola* d'Emmer, ainsi que le Service des Archives du Film CNC, pour m'avoir permis de visionner sur table de montage la version française de *La Légende de Sainte Ursule* d'Emmer, avec le commentaire de Jean Cocteau ;

L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee de La Biennale de Venise, pour m'avoir aidé à reconstruire l'histoire des relations entre Jean Cocteau, la Biennale et la Mostra del Cinema ;

Les Archives de « Il Gazzettino » de Venezia, pour avoir mis à ma disposition le dossier Jean Cocteau, qui m'a aidé à reconstituer la présence du poète à Venise ;

Les Archives TECHE RAI de la Radio-Televisione Italiana, pour m'avoir permis de consulter tous les documents audiovisuels relatifs à Jean Cocteau ;

Mes remerciements vont aussi aux professeurs Giovanni Dotoli (Université de Bari, Italie), David Gullentops (Université de Bruxelles, Belgique) et Serge Linares (Université de Versailles St-Quentin-en-Yvelines, France) pour avoir accepté de publier mes premiers articles sur Cocteau ;

Je remercie en particulier Alfonso Germano, qui a accepté de relire ma thèse et m'a aidé de ses précieux conseils. Un remerciement va également à Yasmine Attab pour son soutien chaleureux, à Sophie Kupper et à Stéphane Lozet pour leur aide amicale.

Je m'excuse d'avance auprès de ceux qui n'auraient pas été cités et je leur exprime également toute ma gratitude.

Je tiens enfin à remercier Erika Vallier pour son soutien indéfectible, pour m'avoir poussé à toujours améliorer mon travail et pour sa présence très chère à mes côtés.

Je ne saurais conclure sans remercier Madame Michèle Lagny pour m'avoir incité à poursuivre mes recherches sur le cinéma et Monsieur Francis Ramirez qui est à l'origine de cette thèse sur Cocteau et l'Italie. Je dédie ce travail à sa mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p. 13
---------------------	-------

PREMIÈRE PARTIE : LA PERCEPTION DE COCTEAU DU *BEL PAESE*

CHAPITRE 1 L'ESPACE ARCHITECTURAL : LES LIEUX VISITÉS	p. 25
--	-------

1.1. Le Grand Tour d'Italie	p. 25
1.2. 1908 : Venise, le premier amour	p. 27
1.3. 1917 : Les Ballets Russes et <i>Parade</i> . Le voyage avec Picasso à Rome	p. 48
1.4. 1917. Aux racines de son art : Naples et Pompéi	p. 54
1.5. 1936 : Rome sous la domination mussolinienne	p. 59
1.6. 1947-1950 : Après la Deuxième Guerre mondiale, l'Italie à nouveau et pour toujours. Un départ inédit : « La Biennale di Venezia »	p. 65
1.7. 1950-1958 : Les traversées de l'Italie, en compagnie de Doudou et Francine	p. 75
1.7.1. 1950 : Venise, la Toscane et, à nouveau, Venise	p. 75
1.7.2. 1951 : Le voyage dans le Sud et la côte génoise	p. 79
1.7.3. 1952 : Rome	p. 85
1.7.4. 1953 : L'année des conférences	p. 89
1.7.5. 1955 : L'exposition de sa poésie graphique à Rome	p. 90
1.7.6. 1956 : Venise, le <i>Redentore</i> et Murano	p. 91
1.7.7. 1958 : Rome et, pour toujours, Venise	p. 93

CHAPITRE 2 L'ESPACE SOCIAL : LES ARTISTES RENCONTRÉS	p. 97
2.1. La rencontre avec les artistes du passé	p. 98
2.1.1. Aux origines de la littérature italienne. Dante et Marco Polo, voyageurs visionnaires	p. 98
2.1.2. Les peintres aimés de la Renaissance italienne. L'exemple le plus significatif : Paolo Uccello	p. 106
2.1.3. L'autre spéculaire. Léonard de Vinci et Michel-Ange, les génies italiens	p. 112
2.2. La rencontre avec les artistes à Paris	p. 117
2.2.1. Les poètes italiens francophiles. Filippo Tommaso Marinetti et Gabriele D'Annunzio	p. 117
2.2.2. La rencontre avec les Italiens de Montparnasse. Giorgio de Chirico et l' <i>Essai de critique indirecte</i>	p. 125
2.3. La rencontre avec les artistes en Italie	p. 138
2.3.1. Rome : les Futuristes et <i>Parade</i>	p. 138
2.3.2. Venise : <i>La Fucina degli Angeli</i> d'Egidio Costantini	p. 144
 ILLUSTRATIONS	 p. 154

DEUXIÈME PARTIE : COCTEAU ET L'UNIVERS CINÉMATOGRAPHIQUE ITALIEN

CHAPITRE 1 COCTEAU SPECTATEUR DU CINÉMA ITALIEN	p. 159
1.1. Les <i>Divas</i> du cinéma muet	p. 162
1.2. Le cinéma des « téléphones blancs »	p. 169
1.3. Le cinéma néo-réaliste	p. 173
1.3.1. Roberto Rossellini	p. 184
1.3.2. Luciano Emmer	p. 190

1.3.3. Vittorio De Sica	p. 196
1.3.4. Luchino Visconti	p. 206
1.3.5. Anna Magnani	p. 212
1.4. Les Festivals de cinéma en France	p. 218
1.4.1. Le Festival du film maudit de Biarritz	p. 219
1.4.2. Le Festival de Cannes	p. 224
1.5. Les nouvelles <i>Divas</i> des années Cinquante : le « cas » Lollobrigida	p. 239

CHAPITRE 2 LA POÉSIE DE CINÉMA DE COCTEAU JUGÉE PAR LES CRITIQUES ITALIENS

2.1. Les artistes, premiers critiques de <i>Le Sang d'un poète</i>	p. 249
2.1.1. Alberto Savinio	p. 249
2.1.2. Massimo Campigli	p. 258
2.1.3. Enrico Prampolini	p. 260
2.1.4. Curzio Malaparte	p. 267
2.2. L'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise dans la presse	p. 276
2.2.1. 1948 : <i>L'Aigle à deux têtes, Les Parents terribles et Amore (Una Voce umana)</i> de Roberto Rossellini	p. 276
2.2.2. 1950 : <i>Orphée</i>	p. 286
2.3. L'œuvre filmique à la loupe	p. 293
2.3.1. Les films dans les revues avant sa mort	p. 293
2.3.2. Après la mort du poète : un nouveau départ critique	p. 299
2.3.3. Catalogues de rétrospectives : Pise (1983) et Venise (1989)	p. 314
2.3.4. Les monographies	p. 322
2.3.4.1. « <i>Cocteau e la poetica del film</i> » (1944) : une « proto-monographie »	p. 322

2.3.4.2. « *Il cinema di Jean Cocteau* » (1982) :
une « monographie vraie » p. 328

2.3.4.3. « *Jean Cocteau e il cinema* » (2003) :
une « monographie-catalogue » p. 341

ILLUSTRATIONS p. 345

TROISIÈME PARTIE : LA CONTRIBUTION DE COCTEAU AU CINÉMA ITALIEN

**CHAPITRE 1 UNE COLLABORATION MÉDIATE.
SUR LE PLATEAU D'UNE VOIX HUMAINE
DE ROBERTO ROSSELLINI** p. 351

1.1. Comment naquit l'idée de tirer un film de *La Voix humaine* p. 352

1.2. Origines du projet cinématographique
de Roberto Rossellini *Una Voce umana* p. 354

1.3. Le film *Una Voce umana / Une Voix humaine* p. 360

1.3.1. La réalisation technique p. 360

1.3.2. Analyse du découpage p. 362

1.3.3. Fidélité à la pièce et innovations filmiques p. 366

1.3.4. Analyse du film p. 373

1.4. L'immixtion de Cocteau dans le film p. 377

**CHAPITRE 2 UNE COLLABORATION DIRECTE.
DONNER PAROLES ET VOIX À VENISE ET SES AMANTS ET
À LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE DE LUCIANO EMMER
ET ENRICO GRAS** p. 387

2.1. La rencontre avec Luciano Emmer p. 387

2.2. Origines du projet cinématographique *Romantici a Venezia* p. 397

2.3. *Romantici a Venezia* p. 400

2.3.1. Analyse du « Scénario de tournage »	p. 400
2.3.2. Analyse du film	p. 408
2.4. <i>Venise et ses amants</i> . Analyse du film	p. 420
2.5. Origines du projet cinématographique <i>La Leggenda di Sant'Orsola</i>	p. 439
2.6. <i>La Leggenda di Sant'Orsola</i> . Analyse du film	p. 445
2.7. <i>La Légende de Sainte Ursule</i> . Analyse du film	p. 452
CHAPITRE 3 UNE COLLABORATION INDIRECTE. L'AIGLE À DEUX TÊTES DANS LE MYSTÈRE D'OBERWALD DE MICHELANGELO ANTONIONI	p. 471
3.1. Pourquoi <i>L'Aigle à deux têtes</i> de Cocteau : le projet d'Antonioni	p. 473
3.2. Analyse du découpage : fidélités et innovations	p. 476
3.3. Analyse du film	p. 486
3.4. L'univers de Cocteau dans le film	p. 492
CONCLUSION	p. 503
VOLUME II ANNEXES	
TRADUCTIONS	p. 513
- Sans Signature, « Le suicide d'un étranger à la Pointe de la Douane », <i>Il Gazzettino</i> (Venezia), 25-9-1908 (« <i>Il suicidio di un forestiero alla Punta della Dogana</i> »)	p. 513
- La légende de Sainte Ursule. <i>Les Onze mille vierges</i>	p. 519
CHRONOLOGIE ITALIENNE. PRÉSENCE DE JEAN COCTEAU DANS LA PÉNINSULE	p. 523
LES FILMS ITALIENS CITÉS PAR COCTEAU	p. 531
REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES DE LUCHINO VISCONTI TIRÉES DES PIÈCES DE JEAN COCTEAU	p. 533

FICHES TECHNIQUES DES FILMS	p. 535
- <i>Amore (Una Voce umana et Il Miracolo)</i>	p. 535
- <i>Venise et ses amants</i>	p. 536
- <i>Romantici a Venezia</i>	p. 537
- <i>La Légende de Sainte Ursule</i>	p. 538
- <i>La Leggenda di Sant'Orsola</i>	p. 540
- <i>Il Mistero di Oberwald</i>	p. 541
TEXTES DES FILMS	p. 543
- <i>Une Voix humaine</i> (Traduction du texte italien dit par Anna Magnani dans le film)	p. 543
- <i>Una Voce umana</i> (Texte italien dit par Anna Magnani dans le film)	p. 550
- Commentaire de Diego Fabbri pour <i>Romantici a Venezia</i> dit par Gino Cervi (Traduction du commentaire de la version italienne du film, suivi du texte en italien)	p. 557
- Commentaire de Jean Cocteau pour <i>Venise et ses amants</i> dit par lui-même	p. 560
- Commentaire de Diego Fabbri pour <i>La Leggenda di Sant'Orsola</i> dit par lui-même (Traduction du commentaire de Diego Fabbri dans la version italienne du film, suivi par le texte en italien)	p. 562
- Commentaire de Jean Cocteau pour <i>La Légende de Sainte Ursule</i> dit par lui-même	p. 566
DÉCOUPAGES DES FILMS	p. 569
- <i>Una Voce umana</i>	p. 569
- <i>Romantici a Venezia</i>	p. 581
- <i>Venise et ses amants</i>	p. 593
- <i>La Leggenda di Sant'Orsola</i>	p. 605
- <i>La Légende de Sainte Ursule</i>	p. 621
BIBLIOGRAPHIE	p. 639
BIBLIOGRAPHIE ITALIENNE	p. 653
INDEX DES NOMS PROPRES	p. 671

INTRODUCTION

Ce travail s'inscrit dans le sillage des récentes études tendant à redécouvrir la dimension *européenne* de Jean Cocteau, mise à l'honneur lors du colloque international « Jean Cocteau, quarante ans après, 1963-2003 »¹. À cette occasion, les intervenants de différentes nationalités ont pu préciser les liens que le poète français a su tisser avec les artistes et les institutions culturelles de leur pays d'origine. Ces diverses confrontations ont fait ressortir toutes les facettes d'un Cocteau européen. Mais au-delà de ce portrait composite, une constante demeure : la grande capacité d'empathie de la part du poète pour établir des liens forts et privilégiés avec les artistes rencontrés.

Voilà le point de départ de notre recherche. En effet, une fois établie l'importance de ce tissu relationnel, il convient de se demander si, à la fin, ces contacts avec les territoires et les différentes cultures ont eu une influence sur les œuvres du poète ; si la fréquentation des artistes qu'il a croisés ont influencé sa pensée esthétique ; si, enfin, les collaborations qu'il a entreprises ont joué un rôle dans l'élaboration de sa poétique d'auteur.

Le pays que nous avons choisi pour entreprendre notre recherche est l'Italie, pour trois raisons fondamentales. La première est de nature personnelle, car nous sommes d'origine italienne, donc enraciné dans cette langue et cette civilisation. Ceci nous permet d'avoir une

¹ Voir CAIZERGUES Pierre (Textes réunis par), *Jean Cocteau, quarante ans après 1963-2003*, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle de l'université Paul-Valéry – Montpellier III, Centre Pompidou – Paris, 2005.

plus grande intimité avec son histoire et sa culture. La seconde concerne le fait que Cocteau a entretenu avec l'Italie un rapport privilégié. En effet, l'analyse des nombreux documents que nous avons pu retrouver, nous a permis de dégager le rôle important que Cocteau a joué dans ce pays, à partir des témoignages de considération de la part des artistes qu'il a côtoyés. Ou encore de l'intérêt manifesté par la presse à chacune de ses apparitions dans une des villes italiennes. Et, en retour, nous avons pu constater les liens profonds qui se sont tissés dans l'imaginaire du poète, au contact de villes telles que Rome, Naples et notamment Venise, depuis son « premier voyage » en Italie du nord, accompli avec sa mère en automne 1908, jusqu'en 1958, année de son dernier séjour attesté dans la cité des Doges. Ces cinquante années de fréquentation continue lui ont permis de donner vie à un véritable lien affectif avec le *Bel Paese*², qui reste pourtant entièrement à éclairer en ce qui concerne les influences sur la pensée du poète. La troisième raison qui nous a fait choisir l'Italie est d'ordre culturel et se rattache à notre intérêt pour les études cinématographiques.

Depuis plusieurs années, nous nous intéressons aux liens qui se sont établis entre cinéma et littérature, notamment à l'intérieur de la culture francophone. Nous nous sommes penché sur le cinéma d'Alain Resnais, de Marguerite Duras, d'André Delvaux, avec une attention particulière sur les rapports entre langage cinématographique et langage littéraire. Or, le cinéma de Cocteau s'impose tout naturellement, à l'intérieur de cet horizon, à partir du moment où il a accompli le geste de passer derrière la caméra. Néanmoins, cette perspective a déjà fait l'objet de nombreuses études. Ce qui nous a alors paru intéressant d'explorer, c'est le rapport développé entre cette conception de son cinématographe –donc de matrice intentionnellement littéraire– et sa réception. Car ce qui unit Cocteau à l'Italie c'est, en particulier, sa « poésie du cinématographe ». En effet non seulement trois de ses films sont

² Cette expression indique, par antonomase, l'Italie, en souvenir des célèbres vers de Dante et de Pétrarque. Le terme est aujourd'hui largement utilisé en italien moderne ainsi que dans d'autres langues comme synonyme de la beauté de ses paysages et de ses œuvres d'art. Elle est aussi couramment utilisée comme terme d'affection par les membres de la diaspora italienne.

présentés à l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise, mais il collabore également avec deux cinéastes majeurs, qui ont « révolutionné » à leur façon le cinéma italien : il s'agit de Roberto Rossellini pour le cinéma néo-réaliste, et de Luciano Emmer, qui s'illustra si brillamment avec ses films documentaires sur l'art. Dans leurs témoignages, tous deux reconnaissent que leur collaboration avec le poète a été particulièrement significative. En revanche, les retombées que ces collaborations ont pu avoir sur le poète n'ont guère encore été analysées.

Ainsi le titre finalement choisi, *Jean Cocteau et l'Italie : regards cinématographiques croisés*, indique-t-il clairement le double but de ce travail. Dans un premier temps, il s'agit de retrouver les éléments qui, au gré de ses voyages dans la Péninsule, ont pu contribuer à donner vie à la « partie italienne » de l'imaginaire du poète. Pour ce faire, il convenait donc de partir des œuvres et des réflexions contenues dans ses articles et dans ses différents journaux intimes, afin de détecter ce qui, dans cette culture, l'avait le plus marqué. Parallèlement nous avons souhaité faire apparaître, dans un va-et-vient réciproque, le point de vue italien sur sa présence dans le Pays, en particulier pour ce qui concerne sa production filmique et sa réflexion critique. Raison pour laquelle le croisement ne se situe pas seulement au niveau des contenus, mais également à celui de la méthodologie de la recherche. En effet, d'un côté, ce travail envisage de retracer l'historique des relations que Cocteau a entretenues avec l'Italie et, dans ce but, il nous fallait préciser les contextes historico-culturels dans lesquels ces liens s'étaient créés et développés, afin d'en saisir les interférences possibles. Dans le même temps, et parallèlement, cette démarche devait s'appuyer sur une analyse textuelle approfondie des documents destinée à en faire ressortir tout le potentiel cognitif.

Voilà les différents aspects qui, comme des fils, s'entrecroisent pour former le tissu qui constitue notre champ de recherche. Ils se développent d'ailleurs bien au-delà de la période de vie du poète car, pour ce qui concerne l'Italie, la réception de ses œuvres a connu, après sa mort, d'importants rebondissements du point de vue critique. Nous avons donc dû explorer une période très longue, allant de 1908 à nos jours. C'est également la raison pour laquelle nous nous arrêtons, en particulier, sur certains points significatifs que nous chercherons à éclaircir. Pour ce faire, nous avons été obligé de suivre minutieusement les indices qui ont donné naissance à l'imaginaire *italien* chez Cocteau, tout en cherchant à détecter les influences *sédimentées* dans les *regards* italiens qui l'ont croisé. Finalement, ces multiples raisons nous ont amené à diviser notre étude en trois volets.

Dans la première partie, nous avons voulu parcourir l'itinéraire italien de Cocteau en l'articulant en deux chapitres : le premier concerne les espaces visités lors de ses nombreux voyages dans la Péninsule, et le second est relatif aux artistes avec lesquels il s'est lié. Certes, face au grand nombre de textes et à leur hétérogénéité, nous nous sommes demandé comment il fallait les lire, une fois leur dimension diachronique établie. Ce qui nous a paru intéressant a été d'interroger tout d'abord la manière dont Cocteau *découvre* les lieux qui l'entourent, en respectant un point de vue qui ne cesse d'évoluer au fil du temps, puis de contextualiser ensuite les changements les plus significatifs.

Ce qui s'imposa aussitôt fut la nécessité d'analyser la complexité de ce *regard*. Ce dernier, construit pièce à pièce, nous permet d'effectuer notre voyage sur les pas du poète, en même temps qu'il implique très naturellement l'ordre de lecture des très nombreux documents qui lui sont liés. Véritable pôle magnétique, ce regard a orienté notre type de recherche qui, d'emblée, a mis en lumière tout un réseau de rappels renvoyant aux éléments cinématographiques. En effet, ce qui est remonté à la surface, à un certain moment de notre

parcours, c'est le fait que Cocteau observe la réalité avec un œil métamorphosé en caméra, idée qu'il nous est apparu intéressant de développer. Nous avons dû interpréter des textes de nature littéraire en utilisant des instruments provenant du champ des études sur la vision. En particulier, nous les avons croisés avec les réflexions de Cocteau sur la « poésie du cinématographe », afin de pouvoir mieux saisir la structure et l'évolution de son expérience perceptive italienne, qui a ensuite envahi non seulement l'espace architectural, mais aussi l'espace social.

En effet, dans le second chapitre notre intérêt vise à souligner ce que Cocteau a hérité de la culture italienne grâce à la fréquentation des artistes italiens et de leurs œuvres ; comment ils ont nourri et partiellement forgé son imaginaire, et comment, à travers eux, l'Italie a pu influencer la pensée esthétique et la conception du cinéma du poète. Certes, ce dernier commence à se familiariser avec la culture italienne bien avant d'entrer en contact avec ses intellectuels, à travers des auteurs morts depuis des siècles, parmi lesquels, s'impose évidemment Dante Alighieri. Ou encore, avant de fréquenter les artistes dans la Péninsule, il les rencontre dans les cafés et les bistros de cette ville multiculturelle qu'est le Paris des premières décennies du XX^e siècle. À cet égard, son parcours formatif italien peut être considéré comme une stratification qui se développe aussi autour des intellectuels qui sont, en même temps, éloignés ou proches : « nœud » culturel extrêmement riche et articulé, qui mérite d'être analysé pour en saisir les points de force.

En particulier, nous avons jugé important d'explorer les éléments récurrents ainsi que leurs variations dans ses œuvres mêmes, et qui jouent finalement un rôle d'*humus* conceptuel expliquant l'évolution de sa pensée esthétique. À partir des documents retrouvés, il est évident par exemple que la peinture italienne a eu une influence considérable. Encore une fois, la composante visuelle s'est imposée, dévoilant du même coup son rôle majeur au sein de notre

recherche et exigeant de notre part une attention poussée, un regard critique plus vigilant pour discerner les réseaux subtils entre le poète et les grands visionnaires italiens, comme Paolo Uccello ou Giorgio de Chirico.

En somme, dans cette double articulation perceptive, il nous est apparu important de rechercher prioritairement une possible *génétique* de l'imaginaire italien de Cocteau. À cette fin, nous avons adopté la méthodologie qu'il a lui-même employée vis-à-vis de ses confrères: dans ses textes, il se confronte à leur pensée, les transformant en alter-ego avec lesquels il entretient de réels – ou virtuels – dialogues « chiffrés ». Raison pour laquelle cette écriture lance le chercheur dans une véritable aventure interprétative.

Dans la deuxième partie, nous abordons le domaine cinématographique dans sa spécificité, encore sous un double aspect. D'une part, nous analysons les commentaires que Cocteau a écrits suite à la découverte des films, afin de tenter de dégager le plus précisément possible ses idées sur le cinéma italien en général, et son intérêt pour certains de ses protagonistes en particulier. D'autre part, nous avons retracé et analysé la place que la presse spécialisée italienne a accordée à son œuvre filmique dans l'univers cinématographique du *Bel Paese*.

On sait que le poète n'était pas un habitué régulier des salles obscures. Néanmoins, pendant la période du cinéma muet, il les a fréquentées davantage et a été fasciné par les divas italiennes, et notamment par l'une d'entre elles, la célèbre Francesca Bertini. C'est là que notre reconstruction analytique de son imaginaire cinématographique italien entame son parcours, en approfondissant les raisons qui ont déterminé ses goûts.

Il conviendra, bien sûr, de s'arrêter assez longuement sur la période néo-réaliste, l'une des pages les plus glorieuses du cinéma italien. On sait que le poète a été très sensible aux œuvres de cette période, en particulier aux films de Vittorio De Sica, Roberto Rossellini et

Luciano Emmer, sur lesquels il a écrit plusieurs articles, se sentant très proche de leur univers. Pourtant, ce qui s'impose relève davantage d'une théorie liée à l'idée esthétique que l'on pouvait percevoir à partir de ces films. La critique italienne a parlé à juste titre pour le néo-réalisme d'une conception esthétique du cinéma en tant qu'éthique, c'est-à-dire en tant que position *morale* de l'art face à la réalité italienne détruite par la guerre « civile » (résistants contre fascistes et occupants nazis). Cette position va résonner d'une façon aiguë dans l'univers cinématographique coctalien, car le poète lui-même a souvent déclaré que son art naissait d'une position éthique plus que d'une démarche esthétique, établissant par ce biais des correspondances que nous allons prendre en compte et analyser.

Enfin, pendant les années Cinquante, son regard s'adresse au nouveau vedettariat en train de renaître dans l'Italie de la reconstruction et du boom économique. Là aussi, son point de vue mérite d'être approfondi, car le poète, contrairement à son image d'intellectuel mondain, se révèle avant tout comme un homme qui s'interroge sur la réalité sociale et politique de ce pays.

En revanche, le deuxième chapitre nous permet de faire, pour la première fois, une vraie mise au point sur la production critique italienne à propos des films de Cocteau présentés en Italie. Grâce aux nombreux documents encore inédits que nous avons pu retrouver dans différentes archives en France et en Italie, nous aborderons le discours critique à travers plusieurs acteurs de la scène italienne : en commençant par les artistes qui ont pu assister, à Paris, aux premières séances du *Sang d'un poète*, pour aboutir aux monographies rédigées de nos jours, en passant par les principales revues cinématographiques et les principaux catalogues consacrés à des rétrospectives ayant eu lieu dans la Péninsule. De plus, à travers les articles de presse qui ont relaté en détail sa présence à deux éditions de l'Exposition International d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise, nous avons pu

reconstituer de façon assez détaillée ses séjours vénitiens. En particulier, c'est grâce aux recherches dans les archives historiques de cette institution internationale, ainsi que dans celles du quotidien de Venise « Il Gazzettino », que nous sommes en mesure aujourd'hui de décrire avec précision les relations que Cocteau entretenait réellement avec la culture et la population vénitiennes.

Ces deux chapitres occupent la position centrale de l'étude. Grâce à eux, une nouvelle image du poète nous semble prendre forme, enrichie de traits *italiens* qui définissent avec plus de précision son univers poétique.

Enfin, une fois définis ces « regards cinématographiques », la troisième partie de notre travail les *croisera*, en se penchant sur les liens *concrets* qui se sont noués entre Cocteau et trois cinéastes italiens : de façon « médiate » avec Roberto Rossellini, pour l'adaptation cinématographique de *La Voix humaine* (1947) ; directement avec Luciano Emmer, grâce à la rédaction et à la lecture des commentaires français de *Venise et ses amants* (1948/1950) et de *La Légende de Sainte Ursule* (1948) ; enfin de manière indirecte à travers l'adaptation de la pièce de théâtre *L'Aigle à deux têtes*, que Michelangelo Antonioni a réalisée avec son *Mystère d'Oberwald* (1980).

Tout d'abord, ces collaborations avec les trois metteurs en scène nous interrogent : pourquoi chacun d'eux a-t-il choisi de travailler avec Cocteau ? Et pourquoi Cocteau, dans le cas de Rossellini et d'Emmer, a-t-il décidé lui aussi de collaborer avec eux ? Le désir de trouver des réponses convaincantes nous a conduit, avant tout, vers la recherche de documents qui pouvaient nous aider à reconstruire le contexte historico-culturel où elles se sont réalisées. En outre, il nous a semblé important d'étudier les différentes modalités qui ont caractérisé ces relations, car, avec Rossellini, Cocteau a été présent sur le plateau du tournage d'*Une Voix*

humaine, tandis qu'avec Emmer, le poète est uniquement intervenu une fois les deux films terminés. Enfin, dans le cas d'Antonioni, eut lieu, simplement l'habituel travail d'adaptation d'un texte théâtral pour l'écran. Quelles ont été les apports réels de ces collaborations du poète et leurs conséquences dans le résultat final ?

Pour obtenir des réponses exhaustives, il est évident qu'il nous a fallu aborder les œuvres : soit celles de départ, soit celles d'arrivée. Seule une analyse textuelle permet, en effet, de comprendre les influences – directes et indirectes – d'un artiste sur l'autre. C'est ce qui nous a amené à faire des recherches dans les archives des cinémathèques en France et en Italie afin de retrouver les copies des films dans leur version originale, avant que certaines d'entre elles ne sortent en DVD – mais avec des variations. Cet aspect nous a donc conduit à établir des découpages détaillés de chaque version, nous obligeant à de vraies confrontations interprétatives. De plus, les films réalisés sont non seulement d'auteurs différents, mais également de genres différents : *Une Voix humaine* est un moyen métrage de fiction ; *Venise et ses amants* est un documentaire court ; *La Légende de Sainte Ursule* est un film sur l'art et, pour finir, *Le Mystère d'Oberwald* est un film de fiction tourné pour la télévision italienne, enregistré sur bande magnétique et réalisé entièrement avec systèmes électroniques. Et, au fur et à mesure des analyses, de nouvelles questions surgissent : les travaux de Rossellini et d'Emmer ont-ils eu une retombée dans la pensée esthétique de Cocteau ? Ont-ils été à l'origine de quelque production artistique de sa part ? Et le travail d'Antonioni a-t-il ouvert de nouvelles voies pour explorer, de façon novatrice, l'œuvre du poète ?

Voilà la complexité à laquelle notre recherche a tenté de se confronter.

PREMIÈRE PARTIE

LA PERCEPTION DE COCTEAU DU *BEL PAESE*

CHAPITRE 1

L'ESPACE ARCHITECTURAL : LES LIEUX VISITÉS

1.1. LE GRAND TOUR D'ITALIE

Cette analyse vise à étudier les relations qui se sont nouées entre Jean Cocteau et la culture italienne sous le signe du « cinématographe » ; elle cherchera à faire émerger les différents liens qui se sont tissés, ainsi que les regards critiques qui se sont croisés. Cependant, une fois le domaine strictement défini, dans un premier temps elle ne peut s'abstenir d'élargir son champ d'investigation et de prendre en considération la façon dont l'Italie a alimenté l'imaginaire du poète, grâce aux villes visitées, aux paysages traversés et aux artistes rencontrés pendant ses nombreux voyages dans la péninsule.

Les recherches qui se sont développées depuis quelques années sur ce sujet³, grâce à l'enthousiasme des chercheurs qui ont eu la possibilité d'accéder aux documents d'archive enfin publiés ont permis de reconstruire, au moins dans sa structure générale, la chronologie de la présence du poète en Italie, qui recouvre cinquante ans de sa vie artistique⁴. Dans cette

³ Le colloque *Jean Cocteau, quarante ans après 1963-2003* (Textes réunis par Pierre Caizergues, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle de l'université Paul-Valéry – Montpellier III, Centre Pompidou – Paris, 2005) a bien montré que, depuis quelques années, les chercheurs ont commencé à développer une attention majeure vers les relations tissées par Cocteau avec les pays européens. Dans la section « Jean Cocteau & l'Europe », on retrace ses rapports avec la Belgique (David Gullentops), la Hollande (Theo Festen), l'Allemagne, dans la figure de Klaus Mann (Susanne Winter), la Pologne (Henryk Chudak) l'Espagne (Annie Maillis), la culture tchèque (Aleš Pohorský) et l'Angleterre par la B.B.C. (Peter Reed) ; en particulier, pour ce qui concerne l'Allemagne, vient d'apparaître le volume de WOLTER Christoph, *Jean Cocteau et l'Allemagne*, Paris, L'Harmattan, 2007. Dans le cas de l'Italie, on doit à Elena Fermi, jeune chercheuse italienne, d'avoir su mettre à jour la connaissance relative à ce pays, en plusieurs occasions : « Jean Cocteau et l'Italie » (pp. 261-275 pour ce colloque) ; *Jean Cocteau et l'Italie*, Thèse : Lettres : Montpellier III – *Università degli Studi di Torino* (Italie), 2005, pp. 307 ; « *Il viaggio in Italia di Jean Cocteau* », in CARRERA Mauro, FERMI Elena (a cura di), *Jean Cocteau. Il poeta, il testimone, l'impostore*, Fidenza, Mattioli 1885, 2005, pp. 29-48 ; « Jean Cocteau et l'Italie », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 5, Paris, Michel de Maule, 2007, pp. 13-70 ; « Jean Cocteau, Fabrizio Clerici, Vanni Scheiwiller : une amitié 'à la loupe' », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italian, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007, pp. 163-176.

⁴ Voir en Annexes la « Chronologie italienne. Présence de Jean Cocteau dans la péninsule » .

étude il s'agit de parcourir à nouveau le « Grand Tour d'Italie » avec un œil différent, capable de mettre en relief l'aptitude spécifiquement perceptive développée par Cocteau au contact avec le *Bel Paese*, ce qui justifie la présence de cette première partie. Cette sensibilité très aigüe pour les espaces traversés et les artistes rencontrés est extrêmement importante pour l'analyse de son univers cinématographique. Elle s'imposera dans la suite de cette étude, lorsqu'on se penchera sur les relations que Cocteau a établies avec le cinéma italien et ses metteurs en scène.

Nous retracerons pas à pas la présence physique de Cocteau dans la péninsule, en cherchant à mettre en évidence les éléments plus perceptifs que l'on peut repérer dans ses itinéraires pour rendre plus aisée l'approche du lecteur. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur différents types de documents : les œuvres de l'artiste – essais littéraires, journaux intimes (dont *Le Passé défini*, en cours d'édition⁵), correspondance épistolaire. Pour certains séjours, les documents sont très abondants, pour d'autres peu nombreux. Cette caractéristique s'explique par des facteurs différents. Néanmoins cet élément quantitatif porte en soi une connotation qualitative relative au lieu ou à la personne envisagée. Dès lors, il n'est pas étonnant que la ville italienne sur laquelle Cocteau a le plus écrit est Venise. La cité des Doges a été effectivement la première à lui ouvrir ses portes en l'accueillant dans ses magnifiques palais bâtis sur l'eau ; c'est également elle qui le recevra en 1958, date de sa dernière étape italienne (selon les documents connus à ce jour présent).

C'est donc par la Sérénissime que nous allons commencer notre voyage sur les pas du jeune poète, nouvelle étoile de la poésie française déjà porté au firmament de la gloire à seulement dix-huit ans. Cocteau, présenté par le poète symboliste Laurent Tailhade, lira ses premiers poèmes au cours d'une matinée poétique organisée par le comédien Édouard De Max, le 4 avril 1908 au théâtre Fémina sur les Champs-Élysées. Fils cadet d'une famille de la haute bourgeoisie parisienne, dans son adolescence « il fréquente Catulle Mendès, les Daudet, les Rostand, se lie avec Lucien Daudet et avec Maurice Rostand »⁶, toujours sous le regard attentif de sa mère, Madame Eugénie Cocteau. Celle-ci, gâte et soutient son fils dans ses

⁵ COCTEAU Jean, *Le Passé défini*, vol. I 1951-1952, II 1953, III 1954, IV 1955, V 1956-1957, VI 1958-1959, édition critique réalisée par Pierre Chanel, pour les premiers quatre et par Pierre Caizergues, Francis Ramirez et Christian Rolot pour les deux dernières, Paris, Gallimard, 1983, 1985, 1989, 2005, 2006, 2011. Grâce à l'amabilité du professeur Christian Rolot, j'ai pu lire avant publication la copie dactylographiée de l'année 1958. Nous indiquerons dorénavant ces ouvrages par l'abréviation *PD* ; le chiffre romain qui suit renvoie au numéro du volume, le chiffre arabe à la page correspondante.

⁶ DÉCAUDIN Michel, « Chronologie », in COCTEAU Jean, *Œuvres poétiques complètes. Édition publiée sous la direction de Michel Décaudin avec, pour ce volume, la collaboration de Monique Bourdin, Pierre Caizergues, David Gullentops, Léon Somville et Michel Vanhelleputte*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. XXXI. Nous indiquerons dorénavant cet ouvrage par l'abréviation *CEPC*.

désirs littéraires, comme pour adoucir et compenser la perte du père – mort après s’être tiré une balle dans la tête ou en se tranchant la gorge avec son rasoir quand Jean était âgé de neuf ans⁷. Ainsi c’est en jeune homme célèbre – et désormais *poète* reconnu – qu’il quitte Paris pour Venise, perle de beauté de l’Adriatique, en septembre de la même année, accompagné par sa mère.

1. 2. 1908 : VENISE, LE PREMIER AMOUR

Dans la formation culturelle d’un jeune intellectuel européen du début du XX^e siècle, le « Grand Tour d’Italie » faisait encore partie des éléments indispensables d’un *curriculum vitae*. Parmi les villes italiennes La Sérénissime était, comme justement le souligne Elena Fermi, « depuis l’âge romantique, l’une des destinations privilégiées des artistes et des écrivains européens. Cocteau entrait ainsi dans la lignée des Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Michelet, Gautier, et pensait sûrement à l’histoire d’amour et de jalousie qui s’était déroulée à l’ombre du clocher de Saint Marc entre Alfred de Musset et Georges Sand et y ressentait la présence de Lord Byron », même si – rajoute-t-elle dans une note – « Dans la nouvelle de jeunesse *Venise vue par un enfant*, Cocteau affirme en réalité ne connaître à ce moment-là, parmi ces illustres voyageurs, qu’Alfred de Musset et Lord Byron »⁸.

⁷ Comme le note Claude Arnaud dans sa biographie dédiée au poète, « Les causes de ce suicide son encore plus énigmatiques ». De toute façon, il affirme que « Le 5 avril 1898, à neuf heures trente du matin, on retrouve George Cocteau mort, dans son lit : une balle avait définitivement consacré son absence, à tout juste quarante-neuf ans. Le petit Cocteau revenait d’une promenade avec sa cousine préférée quand les cris de sa mère lui révélèrent la nouvelle ; ne comprenant pas bien de ce qu’il s’agissait, il se remit à jouer et ne put croire à la disparition d’un homme qui avait promis, la veille encore, de lui rapporter un appareil photographique en réparation, et qui tenait toujours ses promesses. [...] À l’approche de sa propre mort enfin, Cocteau parlera de la balle que son père se serait tirée au réveil, dans le silence de la chambre conjugale, mais ailleurs aussi, de la gorge qu’il se serait tranchée avec son rasoir », in ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, « Biographies », 2003, p. 27. En effet, à la fin de sa vie Cocteau se remémore dans son journal cet événement traumatique avec un autre détail différent de ce que l’on a toujours su : « *Vendredi 7 juin 1957* [...] Et un matin maman rentre (je prenais une leçon de piano avec une méchante femme maigre aux yeux d’huître qui me cinglait les doigts avec un long crayon rouge). Tout à coup j’ai entendu qu’on cognait contre la porte à coups de poing et maman hurler. C’était le cabinet de toilette séparant la chambre de mes parents de la mienne. Papa s’était ouvert la gorge avec son rasoir. Et je ne croyais pas qu’il était mort parce qu’il m’avait promis de réparer une gourde à bouchon d’argent et qu’il tenait toujours ses promesses », *PD V*, cit., p. 584.

⁸ FERMI Elena, « Jean Cocteau et l’Italie », in *Cocteau et l’Italie. Démarche d’un poète*, cit., p. 17 et p. 65 pour la note 8. Pour l’affirmation de Cocteau voir « *Venise vue par un enfant* », in COCTEAU Jean, *Œuvres romanesques complètes. Édition établie par Serge Linarès. Préface d’Henri Godard*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 856. Nous indiquerons dorénavant cet ouvrage par l’abréviation *ŒRC*.

En revanche, dans cette même nouvelle, publiée dans *La Revue hebdomadaire* du 3 mai 1913⁹, Cocteau sème le doute sur la date de sa première présence dans la lagune, comme la chercheuse le note dans sa thèse de doctorat : « Dans une nouvelle de jeunesse intitulée *Venise vue par un enfant*, jamais publiée par l’auteur [sic], le poète semble vouloir anticiper son premier séjour italien à l’année 1903. Cela a jadis suscité des débats parmi les chercheurs, dont le but était l’établissement d’une chronologie la plus précise possible. En 1989, dans son livre sur *Jean Cocteau et le Sud*, Pierre Caizergues place le premier séjour de Cocteau à Venise en 1903-1904 »¹⁰. En effet, Pierre Caizergues dans la chronologie présente dans ce volume écrit « 1903 ou 1904 : Premier voyage à Venise avec sa mère »¹¹ en suivant, ainsi, l’indication déjà présente dans la monographie de Kihm, Sprigge et Béhart, *Jean Cocteau. L’homme et les miroirs* (1968), qui prolonge l’incertitude sur la date du premier séjour vénitien¹² mais non sur la réalisation de ce voyage :

C’est vers sa quatorzième ou sa quinzième année que Mme Cocteau emmène son fils pour la première fois à Venise. Nous possédons sur ce voyage un texte publié en mai 1913 dans *La Revue hebdomadaire : Venise vue par un enfant*. Il nous renseigne sur l’itinéraire, les lacs, Vérone. Padoue¹³.

Pour éclaircir les ombres qui accompagnent cette première découverte de l’Italie de la part de Cocteau enfant, Elena Fermi s’appuie sur l’interprétation de ce voyage donnée par Jean Touzot. Lors d’une conférence prononcée à Marseille le 12 janvier 1991, ayant pour titre « Jean Cocteau et son automythographie », Touzot considère cette nouvelle de 1913 comme une contribution, parmi beaucoup d’autres, à une écriture coctalienne vouée à fonder la mythologie de soi-même :

⁹ Comme l’indique sans aucun doute la « Notice » de Serge Linarès (*ERC*, p. 1080) qui reprend celle déjà apparue dans la précédente publication de cette nouvelle, in *Cahiers Jean Cocteau 10*, « Théâtre inédit et textes épars », Paris, Gallimard, 1985, pp. 55-61. Dans cette édition la note éditoriale indique que le recueil prévu par Cocteau *Deux vivants et une morte*, dont elle faisait partie avec deux autres portraits, « La Comtesse de Noailles » et « Vaslaw Nijinsky », n’avait pas été publié.

¹⁰ FERMI Elena, *Jean Cocteau et l’Italie*, Thèse, cit., p. 10.

¹¹ CAIZERGUES Pierre, « Repères chronologiques », in *Jean Cocteau et le Sud. De l’Atlantique à la Méditerranée*, Avignon, Barthélemy, 1989, p. 12.

¹² Incertitude qui est maintenue dans les différentes chronologies qui se suivent : « 1903 Été. Vacances à Châtel-Guyon (Grand Hôtel du Parc) sans sa mère. Venise vue par un enfant. Premier voyage en Italie (?) avec sa mère », TOUZOT Jean, *Jean Cocteau Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 213, ou encore : « Jean est en vacance à Châtel-Guyon puis, avec sa mère, à Venise », DÉCAUDIN Michel, « Chronologie », *ÆPC*, p. XXX.

¹³ KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *Jean Cocteau L’homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968, p. 33.

Mais arrêtons-nous encore un instant sur cette année 1908 pour relever deux exemples du maquillage auquel se livrera plus tard l'automythographe soucieux d'établir la précocité de son expérience. À en croire le titre d'un texte donné en 1913 à *La Revue hebdomadaire*, Cocteau aurait dès l'enfance découvert Venise, le haut lieu du cosmopolitisme littéraire. Je le cite : « Venise vue par un enfant ». Un enfant frais émoulu de la cinquième, puisqu'on assigne au voyage l'an 1903. Or, un détail du texte, qui n'a pas échappé à Pierre Chanel, trahit Cocteau : « On reconstruisait le campanile. » La reconstruction du campanile, effondré en 1902, s'étend de 1903 à 1912. Le prince frivole pouvait difficilement avouer qu'il avait dû attendre ses dix-neuf ans d'âge réel pour graver, si j'ose dire, ses initiales sur le marbre vénitien, ou pour laisser son nom à une gondole, à une époque où tous les canaux du dandysme européen se jetaient dans la lagune¹⁴.

Elena Fermi lit ainsi ce passage : « Selon Touzot, c'est la référence que l'écrivain fait à la reconstruction du clocher de Saint Marc qui devrait faire placer la date du séjour après 1903 ; les travaux s'étant prolongés jusqu'en 1912, c'est en 1908 qu'ils devaient battre leur plein et non pas en 1903, un an après son écroulement »¹⁵. Pourtant nous savons que les travaux commencèrent le 25 avril 1903, date à laquelle la première pierre fut posée¹⁶ et, s'il est vrai qu'ils ne font que débiter cette année là, dans sa nouvelle Cocteau n'accompagne la reconstruction du campanile d'aucun commentaire sur l'état des travaux :

Le premier matin, j'entrai sur la place, après le luisant vestibule découvert où se croisent les touristes et les petites Vénitiennes rousses. On reconstruisait le campanile, et l'église de Saint-Marc avait ce somptueux délassement d'un ambassadeur oriental qui aurait déchargé sa tête d'une trop pesante aigrette. (*ERC*, p. 855.)

En l'état actuel des recherches, aucun écrit ou témoignage n'atteste formellement qu'un voyage à Venise avant 1908 a bien eu lieu, mais il est de même impossible d'affirmer le contraire, si l'on en reste aux données indiquées par cette nouvelle. Ainsi le doute subsiste et plus récemment, avec un net changement par rapport au premier état de sa recherche, Elena Fermi parvient à écrire : « Il s'était probablement [c'est nous qui soulignons] déjà rendu dans

¹⁴ Jean Touzot, « Jean Cocteau et son automythographie », in « Jean Cocteau 2 *autour du Requiem* », textes réunis par Jean Touzot, *La Revue des Lettres modernes*, Paris-Caen, Minard, 1998, p. 157.

¹⁵ FERMI Elena, *Jean Cocteau et l'Italie*, Thèse, cit., p. 10.

¹⁶ LORENZETTI Giulio, *Venezia e il suo estuario*, Trieste, Lint, 1963, p. 143.

la ville des Doges en 1903, mais c'est ce séjour [celui du 1908] qui se figera à jamais dans sa mémoire »¹⁷. À la différence de la perspective ouverte par Touzot qui semble nier toute possibilité de ce premier séjour vénitien d'un Cocteau adolescent (âgé de 14 ans), nous considérons, en accord avec Elena Fermi, que le renvoi à la reconstruction du campanile de Saint-Marc reste ambigu, au point qu'il serait *possible* de considérer comme advenu ce premier voyage à l'ombre de la reconstruction du campanile en septembre 1903 ; mais, pour le moment, nous n'avons pas de document d'archive qui puisse l'attester formellement. En revanche, tout récemment, Pierre Chanel, avant sa disparition soudaine, ajoute dans ses « Dernière remarques » : « Inutile de reprendre 'l'invention' de Michel Décaudin sur un séjour à Venise en 1903 »¹⁸. Ainsi, au-delà d'un premier voyage vénitien – *intentionnellement* ? – prédaté, ce qui s'impose, sans aucun doute, c'est le fait que Venise marquera à jamais l'imaginaire du jeune poète, comme le montrera son écriture, et ce sont ses traces que nous allons maintenant suivre en détail. La cité lagunaire est donc la destination d'un voyage en septembre 1908 qui se réalise par étapes dont nous retrouvons des échos dans les œuvres qui parcourent cet itinéraire.

Dans le premier recueil poétique publié par Cocteau en 1909, *La Lampe d'Aladin*, comme dans « Venise vue par un enfant » (1913), le poète se remémore la visite aux îles Borromées sur le lac Majeur et à Vérone, la ville de Roméo et Juliette.

Cocteau insiste sur l'importance de la musique : « Madre... Madre... nom tendre et musical » dans un poème « Isola Madre » (1908), et dans le titre même du poème « Symphonie en rose de Vérone » (1908)¹⁹. Il s'y dégage une atmosphère mélancolique qui s'habille de couleurs, pour le premier poème : « rameur brun, murs blonds, volubilis bleus, fronton rosé, pulpes blanches » et se termine par le vers « ...Douceur sur le lac gris, des crépuscules mauves... ». Notons l'insistance de l'occurrence « rose » (répété cinq fois) qui démarre dès le titre. C'est donc une sensibilité encore *romantique* qui domine ces poèmes, sous forme de paysages symbolistes.

Dans la nouvelle publiée quatre ans après, « Venise vue par un enfant », le panorama des îles Borromées s'ouvre à une réflexion existentielle, en comprenant une promenade qui

¹⁷ FERMI Elena, « Jean Cocteau et l'Italie », in *Cocteau et l'Italie. Démarche d'un poète*, cit., p. 16. La référence à l'année 1903 est explicitée par la chercheuse dans la note 7 de son essai : « Voir Pierre Caizergues, 'Chronologie', in *Œuvres poétique complètes*, pp. XXIX-LIV », p. 65. En réalité la signature appartient à Michel Décaudin.

¹⁸ CHANEL Pierre, « Dernières remarques », in *Cocteau avant le Potomak, Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 6, Michel de Maule, Paris, 2008, p. 145. Ce passage renvoie à l'étude d'Elena Fermi publiée dans *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., pp. 13-70.

¹⁹ *ŒPC*, pp. 1280-1281.

touche l'Isola Pescatori et l'Isola Bella. Dans celle-ci, la rencontre avec une enfant qui joue à la balle, tenue à l'abri de l'existence d'autres terres par un père trop soucieux, amène le jeune protagoniste à réfléchir sur lui-même :

Il m'était encore impossible de comprendre la touchante beauté d'un conte si simple, mais je méprisais cette petite fille de ne pas savoir que là-bas il y avait Vérone, et après Vérone Padoue, et après Padoue Venise : tout notre itinéraire. Vivre parmi ces rocailles plus fourrées d'odeurs entêtantes que la molle rocaille violette de l'héliotrope, me semblait à la fois un destin enviable et niais. Je ne savais pas, du reste, que les lumières de Palanza [le village sur la côte en face de l'île, n.d.r.] peuvent torturer du même désir que le soleil des antipodes, lorsqu'il est si rare et aussi si difficile de les atteindre. (*CERC*, p. 853.)

Cet enfant, qui vient de commencer son « itinéraire » italien²⁰ (comme Cocteau, plus âgé, à dix-neuf ans), habité par une inspiration enivrante, verra son circuit touristique se transformer en voyage initiatique. En effet ce « je », déjà fissuré de l'intérieur entre personnage/enfant et narrateur/adulte, sait désormais que son désir de connaissance est, dès le début, celui qui métamorphosera **Venise en vie** : même si ce « désir » le « torture », il ne peut s'y soustraire parce qu'il a été « touché ». Ainsi Venise devient-elle le lieu de cette destinée et l'itinéraire pour y parvenir met en place cette conscience que nous retrouvons à la base des principes esthétiques du Cocteau poète, celle pour laquelle la poésie – l'art en général – est une forme de connaissance, c'est-à-dire une *gnoséologie* : « La foule aime reconnaître. Les poètes aiment connaître »²¹.

²⁰ Dans ces textes il n'y a aucune trace de l'arrêt à Milan. Dans la « Chronologie italienne » qu'Elena Fermi a établie pour sa thèse *Jean Cocteau et l'Italie*, la chercheuse indique en relation avec ce voyage à Venise la répartition suivante, grâce aux informations qu'elle a tirées de la correspondance inédite de Cocteau avec Jacques Renaud : « 14-29 septembre 1908 : Premier voyage en Italie avec sa mère, avec étapes à Milan (le 14 au Gd Hôtel de la Ville), Vérone (les 15 et le 16), Padoue (le 17 à l'Hôtel Savoie) et Venise du 18 au 28 (d'abord au Grand Hôtel puis à l'Hôtel Regina) », cit., p.241. Malheureusement, elle se trompe sur les périodes des séjours et sur les dates. En suivant la datation envoyée par Cocteau à Renaud de Milan le lundi 14 septembre et publiée dans « La Correspondance Jean Cocteau-Jacques Renaud », par Pierre Caizergues et Pierre Chanel, in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 6, « Cocteau avant le Potomak », cit., p. 42, nous savons que Cocteau reste à Milan jusqu'au mercredi 16. Le soir, il part pour rejoindre Vérone, où il reste le lendemain jeudi 17, le vendredi 18 il est à Padoue et le samedi 19 il arrive à Venise. En outre, la datation d'Elena Fermi oublie la promenade aux îles Borromées qui, par leur localisation et à cause des moyens de transports de l'époque, il est plus plausible que Cocteau les aie visitées soit avant son étape à Milan, car le lac Majeur est situé au nord-ouest de la ville, soit après Venise en regagnant Paris. Dans ses « Dernières remarques » sur l'étude d'Elena Fermi *Jean Cocteau et l'Italie* (celle publiée dans les *Cahiers Jean Cocteau*), Pierre Chanel vient de confirmer que : « Cocteau visite d'abord le lac Majeur, puis Milan », cit., p. 145.

²¹ COCTEAU Jean, *Tour du monde en 80 jours (Mon premier voyage)*, Paris, Gallimard 1936, coll. « Idées », 1983, p. 29.

Après Padoue, qui occupe brièvement l'espace d'une « terrible nuit sans sommeil, lancinée par les moustiques du canal et une incomplète de *La Traviata* que jouait et jouait un guitariste infatigable » (*ÆRC*, p. 853), l'influence de Venise se retrouve dans la production littéraire liée à cet itinéraire italien. La durée du séjour dans la Sérénissime inspire le poète de façon prédominante, avec cinq poèmes contemporains au voyage, quatre *Nouvelles de jeunesse*²² écrites entre 1908 et 1913, un texte inédit : « Paroles sur une tombe », écrit « autour du suicide, à Venise, en 1908, du jeune poète Raymond Laurent »²³ (sans date et signé avec l'étrange pseudonyme de Père Ubu, « alors que le sujet, funèbre, ne se prête pas à une telle signature »²⁴), et le premier chapitre du roman *Grand Écart* (1923).

Les poèmes « Promenade », « Fresque », « Le pendentif », « En manière d'épithaphe », « Souvenir d'un soir d'automne au jardin Eaden » donnent vie, comme le dit avec justesse Pierre Caizergues, à une « suite vénitienne »²⁵, une composition musicale formée par cinq mouvements de rythme différent autour d'images stéréotypées de la Sérénissime.

Dans « Fresque » et « Le pendentif », la ville est la *dama d'orient*, qui s'orne des richesses importées de pays lointains par les grands seigneurs des familles « Dario, Da Mula, Lorédan, Vendramin » (*ÆPC*, p. 1282), et dont « les portails de Saint-Marc enchâssés d'or, d'émaux de pigeons et d'opales » lui font un pendentif « entre deux seins géants surgis d'un cauchemar » (*ÆPC*, p. 1283). Dans « Promenade », Venise devient la ville décadente, en train de mourir de ses eaux nocturnes (« L'eau qui vient clapoter sur le seuil des palais travaille en chantonnant au meurtre de Venise », comme le montrent aussi bien « les sveltes gondoles, confondant leur noirceur mouvante au canal noir », *ÆPC*, p. 1281) ; et dans « En manière d'épithaphe », elle est la cause de la mort des ses visiteurs/amants, « pour avoir découvert la tendre agonisante cachant ses traits fanés sous le masque des fards ; sous le mensonge exquis de sa riante mine, pour avoir respiré, sur ses canaux blafards, les miasmes malsains du cancer

²² C'est sous ce titre d'ensemble qu'elles ont été éditées dans les *Œuvres romanesques complètes*.

²³ In « Autour du drame vénitien ». Textes inédits ou retrouvés de Jean Cocteau réunis et présentés par Pierre Caizergues et Pierre Chanel, in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 1, « Genet et Cocteau, traces d'une amitié littéraire », Paris, Passage du Marais, 2002, pp. 163-164 (pour la citation p. 153).

²⁴ STEINMETZ Jean-Luc, « Une mort à Venise », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (*a cura di*), *Cocteau l'Italien*, cit., p. 155. L'auteur de cet essai, sur cette bizarrerie coctailienne, continue son commentaire, en précisant que : « Jamais que l'on sache Cocteau par la suite n'a réutilisé ce pseudonyme qui renvoie à Alfred Jarry. Cocteau a certes fréquenté Misia Sert, dont le premier mari, Thadée Natanson, avait fondé la *Revue blanche*, où Jarry donna plusieurs contributions. Est-ce par égard pour ce milieu très parisien qu'il adopta une seule fois ce bizarre pseudonyme ? Toujours est-il que ce texte porte le titre 'Paroles sur une tombe', même s'il ne fut pas prononcé en cette circonstance ».

²⁵ CAIZERGUES Pierre, « La lampe d'Aladin. Notice », *ÆPC*, p. 1834. Pour les poèmes voir pp. 1281-1284.

qui la mine » (*ÆPC*, p. 1283). En effet, le poème porte le lieu et la date de sa composition, « *Venise, 28 septembre 1908* » et est dédié « *À la mémoire de R. L.* », le jeune poète Raymond Laurent (1886-1908), ami de Cocteau et condisciple au lycée Condorcet en 1904 qui, la nuit du 23 septembre 1908 selon Pierre Caizergues, ou celle du 24 selon Claude Arnaud²⁶, « s'y tua d'amour devant la *Salute* ! » (*Ibidem*), « déçu vraisemblablement dans son amitié pour un jeune Américain, Langhorn-H. Whistler »²⁷.

Précisons-le tout de suite. Selon Cocteau Raymond Laurent se suicide, à deux heures du matin, sur la dernière plate-forme de l'église de La Salute à Venise, d'un coup de revolver à la poitrine. Un article de *Il Gazzettino*, daté du vendredi 25 septembre 1908, non réédité à ce jour et que nous venons de retrouver, rend compte de ce drame (nous en proposons la retranscription dans les Annexes). Nous pouvons donc affirmer avec certitude que le suicide a bien eu lieu la nuit du 24 septembre à deux heures du matin, mais non pas sur la deuxième plate-forme de l'église de La Salute, mais sur l'esplanade de la Punta della Dogana, « allongé près d'une des hautes colonnes qui soutiennent le globe des Atlantes »²⁸.

C'est donc cet aspect paradoxal de Venise, celui de vieille matrone qui ensorcelle et celui de ravissante Méduse qui assassine (ou amène à se suicider), qui hante l'imaginaire de Cocteau. Et cette image *double face*, figée par la littérature romantique et symboliste fin de siècle, est traversée par le regard d'un jeune poète qui cherche à saisir, au-delà de l'attrait qu'il subit²⁹, ce qu'elle cache de fantastique par l'incantation des « ses traits fanés » (*ÆPC*, p. 1283) : ainsi, « les gondoliers blancs sont des spectres qui volent » (*ÆPC*, p. 1281), « tandis qu'avide aussi de folles découvertes, pour bondir vers le ciel d'un formidable vol, le Lion de Saint-Marc ouvrait ses ailes vertes ! » (*ÆPC*, p. 1282). Une magie féérique se dessine alors sur un fond d'eau noire empli de tristesse, grâce au regard particulier d'un « négrillon sorti de quelque Véronèse [...] l'œil allumé de luxure et de vol », qui se substitue au regard du poète, et qui suit « ... Et la patricienne ... et la dame à son aise » (*ÆPC*, p. 1282).

C'est le même œil désireux de connaissance qui habite les *Nouvelles de jeunesse* nées de ce séjour vénitien, et dont l'articulation distendue de la prose par rapport à la concision du vers permet à l'écriture de s'épanouir. La première nouvelle, selon l'édition

²⁶ Cette date rapportée par Pierre Caizergues dans la « Notice » (*ÆPC*, p. 1839) diffère de celle dans la biographie rédigée par Claude Arnaud, Raymond Laurent se suicide « dans la nuit du 24 septembre 1908 », *Jean Cocteau*, cit., p. 45.

²⁷ *Ibidem*, p.1839.

²⁸ Sans Signature, « *Il suicidio di un forestiero alla Punta della Dogana* », *Il Gazzettino*, 25 settembre 1908 (« Le suicide d'un étranger à la Pointe de la Douane » : « *Disteso a terra presso una delle alte colonne che sorreggono la sfera degli Atlanti* »).

²⁹ « C'est Venise, dont je baisais les lèvres roses ! », *ÆPC*, p. 1282.

établie par Serge Linares dans les *Œuvres romanesques complètes*, est « Le Pigeon » et pour le chercheur elle date sûrement de 1908³⁰. La deuxième, « Amitié vénitienne » comme la précédente, n'a jamais été publiée de son vivant et selon Linares « elle fut rédigée dans la même époque »³¹. En revanche, les deux nouvelles suivantes ont été publiées par la volonté de Cocteau : « Comment mourut M. de Trêves », dans le premier fascicule de la revue *Schéhérazade* (10 novembre 1909) et « Venise vue par un enfant » dans *La Revue hebdomadaire* du 13 mai 1913.

Ces quatre nouvelles trouvent leur source dans la culture décadente de l'époque, qui perçoit la cité des Doges comme l'espace privilégié de la mort. Avec « Venise vue par un enfant » le jeune poète renvoie explicitement à l'œuvre de Maurice Barrès, dont il faut retenir « La Mort à Venise », in *Amori et dolori sacrum* (1903)³². Cocteau reprend doublement cette thématique, dans ces premières tentatives d'écriture romanesque, car il est affecté aussi comme témoin (indirect) d'une vraie mort à Venise : le suicide de son ami Laurent Raymond, une heure après leur séparation, comme lui même ne manque pas de le souligner :

Le pauvre enfant m'avait reconduit jusqu'à mon hôtel une heure avant son suicide ; il m'avait beaucoup parlé – rapide connaissance de villégiature automnale et seul peut-être j'ai le droit et le devoir d'expliquer sa fin mystérieuse. Peut-être il la voulut étrange et scénique... mais c'est jeunesse !³³

Ainsi Venise devient-elle pour lui le lieu *réel* où l'art et la vie – l'amour et la mort – se confondent indissolublement, en particulier si l'on considère que ce suicide se greffe sur un substrat psychologique : le traumatisme de la mort de son père, qui s'est suicidé alors qu'il était âgé de neuf ans. C'est cette expérience *artistiquement* plus complexe qu'il s'efforce de restituer dans ces quatre nouvelles, où la mort est traitée de différentes manières : soit suggérée indirectement dans « Le Pigeon », soit réelle dans « Amitié vénitienne » et

³⁰ LINARES Serge, « Notes et variantes » aux *Nouvelles de jeunesse*, *ŒRC*, p. 1076 : « En rapport avec le suicide de Raymond Laurent, elle date certainement de 1908 »

³¹ *Ibidem*. « Reprenant parfois mot par mot la nouvelle 'Le Pigeon' ou certains tours du poème 'Promenade', daté de 1908, elle fut rédigée à la même époque ».

³² BARRES Maurice, « La Mort à Venise », *Amori et dolori sacrum*, Félix Juven, 1903, repris dans *Romans et voyages*, tome II, Paris, Vital Rambaud/Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999. Cependant le court roman de Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, publié en 1912 (tr. fr. *La mort à Venise*, Paris, Flammarion, 1995), reste, sur cet air *insalubre* que l'on respirait dans la Lagune, le témoignage le plus éloquent.

³³ « Paroles sur une tombe », in « Autour du drame vénitien » (sans date), *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 1, cit., p. 163.

« Comment mourut M. de Trêves », et abordée symboliquement dans « Venise vue par un enfant ».

Nous pouvons considérer « Le Pigeon » comme le premier sédiment d'une écriture qui a comme propre élément générateur la mort par suicide. En effet, la nouvelle s'achève par la référence à un bruit particulier qui reste énigmatique : « Une détonation lointaine et inexplicable fait s'enfuir du portique [de l'église de La Salute] un pigeon qui pointe sur Saint-Marc son vol lourd et peureux » (*ÆRC*, p. 815) ; énigme qui sera résolue dans la nouvelle suivante, « Une amitié vénitienne » :

Laurent tira un objet de sa poche...

Il approcha sa main droite de sa poitrine, comme s'il cherchait la pointe du cœur qui la soulevait par bonds, entre les côtes.

Une détonation fit s'enfuir du portique trois pigeons qui pointèrent sur Saint-Marc leur vol lourd et peureux.

Laurent était tombait raide, les bras en avant. Leur détente avait fait bondir le revolver sur les marches silencieuses où il roula une seconde avec un cliquetis. (*ÆRC*, p. 824.)

En outre, l'utilisation du « je » narratif et les constantes citations tirées des poèmes qui ont donné vie à la « suite vénitienne » concourent à considérer cette première nouvelle comme une série de notes prises pour une écriture à *venir*, enrichies de réflexions sur la description nocturne de la ville, plutôt qu'une narration qui verrait son centre occupé par le rapport qui se tisse entre le personnage/narrateur et Venise.

Bien sûr la Sérénissime trouve dans « Le Pigeon » sa première définition de « ville sirène », caractéristique mythologique qui ne sera plus jamais abandonnée jusqu'au dernier texte qui la concerne, publié en 1957 : « Venise que j'aime »³⁴. Mais plus que le côté attirant « de la ville qui berce, de la ville qui étreint » (*ÆRC*, p. 813), remarqué de façon dénotative dans cette nouvelle (et repris dans « Amitié vénitienne »), l'image de la sirène porte en elle l'idée d'un être double, mi-poisson mi-femme, qui la rend proche de la duplicité

³⁴ Ce texte est la « Préface » au livre *Venise que j'aime*. Présenté par Jean Cocteau. Légendé par Michel Déon. Raconté par André Fraigneau. Photographié par Jean Imbert, Sun, Paris, 1957 et repris par TOUZOT Jean, *Jean Cocteau*, Lyon, La Manufacture, coll. « Les Classiques de La Manufacture », 1989, pp. 229-234 (et dans TOUZOT Jean, *Jean Cocteau Qui êtes-vous ?*, cit., pp. 279-284), qui a donné à cette préface sans titre celui du livre préfacé. Remarquons que, en constatant encore une fois que « rien n'est impossible à cette vieille sirène », Cocteau rajoute « dont la comtesse Morosini fut le dernier symbole (La comtesse cache, disait D'Annunzio, une queue de poisson sous ses robes) » (p. 231/ p. 281). Pour la première fois, Cocteau donne ici l'impression que cette image d'une Venise mythologique est liée à son idole de jeunesse, le poète italien Gabriele D'Annunzio.

caractéristique de la figure du poète, et que Cocteau ne manquera pas de développer au cours de ses œuvres postérieures.

S'impose aussi pour la première fois l'idée de l'eau vénitienne en tant que surface réfléchissante : « ... Comme il est glauque le large miroir que le matin remplit de tremblantes architectures à la renverse » (*ÆRC*, p. 814), mais cette représentation reste comme suspendue, sans aucune conséquence, tandis qu'elle croîtra d'importance au fur et à mesure que la réflexion de Cocteau se portera sur la vision face au miroir en tant que dispositif reflétant, à partir du *Grand Écart* (1923).

Si « Le Pigeon » est le résultat d'une série d'impressions, l'intérêt narratif de cette nouvelle est concentré dans la promenade décrite le long du Grand Canal, du palais Vendramin-Calergi jusqu'à l'église de Santa Maria della Salute, avec ses demeures – Ca' d'Oro, Venier, Ca' Dario, Contarini-Fasan (mieux connu sous son pseudonyme « maison de Desdémone »), Ferro (palais Manolesso-Ferro, transformé fin XIX^e en Grand-Hôtel) – que « Cocteau ne manquera pas de [...] répéter de texte en texte »³⁵. Cette flânerie est une sorte d'itinéraire initiatique vers la mort dont les palais nommés par le personnage/narrateur deviennent les étapes d'un *Chemin de Croix* christique, vouée au sacrifice amoureux. Comme la figure du Christ sur la croix avant de mourir, ressent Dieu/le Père lointain (« Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? »), dans « Le Pigeon » « la détonation » ne reste pas seulement « inexplicable », elle est aussi perçue comme « lointaine » : impression impossible, car le personnage se trouve exactement à l'endroit où a lieu le suicide. Sauf si ce « lointaine », adjectif d'espace, se transforme en adjectif de temps. Alors la connotation émotive prend une nuance personnelle, en se métamorphosant en dimension affective.

« Amitié vénitienne » incorpore dans sa totalité « Le Pigeon », ainsi que les poèmes sur Venise. Maintenant le « je » aboutit au « il » du personnage/narrateur, troisième personne qui raconte l'histoire tragique d'un amour non partagé, celui du jeune Laurent Reynal, « littérateur de vingt ans, célèbre déjà par un volume de vers et un recueil de contes, plein du juvénile orgueil de sa gloire précoce » (*ÆRC*, p. 817) pour l'aventurière d'hôtels Christiane Vanine, rencontrée à son arrivée au Grand-Hôtel de Venise et qui se terminera par le suicide du poète sur la dernière plate-forme de l'église de la Salute.

Cependant, si le personnage masculin peut fortement ressembler, comme Jean-Luc Steinmetz l'a remarqué, « à un mixte de Raymond Laurent et de Cocteau lui-même (proche

³⁵ STEINMETZ Jean-Luc, « Une mort à Venise », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (*a cura di*), *Cocteau l'Italien*, cit., p. 158.

du premier par le patronyme, il a du second le relatif succès » et la relation qu'il entretient avec Christiane « pourrait renvoyer, par certains côtés, à celle de Cocteau avec Christiane Mancini »³⁶), il en résulte un éloignement personnel vis-à-vis de l'événement traumatisant du suicide, fin ultime de la nouvelle. Le jardin Eaden sur l'île de la Giudecca, (aujourd'hui disparu), n'est plus celui de la promenade du jeune Cocteau avec ses trois autres compagnons³⁷ – qui a donné vie au dernier poème de la « suite vénitienne » : « Souvenir d'un soir d'automne au jardin Eaden » (*Septembre 1908*) – lieu où l'amour entre les deux amants se révèle impossible.

Ainsi, le fait de passer de la première à la troisième personne permet au jeune Cocteau de mettre en place une structure narrative qui, phagocytant « Le pigeon » du départ, lui offre matière pour le parfaire. Dans « Amitié vénitienne », il y a l'histoire de Venise que le poète dérèle à travers les monuments décrits (par exemple, celle des quatre rois maures de porphyre près de la « Porta della Carta » du Palais des Doges), et il lui arrive même de renvoyer au roman *Le Feu* de Gabriele D'Annunzio, qui « [...] avait fait de Venise la protagoniste de son récit, la ville dont l'enchantement conditionne la vie et les actions des personnages »³⁸ :

Là-bas, à gauche, l'asile de San Clemente étalait sa masse confuse...

Un passage du *Feu* lui revint en mémoire. Une crainte affreuse le mordit...

Si les folles allaient chanter leur lugubre cantique ?...

D'ailleurs elles chantaient... elles chantaient les folles [...]. (*ÆRC*, pp. 822.)

Enfin, l'itinéraire initiatique vers la mort – la séquence du trajet nocturne avec les palais sur le Grand Canal vus de la gondole – s'enrichit d'images fantômes : celle de la silhouette de Wagner, « blême et grandiose », qui apparaît « d'un balcon sur la sombre façade » (*ÆRC*, p. 823) du palais Vendramin-Calergi, où le compositeur a vécu et est décédé

³⁶ *Ibidem*, p. 159. Pour la relation assez problématique entre Jean Cocteau et Christiane Mancini, cf. ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., pp. 47-48.

³⁷ Outre Cocteau et Laurent Raymond, étaient présents Langhorn-H. Whistler, « cause inconsciente de la tragédie » et Vivian Wilde, fils d'Oscar Wilde, à qui il arrivera de relever « passant là par hasard le cadavre chaud du pauvre petit Laurent », selon les nouvelles rapportées par un article nécrologique paru dans *Akademios* (n°1, 15 janvier 1909) ; cf. *ÆPC*, notes 2 et 3, p. 1839.

³⁸ FERMI Elena, « Jean Cocteau et l'Italie », in *Cocteau et l'Italie. Démarche d'un poète*, cit., p. 18. Publié par Treves à Milan en 1900, traduit en français par Georges Hérelle et publié par Calmann-Lévy en 1901, *Le Feu* relate « l'amour impossible d'un jeune écrivain, Stelio Effrena, pour une tragédienne vieillissante, la Foscarina, qui souffre de son déclin physique comme du poids de son passé et de sa gloire », LINARES Serge, « Note 15 au Chapitre premier du *Grand Écart* », *ÆRC*, p. 964. Ce roman connut un grand succès en France, surtout depuis que le poète italien s'était fait remarquer dans les salons dès son arrivée à Paris en 1910 (D'ANNUNZIO Gabriele, *Le Feu* (1900), Paris, Syrtès, 2000).

ou celle, après le coup de revolver, du lion de Saint Marc : « Rageur, indifférent aux souffrances de la terre, en haut de la colonne où sans doute il parvint d'un premier effort, [il] ouvrait ses ailes vertes pour un vol formidable » (*ERC*, p. 824).

L'action de métabolisation de l'événement traumatique, grâce à la distanciation narrative mise en place dans l'écriture de cette nouvelle, opère aussi dans les deux narrations qui suivent.

Dans « Comment mourut M. de Trêves », la première à être publiée, Cocteau reprend des éléments présents dans « Le Pigeon » et « Amitié vénitienne », mais il les noie dans une situation de mort différente : du jardin Eaden, maintenant réduit à un lieu « aux roses grimpantes », et de l'itinéraire mortifère sur le Grand Canal restent seulement le palais Desdémone et le palais Ferro, les seuls qui s'offrent à la vue de M. Trêves, étendu dans son lit en train d'attendre la mort à cause d'une blessure reçue en duel. Si l'amour blesse encore à mort, ce n'est pas parce qu'il n'est pas partagé, mais parce qu'il lui faut sauver l'honneur. Ainsi, si nous retrouvons à la fin de la nouvelle la recomposition d'un quatuor qui pourrait renvoyer à celui de la promenade dans le jardin Eaden, la narration, toujours à la troisième personne, a transformé les quatre compagnons de Venise (deux Français, un Anglais et un Américain) en trois dames (une Anglaise, une Russe et une Italienne) et un mort (Français) :

Alors M. de Trêves, en français murmura : [...] « Il y a quelque temps, je me rappelle, dans le monde, nous fûmes tous quatre réunis autour d'une table de bridge, car un jeu cosmopolite était pour vous la seule réunion possible... Ce soir hélas, il me sera difficile de faire le quatrième ! » et il mourut. (*ERC*, p. 835.)

« Venise vue par un enfant », qui termine le cycle des *Nouvelles de jeunesse* vénitienne, revient à une narration à la première personne, tout en étant le résultat complexe d'un éloignement *presque* réussi avec le traumatisme lié au suicide, celui du père et celui du condisciple du Lycée.

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que, si dans cette nouvelle Cocteau, place le point de vue à hauteur d'enfant, le « je » est néanmoins fissuré de l'intérieur, écartelé entre personnage-enfant et narrateur-adulte. La vision du narrateur est celle de l'âge mûr, et la

nouvelle entière est partagée entre présent du discours et passé de l'événement. De cette façon, toute la structure de ce texte exploite cette répartition bipolaire.

Du côté enfant, c'est la féerie créée par Venise qui prend corps à sa première vision, car :

[...] Venise donne son plaisir tout de suite. Et quel plaisir ! Un plaisir de cirque, d'attraction foraine, l'obligation de prendre part immédiatement à la fête. J'avais un peu honte de mon délire, et je le cachais à ma mère [...].
(*ÆRC*, p. 854.)

Cette vue enfantine aux yeux exorbités transforme la ville en une scène fictionnelle et en même temps surnaturelle :

Je contemplai, comme d'une loge de théâtre, la lente circulation silencieuse du boulevard liquide, et cette lenteur même, astreignant à la paresse, me semblait une image de paradis. (*ÆRC*, p. 854.)

Du côté du narrateur, l'écart qui sépare le présent de la vue d'antan est forcément comblé par l'imagination qui devient la vue de la mémoire :

J'imagine, les yeux clos, ma première promenade [...] Les palais appuyés les uns contre les autres semblaient fondre au soleil comme des édifices de neige rose et se transformer en cette eau tiède où baignaient leurs seuils et dont notre gondole était soutenue. (*ÆRC*, p. 855.)

C'est ainsi que Cocteau introduit la séquence du trajet nocturne en gondole, le long des palais bordant le Grand Canal. Cette glissade est présente déjà dans les nouvelles précédentes mais, puisqu'il ne s'agit plus d'un itinéraire initiatique vers la mort, tout est changé : elle commence avec le palais Venier à « l'heure qui précède la chute du jour » (*ÆRC*, p. 855), et est diluée par maintes descriptions sur les différents palais ainsi que sur ses visiteurs célèbres. Pourtant la mort, toujours sous son aspect suicidaire, n'est pas complètement absente de cette nouvelle, mais occupe désormais l'espace d'une réflexion, qui prolonge la contemplation enfantine sur cet espace-temps tout particulier qui prend forme à Venise :

J'ai pensé depuis au supplice que devait être ce manège lorsqu'une hâte jalouse nous harcèle et que rien ne nous porte assez vite aux lieux où découvrir la personne qui dévaste nos nerfs et notre cœur. Recherches dans Venise : à quels suicides pouvez-vous conduire, quand l'inertie des cauchemars entrave ces courses harassantes qui nourrissent l'inquiétude ? (*ÆRC*, pp. 854-855.)

Dans « Venise vue par un enfant », c'est un autre monde qui s'ouvre au regard songeur de l'enfance, un espace magique appartenant à un autre temps. Et l'enfant commence à se plonger dans « cet humide labyrinthe » (*ÆRC*, p. 854) invraisemblable qu'est Venise à ses yeux, accompagné par une sensation « de tristesse inexplicable » (*Ibidem*). C'est seulement à la fin de la nouvelle que son immersion trouve sa raison d'être :

Angoisse de la solitude peuplée, mélancolie de ne se jamais sentir natif des lieux que l'on préfère, révolte de n'être pas multiple, et de vivre captif dans notre étroite mesure d'espace, lassitude à franchir les phrases normales d'une tendresse dont nous désirons l'immédiate réciprocité, c'est alors, je crois bien, que j'ai reçu dans mes veines la première goutte de votre filtre amer, car je demeurais là, inerte, penché sur ce fleuve immobile chargé de lampions, de soupirs et de romances, et pleurant de n'être pas le soliste avantageux, l'auteur de la musique et tous les couples de toutes les gondoles. (*ÆRC*, p. 858.)

Venise se trouve donc à l'origine de cette tristesse qui habite l'enfant et que seul l'adulte parvient à nommer : c'est l'angoisse de la solitude parmi les autres ; la mélancolie d'être toujours déraciné ; la révolte contre l'impuissance à vivre dans un seul corps et enfin la lassitude envers l'engagement amoureux. Voilà les états d'âme qui habitent un jeune poète de vingt-quatre ans, et que nous pouvons résumer par son impossibilité à *être l'autre*³⁹. Pourtant, dans cette Venise où tout semble se doubler dans le reflet des ses eaux, selon le narrateur/Cocteau le charme qui appartient à cette ville est capable d'unir l'enfant qu'il a été à l'adulte qu'il est devenu, dans une émotion qui demeure *impérissable* :

À cause de cet ordre divin par lequel un enfant qui s'écorche et un homme qui se blesse ressentent des douleurs différentes mais proportionnellement analogues, je suis sûr d'avoir aussi fort subi le charme de Venise que je le pourrai ressentir après mes lectures et mes chrysalides. (*ÆRC*, p. 856.)

³⁹ Selon Claude Arnaud, qui cite exprès ce passage, « Tout Cocteau se tient dans ce désir impérissable de jouer chaque rôle, d'être en quelque sorte l'âme sensible du monde », *Jean Cocteau*, cit., p. 31.

Avec une intuition prémonitoire, le jeune poète envisage ainsi son œuvre sous l'aspect d'une féconde multiplicité langagière qui commence à se manifester précisément dans la période contemporaine de sa publication⁴⁰ et qui est due à ses lectures mais aussi à son incessante capacité de mutation (« mes chrysalides ») dont Venise serait la cause. Tandis que le thème de la mort suicidaire est relégué, de façon significative, dans le domaine purement amoureux, ce qui commence à l'interroger c'est l'idée de *transformation* – façon *autre* de percevoir la mort – qui le touche directement, à cause de l'engagement désormais établi avec des artistes « désobéissants », dans une période exaltée de renouvellement artistique.

« Année de la découverte du *Sacre du Printemps* de Stravinski, année de l'éclosion d'une œuvre nouvelle, 1913 marque un tournant dans la carrière de Jean Cocteau »⁴¹. Or ce n'est pas un hasard si, comme nous venons de le constater, la publication de « Venise vue par un enfant » s'inscrit précisément dans cette année de mutation du poète. Lui-même, qui abjurera ses recueils poétiques antérieurs, *La Lampe d'Aladin* (1909), *Le Prince frivole* (1910), *La Danse de Sophocle* (1912), voit dans cette année 1913 le commencement d'une ère nouvelle qui s'affirme définitivement avec le début de la *composition* du *Potomak*, et cette écriture moderne faite de signes hétérogènes – paroles et dessins – qui « témoigne d'une rupture radicale avec la psychologie et les symboles de l'époque »⁴². Tout cela sera probablement favorisé par la découverte des Ballets russes, comme il ne manque pas de le préciser dans le *Prospectus* – daté 1916 – placé en ouverture à sa première rédaction (1913-1914) :

Ici se placent les Spectacles russes – Ces grandes fêtes pouvaient perdre un jeune homme. Elles servirent ma mue. Derrière une écorce trop riche, mes narines goûtaient la sève. La dédicace du *Potomak* [à Igor Stravinski, n.d.r.] le prouve. [...] La troupe russe m'apprit à mépriser tout ce qu'elle remuait en l'air. Ce phénix enseigne qu'il faut se brûler vif pour renaître ; ces jeux du

⁴⁰ La découverte de la part de Cocteau des Ballets russes, avec son étoile idolâtrée Vaslav Nijinski et son imprésario-patron Serge de Diaghilev, a lieu selon Pierre Caizergues « probablement le 19 mai 1909 à la fin de la première parisienne dans le salon de Misia Edwards (la future Misia Sert) », (« Notice » à *Le dieu bleu*, in COCTEAU Jean, *Théâtre complet, Édition publiée sous la direction de Michel Décaudin, avec la collaboration de Pierre Caizergues, Pierre Chanel, Gérard Lieber, Francis Ramirez, Christian Rolot et Jean Touzot*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1567. Nous indiquerons dorénavant cet ouvrage par l'abréviation TC). Cette rencontre est à l'origine de la conversion de Cocteau en librettiste de ballets. Voir la section *Arguments chorégraphiques*, TC, cit., pp. 1-94.

⁴¹ BORSARO Brigitte, « Jean Cocteau : le cirque et le music-hall », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 2 « Le cirque et le music-hall », Paris, Passage du Marais, 2003, p. 12.

⁴² ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., p. 122.

cirque rejoignent les catacombes. Il y a des circonstances où il est brave de se vouer à un culte encore suspect alors que d'autres cultes vous offrent une exploitation de tout repos. De cette chrysalide chamarrée vint au monde Stravinski. (*ERC*, p. 6.)

La conscience de ce changement est présente avec le mot qui la définit : c'est une question de « mue » à laquelle les Ballets russes ont participé, avec leur aide propice puisqu'ils sont une sorte de « phénix », qui enseigne que l'art est une expérience initiatique, un voyage à travers la mort, d'où l'on renaît transformé. Cependant, Cocteau ne les place pas à son origine, il ne les considère pas comme la cause de sa mue : les Ballets russes l'ont seulement « servie ». Pour en connaître la source, il faudra attendre encore quelques années, voir apparaître d'autres livres révélateurs, comme *Le Coq et l'Arlequin* (1918) et *Le Secret professionnel* (1922), ainsi que le chapitre ouvrant le premier roman du nouveau Cocteau : *Le Grand Écart* (1923), pour retrouver Venise à nouveau.

Comme l'a justement remarqué Jean-Luc Steinmetz, le personnage du *Grand Écart*, l'étudiant Jacques Forestier, « [...] entretient avec son créateur les liens autobiographiques les plus forts. L'enfance et l'adolescence de Cocteau se trouvent transposées et, notamment, au cours de ce premier chapitre, le voyage en Italie, passant par les îles Borromées et aboutissant à Venise, puis le retour précipité en France »⁴³. Nous retrouvons ainsi, repris encore une fois, l'itinéraire italien du voyage avec sa mère : les quatre nouvelles, dans des tons différents, sont la matière qui donne vie à la fin de ce « chapitre premier » au point que, comme Serge Linaires ne manque pas de le constater : « Leur oubli calculé dans la bibliographie autorisée ne fait pas justice à leur ressemblance, moins la forme, avec le premier récit officiel »⁴⁴.

Le voyage italien commence alors par le lac Majeur, où Jacques rencontre un normalien de Baveno (une des célèbres localités du lac), qui « méprisait les îles Borromées. Il les surnommait 'les sœurs Isola'. Sa boutade fut, pour Jacques, la première révélation du libre usage qu'on peut faire de ses sens. Il admettait ces îles sans contrôle ». (*ERC*, pp. 271-272.) Voilà donc que Cocteau situe sur le sol italien la confrontation avec un étudiant français « disciple indiscipliné » – double de lui-même – qui lui révèle une façon *autre* – c'est-à-dire *libre* par rapport aux idées préconçues – de percevoir le monde et l'existence. L'effet de cette

⁴³ STEINMETZ Jean-Luc, « Une mort à Venise », cit., p. 160. Par rapport à ces liens autobiographiques, mais aussi à ses réminiscences livresques, voir LINARES Serge, « *Le Grand Écart*. Notice », *ERC*, pp. 947-959 et leur développement, « Dans la fabrique du *Grand Écart* », in CAIZERGUES Pierre (Textes réunis par), *Jean Cocteau, 40 ans après*, cit., pp. 193-214.

⁴⁴ LINARES Serge, « Dans la fabrique du *Grand Écart* », cit., p. 202.

« révolution copernicienne » – souligné par une coupure nette, un blanc narratif – se traduit par un vrai saut spatio-temporel qui efface Vérone et Padoue pour nous plonger subitement dans Venise, qui devient « Un somptueux tir de foire, en miettes » le jour, et la nuit, « une négresse amoureuse, morte au bain avec ses bijoux de pacotille » (*ÆRC*, p. 272).

De ce fait, nous avons une perception différente entre le jour et la nuit ouvertement visionnaire. De jour, la ville est vue à travers un kaléidoscope imaginaire et la nuit à travers les yeux de l'imagination. Le jour, Venise ressemble aux « [...] coulisses de l'Opéra pendant l'entracte », lieu où le spectacle officiel est suspendu, et c'est l'autre spectacle, celui de ses spectateurs, qui prend place, dans « [...] ce décor théâtral [...] comme au bal masqué » (*Ibidem*). Ce qui est impossible dans les autres villes arrive à Venise. « L'impudence la plus franche [qui] croise les âges et les sexes. Les plus timides y osent enfin le geste ou le costume qu'ils souhaitaient honteusement à Londres ou à Paris. C'est un fait que le bal masqué démasque », car la Sérénissime possède le pouvoir de libérer ce que chacun est au plus profond de soi-même, « [...] à force de rampes, de projecteurs, [Venise] montre les âmes toutes nues » (*Ibidem*). La nuit, Venise est pour Jacques le moment où son masque le démasque : grâce à la musique et aux chansons, l'ouïe prend le pouvoir sur la vue qui domine le jour et développe son imagination, au point qu'« [...] il soupçonnait des conciliabules. Il pleurait de n'être pas la ville. Héliogabale, dans ses pires caprices, n'en exigeait pas tant » (*Ibidem*). Cette impossibilité à devenir l'autre, de même que la conscience des limites – « l'étroite mesure d'espace » (*ÆRC*, p. 858) de son être – Cocteau les avait déjà remarquées dans « Venise vue par un enfant », et maintenant ces intuitions reviennent à souligner le désir le plus profond qui habite Jacques : *être autre que soi*.

La mort par suicide fait seulement une très brève apparition dans *Le Grand Écart*. Il s'agit de celle d'un jeune journaliste – anonyme – dont Jacques fait la connaissance à Venise par l'intermédiaire de l'étudiant de Baveno, poussé à en finir avec la vie à cause d'un amour malheureux – cette fois pour une danseuse. Désormais, le suicide sert à souligner de manière définitive l'éloignement perceptif, sur le plan *esthétique*, par rapport à la mort. En effet, comme Jacques le constate, « Cet épisode lui donna un dégoût pour la poésie du paludisme » (*ÆRC*, p. 273). Si Venise est la ville dans laquelle Jacques est en train de changer de point de vue sur lui-même et le monde, il n'est toutefois pas encore capable d'effacer toutes les séquelles liées au paludisme de la lagune. Le renvoi est à un événement qui l'a profondément marqué : « Il emportait encore d'une promenade au jardin Eaden une fièvre intermittente qui lui rappelait désagréablement son séjour » (*Ibidem*). C'est la seule différence à un fait qui a

touché « personnellement » Cocteau et qui reste intentionnellement suspendu, sauf si nous allons à la nouvelle « Amitié vénitienne » pour en établir, comme nous l'avons déjà remarqué, tout son poids, mais qui demeure ici dans l'ombre.

À l'inverse, dans ce « chapitre premier » le narrateur/Cocteau met en place une réflexion, en demi-teinte, qui vise « l'être poète », et qu'il développera tout au long de son parcours artistique. En allant contre une littérature romantico-symboliste déjà consolidée (celle de Barrès entre autres), il commence à manifester une *autonomie* perceptive qui devient évidente face aux autres artistes, puisque « Venise avait déçu Jacques comme un décor gondolé à force de servir, car chaque artiste le dresse au moins pour un acte de sa vie » (*ÆRC*, p. 273). Pourtant Jacques continue à admirer les couples « qui visitent Venise avec une avidité d'insectes » (*Ibidem*), dont la seule halte consiste dans l'achat, à côté des bijoux de verre, des volumes de Wilde et D'Annunzio, hommage explicite à ses références littéraires, si importantes dans la formation de sa sensibilité esthétique. Ainsi, le narrateur constate-t-il que cette envie irrépressible de posséder la ville naît directement d'elle, « de cette ravissante maison close où les âmes d'élite viennent s'assouvir » (*Ibidem*), et Jacques s'y soumet, car il est incapable de s'en sortir, au point qu'« il subissait un charme que repoussait sa moitié d'ombre » (*Ibidem*).

Voilà les premières caractéristiques de cette conception du poète comme « être double » – « moitié-ombre, moitié-lumière » – qui accompagnera toute la réflexion esthétique-artistique de Cocteau jusqu'à sa mort. À Venise, la « moitié-ombre » est liée à la dimension de la nuit, donc du songe, d'où « émane une force mystérieuse » (*Ibidem*) : on retrouve là l'influence des théories de l'inconscient élaborées par Sigmund Freud. En particulier, Cocteau est intéressé par le côté libre et en même temps anarchique de l'activité inconsciente, car « il arrive que cette moitié de sommeil contredise sa moitié active. La véritable nature y parle. [...] Pour l'instant, elle le [Jacques] garantissait, lui envoyait des contrepoisons, des limes, des échelles de corde » (*ÆRC*, p. 274). Toutefois, dans ce passage du roman, ces moyens pour s'échapper de soi-même ne sont pas valables pour Jacques, car Venise est « une maison close » :

À Venise, on sait d'avance, comme de certaines maisons, qu'il y a de l'eau, la chambre de miroirs, celle de Véronèse, le pont des Soupirs, des beautés fatiguées en chemise rose, et qu'on risque d'y prendre du mal. (*Ibidem.*)

Dans la ville bâtie sur l'eau, Jacques ne peut se soustraire à son image que reproduit le miroir qui l'entoure : voilà le piège qui l'oblige à se regarder lui-même pour ce qu'il est, et non plus comme il le faisait dans la glace de l'armoire de son enfance, où il regardait seulement sa beauté qui lui déplaisait⁴⁵.

C'est à cette expérience, dans le sens étymologique du terme – *ex-perire*, prouver hors de soi-même – que Venise le convoque : ce dispositif reflétant – ce qu'elle est – permet à Jacques de se perce-voir en tant qu'autre soi, conce-voir enfin la différence qu'il porte en lui :

Sa mère croyait ramener la même personne, un peu distraite par des panoramas italiens. Elle en ramenait une autre. Et c'est justement à Venise que s'était produite cette mue. (*ÆRC*, p. 274.)

Ainsi le parcours initiatique vers la mort, que nous avons vu à l'œuvre dans les *Nouvelles de jeunesse* vénitiennes à travers la promenade le long du Grand Canal, est le chemin pour devenir soi-même à la fin du « chapitre premier » de son roman *Le Grand Écart*. Il coïncide avec le voyage italien qu'entreprend Jacques, dont Venise est le lieu élu où sa « mue » peut enfin s'accomplir.

Les trois grandes étapes qui normalement déterminent le parcours initiatique sont toutes présentes : il s'agit « d'une première phase de préparation, de la mort initiatique proprement dite et de la nouvelle naissance »⁴⁶. Les îles Borromées coïncident avec le lieu éloigné des endroits de la vie courante, lieu sacré⁴⁷ où Jacques rencontre son sacerdoce/initiateur (l'étudiant normalien) qui le purifie de la façon ancienne de se percevoir soi-même et le monde qui l'entoure, en le préparant de cette façon à la seconde étape, qui est la mort initiatique proprement dite. Et elle advient à Venise grâce à son dispositif reflétant, qui permet à la mort initiatique d'être ce qu'elle est : une mutation, une transformation. Après

⁴⁵ « Il se regarda. Il s'infligeait ce spectacle. Nous sommes pleins de choses qui nous jettent à la porte de nous-mêmes. Depuis l'enfance, il ressentait le désir d'être ceux qu'il trouvait beaux et non de s'en faire aimer. Sa propre beauté lui déplaisait. Il la trouvait laide » (*ÆRC*, p. 270).

⁴⁶ Selon Simone Vierne, « Dans toutes les cérémonies de l'initiation [...] on peut distinguer trois grandes séquences, d'inégales longueur, la plus fournie étant généralement la seconde, ce qui s'explique étant donné son importance dans l'ensemble du rituel. En effet, la première phase est une préparation à la seconde, la mort initiatique proprement dite. La troisième exprime la nouvelle naissance et son développement varie extrêmement suivant les cultures », *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 1973, réédition 1987, p. 13 (Cf. le chapitre : « Le scénario initiatique et ses modalités, invariants et variants », pp. 13-48).

⁴⁷ L'étudiant normalien surnomme les îles « les sœurs Isola » en les associant, par ce fait, « aux frères Isola, Émile et Vincent, célèbres illusionnistes devenus propriétaires de grandes salles de spectacle de la capitale », LINARES Serge, « Notes et variantes au *Grand Écart* », *ÆRC*, p. 963. En ce sens les lieux de spectacle, qui normalement sont profanes, deviennent ici lieux de culte, en cohérence avec le renversement du point de vue enseigné par l'étudiant.

ce rituel de passage, la cité des Doges ouvre la troisième et dernière étape : celle de la nouvelle naissance de Jacques :

Jacques ne le constatait que par un malaise. Il le mettait sur le compte du suicide et des commerces, surpris, le soir, sous les arcades. En réalité, il laissait une peau sèche, flotter sur le Grand Canal, une de ces peaux que les couleuvres accrochent aux églantines, légères comme l'écume, ouvertes à la bouche et aux yeux. (*ÆRC*, p. 274.)

Si, comme nous l'avions anticipé tout au début, nous avons scruté cette première étape du *Grand Tour* d'Italie du jeune Cocteau – et sommes allés jusqu'à incorporer *Le Grand Écart* – c'est que, comme nous avons essayé de le montrer, tout un réseau symbolique et conceptuel se met en place dans ce voyage à Venise de septembre 1908, en donnant vie à différentes productions textuelles.

D'abord, il y a un concept qui devient déterminant pour Cocteau dans la réflexion qu'il développe à partir de l'écriture vénitienne : celui de la duplicité de Venise. De nature aquatique, double en tant que sirène, elle est un dispositif reflétant à cause de l'eau sur laquelle elle s'érige, ce qui est à l'origine d'un double effet-miroir : puisqu'elle réfléchit soi-même, elle se transforme en un labyrinthe de miroirs qui, en réfléchissant tous ceux qui se promènent en elle, les conduit à la perte de soi ; seule condition pour renaître autre, c'est-à-dire avec *une attitude perceptive différente qui dit différemment*.

C'est cette raison qui fait de Venise le lieu choisi par Cocteau pour placer, symboliquement, l'origine de sa « mue ». Bien sûr, nous savons que nous sommes en face d'une métaphore littéraire et, en même temps, très poétique : c'est la ville rêvée où placer ses *nouvelles* origines, l'endroit parfait où établir un autre départ, le berceau idéal où enfin faire naître un être différent. Cependant, à cause de sa duplicité, avec le même geste par lequel Venise l'initie à être poète, elle démasque la double nature qui le constitue. Ombre et lumière, clair et obscur sont les traits de ce nouvel être, origines de la multiplicité langagière de sa parole. Ainsi la Sérénissime devient la ville élue de ce voyage initiatique à la découverte de l'autre soi-même qui l'habite, en faisant de la poésie – de l'art – un moyen privilégié de connaissance de soi et de son propre monde.

C'est cette expérience que renferme Venise et que Cocteau nous restitue dans son écriture vénitienne, à laquelle il se soumet en y laissant en échange « [...] une peau sèche [...] »

ouverte à la bouche et aux yeux ». Dernière raison qui nous conduit à considérer Venise comme la *cellule génératrice* de son écriture poétique.

En effet, pour ce qui concerne plus proprement le domaine cinématographique, cette nouvelle sensibilité sera active trois ans plus tard dans l'écriture de la pièce *Orphée* (1926) qui est à l'origine de la trilogie cinématographique « orphique » constituée par *Le Sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1950) et *Le Testament d'Orphée ou ne demandez pas pourquoi* (1960). Dans la pièce, nous trouvons présente, pour la première fois, l'idée du miroir comme surface *liquide*, suggérée par Heurtebise à un Orphée stupéfait : « Avec ces gants vous traverserez les miroirs comme de l'eau » (*TC*, p.407), qui l'initie, de cette façon, à une perception différente :

Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre. (*TC*, p.406.)

Le miroir est conçu de façon double : comme un passage, ouverture vers une dimension autre, où réside la Mort et, en même temps, comme dispositif reflétant la Mort au « travail ». De là la transformation de l'être humain, son vieillissement jour après jour. Ainsi, face à un Orphée toujours plus incrédule qui pose la question toute naïve : « Où avez-vous appris toutes ces choses redoutables ? », Heurtebise répond : « Vous savez, les miroirs, ça rentre un peu dans la vitre. C'est notre métier » (*TC*, p. 407).

En réalité, on trouve déjà l'image du corps vivant en train de se décomposer dans le célèbre roman d'Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray*⁴⁸ : le tableau où le portrait de Dorian Gray vieillit, métaphorise le miroir coctalien. Cette conception de Cocteau, qui fait du miroir le lieu de passage entre la dimension terrestre et celle de son au-delà, est donc de nature aquatique et pourrait bien dériver de son expérience vénitienne. En effet, c'est cette idée du miroir en tant que passage liquide entre un lieu et son autre soi-même que Cocteau retiendra dans *Le Sang d'un poète*, début de son aventure cinématographique et de sa trilogie

⁴⁸ WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Flammarion, 1995. L'intérêt porté par Cocteau au roman de Wilde dès sa jeunesse est désormais connu, comme l'indique bien Pierre Chanel : « On sait qu'en 1909 Cocteau, en collaboration avec son ami Jacques Renaud, avait écrit, d'après *Le Portrait de Dorian Gray*, une pièce en quatre actes qui n'avait pas été représentée », « De Byron à Wilde », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 3, « Jean Cocteau et la mode », Paris, Passage du Marais, 2004, p. 64. Cette pièce inédite figure dans le volume *Théâtre complet* de La Pleiade, avec le titre « *Le portrait surnaturel de Dorian Gray* » et une notice rédigée par Francis Ramirez et Christian Rolot, faisant le point sur ce que l'on sait à ce sujet en 2003 ; voir pour la pièce pp. 1381-1418 et pour la notice pp. 1829-1832.

orphique, où le miroir sera traversé par le personnage principal de l'artiste qui pourra ainsi pénétrer dans l'Hôtel des Folies Dramatiques. Il sera ensuite repris dans le film *Orphée*, où le poète le franchira à la recherche d'Eurydice et par lui entrera dans « la zone », ce *no man's land* suspendu entre la vie et la mort, comme Venise, entre l'eau et le ciel, hors du temps.

1.3. 1917 : LES BALLETS RUSSES ET *PARADE*. LE VOYAGE AVEC PICASSO À ROME

Si Cocteau situe symboliquement l'acte fondateur de son être poète à Venise, à l'âge de 18 ans, c'est à Rome, pendant son séjour de 1917 qu'il connaît une vraie *renaissance* artistique, grâce au travail sur son ballet *Parade* : il a alors 28 ans. Cette création ne marque pas seulement, comme le souligne Pierre Caizergues, « une date dans l'histoire du ballet moderne », mais « constitue également le premier témoignage visible du passage d'une esthétique sous influence à une esthétique d'avant-garde »⁴⁹.

Né d'un ancien projet de ballet, *David*, conçu par Cocteau à partir d'une idée qui lui est venue pendant l'été 1911⁵⁰ et soumise à l'ami Stravinski en janvier 1914, *Parade* commence à se consolider en 1916, grâce à la rencontre avec Erik Satie, dont la musique insolite avait bouleversé le poète⁵¹. Après l'accord conclu avec Satie, pendant l'été de la même année, ce sera au tour de Pablo Picasso d'entreprendre une collaboration avec les deux artistes pour réaliser les décors et les costumes. Léonide Massine, nouvelle étoile des Ballets russes, est le dernier associé à entrer dans le groupe. Le jeune chorégraphe est choisi par Serge de Diaghilev, impresario-patron de la compagnie, avec qui Cocteau avait commencé à coopérer à partir de 1911, en dessinant deux affiches pour le ballet *Le Spectre de la rose* puis

⁴⁹ CAIZERGUES Pierre, « *Parade*. Notice », *TC*, p. 1569.

⁵⁰ « On trouve la première trace du projet *David*, à la date du 11 juillet 1911, dans un journal encore inédit où Cocteau note : 'Ecrire un poème sur David dansant devant l'arche'. Le 5 janvier 1912, dans le même journal, Cocteau précise : 'Il faudrait inventer pour Vaslav [Nijinski] un ballet biblique sur David' », CAIZERGUES Pierre, « Notes. *En marge de 'Parade'* », *Ibidem*, p. 1583.

⁵¹ En avril 1916, « Cocteau découvre la personnalité d'Erik Satie au cours d'une conférence de Roland Manuel sur ce musicien singulier à la société Lyre et Palette. Très vite, Cocteau a compris qu'il tenait avec Satie le successeur de Stravinski pour son projet de ballet, et le musicien des *Morceaux en forme de poire* a répondu avec enthousiasme à la requête du poète sans se cacher pour autant la difficulté de la tâche : 'Il y a là un travail de cheval' », CAIZERGUES Pierre, « *Parade*. Notice », *Ibidem*, p. 1569.

en écrivant son premier livret de ballet, *Le Dieu bleu*, composé à quatre mains avec Coco de Mandrazo (la mise en scène au Théâtre du Châtelet remonte au 13 mai 1912⁵²).

Depuis janvier 1917, la troupe se trouve dans la capitale italienne pour une période de répétitions (loin de Paris trop près de la guerre), avant de commencer une série de spectacles au théâtre Argentina à partir du mois de mars. Pour avancer plus rapidement dans ce projet, (le ballet devait être créé au théâtre du Châtelet en mai⁵³), Diaghilev propose à Cocteau, Picasso et Satie (qui refusera) de le rejoindre à Rome, « pour marier » – les mots sont de Cocteau – « décor, costumes et chorégraphie »⁵⁴. Cocteau quittera Paris pour Rome le 17 février en compagnie de Picasso, où ils arrivent le 19. Comme Pierre Caizergues ne manque pas de le souligner dans sa « Notice » sur *Parade*, « Le séjour italien est une étape décisive dans la genèse du ballet ». En effet ses personnages qui relèvent, au dire même de Cocteau, « plus de l'école cubiste »⁵⁵, marqueront les esprits de l'époque : tout d'abord, le ballet sera refusé mais, finalement représenté à la fin de l'année 1920, il sera considéré par la critique comme l'une des œuvres majeures de la période « avant-gardiste ». Néanmoins, pour le poète, cette présence de presque deux mois en Italie, jusqu'au 10 avril⁵⁶, sera également

⁵² Pour ce qui concerne, au niveau biographique, ses rapports avec les Ballets russes pour *Le dieu bleu*, cf. ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., pp. 101-104.

⁵³ Sur la date du début, les opinions divergent. Selon Brigitte Borsaro, dans l'analyse de *Parade* qu'elle a rédigée pour le numéro 2 de la nouvelle série des *Cahiers Jean Cocteau*, nous lisons : « Ce spectacle des *Ballets russes*, sur une musique d'Erik Satie, fut présenté pour la première fois à Paris le 10 mai 1917 », in « Jean Cocteau : le cirque et le music-hall », cit., p. 23. De son côté Ornella Volta affirme, dans son essai sur « La musique 'française de France' de Jean Cocteau » que, Cocteau l'ayant secrètement souhaité, ce ballet aurait été créé au Châtelet, le 18 mai 1917, et y aurait obtenu un « succès de scandale », in *Cocteau, Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 107. Et Jean-François Rodriguez, dans son travail très analytique « *Me voici à Rome...* ». *Echi del soggiorno romano di Picasso e Cocteau nel 1917*, rajoute dans une note que *Parade* a été présenté : « Avec *Les Sylphides* (chorégraphie de Fokine, décors de A. Benois), *Soleil de nuit* (musique de Rimsky-Korsakov, chorégraphie de Massine, décors et costumes de Larionov) et *Petrouchka* (musique de Stravinski, chorégraphie de Fokine, décors et costumes de Benois », in « *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti* », 157/I, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1999, p. 58. Par contre, selon le chroniqueur théâtral du « Canard enchaîné », que Pierre Caizergues cite dans sa « Notice », celui-ci prophétise qu'« il faudra se souvenir des 11 et 14, 21 et 23 mai 1917 : c'est comme des dates dans l'histoire de l'Art de ce pays », *TC*, p. 1576, en indiquant ainsi le 11 mai comme date présumée de la première de *Parade*.

⁵⁴ COCTEAU Jean, *La collaboration de « Parade »*, « Nord-Sud », n° 4-5, juin-juillet 1917, repris in *TC*, p. 1580.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 1581.

⁵⁶ Sur les dates du départ de Rome, il y a des divergences entre celles notées par Cocteau dans ses lettres à sa mère et celles du calendrier : les chiffres ne correspondent pas aux jours de la semaine, car il y a un décalage d'un jour (par exemple, quand il écrit « [...] je verrai Pâques à Rome [...] Donc au lundi 8 », il faut lire lundi 9 (voir COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère, I, 1898-1918*, texte établi et annoté par Pierre Caizergues avec le concours de Pierre Chanel, Gallimard, Paris, 1989, p. 313). Ainsi, quand il lui écrit « Ma chérie, pris mes places. Partirai pour terrible voyage avec escale mardi, avant spectacle », il faut lire qu'il laisse Rome le mardi 10 avril. Pour la date de son retour à Paris, nous avons un lettre qu'il envoie à Guillaume Apollinaire une fois rentré et qui porte comme cachet postal « Paris 13 avril 17 » : « Mon cher ami *Revenu ce matin*. Veux vous voir. Bien optimiste et fatigué comme d'habitude » (in COCTEAU Jean–Guillaume APOLLINAIRE, *Correspondance*, présentée par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, suivie de la correspondance de Guillaume Apollinaire avec Harrison Reeves et avec Jean Le Roy, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 31).

très riche tant sur le plan artistique – par les rencontres dans le milieu avant-gardiste des futuristes de la capitale – que sur le plan perceptif, dans sa nouvelle façon de saisir le monde qui l’entoure. C’est sur ce second aspect que nous allons maintenant nous arrêter.

Ce que nous connaissons de Cocteau pendant ce séjour romain (au cours duquel il effectue deux visites rapides à Naples et Pompéi⁵⁷), nous parvient de différentes sources. D’abord il y a deux carnets, dans lesquels il note les idées qui lui viennent à l’esprit pour la réalisation de ce ballet et, précise Elena Fermi, « souvent accompagnées par des croquis ou des dessins concernant la réalisation des décors et des costumes, ou reproduisant des vues de Rome »⁵⁸. Ensuite, il existe un nombre important de lettres que le poète a écrites à sa mère⁵⁹, à Guillaume Apollinaire⁶⁰ et au peintre Jacques-Émile Blanche⁶¹. En outre, Cocteau a consacré deux poèmes à Rome et à Naples, réunis sous un titre unificateur : « Le voyage en Italie »⁶². Enfin, ce voyage a donné vie à une riche documentation photographique, qui fait partie du Fonds Jean Cocteau auprès de la Bibliothèque de la Ville de Paris⁶³.

⁵⁷ Pour ce qui concerne les dates de cette excursion, la correspondance qu’il a envoyée à sa mère pendant ce séjour nous indique qu’il était le 12 mars à Pompéi et le 13 de nouveau à Rome (in *ibidem*, p. 306). Dans son *Musée Picasso. Carnets Catalogue des dessins*, vol. 1, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, Brigitte Léal, conservateur au musée Picasso, indique que « les notes [conservées dans les archives Picasso] de l’appartement n° 114 du Grand Hôtel du Vésuve de Naples (MP. 1867, f° 34 V°) [occupé par Picasso] portent sur les dates des 9, 10, 11 et 12 mars », note n° 2, p. 253. Selon Giovanni Dotoli, « [...] du 10 au 13 mars Jean Cocteau est à Naples, avec une visite à Pompéi le 12 » (« Cocteau l’italien : Rome et Naples », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (*a cura di*) *Cocteau l’Italien*, cit., p. 76, mais il n’indique aucun document qui justifie la date du 10, par rapport à celle du 9. En revanche, selon Claude Arnaud, Cocteau, Picasso, Massine et Diaghilev visitent Herculaneum et Pompéi, cf. *Jean Cocteau*, cit., p. 174. Lui non plus ne justifie pas la visite à Herculaneum.

⁵⁸ Toujours selon Elena Fermi, « Il s’agit de deux carnets mieux connus sous les noms de *Carnet romain* et de *Carnet italien*. Le premier est conservé à Paris, dans le Fonds Kochno de la Bibliothèque Nationale – Musée de l’Opéra ; le deuxième se trouve dans une collection particulière », in *Cocteau et l’Italie*, Thèse, cit., p. 17. Contrairement à ce qu’affirme Fermi, nous savons que le grand *Carnet romain*, que Massine offre en cadeau à Cocteau et qui contient tout son travail de librettiste est conservé à la Fondation Erik Satie à Paris. Le *Carnet italien* fait partie du Fonds Kochno de la Bibliothèque de l’Opéra de Paris ; cf. LÉAL Brigitte, « ‘moi Hôtel Vesuvio Naples chambre 114’ (*Les Carnets italiens de Picasso*) », in CLAIR Jean (sous la direction de), *Picasso 1917-1924. Le voyage d’Italie*, Paris, Gallimard, 1998, p. 55-60.

⁵⁹ COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère, I*, cit. Pour les autres citations tirées de ce livre et présentes dans ce sous-chapitre et le suivant, nous indiquerons les pages entre parenthèses dans le texte.

⁶⁰ COCTEAU Jean–Guillaume APOLLINAIRE, *Correspondance*, cit.

⁶¹ BLANCHE Jacques-Émile–Jean COCTEAU, *Correspondance*, édition établie et présentée par Maryse Renaut-Garneau, Paris, La Table Ronde, 1993.

⁶² Cocteau les a publiés dans le recueil *Poésies (1917-1920)*, in *ŒPC*, pp. 182-188.

⁶³ Une photo réalisée à Rome qui montre Cocteau, Picasso et la danseuse russe Olga Khoklova, est reproduite dans le volume de Pierre Bergé, *Album Cocteau*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de La Pléiade », 2006, p. 96. Huit photos de la série « Naples » – comprenant Pompéi aussi – avec Cocteau, Picasso, Massine et Diaghilev ont été reproduites dans *Cocteau. Catalogue de l’exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, cit., pp. 180-181. Neuf autres photographies de cette série ont été publiées dans DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (*a cura di*), *Cocteau l’Italien*, cit., p. 115 et pp. 128-136, accompagnées de nombreux documents manuscrits sur ce séjour italien provenant également du Fond Jean Cocteau de la BHVP (voir pp. 123-137).

Pour saisir l'impression que produit la capitale italienne sur le poète, il faut se reporter à la première « vraie » lettre, c'est-à-dire à la seconde qu'il envoie à sa mère (plus détaillée par rapport à la première, où il se contente de donner des renseignements sur l'état des lieux). Pour cette raison nous la reproduisons entièrement :

The Select Hôtel, Rome (Italy) « 20-II-17 »

Chérie,

Habitons le Paradis. Hôtel dans un jardin en pente qui domine Rome. On cueille des oranges de la fenêtre et le soleil chauffe les meubles de satin bleu de ciel.

Tout le monde nous tape sur l'épaule en poussant des cris d'enthousiasme. C'est le seul dialecte entre les naïfs futuristes et nous.

Rome est une ville de province. Toutes les capitales, sauf Paris, sont des villes de province. On traite les affaires au milieu de la rue. Il y a un seul café où tout le monde se rencontre. Saint-Pierre ressemble à un hôtel des postes d'exposition américaine.

Le Coliseum est sublime. Nous l'avons vu la nuit. La ruine n'ajoute rien du reste à ce chef-d'œuvre d'architecture – énorme réservoir des siècles qu'on voudrait voir vivre, plein de foule et de fauves et de marchands de coco.

Massine me plaît beaucoup. Notre travail marche. Tu sais que ma joie la plus profonde est de créer, de mettre du rêve en forme. Serge [de Diaghilev] est un ogre. On mange et on boit sans cesse. Ce matin il nous emmène en automobile. En masse, j'aime Rome qui grouille au milieu des décombres. Pas guerre. Illuminations nocturnes. Trams et cinémas.

T'embrasse.

Jean (pp. 295-296.)

Cocteau développe trois points de vue. Le premier est celui de l'œil « physiologique », qui saisit la dimension naturelle de la grande ville méditerranéenne : le soleil, les fruits, la vie « qui grouille au milieu des décombres ». Il est celui qui observe Rome pendant le jour où elle devient – on note l'hyperbole poétique – « le Paradis terrestre ». Le deuxième est l'œil « poétique » qui prend le relais, celui de l'imagination – cependant assez conventionnel –, capable de transformer cette ruine dans un « énorme réservoir des siècles qu'on voudrait voir vivre, plein de foule et de fauves et de marchands de coco ». Celui-là contemple Rome pendant la nuit, où le Colisée devient « sublime ». Le troisième, enfin, l'œil « intellectuel », voit Rome à travers les habitants qui la peuplent, surtout ceux qui agissent activement en elle. Il est porté à juger et le jugement, ici, est négatif : « Rome est une ville de

province ». Mais le verdict ne concerne pas seulement Rome, car Cocteau s’empresse d’ajouter : « Toutes les capitales, sauf Paris, sont des villes de province ». Nous comprenons alors qu’il s’agit de la pensée d’un poète tellement occupé à « mettre du rêve en forme », qu’il paraît incapable d’un regard librement critique sur la réalité intellectuelle qui l’entoure. De ce fait, à ses yeux les futuristes sont des « naïfs ». (Il changera d’avis bien des années plus tard quand, en 1951, au cours des entretiens avec André Fraigneau pour Radio France, il avouera que « Picasso a été très aidé dans la construction de ses manèges, de ses grandes carcasses, par les futuristes »⁶⁴).

À l’intérieur de cette triple perception « physiologique, poétique et intellectuelle » qui émerge de la lettre, nous sommes frappés par la présence de deux visions distinctes de la ville, selon qu’elle est parcourue le jour, avec l’œil « physiologique », ou bien la nuit, avec l’œil « poétique ». Cette double vision, nous l’avons déjà vue à l’œuvre à Venise dans le premier chapitre du *Grand Écart*. Mais c’est à Rome que nous constatons, pour la première fois, la conscience de cette double vision. Elle est étroitement liée à la nature particulière du poète, effet de sa « mue » en acte à laquelle, selon son propre dire, les Ballets russes avaient directement contribué⁶⁵.

Ce triple regard est donc disséminé dans les nombreuses lettres qu’il envoie de Rome. Pour le moment, nous abandonnons l’œil « intellectuel » qui sera le sujet du deuxième chapitre. Notre but, ici, est d’approfondir le sens des deux autres.

Dans un premier temps, cantonnons-nous à « l’œil du jour », « physiologique », tel que nous l’avons défini. Dans une lettre à Jean-Émile Blanche datant du début de son séjour romain, Cocteau fait une remarque très intéressante :

Cher Blanchie [sic],

Je n’ai pas encore vu Rome comme je n’ai pas encore vu Paris. Venir dans une ville célèbre pour un travail au lieu d’y venir en touriste, c’est une chance. On ne regarde pas *contre la vitre* de l’aquarium, on est versé tout de suite *dans* l’aquarium et je vais aux ruines lorsque je *pass*e près des ruines – alors je regarde et j’enregistre une *ruine* vivante⁶⁶.

⁶⁴ COCTEAU Jean – *Entretiens avec André Fraigneau*, Paris, Union Générale d’Editions, coll. « Bibliothèque 10/18 », 1965, p. 22.

⁶⁵ Il l’avait affirmé lui-même dans le *Prospectus* (1916) à la première rédaction du *Potomak* (1913-1914), que nous avons déjà signalé comme étant en rapport avec l’écriture vénitienne.

⁶⁶ BLANCHE Jacques-Émile – Jean COCTEAU, *Correspondance*, cit., p. 91.

Le fait de travailler dans une ville fait perdre le point de vue « externe » que l'on peut avoir quand on est touriste. On ne la voit plus derrière la vitre, mais en étant directement immergé « dans l'aquarium » au point que les ruines deviennent « une *ruine* vivante », un unique espace naturel rendu à la vie par les gens qui la traversent pour aller au travail, exactement comme lui. Le jour, si l'on n'est pas en vacances – dans le sens étymologique du terme, c'est-à-dire dans un état de vide, d'oisiveté – le détachement est impossible et on y colle les yeux à la vitre comme, écrit-il, le font les Romains qui « [...] regardent les films d'Emprunt projetés sur le porche des églises, et les chevaux se frayent une route sans que personne détourne ses yeux du cinéma » (p. 298). Le point de vue de Cocteau sur Rome le jour est dû au fait qu'ici, comme à Paris, il a « sa place » – c'est-à-dire son travail⁶⁷. Pourtant, à Venise de jour, pendant le voyage de 1908 avec sa mère, l'effet était complètement différent, comme le souligne justement Elena Fermi : « À l'opposé de Venise, où l'impression domine de ne jamais pouvoir la maîtriser, Rome se révèle et se découvre immédiatement, perdant ainsi ce vague dont Cocteau a toujours subi l'envoûtement »⁶⁸. En effet, à Venise, Cocteau était en vacances : il se trouvait donc plongé dans un état de vide que lui renvoyaient ses eaux – le miroir de l'aquarium, pour reprendre sa métaphore. Il suffit toutefois de quelques années de décalage pour que le souvenir de Rome de jour prenne un autre aspect avec un regard plus distancié et plus pessimiste :

Le spectacle du Forum consterne un esprit actif. On arrive trop tard dans la chambre ; les bijoux ont disparu. Il ne reste que les malles ouvertes, les meubles à la renverse, le linge épars, les tiroirs fracturés⁶⁹.

Ainsi, les ruines du Forum se transforment en dépouilles saccagées par des voleurs qui laissent sur leur passage seulement des restes. L'œil « physiologique » qui regarde Rome de jour – mais ici de loin, à travers la loupe du souvenir – est désormais un œil totalement privé du charme du contact.

⁶⁷ Notamment, dans une lettre à sa mère il en vient à affirmer que : « La nourriture italienne constipe un pauvre ventre de chez nous, c'est le seul grief contre cette ville qui se donne tout de suite et qu'on aime comme si on en avait l'habitude », p. 298.

⁶⁸ FERMI Elena, « Jean Cocteau et l'Italie », in *Jean Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète*, cit., p. 21.

⁶⁹ Réflexion de Cocteau, en guise de commentaire, qui accompagne un autoportrait réalisé en 1924 pour *Le Mystère de Jean l'Oiseleur, monologues* (autoportraits), Paris, Édouard Champion, 1925 ; repris in RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, Paris, ACR, 2000, p. 121 et in PAÏNI Dominique, NEMER François, LOTH Valérie (sous la direction de), *Cocteau, Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, cit., p. 159.

Considérons maintenant le deuxième œil, celui que nous avons qualifié de « poétique ». Il se libère la nuit, en effleurant la ville du haut, regard anarchique soumis à la seule loi esthétique de la beauté :

Rome la nuit à vol d'oiseau, la voie Appienne au crépuscule, le Colossée plein des lions du soleil, des petites rues de la ville où la richesse déborde à droite et à gauche et qui offrent pour rien les plus beaux régals du monde, voilà des spectacles sublimes. (p. 299.)

Décors dont il se souviendra quelques années plus tard, quand la nuit, sortant avec Picasso de l'hôtel Minerva où habitaient les danseuses russes, « Tout changeait d'échelle. On visitait les coulisses de Rome. On voyait comment elle est plantée »⁷⁰. Ainsi, l'antiquité de la ville devient, sous les yeux nocturnes du poète, une sorte de spectacle de beautés vues en plongée, et qui prennent l'aspect de scènes théâtrales – toujours « sublimes ».

1.4. 1917. AUX RACINES DE SON ART : NAPLES ET POMPÉI

Selon Claude Arnaud, « N'ayant pas obtenu du pape, qui a déjà eu l'obligeance de bénir sa troupe, une audience pour Cocteau, Diaghilev décide alors, en ce début de mars, de l'emmener avec Stravinski, Picasso, Massine en vacances à Naples »⁷¹, afin de visiter les très récentes fouilles de Pompéi. L'excursion, bien que brève, se révélera fondamentale pour Cocteau.

Pompéi, « la pauvre petite ville », comme il écrit à sa mère le 12 mars, dominée par « le Vésuve terrible qui fait semblant de fumer », lui donne une sensation de déjà vu, comme il l'écrira le lendemain à Eugénie Cocteau : « Pompéi ne m'a pas étonné. J'ai été droit à ma maison. J'avais attendu mille ans sans oser revenir voir ses pauvres décombres » (p. 306). L'affirmation est fort surprenante. Le poète se trouve en plein mouvement avant-gardiste, entièrement occupé par la réalisation d'une œuvre comme *Parade*⁷² et, à l'improviste, il déclare tout naturellement à sa mère qu'il se sent « chez lui » dans l'antiquité des vestiges pompéiens, c'est-à-dire à l'unisson avec l'art classique.

⁷⁰ COCTEAU Jean, *Essai d'étude indirecte. Le Mystère laïc* (1928), in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Livre de poche/La Pochothèque, coll. « Classiques modernes », 1995, p. 709.

⁷¹ ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., p. 174.

⁷² Né contre la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne, *Parade* veut être la première expérience « réaliste » de fusion des arts – mieux « sur-réaliste », comme l'a définie Apollinaire en donnant vie à ce terme.

Bien sûr, avec le recul historique, cette réflexion permet de mieux comprendre pourquoi, à partir des années Vingt, le poète adoptera une démarche théorique nouvelle. Si la rencontre avec Raymond Radiguet est l'élément déclencheur, « les pauvres décombres » de Pompéi y jouent le rôle de chrysalide. Le « retour à la maison » coïncide avec l'élan pour un nouveau changement esthétique : le néoclassicisme, vu à travers la loupe avant-gardiste, qui alimentera sa production artistique en particulier durant les années à venir avec, par exemple, l'apparition de statues qui s'animent comme dans *Le Sang d'un poète*⁷³.

La constatation que ce néoclassicisme de nature inquiétante (au sens de l'*unheimlich* freudien, c'est-à-dire quand une incertitude intellectuelle domine⁷⁴), est en effet lié à Pompéi, nous arrive par une suggestion ultérieure que nous retrouvons, trente-trois ans après, dans le scénario du film *Orphée*. Une fois traversé le miroir, Orphée et Heurtebise se retrouvent dans la « zone », que Cocteau décrit de cette façon : « Une rue en ruine, semblable à quelque Pompéi de Gradiva ou à quelque rue d'un quartier en démolition sur la Rive gauche »⁷⁵.

Le renvoi est à la Pompéi de la *Gradiva* (1903) de Wilhelm Jensen, nouvelle allemande rendue célèbre grâce au commentaire psychanalytique de Sigmund Freud, publié en 1907⁷⁶. Jansen construit un récit visionnaire autour de la figure d'un jeune archéologue, Norbert Hanold, hanté par l'image d'une jeune femme, représentée dans un bas-relief des Musées du Vatican ; il la nomme Gradiva, « celle qui avance » car elle est en train de marcher. Il l'imagine, en rêve, parcourant les rues d'un Pompéi avant l'éruption du Vésuve pour finalement, dans une hallucination toujours plus persistante, la voir réellement se promener parmi les ruines.

Ainsi la « zone », qui est hors du temps car le passé et le présent s'équivalent – Pompéi ou quelques rues de la Rive gauche –, est un espace sans temps mais qui en conserve pourtant la mémoire. Les ruines, après la destruction/démolition, en sont la trace. La vie n'y est plus, mais persiste l'image de son propre désir – inquiétante, figurée par Gradiva comme par Eurydice – « qui avance » et, ce faisant, oblige à aller à sa rencontre (en franchissant le

⁷³ Dans sa biographie, Claude Arnaud renvoie aussi à *La statue retrouvée*, un « Tableau animé où une figure part à la rencontre de deux femmes. Sur une musique d'Erik Satie, d'après une idée de Cocteau, ce 'divertissement' pour orgue et trompette sera joué le 30 mai 1923 au Bal baroque, inspiré par L'Antiquité sous Louis XIV, donné par les Beaumont. Les costumes étaient de Picasso, et Olga était l'une des interprètes », in *Jean Cocteau*, cit., p. 174 et note 22 p. 780.

⁷⁴ FREUD Sigmund, *Das Umheimliche* (1919), tr. fr. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, 2001.

⁷⁵ COCTEAU Jean, *Orphée Film*, Paris, Librio, coll. « Théâtre », 1995, p. 63.

⁷⁶ JENSEN Wilhelm, *Gradiva – ein pompejanisches Phantasiestück*, Reissner, Dresden-Leipzig, 1903 et FREUD Sigmund, *Der Wahn und die Träume in W. Jensen « Gradiva »*, « Schriften für angewandten Seelenkunde », n° 1, Wien, 1907 (tr. fr. *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen : fantaisie pompéienne*, Paris, Gallimard, 1986 – texte de Jensen compris).

miroir pour entrer dans la « zone »). C'est dans ce cas que le *unheimlich* freudien acquiert toute sa signification, mise en évidence par Freud, en indiquant que ce qui inquiète est le connu qui a été refoulé – si *Heim* signifie maison, *heimlich* est ce qui est natif. Ce « no man's land entre la vie et la mort »⁷⁷ est la « zone » qui, transposée à l'écran, selon Cocteau prend l'effigie des décombres du fort de Saint-Cyr, après le bombardement de la Deuxième Guerre mondiale. Si, en passant de l'écrit à l'écran, la zone subit une métamorphose spatio-temporelle, elle demeure néanmoins la trace indélébile de ce qui reste après l'événement traumatique – éruption, démolition ou bombardement –, cette mémoire ineffaçable qu'il faut traverser, même « mille ans après » comme le fait le poète français pour se retrouver à nouveau chez soi.

Si, pour Cocteau, Pompéi est la prise de conscience de l'antiquité en tant que dimension intime de soi-même, exprimée à travers la constatation du « retour à la maison », Naples représente l'autre face de son être poète, l'apparence marquée par la visibilité de l'altérité, la ville qui incarne l'injonction que Diaghilev lui avait lancée un jour, au début de leur collaboration : « Étonne-moi ! » et que, depuis, il avait essayé de mettre en pratique dans ses œuvres⁷⁸. C'est la raison de son éblouissement – véritable coup de foudre – comme il l'écrit à sa mère :

Je n'imagine pas qu'aucune ville du monde puisse me plaire mieux que Naples. L'Antiquité grouille toute neuve dans ce Montmartre arabe, dans ce désordre énorme d'une kermesse qui ne ferme jamais. La nourriture, Dieu et la fornication, voilà les mobiles de ce peuple romanesque. Le Vésuve fabrique tous les nuages du monde. La mer est bleu marine. Il pousse des jacinthes sur les trottoirs. (p. 306.)

Naples est un véritable symbole de la vie, les quatre éléments qui déterminent l'essence des forces de la nature y sont réunis : le feu dans les entrailles du Vésuve, l'air qui se condense en nuages, l'eau d'un « bleu marine » et la terre qui fend les trottoirs pour faire naître ses fleurs. Pour la même raison, l'existence des napolitains, « ce peuple romanesque » qui s'agit dans un décor (« ce Montmartre arabe ») correspond à l'antiquité « neuve », car incessamment métamorphosée par la vie en train de se faire. La ville devient, sous le regard

⁷⁷ COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, Monaco, Rocher, 2003 (nouvelle édition), pp. 204 et 207.

⁷⁸ Cf. ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., pp. 104 et 116.

du poète, « une kermesse », jouée infiniment à cause des éléments mêmes qui en sont à l'origine : « La nourriture, Dieu et la fornication ».

Mieux que la série des photographies qui nous montrent des vacanciers, face au Vésuve ou se promenant parmi les ruines pompéiennes, c'est la nature méditerranéenne, dans son devenir, qui est « photographiée » par Cocteau dans cette lettre, la *physis* des philosophes présocratiques, où même la spiritualité du Dieu chrétien est rendue à sa dimension païenne. Ainsi après Pompéi qui, comme Carlo Vecce l'a justement souligné, « [...] lui semble le théâtre de la mort, Naples est le théâtre de la vie, non pas opposé mais complémentaire, l'autre face de la même médaille »⁷⁹.

Tous les poèmes qui parlent de Naples, à partir du premier « Naples » écrit pendant son séjour romain, ou ceux nés de ses souvenirs, renvoient à cette dimension étonnante : « Jamais je n'ai rien vu de plus fou sur la terre », vers final de « Souvenir de Naples », qui ne l'a plus abandonné⁸⁰.

Cette petite escapade dans le sud de l'Italie est un élément significatif du parcours poétique que Cocteau est en train de se forger. Elle va d'un côté alimenter ce qu'il est en train d'élaborer d'un point de vue théorique (la duplicité de l'être du poète, sa face « clair-obscur » – on pourrait dire son être moderne et son néoclassicisme⁸¹) et de l'autre côté elle va participer à la formation de sa perception esthétique. Face à Naples et à la vie simple des Napolitains, Cocteau s'aperçoit qu'à ses yeux de poète la vie en soi est un spectacle qu'il faut saisir, libéré de tout préjugé moral. C'est cette *aisthesis* napolitaine qui concourra à consolider la formation de sa perception artistique et que, par exemple, nous retrouvons présente vers 1945, lors qu'il découvre le cinéma italien de l'après Deuxième Guerre mondiale.

Une fois rentré à Rome, Cocteau commence à regarder la capitale d'un œil neuf. Le 16 mars il écrit à sa mère :

Chérie,

⁷⁹ VECCE Carlo, « *Cocteau e Orfeo : sogno e metamorfosi del mito (I)* », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italian*, cit., p. 54 (« [...] gli appare il teatro della morte, non contrapposto ma complementare al [Napoli] teatro della vita, l'altra faccia di una stessa medaglia »).

⁸⁰ « Souvenir de Naples » et « Vésuve » font partie du recueil *Vocabulaire*, 1925 (ÆPC, pp. 300 et 309), mais nous renvoyons, en même temps, aux nombreux rappels parsemés dans d'autres poèmes.

⁸¹ Selon Giovanni Dotoli, pendant le séjour italien « Le parcours poétique de Cocteau se dessine définitivement. Cocteau sera moderniste et classique, mystique et visionnaire, comme le peuple de Naples », « Cocteau l'italien : Rome et Naples », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italian*, cit., p. 105. Cf., en particulier, tout le dernier paragraphe, « Le voyage du tournant », pp. 103-106.

Après Naples on trouve Rome bien lourde, bien molle et bien sévère. Je dis molle à cause du climat qui fauche bras et jambes, à tel point que le public des music-halls n'a même pas la force d'applaudir les refrains qu'il aime. Corpechot me traîne en fiacre matar sur les Sept Collines et dans des cryptes où poussent les champignons, les mosaïques d'or et le rhume. Je préfère le peuple aux chefs-d'œuvre – c'est de lui qui se dégagent les siècles. Le peuple de Naples est aussi distant du peuple de Rome que possible. Je me promène et je regarde [...]. (p. 308.)

Cette lettre ne fait que confirmer le bouleversement profond que la rapide excursion napolitaine a déclenché en lui : la naissance d'un œil « anthropologique » capable de saisir le côté artistique que les hommes possèdent en eux. En conséquence la vision des êtres et des choses qui l'entourent s'épaissit, se densifie. Elle saisit les hommes et leurs œuvres ainsi que les villes de manière différente. Face à la légèreté de Naples, où la vie s'écoule naturellement, Rome, comme il le note dans la lettre, devient « trop lourde ». Il reprend cet aspect dans un commentaire, écrit autour de l'un de ses autoportraits en 1924, pour *Le Mystère de Jean l'Oiseleur* ; revenant sur cette sensation visuelle, il lui trouve enfin sa justification : « Rome est une ville trop lourde pour son sol mou et son ciel léger. Elle s'enfonce. Nous ne la voyons plus qu'à mi-corps »⁸². Cette image très forte et très belle de la Ville Éternelle qui « s'enfonce » à cause de son poids jusqu'à « mi-corps » – à cause de ses différentes couches historiques et de son épaisseur culturelle –, laisse désormais libre cours à sa nouvelle perception esthétique, et lui ôte ce côté « provincial », qu'il avait pu ressentir pendant son séjour⁸³.

Le 10 avril 1917, Cocteau laisse Rome pour regagner Paris. Les dernières lettres qu'il envoie à sa mère, avant son départ, expriment la fatigue accumulée : « Rentre à Paris sans regrets. Le mal du pays l'emporte sur les plaisirs tristes et le travail de Rome » (p. 314), et le désir de retrouver son chez soi : « Je renonce au soleil sans amertume. Vive la boue de chez soi et le ciel rébarbatif sur la tour Eiffel » (*Ibidem*). Cependant, celui qui regagne la capitale la plus à l'avant-garde du moment est un jeune poète encore avant-gardiste mais

⁸² COCTEAU Jean, *Le Mystère de Jean l'Oiseleur, monologues* (autoportraits), cit., repris in RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., p. 121 et in PAÏNI Dominique, NEMER François, LOTH Valérie (sous la direction de), *Cocteau, Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, cit., p. 159.

⁸³ Comme le relève Elena Fermi en commentant ce passage : « Cocteau met en relief une caractéristique après tout assez cachée de la ville qui, définie éternelle dans le monde, voudrait la contredire. Il a découvert ce qui fait le charme de Rome, dont il avait subi la pesanteur en 1917, son côté le plus secret, le moins connu donc, selon sa vision personnelle, le plus vrai », in *Jean Cocteau et l'Italie*, Thèse, cit., p. 19.

différent de celui qu'il était deux mois auparavant. Deux raisons à cela. La première correspond à l'évolution de sa perception esthétique, qui désormais est composée de différentes couches : l'œil « physiologique » du jour dorénavant coexiste avec celui « poétique » de la nuit ; l'œil « intellectuel », celui qui juge les autres artistes (et que nous aborderons dans le deuxième chapitre), doit laisser libre cours à l'œil « anthropologique », qui saisit l'art naturel que tout être humain porte en soi. La seconde raison c'est l'immersion dans le classicisme, les retrouvailles avec les lieux où les mythes païens cohabitent encore avec la religion catholique, où ils sont toujours ancrés et bien présents dans la vie des hommes au quotidien. Cocteau situe cette plongée dans l'antiquité sous forme d'un retour qui – comme le remarque Claude Arnaud – « l'alimentera esthétiquement, durant toutes les années à venir »⁸⁴.

1.5. 1936 : ROME SOUS LA DOMINATION MUSSOLINIENNE

Il faudra attendre dix-neuf ans et la méprise d'un employé des wagons-lits pour que Cocteau revienne en Italie, de nouveau à Rome, pour une traversée nocturne rapide comme un éclair (environ trois heures) le 29 mars 1936, avant de rejoindre le port de Brindisi dans la région des Pouilles ; il embarquera sur le Calitéa, un « petit bateau blanc » qui le mènera au Pirée et à Athènes, en compagnie du jeune Marcel Khill devenu, pour cette réalisation du *Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne, son inséparable Passepartout.

Le simple désir de Cocteau, de « partir sur les traces des héros de Jules Verne pour fêter son centenaire et flâner quatre-vingts jours »⁸⁵, nous cache, en réalité, trois objectifs plus importants. Le premier consiste à transformer immédiatement ce voyage en une entreprise médiatique, grâce à l'acceptation de Jean Prouvost, directeur du quotidien *Paris-Soir*, et de publier le reportage rédigé à chaque étape franchie. Le second objectif est constitué par le désir de lier ce voyage à une revendication poétique personnelle, en partant du constat que le *Tour du monde en quatre-vingts jours* original, par son trajet qui va vers l'Est, se serait réellement accompli grâce aux fuseaux horaires en soixante-dix-neuf jours. Ainsi Cocteau remarque que « Verne a construit son livre sur ce jour fantôme » et ajoute :

Voilà de nombreuses années que je circule dans les pays qui ne s'inscrivent pas sur les cartes. Je me suis évadé beaucoup. J'ai rapporté de ce monde sans

⁸⁴ ANAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., p. 174.

⁸⁵ COCTEAU Jean, *Tour du monde en 80 jours (mon premier voyage)*, cit., p. 18. Pour les autres citations tirées de ce livre et présentes dans ce sous-chapitre, nous donnerons les pages entre parenthèses dans le texte.

atlas et sans frontières, peuplé d'ombres, une expérience qui n'a pas toujours plu [...] Il s'agissait de coloniser l'inconnu et d'apprendre ses dialectes [...] Aimer, dormir debout, attendre les miracles, fut ma seule politique. N'est-il pas juste que je me repose un peu, que je circule sur la terre ferme et que je prenne comme tout le monde des chemins de fer et des bateaux ? (pp. 17-18.)

Une fois établi le point de contact avec Jules Verne, c'est-à-dire le désir de donner forme, à travers l'écriture, à la partie « fantôme » que chaque être cache en soi, le dernier objectif de ce tour du monde est de faire connaître le reportage de son voyage dans les milieux intellectuels de la capitale, dont la publication en volume porte le titre – intentionnellement symbolique – *Mon premier voyage*, car il s'agit, à ses yeux, d'« une poésie aventureuse » (p. 19). Et ceci se justifie par le regard « complexe » qu'il pose sur les être qu'il croise et sur les villes qu'il traverse dans son itinéraire. Cette vision *différente* est l'aboutissement de longues années de plongée en soi-même à sonder la partie inconnue de l'être humain, en contact avec « des objets dangereux [...] qui effrayent les uns et aident les autres à vivre » (pp. 17-18). Outre son expérience littéraire avec Raymond Radiguet, *Le Coq et l'Arlequin* (1918) qui ouvre la voie aux nouvelles frontières de l'écoute musicale, *Le Mystère laïc* (1928), dédié à la lecture « indirecte » de la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico, ou encore *Opium* (1930), avec « Les dessins obscurs de la Providence » qui l'accompagnent⁸⁶, ces œuvres sont la manifestation éclatante de cette perception *différente* qui désormais fait partie ouvertement de lui.

Si donc Cocteau semble rester éloigné du *Bel Paese* pendant presque vingt ans – et pour le moment nous ne sommes pas en possession de documents ou de témoignages qui puissent contredire cette constatation – il n'a cependant « [...] jamais interrompu ses relations avec l'Italie et les Italiens, que ceux-ci se trouvent à Paris ou au-delà des Alpes »⁸⁷, comme le montre *Le Mystère laïc*. Une justification possible pourrait être celle donnée par lui-même dans le premier chapitre de *Mon premier voyage*, quand il affirme l'exigence fondamentale qu'il a eu de se promener « [...] dans les pays qui ne s'inscrivent pas sur les cartes » (p. 17). À l'âge de quarante-sept ans, ce tour du monde lui permet un nouveau départ, comme le titre donné au livre en témoigne et, symboliquement, « [...] toute cette période si neuve pour moi

⁸⁶ COCTEAU Jean, *Opium. Journal d'une désintoxication* (1930), in *Jean Cocteau. Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 570.

⁸⁷ FERMI Elena, *Cocteau et l'Italie*, Thèse, cit., p. 23.

qui dormais ce sommeil voulu depuis 1914 (*Le Potomak*) va se résoudre et se dénouer dans cet express de Rome » (pp. 20-21).

La première image que Cocteau perçoit de la Ville Éternelle est stupéfiante et admirable :

Rome la nuit. Ville morte. Ville mouette. Ville où le seul cri que se permettent ses façades et ses murailles, toujours le même avec de petites variantes, sera le Duce : sa figure de face et de profil, en bonnet à aigrette ou en casque, aimable ou terrible.

La ville aveugle, sourde, la langue coupée, s'exprime uniquement par les grimaces lyriques de Mussolini. (p. 22.)

Le contact avec la capitale italienne est abrupt, dû à l'image du dictateur Benito Mussolini qui l'a envahie⁸⁸. En particulier, « le réveil » de Cocteau est brutal puisque, dans l'état de mort qui domine la ville entière, il entend un seul cri qui se propage sur les façades des palais : celui du Duce qui, comme il l'expliquera vers la fin de ce reportage, à travers « Des haut-parleurs annon[çant] l'avance des troupes et la prise d'Addis-Abeba ». (p. 24) Ainsi les signes de mort deviennent clairs. Ils sont liés à Mussolini, engagé depuis octobre 1935 dans une guerre raciste pour conquérir l'Éthiopie, que Cocteau ne manque pas de dénoncer. Seulement le reportage présente une discordance temporelle, car les troupes fascistes entrent dans la capitale éthiopienne le 6 mai 1936 et c'est le 9 mai que Mussolini proclame la fondation de l'Empire italien.

Cette légère « confusion » de dates de la part de Cocteau, (les événements étant postérieurs au 29 mars, jour de cette ballade nocturne), s'explique au moins pour deux raisons. La première que l'on pourrait mettre sur le compte de la prise de position nette qu'il prend contre le régime fasciste, qui, à ses yeux, anéantit Rome et les Italiens : la mention de la prise d'Addis-Abeba est vue comme un élément indiscutable de cette domination sur les êtres. La deuxième raison est reliée au paragraphe qui suit, celui sur « les grimaces lyriques de Mussolini » :

⁸⁸ Benito Mussolini (1883-1945) avait été chargé le 30 octobre 1922 par le roi Vittorio Emanuele III de former le gouvernement. Le 18 novembre 1923 le Parlement approuve la nouvelle loi électorale, qui permet au parti qui détient la majorité relative d'avoir les deux tiers des sièges. Au mois d'avril 1924, le Parti fasciste remporte les élections. Le 3 janvier 1925, Mussolini inaugure le début de sa dictature fasciste.

Mais on ne pense pas à tout. Et la vieille ville d'amour chante sa plainte par l'entremise de ses fontaines que Nietzsche écoutait et traduisait la nuit. Grâce à ces eaux jaillissantes sur les places, je la retrouve cette Rome de Carnaval et d'Opéra. Je retrouve le Forum, son désordre de ville cambriolée après la fuite des cambrioleurs, le Colisée... etc. (p. 22.)

Le cri mussolinien du paragraphe précédent est à l'opposé du bruit entendu dans ce paragraphe, celui de l'eau des fontaines auquel le poète prête l'oreille comme le faisait, avant lui, Nietzsche et qui lui fait retrouver la Rome qu'il avait connue pendant son premier séjour : « Je nous revois avec Picasso, revenant la nuit de l'hôtel Minerve où habitaient les danseuses russes, à notre hôtel, Place du Peuple » (p. 23). Elle devient, à nouveau, la « ville lourde » que l'on avait repérée dans les lettres envoyées à sa mère après le détour par Naples, « la matrone qui s'enfonce peu à peu, de tout le poids de ses monuments et de ses statues » (*Ibidem*). Pourtant lors de cette remémoration, Cocteau compare Rome non plus à la légèreté de Naples, mais à Venise et à son lent effacement dans les eaux stagnantes de la lagune :

Venise, moitié femme, moitié poisson, est une sirène qui se défait dans un marécage de l'Adriatique. Rome, elle, tant de fois enterrée et déterrée, continue son ensevelissement solennel. [...] Rome ne m'émeut pas. Elle m'embrouille. (*Ibidem*.)

L'idée de la consommation de Venise, lieu commun de premier abord, trouve place dans cette comparaison car la cité des Doges donne corps à l'émotion alors que Rome, pourtant perçue, elle aussi, comme une cité en train de disparaître, ne réveille aucune sensation, même s'il avoue d'emblée : « Je ne peux me lasser de la parcourir ». Anéantissement de la Ville Éternelle qui, selon Cocteau, n'est pas seulement causé par le poids des vestiges de son passé, mais aussi par « la pioche de l'ancien manœuvre Mussolini » qui, depuis sa prise de pouvoir, a commencé à la démolir pour redessiner sa configuration urbaine, selon les canons de la nouvelle esthétique du régime. Et ce pouvoir annihilant et mortifère que le Duce étend sur la ville, ramène à la mémoire de Cocteau ce qu'il avait évoqué dans un poème qui fait partie d'*Opéra* (1927) du titre – prophétique – « Romain » :

Le buste présumé de Septième Sévère
N'a pas plus de douceur parce qu'il est en verre ;
Le gant noir adoucit un peu le profil grec,
Le profil peu romain, le profil par trop sec.

Sans ce fil contourné que serait la statue ?
Car c'est avec le fil du profil qu'elle tue
Et les mille détours de ce buste si dur
Se déroulent la nuit et traversent les murs. (*EPC*, p. 580.)

Néanmoins, si l'image dominante jusqu'ici est celle de la ville blessée par le fascisme mussolinien, Cocteau termine le reportage de cette promenade nocturne – comme il le dit lui-même – par son ancienne « manière de voir » :

Cette course entre deux trains et deux sommeils ne change pas ma manière de voir [...] L'âme d'un pays ne change pas. C'est elle qui nous observe derrière les palais blindés [...] C'est elle que j'écoute cette nuit, suffoquer, bégayer, avouer, revendiquer, par l'eau de lune des fontaines [...] Elles jaillissent par-dessus les censures, et leur buée légère décolle les affiches. Je vous ai bien comprises, fontaines de Rome. Cette nuit, rien ne vous dérange. Le maître est fier de vos bouches sculptées ; il ne pense pas à étouffer leurs aveux. (pp. 24-25.)

Tout d'abord, avant d'entamer l'analyse, il faut dire que si nous nous sommes laissé aller à des citations plus abondantes de ce reportage sur Rome, c'est à cause de l'importance de ce texte par rapport à notre recherche sur la perception visuelle que Cocteau développe lorsqu'il est au contact des villes italiennes.

Selon nous il met en avant trois éléments significatifs du point de vue de cette perspective. Le premier est le rôle joué par le son. La dimension que décrit Cocteau au contact initial avec Rome la nuit est d'abord sonore avant d'être visuelle : c'est le cri de Mussolini qui laisse tout de suite place au chant des fontaines envahissant l'espace. Au milieu de ce reportage, Cocteau avoue que « Le chant des fontaines dénonce la ville véritable » (p. 23). C'est le son qui, dans cette nuit romaine, détient le pouvoir de démasquer ce que Rome donne vraiment à voir. Ainsi la perception sonore devient, dans ce premier reportage, ce qui précédemment avait été confié au seul domaine de la vue.

En stricte corrélation avec ce premier élément, le deuxième est celui que nous offre l'image de Friedrich Nietzsche : maître de cette écoute – « il traduisait la nuit » – Nietzsche est l'initiateur du poète à cette *maestria*, comme lui-même l'avoue à la fin de son texte : « Je vous ai bien comprises, fontaines de Rome » (p. 25). Nous connaissons l'importance que ce philosophe a eu sur la pensée européenne du XX^e siècle, en général, et sur celle de Cocteau,

en particulier, qui n'a jamais cessé de relire ces œuvres ni de les méditer⁸⁹. La chose qui nous frappe dans ce texte c'est qu'enfin Cocteau prend définitivement la place du philosophe allemand, qu'il devient son double, lui renvoyant ainsi la responsabilité de cette modalité particulière de perception sonore, acquise grâce à lui.

Le troisième élément, enfin, est celui qui nous concerne de plus près. Cette nouvelle perception déclenche l'ancienne vision : « Grâce à ces eaux jaillissantes sur les places, je la retrouve cette Rome » (p. 22), au point que les eaux sont capables de faire remonter à la mémoire les souvenirs du précédent séjour réalisé en compagnie de Picasso. Cependant, dans l'ultime partie du reportage, Cocteau se sent dans l'obligation de confirmer que « Cette course entre deux trains et deux sommeils ne change pas [sa] manière de voir [...] L'âme d'un pays ne change pas. C'est elle qui nous observe derrière les palais blindés [...], C'est elle que j'écoute cette nuit [...] » (p. 24).

Cocteau a raison de nous dire que sa perception visuelle n'a pas changé, que dans la nuit, c'est l'œil « poétique » qui guide la vision des êtres et des choses et parvient à en saisir l'âme. Toutefois, cet œil est devenu un organe perceptif plus complexe, car le son est allé se greffer sur la vue : ainsi, cet œil intime est devenu « synesthésique », et sa perception poétique « audio-visuelle ».

Un tel reportage montre bien la perfection à laquelle le poète est arrivé dans la maîtrise de son écriture, ainsi que la beauté d'une construction impeccable. Et ce texte dévoile aussi, masqué par l'image initiatrice de Nietzsche, que le passage de Cocteau derrière la caméra, dans *Le Sang d'un poète* (1930)⁹⁰, a laissé en lui des traces indélébiles, au point que même la domination mussolinienne n'a pas pu effacer, dans sa singulière « audio-vision »⁹¹, le charme que Rome recèle secrètement en elle.

⁸⁹ À ce propos, cf. ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., pp. 716-717. En particulier, l'auteur note que « Si Zarathoustra lui semblait un peu trop écrit, trop 'poétique', il continuait à tenir *Le Gai savoir* pour un sommet de prédication dansante – une anti-Bible souveraine, pour les grands blessés de la vie », p. 717.

⁹⁰ Dans ce cas, nous ne prenons pas en considération le premier court-métrage d'amateur qu'il a tourné, *Jean Cocteau fait du cinéma* (1925), invisible car perdu (du moins jusqu'à présent). Ainsi *Le Sang d'un poète* n'est pas seulement son premier film visible – et très célèbre –, il est aussi celui qui a donné vie à son rôle institutionnel de metteur en scène.

⁹¹ Nous empruntons à Michel Chion le terme qui donne le titre à l'une des essais, parmi les plus importants, sur le son au cinéma : *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

1.6. 1947-1950 : APRÈS LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE, L'ITALIE À NOUVEAU ET POUR TOUJOURS. UN DÉPART INÉDIT : « LA BIENNALE DI VENEZIA »

À part une escapade dans la neige italienne, côté Alpes Maritimes, en décembre 1937, toujours en compagnie de son Passepartout Marcel Khill⁹², le grand retour de Cocteau en Italie se réalise, enfin, dix ans après, à la fin de l'été 1947, et le poète continuera à venir régulièrement en Italie jusqu'en 1958. Sa nouvelle fonction dans le monde du spectacle français (celle d'adaptateur de romans pour le cinéma et de metteur en scène), l'amène à revenir à Venise, grâce à son institution culturelle « La Biennale di Venezia », sommet intellectuel de la péninsule entière et rendez-vous des arts du XX^e siècle⁹³.

Mais revenons un bref instant en arrière. Après son « tour du monde » en compagnie de Marcel Khill, la Deuxième Guerre mondiale suspend en Europe le « temps social » d'échange entre les pays, et le remplace par celui des dictateurs avec leurs guerres. À Paris, sous l'occupation allemande, grâce à la rencontre quelques années auparavant de Jean Marais, étoile naissante dans le firmament du septième art, Cocteau commence à se consacrer corps et âme au cinéma, dans le rôle de dialoguiste d'abord, dans celui d'écrivain de scénarios ensuite, pour revenir, après ce long détour, à la mise en scène avec la réalisation de *La Belle et la Bête* (1946), nouveau départ, après le lointain *Le Sang d'un poète* (1930).

Voyons schématiquement cette période de plus près⁹⁴ :

⁹² « [...] au fait, je ne séjourne plus à Marseille [...] Je suis dans la neige italienne, entraîné en michelines et en fiacres de Fantômas par Marcel Khill, mon Passepartout du *Tour du monde* », article ayant pour titre « Tout finit par des chansons », 14 décembre 1937, in COCTEAU Jean, *Poésie de journalisme*, Paris, Pierre Belfond, 1973, p. 98.

⁹³ L'Organisme Autonome « La Biennale di Venezia », autonomie voulue par Mussolini en 1930 pour la soustraire au pouvoir local vénitien, est né en avril 1893 par volonté de la Municipalité avec le projet d'instituer une Exposition artistique nationale tous les deux ans, à partir du mois d'avril 1894. L'année suivante, la Mairie décide de la transformer en Exposition internationale. En 1928 s'ouvre l'Institut Historique d'Art Contemporain, le premier organisme des archives de La Biennale qui, en 1930, deviendra l'ASAC (Archives Historiques d'Art Contemporain). À partir de 1930, sous la présidence du Comte Volpi di Misurata, de nouveaux festivals vont naître : en 1930 c'est le Festival International de Musique Contemporaine qui voit le jour ; en 1932, L'Exposition Internationale d'Art Cinématographique et en 1934 le Festival International du Théâtre de Prose.

⁹⁴ Pour ce qui concerne le cinéma, nous avons établi cette chronologie à partir de celle réalisée par RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, « chronologie 'Jean Cocteau fait du cinéma' », *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., pp. 303-327, ainsi que RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 7, « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », Paris, Non lieu, 2009. Pour un point de vue biographique de cette période, le renvoi obligatoire est à COCTEAU Jean, *Journal 1942-1945*. Texte établi, présenté et annoté par Jean Touzot, Paris, Gallimard, Paris, 1989.

- en 1939, dialogues additionnels pour *La Comédie du bonheur* de Marcel L'Herbier (sorti seulement en 1942) ;
- en 1941, dialogues restés inédits de *Juliette ou la clef des songes* pour un projet abandonné de Marcel Carné ;
- en 1942, reprise des dialogues du *Lit à colonnes* (1942) de Roland Tual (tiré de la pièce de Nicolas Evreïnov) ;
- dialogues du *Baron fantôme* (1942) de Serge de Poligny (avec son apparition dans le rôle du vieux baron Carol) ;
- récit et paroles de *L'Éternel retour* (1943) de Jean Delannoy ;
- en 1943 apparition, dans le rôle d'Alfred de Musset, dans *La Malibran* (1943) de Sacha Guitry ;
- commentaire de *Tennis* (1949), court-métrage documentaire de Marcel Martin avec les tennismen Henry Cochet et Yvon Petra ;
- en 1944, dialogues des *Dames du bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson (adaptation d'un épisode de *Jacques le fataliste* de Diderot) ;
- adaptation et dialogues de *La Princesse de Clèves* (1961) de Jean Delannoy (tiré du roman de Madame de Lafayette), projet interrompu à la fin du mois d'octobre et repris en mai 1960 ;
- en 1945, commentaire écrit et dit du court-métrage *L'Amitié noire* (1946) sur le Congo Brazzaville, de François Villiers et Germaine Krull ;
- au mois d'août commence le tournage de son film *La Belle et la Bête* (1946).

C'est avec la nouvelle « aura » conquise grâce à son assidu travail d'écriture dans le cinéma français sous l'occupation⁹⁵, et celle, toute récente, de metteur en scène reconnu et célébré (au moins par le public français, pour *La Belle et la Bête*, Prix Louis Delluc 1946), qu'il débarque, à la fin de l'été 1947, en Italie du nord, pour superviser la fin du tournage de *Ruy Blas* (1947) de Pierre Billon, dont il a effectué l'adaptation et les dialogues d'après le drame de Victor Hugo, et avec Jean Marais dans le double rôle de don César et de Ruy Blas. Le tournage italien se passe entre Milan, Venise et un petit village des Dolomites, situé dans les Alpes vénitiennes : Misurina di Cadore. Nous pouvons aujourd'hui établir avec certitude les trois lieux, ainsi que les dates des tournages, grâce à des articles de la presse italienne non réédités jusqu'à ce jour et que nous venons de retrouver.

Tout d'abord, pour ce qui concerne le premier plateau, celui de Milan, un article-interview italien confirme qu'il avait été monté dans les studios de via Pestalozzi, au-delà de

⁹⁵ Dans son *Journal*, à la date du 21 décembre 1942 Cocteau écrit : « Le Comité du cinématographe me demande une pensée (*sic*) et un portrait de moi à la plume, pour l'album de luxe du cinéma qu'ils éditent. Ils ne le demandent qu'à des metteurs en scène. C'est donc qu'ils commencent à admettre la mise en scène par l'auteur. Premier pas », cit., pp. 220-221.

la Porte Ticinese, dans la partie sud-ouest de la ville⁹⁶. Ainsi, contrairement à ce que Pierre Chanel a pu affirmer dans ses « Dernières remarques » concernant l'étude d'Elena Fermi⁹⁷, le tournage milanais s'est déroulé au mois d'août, comme le confirme Cocteau lui-même dans une interview donnée à Jean Marabini pour *Combat* et publiée le 21 août :

[...] Je suis venu tourner *Ruy Blas* à Milan. Avez-vous remarqué que les maisons, ici, sont asymétriques ? C'est pour moi une des conditions de la beauté. Un visage qui serait parfaitement régulier serait monstrueux. Je ne sais pourquoi Milan me rappelle Amsterdam. Vue de l'avion, Amsterdam est construite comme un jardin où les maisons seraient repliées comme les parchemins d'une vieille bibliothèque⁹⁸.

Plus précisément, grâce à un article publié dans le *Corriere d'Informazione pomeridiana* et signé par Camilla Cederna, daté 19 août 1947, nous savons maintenant que : « Jusqu'à hier [...] La compagnie a travaillé pendant huit nuits, de dix heures du soir aux six heures du matin »⁹⁹. Le tournage s'est donc déroulé entre le 11 et le 18 août pour, ensuite, se poursuivre dans les studios vénitiens de la Scalera Film situés dans l'île de la Giudecca¹⁰⁰, comme le confirme un autre article (cette fois du *Gazzettino* et daté lundi 25 août), qui nous

⁹⁶ ROSADA Guido, « Pareri di Cocteau », *Messaggero Veneto* (Udine), 31 agosto 1947 : « [...] Maintenant Cocteau est à Milan. [...] Il y a un film dont il a écrit le sujet, et qu'il est en train de surveiller dans les studios de la rue Pestalozzi » (« [...] Cocteau ora è a Milano. [...] C'è un film di cui ha scritto il soggetto, e che egli sta sorvegliando negli stabilimenti di via Pestalozzi »).

⁹⁷ « Le tournage de *Ruy Blas* a eu lieu en septembre 1947 à Milan, mais aussi à Venise, au studio de la Giudecca », CHANEL Pierre, « Dernières remarques », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 6, « Cocteau avant le *Potomak* », cit., p. 145.

⁹⁸ COCTEAU Jean, « À Jean Marabini », *Combat*, 21-8-1947, repris in COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Édition établie par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 186.

⁹⁹ CEDERNA Camilla, « Il buonomore dei Milanesi ha fatto stupire Cocteau », *Corriere d'Informazione pomeridiana*, 19 agosto 1947 (« La bonne humeur des Milanais a stupéfié Cocteau » ; « Fino a ieri [...] La compagnia ha lavorato per otto notti, dalle dieci alle sei »). Il faut noter que, après quelques années, Camilla Cederna deviendra l'une des plus célèbres écrivaines italiennes de la deuxième moitié du XX^e siècle, surtout grâce à son travail journalistique.

¹⁰⁰ Désormais disparus, les studios cinématographiques se trouvaient à l'opposé du jardin Eaden, lequel avait fortement marqué le jeune poète pendant sa visite avec ses trois autres compagnons dans le lointain septembre 1908 (comme on a pu le relever à travers les différents textes que Cocteau lui a dédiés). La Scalera Film, propriété des frères Scalera, était née à Rome en 1938 par volonté de Mussolini, en prévision d'un cinéma italien entièrement autarcique. En 1940, elle avait acheté un terrain dans l'île de la Giudecca pour construire des nouveaux studios. Après le 8 septembre 1943, avec l'occupation allemande, elle doit se transférer à Venise, en suivant ainsi le régime fasciste devenu la République de Salò. Dès 1941 jusqu'au 1947, on voit en activité la Scalera française, née d'un accord avec le producteur André Paulvé (titulaire de la société Discina), pour la réalisation, à Paris et aux studios Victorine à Nice, de films en coproduction. C'est dans ce cadre que la fin du tournage de *Ruy Blas* est réalisée aux studios de la Giudecca. La Scalera Film termine son activité en 1952 pour cause de banqueroute, due à sa dernière aventureuse production vénitienne, *Othello* (1951), le chef-d'œuvre maudit d'Orson Welles. Cf. LUGHI Paolo, « La prudente avventura della Scalera », in BRUNETTA Gian Piero (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 63-75.

informe que le sous-secrétaire à la Présidence du Conseil, M. Giulio Andreotti avait visité les studios de la Scalera la veille, donc le dimanche 24 août, et assisté au tournage d'une séquence de *Ruy Blas*. À la fin de l'article le journaliste informe ses lecteurs que le film sera terminé dans une quinzaine de jours¹⁰¹. Finalement, dans un article du *Messaggero Veneto* qui présente une interview de Cocteau, c'est lui-même qui déclare que « [...] nous tournerons aussi sur les Dolomites, dans un refuge au-dessus de Misurina. J'y reviens maintenant. Ce sont des lieux merveilleux, uniques en Europe »¹⁰².

En même temps, correspondant de la revue *Carrefour*, Cocteau devait couvrir les films de la VIII Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale, qui se déroulait dans la Cour du Palais des Doges du 23 août au 15 septembre. Mais, comme il l'avouera dans son unique article signé le 8 septembre, « Notre travail de *Ruy Blas*, au studio de la Giudecca, nous retenait jusqu'à neuf heures et nous empêchait d'assister aux films »¹⁰³.

Cette impossibilité de parler des films présentés à l'Exposition, qu'il compense en parlant d'autres films italiens qu'il a vus à Paris et qu'il a aimés (nous analyserons ce passage dans la deuxième partie de notre travail), lui donne la possibilité de décrire la ville qu'il aime, en laissant libre cours à son imagination. Pour commencer, il renvoie implicitement à sa dernière visite italienne, celle de Rome la nuit, en reprenant une sensation visuelle suscitée par ses palais et ses ruines. Mais aussitôt il la transforme, ici, grâce à la magnificence de l'or :

Cet air qu'ils ont d'être posés n'importe où sur une table contribue à donner aux édifices de la place Saint-Marc l'aspect insolite d'objets d'or sortis de la poche de quelque doge et abandonnés par des cambrioleurs qui n'en connaissent pas l'usage. (p. 51.)

Ensuite, sans avoir vu les films, il décrit de façon détaillée leur réception, sans l'avoir vraiment connue, et restitue aussi l'ambiance qui entoure cet événement. Cela lui est possible car le mois précédent, pendant le tournage de *Ruy Blas* à Milan, il séjournait aussi à

¹⁰¹ Sans Signature, « *Intensa giornata del Sottosegretario alla Presidenza* », *Il Gazzettino*, 25 agosto 1947 (« Intense journée du sous-secrétaire à la Présidence » ; « [...] *la parte più interessante della visita è stata quella di assistere alla ripresa di una scena del film Ruy Blas* »).

¹⁰² ROSADA Guido, « *Pareri di Cocteau* », *Messaggero Veneto* (Udine), 31-8-1947 (« Avis de Cocteau » ; « [...] *Gireremo sulle Dolomiti, in un rifugio sopra Misurina. Ne vengo ora. Sono luoghi meravigliosi, unici in Europa* »).

¹⁰³ COCTEAU Jean, « A propos de la Biennale de Venise », *Carrefour*, 8-9-1947, repris in COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 51. Pour les autres citations tirées de cet article présentes dans ce sous-chapitre, nous donnerons les pages entre parenthèses dans le texte.

Venise¹⁰⁴, et le soir du 12 août il avait pu assister à l'ouverture du VIII Festival International du Théâtre de Prose de La Biennale (auquel son *Aigle à deux têtes* avait été invité pour la fin septembre), comme nous pouvons le lire dans un article paru dans la presse italienne le lendemain de l'événement. Sur le parterre du pavillon des arts décoratifs aux Jardins de La Biennale, le Festival avait présenté *Les Rustres (I Rusteghi, 1760)* de Carlo Goldoni, dans une mise en scène de Renato Simoni, devant un public international, où était présente Madame Le Président Auriol. Le journaliste nous dit qu'elle avait trouvé les décors et les costumes de bon goût, tandis que, dans le sous-titre qui accompagne l'article, il explicite : « Jean Cocteau réticent. Non sans raison, sans doute »¹⁰⁵. Or, en se référant à cette expérience, il peut sans peine imaginer la même atmosphère qui règne pendant la projection des films :

C'est au palais des Doges, dans la cour, que se projetaient les films de la Biennale. C'est-à-dire que sur un linge de plus pendu contre les marbres le public devait suivre le drame à travers les cloches du campanile et le vol de papillons de nuit. J'en parle par la rumeur qui se propage de chaise en chaise à l'heure où les pigeons forment des rafales, où le café noir coule de source, où les panneaux publicitaires du cinéma tombent les uns après les autres au moindre souffle de l'Adriatique. (*Ibidem.*)

Venise a donc maintenant sur Cocteau un effet encore plus marqué que dans sa précédente écriture vénitienne : son imaginaire « poétique » se concrétise dans son imagination « narrative », faite d'images sonores¹⁰⁶. Ainsi, sa perception place maintenant aux côtés du préconcept romantique de la ville « morte » celui d'une ville festive et théâtrale, dont les traces sont à retrouver en suivant l'ancienne empreinte napolitaine :

Un festival ajoute fort peu du reste à l'allure perpétuellement festive d'une ville morte construite sous l'influence de la peur [...].

À Venise, pas de police en uniforme. La bonne humeur est le signe distinctif des figurants qui hantent son décor et flânent dans le méandre de ses belles

¹⁰⁴ Un article, paru dans la presse vénitienne et daté 4 août, nous apprend sa présence en lagune ; cf. Sans Signature, « *L'inafferrabile Cocteau pescato di mattina* », *Gazzettino – Sera* (Venezia), 4-8-1947.

¹⁰⁵ RENDINA Massimo, « *Entusiasta dei "Rusteghi" la presidentessa di Francia. Jean Cocteau reticente, forse non a torto* », *Posta Sera* (Bologna), 13-8-1947.

¹⁰⁶ Nous différencions l'imagination du poète, son univers fictionnel, sa capacité d'inventer concrètement des situations narratives, de son imaginaire, qui est son *humus* créatif toujours en latence comme une « Autre Scène », comme une ombre qui l'accompagne mais en négatif ; voir ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « Le saisissement imaginaire », *Hors Cadre*, n° 4, 1986, pp. 27-36. Pour le concept d'Autre Scène, cf. MANNONI Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.

coulisses. À quoi servent les théâtres et les cinématographes ? Tout est théâtre à ce peuple gracieux pour lequel chaque boutique est un spectacle [...].
Ce ballet de Carpaccio, de Goldoni, cette promenade, ces cortèges nocturnes des gondoles qui progressent comme une coulée de lave lente autour d'un casino de lumière [...]. (pp. 51-52-53.)

Dans son ancien voyage avec Picasso en 1917, au contact avec Naples, Cocteau avait avoué que la ville, pour lui, représentait le « théâtre de la vie », ressentie dans sa dimension naturelle, archaïque. Cette perception, mise en évidence dans l'analyse de la ville parthénopéenne, s'est frayée un chemin dans l'imaginaire du poète : à présent elle fait surface dans les eaux de la lagune vénitienne. De ce fait Venise assume proprement dans cet article l'aspect de ville « théâtre » où tout en elle fait partie de cette dimension représentative, où la vie entière est perçue comme un spectacle permanent, et le renvoi à Carpaccio et Goldoni change ce qui était *nature* à Naples en *culture* dans la cité des Doges. Désormais, la ville féerique qui s'était imposée aux yeux enchantés de l'enfance dans « Venise vue par un enfant », ainsi que la ville « au décor théâtral » saisie par Jacques Forestier dans *Le Grand Écart*, se transforment ici dans « cette fête qu'est Venise », sous le regard de Cocteau devenu poète du cinématographe :

Un soir, un gala, passe encore. Je n'ai pas vu les films, je le répète. Et j'imagine mal une suite de représentations en marge de cette fête qu'est Venise et dont on est banni dès qu'on s'en écarte. (p. 53.)

Ainsi se termine son article, sur l'importance de cette dimension théâtrale de la ville en mentionnant que « Venise possède un théâtre modèle : la Fenice où mes artistes de *L'Aigle à deux têtes* vont aller jouer pour le Festival » (*Ibidem*). La pièce, avec Jean Marais dans le rôle de Stanislas, ce jeune poète anarchiste qui doit assassiner la Reine, interprétée par Edwige Feuillère, a été présentée en octobre 1946 à Bruxelles, puis à Lyon et le 20 décembre au théâtre Hébertot à Paris¹⁰⁷. Forte d'un très vif succès, elle a été retenue par les organisateurs du VIII Festival International du Théâtre de Prose de La Biennale di Venezia (12 août – 2 octobre 1947) et, le 25 septembre, elle sera présentée au théâtre lyrique de La Fenice¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Voir *TC*, cit., p. 1064 et note 1, p. 1784 (établie par Gérard Lieber).

¹⁰⁸ Dans sa Thèse *Jean Cocteau et l'Italie*, à la page 190 Elena Fermi rapporte que l'annonce de la participation de Cocteau au Festival est datée du 5 août 1947 et celle de sa mise en scène du 29 septembre et que les deux documents sont conservés à l'ASAC (*Archivio Storico delle Arti Contemporanee*) de La Biennale de Venise,

Bien sûr, la conquête de cette importante vitrine italienne est une réussite toute personnelle de Cocteau dramaturge et metteur en scène, mais il faut dire que son nom avait déjà commencé à circuler dans les milieux du théâtre italien depuis deux ans, après une période – les années Trente – au cours de laquelle la seule pièce représentée sur les scènes italiennes avait été *La Voix humaine*, mise en scène pour la première fois en 1931 et interprétée par la célèbre Emma Grammatica, qui avait remporté un très grand succès¹⁰⁹. Dans ce nouveau départ théâtral italien, la notoriété lui arrive grâce à son ami Luchino Visconti, rencontré à Paris dans l'entourage de la vicomtesse Anne de Noailles et de Misia Sert – représentantes de la culture littéraire parisienne des années Trente¹¹⁰. Visconti, qui avait déjà commencé sa fulgurante carrière cinématographique avec *Ossessione (Les Amants diaboliques)*, 1943), avait débuté le 30 janvier 1945 au théâtre Eliseo à Rome par la mise en scène des *Parents terribles* (et le 2 octobre de la même année, dans le même théâtre, celle de *La Machine à écrire*), qui avait fortement scandalisé la société italienne, ainsi que la critique. Gianni Rondolino, qui a consacré plusieurs études au cinéma de Visconti, met bien en évidence que « [...] le drame, à cause du contenu scabreux et encore plus par la mise en scène audacieuse et originale, marqua une étape fondamentale dans l'histoire du théâtre italien, et il constitua un point de référence pour tout discours ultérieur sur la fonction de la scène théâtrale (au moins en Italie), alimentant nombre de discussions entre le public et la critique »¹¹¹.

les archives qui récoltent les documents concernant l'histoire de l'organisme ainsi que des ses festivals. Nous aussi avons consulté les documents présents à l'ASAC, et nous n'avons trouvé aucun document qui confirme la date du 29 septembre comme journée de présentation de la pièce. Dans le dossier de presse sur la manifestation et déposé à l'ASAC, nous venons de trouver un article de *Il Gazzettino*, daté le 26 septembre 1947, qui porte le titre « Festival de la Prose 'L'Aigle à deux têtes', Trois actes de Jean Cocteau » (« *Festival della Prosa 'L'Aigle à deux têtes' Tre atti di Jean Cocteau* »), signé par Alberto Bertolini, qui fait le compte rendu du spectacle en indiquant la date du 25 septembre. En outre, dans un autre article, toujours tiré de *Il Gazzettino*, sans signature cette fois, publié le 25 septembre 1947 sous le titre « *Stasera L'Aigle à deux têtes* », on lit clairement que « Comme il a été annoncé, ce soir la compagnie parisienne du Théâtre Hebertot représentera pour la première fois en Italie *L'Aigle à deux têtes* de Jacques [sic] Cocteau, jouée par Edvige Feuillère et Jean Marais. Avec cette représentation se termine le Festival de Prose, car l'Old Vic de Londres – qui devait venir le 2 octobre pour représenter la *Mégère apprivoisée* de Shakespeare – a annoncé de ne pas pouvoir être en Italie à la date prévue » (« Ce soir *L'Aigle à deux têtes* » ; « *Come è stato annunciato, stasera la compagnia parigina del Théâtre Hebertot rappresenterà per la prima volta in Italia L'Aigle à deux têtes di Jacques Cocteau, nell'interpretazione di Edvige Feuillère e di Jean Marais. Con questa recita si chiude il Festival della Prosa dato che l'Old Vic di Londra – che doveva venire il 2 ottobre per rappresenare la scespiriana Bisbetica domata – ha annunciato di non poter essere in Italia per la data prefissata* »). Ainsi, les documents en notre possession indiquent sans aucun doute que la pièce a été présentée au théâtre de La Fenice le soir du jeudi 25 septembre 1947.

¹⁰⁹ Elena Fermi dans sa Thèse *Jean Cocteau et l'Italie* remarque que « Le nom de Cocteau circule en Italie aussi avant 1945, si l'on en croit le témoignage de Giorgio de Chirico qui, dans un texte remontant à 1943, soit en plein conflit mondial, mentionne une exposition vénitienne dans laquelle apparaissent des dessins de Cocteau [...] qui montrent que les relations du poète avec la ville lagunaire avait commencé quelques années avant la fin de la guerre, tout en ayant dû attendre son achèvement pour pouvoir se développer », cit., p. 30.

¹¹⁰ Voir « Les expériences parisiennes », in LAGNY Michèle, *Luchino Visconti. Vérité d'une légende*, Paris, BiFi/Durante, coll. « Ciné-Regards », 2002, pp. 27-30.

¹¹¹ RONDOLINO Gianni, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 2003, p. 156 (« [...] per il contenuto scabroso e più ancora per la messinscena audace e originale, segnò una tappa fondamentale nella storia della scena italiana,

L'Aigle à deux têtes va ainsi permettre au public festivalier de connaître une autre facette du talent de dramaturge du poète.

De retour à Paris, dans la foulée du succès parisien que *L'Aigle à deux têtes* avait remporté l'hiver précédent, Cocteau commence à en tourner l'adaptation avec les mêmes interprètes. Or, hasard ou destin, c'est grâce à cette réalisation qu'il s'invitera à nouveau au mois d'août de l'année suivante dans la ville lagunaire. Il y sera en compagnie de *Dédée d'Anvers* d'Yves Allégret, de *La Bataille de l'eau lourde* de Titus Vibe Muller et Jean Dréville et de *Paysans noirs* de Georges Régnier, tous choisis pour représenter la France dans la compétition officielle de la IX Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale, qui se déroule au Lido du 19 août au 4 septembre 1948.

Cette édition semble placée sous les feux de la rampe alimentés par l'étoile coctailienne, comme lui-même le remarque dans une lettre envoyée du Lido à Jean Marais : « Les Italiens m'appellent '*Nostro Cocteau*'. C'est sous cette forme que le président du festival m'a reçu à l'avion »¹¹². Le 21 août, Roberto Rossellini présente pour l'Italie *Amore*, film en deux épisodes dont le premier est *Une Voix humaine*, tiré de la pièce en un acte *La Voix humaine* du poète (nous l'analyserons de manière approfondie dans la troisième partie de cette étude), qui voit le triomphe d'Anna Magnani¹¹³. Le 24 août, c'est le jour de la projection de *L'Aigle à deux têtes*. Pour finir, est également en compétition *Noces de sable* d'André Zwobada pour le Maroc, dont le poète a écrit le commentaire, tandis que, en marge du festival, Cocteau présente en projection privée dans la salle San Marco à Venise *Les Parents terribles* (toujours adapté de sa pièce)¹¹⁴, qui enthousiasma le jeune critique André Bazin¹¹⁵.

costituì un punto di riferimento per ogni ulteriore discorso sulla funzione della regia teatrale (almeno in Italia) e sollevò non poche discussioni fra il pubblico e la critica »). Rondolino continue en affirmant que « Ce sera exactement ce spectacle qui lancera la carrière théâtrale de Visconti, ininterrompue pendant plus de deux ans et avec des résultats indubitablement significatifs », *ibidem* (« Sarà proprio questo spettacolo a dare l'avvio alla carriera teatrale di Visconti, che per più di due anni sarà ininterrotta ed esclusiva, con risultati indubbiamente significativi »).

¹¹² COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 242. Cette lettre est datée du 23 août 1949 : il y a, forcément, une erreur d'année, car le film est présenté en 1948. Dans la *Gazzetta del cinema*, journal édité à Rome, à la date du 23 août 1948 il y a une photographie représentant Cocteau en train de signer un livre, avec cette didascalie : « Reçu par le député Giovanni Ponti, Président de la Biennale, Jean Cocteau signe l'album de la 'Transadriatica' à son arrivée à l'aéroport du Lido » (« Ricevuto dall'on. Giovanni Ponti, Presidente della Biennale, Jean Cocteau firma l'album della 'Transadriatica' al suo arrivo all'aeroporto del Lido »).

¹¹³ Le deuxième épisode est *Le Miracle (Il miracolo)*, écrit par Federico Fellini et interprété par lui-même avec, toujours, Anna Magnani.

¹¹⁴ Dans un article apparu dans le journal milanais *L'Umanità* le 5 septembre 1948, Sergio Romano confie à ses lecteurs qu'il a pu participer à la projection privée des *Parents terribles* « [...] dont Cocteau avait apporté de Paris la toute première copie. Le film fut projeté au cinéma San Marco devant une trentaine de personnes : il y avait beaucoup de metteurs en scène et d'acteurs, dont Lea Padovani et Andreina Pagnani qui avaient joué dans la pièce mise en scène par Luchino Visconti » (« [...] di cui Cocteau aveva portato da Parigi la primissima

Compétition mise à part, Cocteau a l'occasion de rencontrer pendant l'Exposition, et pour la deuxième fois depuis 1936, le réalisateur américain Orson Welles, désormais célèbre, venu lui aussi au Lido pour présenter son *Macbeth*, et qui au dernier moment retirera le film de la compétition – à la suite de problèmes survenus avec la direction de l'Exposition¹¹⁶. Pendant le festival, Cocteau sera solidaire de Welles, et ne ménagera pas ses critiques : « Le festival est un festival, c'est-à-dire quelque chose d'assez mal organisé avec pompe »¹¹⁷. Cocteau avait eu l'occasion d'assister un soir à Harlem, à la fin de son tour du monde, à la représentation de la même tragédie shakespearienne interprétée par une troupe d'acteurs noirs et mise en scène par le tout jeune Welles, ce qui l'avait enthousiasmé¹¹⁸. En outre, au Lido, le poète a l'occasion de lier des rapports plus étroits avec André Bazin, avec qui il va fonder l'année suivante le premier ciné-club d'avant-garde, « Objectif 49 », et le Festival du Film maudit de Biarritz¹¹⁹. C'est encore pour Bazin qu'il écrira, en 1950, la préface de son essai sur Orson Welles.

De ce fait, même si *L'Aigle à deux têtes* n'est primé dans aucune catégorie – ce qui causera une vraie déception dans l'entourage d'Edwige Feuillère – la forte présence cinématographique de Cocteau au festival de cette année 1948 met en évidence la solidité et la qualité de son travail cinématographique, qui sera récompensé, toujours à Venise, deux ans plus tard en 1950, par le Prix International de la Critique (« Premio FIPRESCI ») pour son *Orphée*.

Pourtant cette reconnaissance internationale semble inattendue, si l'on s'en tient à une lettre, non datée, qu'il écrit à Jean Marais avant son départ pour la XI Exposition

copia. Il film fu proiettato al San Marco davanti a una trentina di persone : c'erano molti registi, molti attori, c'erano Lea Padovani e Andreina Pagnani che avevano interpretato la commedia per la regia di Luchino Visconti »).

¹¹⁵ Cet enthousiasme trouvera sa forme intellectuelle dans l'important essai « Théâtre et Cinéma » qu'André Bazin publiera dans la revue *Esprit*, numéro de juin et juillet-août 1951, aujourd'hui in BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « 7 Art », 1999 (11^e éd.), pp. 129-178.

¹¹⁶ Sur les différentes raisons qui amenèrent Welles à retirer son film de la compétition officielle, voir ANILE Alberto, « *La caduta di Macbeth* », in *Orson Welles in Italia*, Milano, Il Castoro, 2006, pp. 101-122. Pour le point de vue de Cocteau voir la préface que le poète a écrit pour l'essai d'André Bazin sur Orson Welles, in COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., pp. 115-119.

¹¹⁷ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 242.

¹¹⁸ COCTEAU Jean, *Tour du monde en 80 jours (Mon premier voyage)*, cit., pp. 232-233. Le titre du spectacle était *Macbeth Voodoo* et, même si Cocteau ne semble pas avoir apprécié du tout la violence vaudou des scènes de sorcières car, selon lui, elle « étouffe l'intrigue du drame », il termine sa réflexion en affirmant que « Le théâtre La Fayette joue le drame sublime qu'aucun théâtre ne joue, et le feu noir transforme la fin, toujours confuse, en un super ballet de ruine et de mort », pp. 232-233.

¹¹⁹ Voir TACHELLA Jean Charles, « Quand Jean Cocteau était président d'un ciné-club : Objectif 49 et le Festival du Film maudit », in PAÏNI Dominique, NEMER François, LOTH Valérie (sous la direction de), *Cocteau, Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, cit., pp. 83-87.

Internationale d'Art Cinématographique qui se déroule dans le tout nouveau Palais du Cinéma au Lido du 20 août au 10 septembre 1950 : « À 3 heures nous volons vers Venise. N'attendant pas l'ombre d'une récompense, le voyage devient un voyage de plaisir »¹²⁰, ainsi qu'une autre lettre, cette fois datée du 2 septembre 1950, dans laquelle le poète écrit : « Je me prépare à recevoir l'éternel coup de pied au cul du festival de Venise »¹²¹. Il sera très reconnaissant de ce prix donné par la critique internationale, comme en témoigne les deux télégrammes adressés à La Biennale conservés dans les archives de La Biennale de Venise¹²². Le premier a été envoyé par Cocteau de Nice le 11 septembre 1950 : « Voulez vous être mon interprète auprès des critiques pour remercier de tout cœur. Jean Cocteau »¹²³ et le deuxième le lendemain de Beaulieu-sur-Mer : « Tiens à vous exprimer ma gratitude pour haute récompense obtenue dans votre cadre. Jean Cocteau »¹²⁴. Antonio Petrucci lui a déjà écrit le 8 septembre une lettre de reconnaissance pour le remercier de sa présence à la présentation d'*Orphée* au Lido. Dans cette missive, le directeur lui rappelle deux promesses : un poème dans la revue de La Biennale et la fresque pour décorer la grande salle du nouveau Palais du Cinéma au Lido qui venait d'être inauguré¹²⁵. Cocteau honorera uniquement la première promesse : un poème, qui porte le titre « Venise » et qui est daté juillet 1950, se trouve en effet à la page 15 du numéro 3 de *La Biennale di Venezia, rivista trimestrale arte, cinema, teatro, musica, moda, gennaio* 1951, accompagné par l'un de ses dessins représentant, en premier plan, une gondole avec passagers et, sur le fond, la silhouette des palais du Grand Canal, daté 1950. En juin 1953, Cocteau enverra un nouveau poème à la même revue, « *Sacre* », en hommage cette fois à Picasso. À ce sujet, il écrit d'ailleurs dans son journal : « 12 juin. [...] Essayé un poème sur Picasso de la même masse que le sonnet de Góngora sur Greco. Débuté par : 'Les yeux tristes en bas vers le rire des bouches.' L'enverrai à [Giovanni] Ponti [le Président de La Biennale] pour la Biennale ». Le 17 juin, il ajoute : « Envoyé *Sacre* »¹²⁶ (*PD* II, p. 147 et p. 152). À la date du 29 octobre il écrit dans son journal : « [...] Elio Zorzi

¹²⁰ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 246.

¹²¹ *Ibidem*, p. 250. Comme nous l'avons déjà noté pour l'année 1948, la datation des lettres fait problème, au point que pour certaines d'entre elles le doute demeure sur l'indication temporelle à laquelle elles renvoient.

¹²² Les deux télégrammes indiquent comme destinataires La Biennale : la personne à laquelle Cocteau s'adresse pour être interprète auprès de la critique internationale de ses remerciements pourrait être soit son Président Giovanni Ponti soit, plus directement, le directeur du Festival Antonio Petrucci.

¹²³ La Biennale di Venezia, Fonds Mostra del Cinema, ASAC, Dossier *Cinema francese*, Boîte CM 16BIS.

¹²⁴ La Biennale di Venezia, Fonds Mostra del Cinema, ASAC, Dossier *Cinema francese*, Boîte CM 16TER.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Le poème, qui porte comme titre « Hommage à Picasso », fait partie du recueil *Clair-Obscur*, 1954 (*CEPC*, p. 907). Il a été publié dans le numéro 15 de la revue *La Biennale di Venezia, rivista trimestrale arte, cinema, teatro, musica, moda*, août 1953, p. 21. À la page 20, il y a la reproduction d'un tableau de Pablo Picasso : « *Paolo, figlio dell'artista, a otto anni, vestito da Pierrot e con fiori, 1929* » (« Paul, fils de l'artiste, à huit ans, habillé en Pierrot et avec des fleurs, 1929 »).

m'écrit de la Biennale : 'Votre admirable poème sur Picasso a paru dans le n° 15 de la *Biennale de Venise*.' Mais on l'a envoyé par erreur à Milly au lieu de l'envoyer au Cap » (*PD* II, p. 306).

1.7. 1950-1958 : LES TRAVERSÉES DE L'ITALIE, EN COMPAGNIE DE DOUDOU ET FRANCINE

À partir de l'année 1950, durant la période que Carole Weisweiller a appelée « Les années Francine »¹²⁷, Cocteau traversera plusieurs fois l'Italie jusqu'en 1958. Il voyagera, presque toujours, en compagnie du jeune Édouard Dermit, surnommé affectueusement Doudou, rencontré à Paris en juillet 1947 à l'âge de vingt-deux ans (il deviendra son légataire universel), et Francine Worms, épouse Alec Weisweiller, que Cocteau a connue au cours de l'hiver 1949 sur le plateau des *Enfants terribles* (1950). Francine, qui lui avait été présentée par la jeune actrice Nicole Stéphane, deviendra sa dernière amie ainsi que sa discrète mécène jusqu'à la fin de sa vie.

1.7.1. 1950 : Venise, la Toscane et, à nouveau, Venise

Au printemps 1950¹²⁸, Francine Weisweiller ouvre à Cocteau et Doudou les portes de sa villa Santo Sospir, située à la pointe sud-ouest de Saint-Jean-Cap-Ferrat, une oasis de paix dans une nature méditerranéenne enchantée. Ils en deviendront des habitués, et le poète entreprendra le « tatouage » des murs intérieurs de la villa pour remercier son hôtesse de son aimable et courtoise générosité. Ainsi l'amitié, une fois constituée, est prête à se confronter

¹²⁷ C'est également le titre de son livre portant sur cette période ; cf. WEISWEILLER Carole, *Jean Cocteau, les années Francine 1950-1963*, Paris, Seuil, 2003.

¹²⁸ Il existe une certaine incertitude sur la date exacte de ce premier séjour chez Francine à Saint-Jean-Cap-Ferrat. Dans une note du premier tome du *Passé défini*, Pierre Chanel fait remonter la date « À partir de Pâques 1950... », cit., note 2, p. 12. En revanche, Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne dans leur *Cocteau et le cinéma. Désordres* (Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2003) affirment que « Le 3 mai 1950, Jean Cocteau passe pour la première fois la grille d'entrée de la villa Santo Sospir », p. 86, en suivant ce qui est rapporté par Kihm, Sprigge et Béhar dans leur monographie sur Cocteau : « Le 1^{er} mai, il écrit à Mary Hoeck : 'Il y a du soleil et votre sourire qui nous accompagne, Cégeste et moi. Je serai chez Francine après-demain. Écrivez 36 rue de Montpensier. Je n'ai pas encore son adresse exacte.' Jean et Doudou sont les hôtes de Francine Weisweiller qui possède, près du phare de Saint-Jean-Cap-Ferrat, la villa Santo Sospir », KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *Jean Cocteau L'homme et les miroirs*, cit., p. 325.

avec le monde extérieur, celui fait d'autres langues, coutumes et habitudes et, le pays élu, sera l'Italie.

Dans son livre de mémoires dédié à ce « bizarre » – et en même temps si solidaire – trio d'amis, Carole Weisweiller, la fille d'Alec et Francine, commente ainsi une photographie publiée des trois vacanciers, prise dans une gondole à Venise : « Jean Cocteau insista auprès de ma mère pour me montrer Venise [...] Il connaissait Venise comme un vieux Vénitien, il y avait séjourné souvent, avant et après la guerre ; ce fut le premier voyage qu'il fit avec Francine et Doudou »¹²⁹. Ensuite, elle commente une photographie où l'on voit Cocteau et Doudou aux côtés du nain de la fontaine de Bacco dans les jardins Boboli, près de Florence. Elle précise que la photo a été prise par Francine au mois de « Juillet 1950 »¹³⁰, et affirme-t-elle, en accompagnant des photos prises en Sicile : « En mai 1951, Jean, Francine et Doudou effectuèrent leur troisième voyage en Italie »¹³¹, celle du Sud.

Après nos recherches, il est maintenant plus facile d'établir exactement les dates de ces trois présences de Cocteau en Italie, même si l'œuvre de référence, son journal *Le Passé défini*, commence seulement le 16 juillet 1951, juste après ce « troisième » voyage italien. Néanmoins, pendant son séjour vénitien de juillet 1956, à la date de « Mardi 24 juillet » il note cet épisode :

Déjeuner chez le comte Cini. Tout est parfait, l'hôte, le palais, la cuisine. Je lui rappelle la scène curieuse d'il y a six ans, le soir du *Redentore*. La fille de Madame Van Zuylen s'était trouvée mal dans la foule. Doudou la porte jusqu'au palais Cini et j'allais l'aider à la déposer sur un canapé lorsque je vis accrochée au-dessus du meuble une toile de Pisanello... (PD V, p. 191.)

Cet événement est bien confirmé par un article de *Il Gazzettino* (le quotidien le plus accrédité de la ville de Venise), daté du 13 juillet 1950 que nous venons de retrouver, et dans lequel on annonce l'arrivée à Venise du poète en compagnie de Doudou et « d'autres personnes » :

Titre : « L'arrivée en ville de Jean Cocteau ».

Sous-titre : « À bord d'une "Delahaye" jaune, l'illustre "éclectique" est arrivé hier soir à Piazzale Roma en provenance de Vérone. Cocteau est arrivé à

¹²⁹ WEISWEILLER Carole, *Jean Cocteau, les années Francine 1950-1963*, cit., p. 104.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 107.

¹³¹ *Ibid.*, p. 106.

Piazzale Roma mercredi 12 juillet aux alentours de 20h30, après avoir visité à Vérone la maison de Juliette (reconnu et acclamé par les Véronais). En compagnie d'Edoardo Dermilhe [sic] et d'autres personnes »¹³².

Ainsi, si Venise est leur « premier voyage », comme le suggère Carole Weisweiller, il est complété par une visite à Florence. Nous tenons la confirmation de cette deuxième étape, tout de suite après Venise, directement des propos-même de Cocteau, rapportés par *Gazzettino-Sera* (l'édition du soir de *Il Gazzettino*) du 14-15 juillet 1950 que nous venons de retrouver :

« Le journaliste : Pourquoi êtes-vous revenu dans notre pays, Monsieur Cocteau ?

Cocteau : Pour connaître Pise et Florence, les deux seules villes italiennes que je n'ai pas encore visitées.

Le journaliste : Déjà quitté l'ombre du clocher de Giotto et de la Tour penchée ?

Cocteau : Pas encore : je quitterai Venise après demain »¹³³.

Parmi les différents textes de Cocteau publiés sur l'Italie à ce jour, aucun n'est entièrement consacré à Florence : seuls deux brefs passages figurent dans deux lettres. La première, adressée à Jeannot (surnom affectueux qu'il avait donné à Jean Marais), est datée du 6 juillet 1950 et n'indique aucun lieu d'origine. Cocteau se dit déçu que l'acteur n'ait pas pu visiter la grotte du palais Pitti, car il lui semble « qu'on méprise cette grotte qui change des 'chefs-d'œuvre' », à cause de ses personnages, « de bergers, de chèvres, de boucs et de dieux qui dorment » et qui sont faits « comme en boue, en stalactites et en cailloux rouges », très éloignés de la tradition iconographique religieuse – les saintes familles, les anges et les martyrs – véhiculée par l'Eglise, laquelle a dominé comme « une drôle de dictature »¹³⁴. Une

¹³² Sans Signature, « L'arrivo in città di Jean Cocteau. A bordo di una gialla "Delahaye" l'illustre "eclettico" è giunto ieri sera in Piazzale Roma proveniente da Verona », *Il Gazzettino*, 13-7-1950 (« Cocteau è arrivato a Piazzale Roma alle 20.30 di mercoledì 12 luglio proveniente da Verona, dove ha visitato la casa di Giulietta (riconosciuto e acclamato dai veronesi). In compagnia di Edoardo Dermilhe [sic] e da altre persone »).

¹³³ DOGO Giuliano, « I veneziani sono attori dice Jean Cocteau », *Gazzettino-Sera*, 14/15-7-1950 (« Les vénitiens sont des acteurs dit Jean Cocteau » ; « - Perché siete tornato, monsieur Cocteau, nel nostro Paese ? - Per conoscere Pisa e Firenze, le uniche città italiane che non ho ancora visitate. - Già di ritorno dall'ombra del campanile di Giotto e della Torre pendente ? - Non ancora : lascerò Venezia dopodomani »).

¹³⁴ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 247. Il faut noter que dans la « Préface » au Guide Nagel sur l'Italie, Cocteau mentionne Florence en passant, la désignant comme « la sévère où poussent les lys rouges », tandis qu'il revient, avec beaucoup plus d'admiration, sur cette grotte : « Du haut en bas de la botte italienne, une vague aimable porte le touriste de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre [...] et brusquement, ailleurs, dans la grotte des jardins de Boboli, où les points cardinaux de Michel-Ange surveillent bergers et chèvres, pétrifiés par le bouclier de Minerve, sous des stalactites de boue ». « Préface » de Jean Cocteau, in SPAVENTA Gino, *Italie*, Genève-

telle affirmation sur cette grotte et ses éléments artistiques est très intéressante, car elle confirme que la perception esthétique de Cocteau s'enracine dans une conception qui saisit l'art à partir d'une utilisation réaliste des matériaux employés, mais est capable de représenter en même temps sa dimension spirituelle (« les dieux qui dorment »). Elle se rapproche des idées esthétiques du néoréalisme italien telles qu'il les a pratiquées, raison pour laquelle le poète l'a tant aimé et défendu. En revanche, dans la deuxième lettre, également sans mention de lieu, envoyé à l'écrivain américain James Lord à la date du 7 juin 1951, donc l'année suivante, Cocteau avoue que :

Oui, cher James, Florence est une ville qui n'existe que dans l'esprit de certains esthètes. Elle est ingrate et demande à être fréquentée d'en haut, de Fiesole, où il y a une petite auberge charmante, en face du théâtre romain. Je rentre à Santo Sospir assez malade [...] Les voyages m'embrouillent et cassent le fil¹³⁵.

D'abord, dans une première lecture nous pouvons être étonnés du point de vue doublement négatif que Cocteau manifeste sur Florence. D'une part, la ville vit seulement dans l'idée que les esthètes renferment en eux : sa vie réelle est figée dans une cristallisation artistique et serait prisonnière d'une attitude mentale. D'autre part, il est difficile d'y vivre sauf dans les hauteurs puisque son climat, aux saisons plus chaudes, printemps et été, est humide et étouffant. Ainsi Florence, le joyau italien, berceau de Dante, le père de la littérature italienne, selon Cocteau ne palpite pas à cause de sa beauté trop abstraite. Elle n'est pas à l'unisson de sa perception esthétique – plus dissonante – que nous venons de voir à l'œuvre dans la « lecture » de la grotte du palais Pitti, qui contraste ouvertement avec l'image plus harmonieuse – mais purement mentale – offerte par la ville.

Ensuite, les deux lettres nous posent des problèmes concernant les dates de la présence du poète en Italie. Celle adressée à Jean Marais, datée « 6 juillet 1950 », pose une vraie énigme : si le trio d'amis arrive à Venise le 12 juillet – et Cocteau avoue au journaliste du *Gazzettino-Sera* qu'il visitera Florence et Pise après Venise – la date indique le contraire, c'est-à-dire qu'il avait visité Florence avant Venise ; sauf erreur de transcription il faudrait donc lire « 26 juillet » à la place de « 6 juillet ». Il ne peut pas écrire le 16 juillet, date à laquelle il dit partir de Venise pour rejoindre Florence (la fête du *Redentore* à laquelle il

Paris-Karlsruhe-New York, Nagel, 1953, p. VI et VII ; maintenant in *Jean Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète*, cit., pp. 95 et 96.

¹³⁵ COCTEAU Jean, *Lettres de l'Oiseleur*, Monaco, Rocher, 1989, p. 184.

assiste se déroule le samedi 15 juillet) et, nous savons, grâce à une lettre de Cocteau à Mary Hoeck datée du 22 juillet, qu'ils sont rentrés « d'une traite d'Italie »¹³⁶. En effet, le contenu de la lettre à Jean Marais nous indique qu'il écrit de Santo Sospir (« Je voulais terminer les murs à la maison. Il y a maintenant un lecteur endormi à droite du cabinet de toilettes de Francine et un énorme personnage allégorique du sommeil sur la voûte de l'escalier [...] On est en train de photographier tout par ensemble et par détails »¹³⁷).

Pour ce qui concerne la deuxième lettre, elle laisse imaginer que, peut-être l'année suivante, au printemps 1951, pendant le voyage en Italie du Sud, il a pu y avoir un détour par Florence, comme semble le suggérer le deuxième paragraphe de cette missive. Or le livre de Carole Weisweiller ne l'indique pas (ni d'ailleurs, la monographie de Kihm, Sprigge et Béhar¹³⁸). Pourtant, en suivant l'affirmation de Cocteau, qui indique que le voyage dans le Sud de l'Italie commence à Rome au mois de mai 1951, celui-ci se serait alors terminé par Florence. Néanmoins, avec les documents en notre possession, nous sommes dans l'impossibilité de donner aujourd'hui une réponse sûre.

Finalement vers la fin de l'été, toujours en compagnie de Doudou et de Francine, Cocteau sera à nouveau à Venise. Cette fois-ci au Lido, pour la XI^{ème} *Mostra* de La Biennale, où il est invité à venir présenter le jeudi 7 septembre 1950 en compétition pour la France son *Orphée*. Le film sera couronné par le Prix International de la Critique (Premio FIPRESCI). Enfin, ceci est le deuxième voyage en Italie du trio que Carole Weisweiller ne mentionne pas dans son livre. La première année du nouveau *Grand Tour* d'Italie ne pouvait se terminer sous de meilleurs auspices.

1.7.2. 1951 : Le voyage dans le Sud et la côte génoise

L'année 1951 est, quant à elle, fortement marquée par la descente vers le Sud de l'Italie. Selon les souvenirs de Carole Weisweiller : « En mai 1951, Jean, Francine et Doudou effectuèrent leur troisième voyage en Italie. Tous prirent l'avion pour Rome, Naples, puis

¹³⁶ KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *Jean Cocteau L'homme et les miroirs*, cit., p. 326.

¹³⁷ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 247.

¹³⁸ Cf. KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *Jean Cocteau L'homme et les miroirs*, cit., p. 332.

débarquèrent en Calabre [...] À Catanzaro »¹³⁹. Pourtant, le tour ne se passa pas aussi rapidement comme nous renseigne la fille de Francine Weisweiller. Un article, apparu dans un hebdomadaire italien, *L'Europeo*, daté 20 mai 1951, nous éclaire sur la présence de Cocteau à Rome, afin de participer à la soirée de gala pour le lancement de son film *Orphée*, en copie originale sous-titrée (chose assez rare à l'époque pour l'Italie, car normalement tous les films étaient doublés) :

[...] Quant à *Orphée*, qui est présenté en Italie avec sous-titrage en italien, avec la bande originale, il trouve que c'est une sage décision : « Malheureusement », dit-il, « le cinéma n'est pas espéranto. C'est un art régional, lié au langage de la nation où le film a été produit ». Pour cette raison il est opposé au doublage. [...] En salle de projection, pour le contrôle de la copie du film qui sera montré dans la soirée de gala, Cocteau suit attentivement le spectacle, il conseille d'augmenter le sonore au début, etc.¹⁴⁰.

Pendant le séjour romain, c'est l'occasion pour lui de rencontrer quelques amis italiens. Dans son article, le journaliste cite la présence de Curzio Malaparte, de Vittorio De Sica, de Lea Padovani, de l'opérateur Aldo, à côté de Jean Marais et de Madame Weisweiller (bizarrement, il ne cite pas Édouard Dermit qui, pourtant, joue un rôle important dans le film). Ce qui confirme de cette rencontre, parmi les photographies présentes dans le Fonds Jean Cocteau auprès de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP), c'est celle qui regroupe Malaparte, De Sica et Cocteau, et au dos de laquelle est écrit au crayon « Venise 1951 », mais il s'agit bien de Rome. Et, confirmation s'il en est, une note de Cocteau lui-même se trouve dans son *Passé défini* à la nouvelle de la mort de Malaparte :

Samedi 20 juillet [1957]

Mort de Malaparte.

Voici en quels termes Malaparte me présenta le soir d'*Orphée* : « Mesdames, messieurs, je ne vous présenterai pas Cocteau. C'est à Cocteau que je présente Rome, dont vous êtes la fleur. Que pouvons-nous offrir à un homme qui possède tout ? Peut-être le canapé Louis XV, le canapé français d'un tableau

¹³⁹ WEISWEILLER Carole, *Jean Cocteau, les années Francine 1950-1963*, cit., p. 106.

¹⁴⁰ NAPOLITANO Gian Gaspare, « Cocteau dipingerà », *L'Europeo* (Milano), 20-5-1951 (« [...] *Quanto ad Orfeo, che viene presentato in Italia con sottotitoli in italiano, e con il parlato originale, trova la decisione saggia : "Purtroppo", dice, "il cinema non è esperanto. E' un'arte regionale, legata al linguaggio della nazione dove il film è stato prodotto". Per questo è contrario al doppiaggio. [...] In sala di proiezione, per il controllo della copia del film che verrà mostrato nella serata di gala, Cocteau segue attento lo spettacolo, consiglia di alzare il sonore al principio, ecc.* »).

célèbre où Goethe se repose au milieu de la campagne romaine ». (*PD V*, p. 635.)

Ensuite, après l'étape officielle dans la capitale italienne, le voyage du trio continue vers le sud, afin de toucher la terre sicilienne :

Arrivés en Sicile, à Palerme, ils trouvèrent enfin un bon hôtel. C'est avec une grande émotion que Jean visita pour la première fois le fameux temple de Ségeste ; ils se rendirent ensuite à Taormina [...] Près de Palerme, à Bagheria, ils purent admirer la Villa Palagonia décorée de statues de nains et de monstres : 'Le sol est fait de miroirs, la maison est en ruine'. Cocteau voulut la faire classer. Il disait que cela aurait pu être une maison décorée par Bérard¹⁴¹.

Voilà résumées les étapes principales de ce tour sicilien qui, au dire de la fille de Francine, a « ému » et marqué le poète même si, dans ses notes et dans ses textes, « ce voyage en Sicile paraît, de prime abord, n'avoir laissé aucune trace ». Enrico Castronovo ne dit pas autre chose dans son récent article consacré à ce voyage¹⁴², signalant seulement une lettre datée de septembre 1951 envoyée à Jean Marais, dans laquelle il mentionne brièvement son itinéraire sicilien.

Au-delà de la datation incertaine de cette lettre par rapport à la période à laquelle Carole Weisweiller situe le voyage (aucune confirmation n'est présente dans le premier tome du *Passé défini*), cette dernière reste néanmoins intéressante car Cocteau exprime librement ses impressions sur les villes visitées. Il trouve par exemple Taormina « stupide », bien que le théâtre grec soit « admirable » ; il avoue en revanche adorer Palerme, et termine en incitant Jeannot à visiter Bagheria : « Ne manque[r] surtout pas d'aller à Bagheria [sic] visiter les intérieurs (on ne te montre que les murs). La villa sublime qu'ils s'imaginent être construite par un fou. Il n'en est rien. Le salon noir est une merveille et tombe en ruine. Demande à voir le jardin de la princesse de Villefranche »¹⁴³. Cependant, cette lettre ne renseigne pas sur les motivations qui ont donné vie à ces perceptions.

Heureusement, il y a un autre document qui peut nous aider dans cette exploration car, sollicité par Bruno Caruso, peintre palermitain d'une certaine notoriété qui l'avait

¹⁴¹ WEISWEILLER Carole, *Jean Cocteau, les années Francine 1950-1963*, cit., p. 106.

¹⁴² CASTRONOVO Enrico, « La Sicile de Cocteau, entre mythe et modernité », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien*, cit., p. 181. Pour l'analyse de ce voyage je m'appuierai sur cet article.

¹⁴³ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 278.

accueilli lors de ce séjour, Cocteau écrit un court texte publié deux ans après son voyage dans *Sicilia*, la revue officielle de la Division Municipale du Tourisme et du Spectacle, véritable hommage qui synthétise bien son aperçu de l'île :

Il n'y a pas en Sicile que des ruines émouvantes et le témoignage d'un passé où toutes les civilisations s'épousent. Il n'y a pas que les routes solitaires où circulent les charrettes peintes de scènes de la Bible, charrettes traînées par des chevaux empanachés comme pour un tournoi. Il n'y a pas que les temples morts et les cloîtres aux mosaïques multicolores. Il n'y a pas que les jardins de *La Belle et la Bête* et les terrasses battues par de vagues parfums. Il n'y a pas que les domaines mystérieux pleins de glaces noires et de bustes qui tendent la main hors des niches. Il y a le formidable barrage près de Troina, les ingénieurs et les ouvriers qui s'envolent dans des wagonnets au-dessus du gouffre, il y a Palerme qui reconstruit ses dômes, il y a l'effort de tout ce peuple pour nouer le passé et l'avenir, pour être digne de son autonomie. Je lui souhaite bonne chance, de tout mon cœur. Jean Cocteau¹⁴⁴.

Ce tour de Cocteau dans l'Italie du Sud, qui prolonge l'axe sud-ouest Rome-Naples et le complète, est très important d'un point de vue symbolique. On le sait, aux temps antiques des Grecs, la Sicile faisait partie de la « Grande Grèce » et a été la terre où les mythes grecs se sont enracinés au point de donner vie à des temples fastueux et puissants. Pour Cocteau, ce voyage signifie donc retrouver une partie de ses racines culturelles et, en même temps, les sources de son inspiration créatrice. Voilà la raison pour laquelle les ruines sont « émouvantes », et Carole Weisweiler a raison d'accréditer ce sentiment, en particulier lors de la visite du temple de Ségeste (daté du V^e siècle avant Jésus-Christ), situé dans la province de Trapani d'où, comme le fait valoir Castronovo dans son article :

Le nom Ségeste/Cégeste désignait depuis 1925 l'ange qui prendra la relève d'Heurtebise. Depuis le poème *L'Ange Heurtebise*, justement, jusqu'au *Testament d'Orphée*, le personnage de Cégeste réapparaît avec constance dans les œuvres de Cocteau, étant lié aux films du cycle orphique [...] en effet, la présence d'Édouard Dermit, interprète de Cégeste à l'écran, venait s'ajouter au charme intrinsèque des lieux¹⁴⁵.

¹⁴⁴ *Sicilia. Rivista ufficiale dell'Assessorato Turismo e Spettacolo della Regione Siciliana*, n° 1, marzo 1953, p. 21. Le manuscrit est conservé dans le Fonds Jean Cocteau à la BHVP et, comme Castronovo le note, il « présente quelques divergences peu importantes par rapport à la version définitive », *ibid.*, p. 182, note 2.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 183.

Cependant, en explorant le texte, ce qui frappe ce n'est pas seulement le fait que Cocteau enregistre la contradiction dans laquelle la Sicile est prise, écartelée entre son passé mythique et son nouvel élan vers la modernité – d'où justement l'origine du titre de l'article de Castronovo. Mais c'est aussi ce qui renvoie indirectement à la situation inconfortable du poète, pris entre la mythologie culturelle, dont il est l'héritier et le gardien, et la nécessité de lui donner une nouvelle forme à travers un langage qui soit novateur. Le point essentiel est la citation, au milieu de cet hommage, de son film *La Belle et la Bête*, qui étonne en tant qu'élément étranger au contexte, et qui renvoie directement à lui-même par l'intermédiaire de son œuvre.

En effet, pour décrire la Villa Palagonia, qui se trouve à Bagheria, grand village situé à quelques kilomètres de Palerme, et surnommée « la Villa des Monstres » à cause des statues grotesques qui décorent le mur du parc, Castronovo relève que :

Cocteau n'hésite pas à faire appel dans son texte à deux noyaux hautement significatifs de sa propre mythologie personnelle, qui ne cesse de hanter son imagination créatrice depuis ses premiers recueils jusqu'aux œuvres les plus tardives : il s'agit, bien entendu, du miroir et de la statue animée¹⁴⁶.

À travers un parcours analytique, qui part de la première version littéraire moderne de *La Belle et la Bête*, rédigée en France par Mme Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, qui en 1740 donna sa propre transcription de ce conte d'origine italienne, à la version abrégée de cette transposition française réalisée par Mme Leprince de Beaumont et publiée en 1758, de laquelle s'inspire le film, Castronovo soutient que :

Il y a donc, de toute évidence, un lien souterrain et continu entre les monstres de Bagheria, les domestiques de la Bête pétrifiés par enchantement dans le conte classique, les statues de Raray [le lieu de tournage des extérieurs du château de la Bête] et les cariatides que l'on voit respirer dans le film de Cocteau. Il est légitime de se demander, alors, si ce dernier connaissait la version de *La Belle et la Bête* par Mme de Villeneuve ; en effet, ces statues tendant 'une main qui attend qu'on lui prête un flambeau' pourraient être la source des bras sans corps portant des torches que l'on voit dans une scène célèbre du film de 1946. On aurait donc tendance à répondre positivement,

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 185.

d'autant plus que dans le conte de Mme Leprince de Beaumont le motif de la statue animée n'a qu'une occurrence bien marginale »¹⁴⁷.

Ce qui nous semble intéressant par rapport au but de notre recherche c'est le fait que Cocteau perçoit désormais les paysages et les lieux à travers son propre imaginaire. Il ne manque pas de le mettre en évidence, même si la citation de son film paraît, au premier abord, hors contexte et anodine. En revanche, elle ne l'est pas si nous acceptons ce que Francis Ramirez et Christian Rolot constatent quand, toujours à propos de *La Belle et la Bête*, ils découvrent la présence d'autres sources d'inspiration du film renfermées dans d'autres contes pour enfants publiés dans le même volume *Contes de fées* de la Bibliothèque Rose, qui contenait celui de Mme Leprince de Beaumont, livre que le petit Jean avait lu dans son enfance : « le travail de Cocteau consiste à creuser des galeries entre ces textes séparés afin de faire apparaître l'architecture invisible dont il se sait l'archéologue »¹⁴⁸. Le fait que Cocteau, dans cet hommage à la Sicile, renvoie à son propre film, même si c'est de façon déplacée et inexplicite, est alors le symptôme évident de ce fil transparent qu'il tisse entre les lieux qu'il visite, et qui fait de sa perception hétérogène – *La Belle et la Bête* en Sicile – une seule et unique création langagière.

Après ce détour textuel, revenons donc à la deuxième moitié du mois d'août 1951 que Cocteau passe, en compagnie de Doudou et Francine, en croisière à bord du yacht de celle-ci, l'*Orphée II*, le long des côtes italiennes. Il vient de terminer le tournage de son *home-movie* en 16 mm., *La Villa Santo Sospir*, moyen métrage en Kodachrome sur ses décorations murales de la villa, ses tableaux, son activité de poète, et qui deviendra un manifeste de l'amateurisme contre le cinéma commercial¹⁴⁹. Ce voyage qui commence, aux dires du poète, le dimanche 19 août (*PD I*, p. 25), n'est pas seulement un voyage de vacances : Cocteau se déplace en effet entre Bordighera, Gênes, Portofino et Portovenere avec l'objectif qu'il précise dans son journal, « de prendre les quelques plans utiles au film » (*Ibidem*, p. 27). Il ajoute ensuite une réflexion esthétique assez élaborée, qui touche à l'intervention de l'homme sur le paysage et à l'idée de beauté que ces lieux renferment en eux-mêmes.

Tandis que Bordighera et Gênes lui sont presque indifférents (aucun mot pour le premier et une indication sur la « saleté » pour le deuxième), sa perception se concentre sur Portofino et Portovenere, dont il sent que l'un est le double de l'autre tout en étant opposés,

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹⁴⁸ RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., pp. 168-169.

¹⁴⁹ Cf. RAMIREZ et ROLOT, *ibidem*, pp. 267-271.

telles les deux faces de la même médaille. Si « Portofino est une merveille » à cause de ses « [...] maisons peintes en trompe-l'œil dans une poche de mer flanquée de collines sombres pleines d'arbres et de fleurs [...] Combien je préfère ce Portovenere presque tragique, ses maisons hautes écrasées les unes contre les autres, ses murailles, ses grottes, ses tours, ses forts » (*Ibid.*, pp. 26-27). En effet Portofino est envahi par les yachts et « [...] ne peut pas se défendre contre les altesses royales et la mode. Les pêcheurs n'y pêchent plus. Leur barques ont un moteur Vespa et servent aux promenades » (*Ibid.*, p. 27), pendant que « Portovenere n'a que des pêcheurs. De loin on dirait une ruine, une ville morte de la lèpre. De près il se dégage une grande noblesse, une grâce hautaine et très simple » (*Ibid.*).

Donc, à l'inverse de Portofino qui n'a pas su vraiment protéger sa beauté naturelle de l'assaut de l'éphémère, Portovenere a été capable de le faire en développant une double image d'elle-même, puisque sa vision de loin est différente de celle de près et ce changement continu est à l'origine, selon Cocteau, de son charme qui fait, en définitive, sa beauté car « Par beauté je n'entends pas le pittoresque, mais le sens des proportions » (*Ibid.*, p. 28).

À travers cette description de la côte italienne, nous nous trouvons désormais à la place d'un Cocteau entièrement metteur en scène du cinématographe, qui perçoit ce qu'il voit par téléobjectif, d'où une perception de type proprement photographique qui produit, en s'éloignant ou en s'approchant selon ses désirs, une image multiple tout à fait conforme à l'être double du poète et à son esthétique paradoxale. Pour cette raison, la beauté est conçue par Cocteau comme « le sens des proportions », puisqu'elle donne forme à cette duplicité en même temps qu'elle est préservée, n'ayant rien à voir avec le pittoresque, sorte d'attrait plat, manquant de différence, de dissemblance.

Enfin, l'année 1951 se termine avec l'invitation à participer le 3 septembre à Venise au bal costumé donné par Carlos Beistegui au palais Labia, qui réunissait une bonne partie des représentants du gotha international. Mais Cocteau décidera de ne pas s'y rendre : « Je crois être la seule personne à ne pas employer l'invitation », écrit-il dans son journal (*PD I*, p. 32).

1.7.3. 1952 : Rome

En 1952, Cocteau ne fait qu'un bref passage à Rome, durant l'aller (10-12 juin) et le retour (28-29 juin) d'un voyage en Grèce, toutefois suffisant pour modifier enfin son regard sur la Ville Éternelle :

De ce bref séjour à Rome il résulte que j'ai modifié mon opinion avec cette habitude que j'ai de juger honnête de me contredire si mes sentiments m'y obligent. Dans le match Athènes-Rome, c'est Rome qui gagne. La somptueuse Rome orangée l'emporte après ce voyage. Tout d'abord l'eau y coule et asperge en abondance [...] Où que l'œil se porte à Rome, il capte la vie. Même les ruines rousses sont mêlées à la vie et vivent et servent. Dans Athènes les langues pendent autour de quelques os épars. S'il me fallait quitter Paris et choisir quelque autre ville, je choiserais Rome. (*PD I*, p. 265.)

Maintenant, Rome aussi lui donne cette sensation de vie qui l'avait frappé, de façon différente, dans ses premiers séjours italiens à Naples et à Venise, même si la ville s'est bâtie sur un décor de ruines. Enfin libérée de l'image étouffante mussolinienne qu'il avait notée pendant la première étape de son tour du monde (1936), la capitale italienne devient à ses yeux l'une des villes privilégiées parmi lesquelles il pourrait se voir vivre ailleurs qu'à Paris.

Ces nombreux passages dans la péninsule aux débuts des années Cinquante montrent le nouveau regard que Cocteau pose sur les êtres et les paysages italiens. Ce changement est lié, d'une part, à la maturation d'une perception devenue plus complexe, grâce à son expérience humaine et artistique dans le domaine cinématographique des années Quarante et, d'autre part, il est dû à la transformation de la société italienne qui, détruite par une Deuxième Guerre mondiale devenue fratricide (résistants contre fascistes de la République de Salò), se reconstruit après avoir retrouvé confiance en elle-même. Ainsi, cette nouvelle vision commence à être pleinement développée dans les textes sur l'Italie que Cocteau rédige au cours de l'année 1953.

Tout d'abord, le changement de point de vue qu'il porte sur Rome, nous le voyons également à l'œuvre à propos de Venise, sa ville préférée. Ce changement se manifeste plus particulièrement dans un texte de la même année, daté du 6 novembre, écrit pour l'exposition parisienne Guardi-Tiepolo¹⁵⁰ et dont le titre est « Venise à Paris »¹⁵¹.

¹⁵⁰ Comme l'indique Pierre Chanel dans le *Passé défini I*, à la date du 8 novembre 1952, « Cette exposition eut lieu pendant le mois de novembre 1952 à la galerie Jean de Cailleux, rue du Faubourg-Saint-Honoré », note 1, p. 377.

¹⁵¹ COCTEAU Jean, « Venise à Paris », *Les Nouvelles littéraires*, 6 novembre 1952, repris in *PD I*, pp. 434-436.

Écrit pour présenter aux lecteurs de la revue *Les Nouvelles littéraires* la peinture vénitienne de Francesco et Antonio Guardi et de Tiepolo exposée à Paris¹⁵², ce texte élabore un nouveau point de vue, déjà présent de façon implicite dans le commentaire rédigé en 1948 pour le court-métrage de Luciano Emmer et Enrico Gras *Venise et ses amants* (que nous analyserons en détail dans la troisième partie de cette recherche). Par rapport à ce commentaire, dans lequel il entrecroise les thèmes littéraires de l'épidémie romantique à Venise et de la ville en train de mourir, dans son article de présentation Cocteau s'éloigne ouvertement des ces lieux communs pour une vision de la ville plus active et plus saine :

Il était normal que ce théâtre de la rue, que cette ville active, joyeuse, si peu fébrile et romantique, ajoutassent à leurs décors ceux des peintres et prolongeassent le miracle extérieur au-delà des façades [...] Dire que Venise est sale, qu'elle sent mauvais, qu'elle est insalubre, autant de lieux communs sortant d'âmes malades. Elle a même exterminé ses moustiques et les moustiquaires n'y jouent plus qu'un rôle décoratif. (*PD I*, p. 435.)

On assiste ici à un double renversement : soit il dénigre la littérature décadente, à la mode vers la fin du XIX^e-début XX^e, que lui-même avait adoptée dans ses *Nouvelles de jeunesse* et retravaillé dans le commentaire pour le court-métrage d'Emmer-Gras ; soit encore il change sa perception qui, dans ses impressions fixées précédemment par son écriture, était moins ouvertement marquée par l'allégresse des Vénitiens et leur capacité de travail qui, selon lui, passent totalement inaperçues : « Je le répète, à Venise tout se mélange grâce au phénomène des reflets, grâce au travail d'un peuple qui traverse agilement les touristes comme des fantômes » (*PD I*, p. 435).

Ensuite, il va exactement dans le même sens lors qu'il écrit dans sa préface pour *Le Guide Nagel* consacré à l'Italie¹⁵³, où il arrive à donner vie à l'un des ses aphorismes parmi les plus célèbres : « Les Italiens sont des Français de bonne humeur »¹⁵⁴. Il affirme explicitement le changement de point de vue intervenu sur les villes qui l'ont le plus marqué : Rome, Venise et Naples :

¹⁵² Dans le court texte rédactionnel qui introduit la présentation de Cocteau, il n'est pas indiqué de quel Tiepolo il s'agit, s'il faut penser à Gian Battista Tiepolo ou à son fils, Gian Domenico, ou encore aux deux, cf. *PD I*, p. 434.

¹⁵³ « Préface » de Jean Cocteau, in SPAVENTA Gino, *Italie*, cit., pp. V-VIII ; maintenant in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 5, « Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète », cit., pp. 93-97.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 93.

Rome [...] est, à l'heure actuelle, la capitale la plus vivante de l'Europe [...] Et Venise, qu'on a déguisée en ville malade, apte à la tristesse romantique, alors qu'elle est joyeuse, bien portante, que son peuple traverse les touristes sans les voir comme s'ils étaient des brumes [...] Naples, que j'ai connue folle, grouillante et telle qu'on y croyait toujours débarquer un soir de fête, je l'ai retrouvée, après ses blessures, plus secrète, moins festive. Elle y gagne une réserve, un calme des nerfs. On l'écoute mieux dans le silence [...] Je souhaite du fond du cœur à l'Italie, de conserver cette légèreté que résume Venise où les chevaux vivent sur les corniches, où les lions volent d'une colonne à l'autre, où les pigeons, par contre, déambulent gravement sur les places en costume de carnaval, les mains dans le dos.¹⁵⁵

Pour Rome et Venise, il confirme le changement déjà évoqué dans le texte précédent, tandis que son « audio-vision », que nous avons vu active pour saisir la voix des fontaines de Rome sous la dictature de Mussolini, fait surface dans ce passage où il se met à l'écoute du secret de la ville de Naples, qui l'avait tant frappé lors de sa première visite en 1917, à cause du silence qui émanait de ses blessures encore récentes. Et Venise, qui selon lui résume toutes les autres villes, est devenue la cité la plus légère, celle dans laquelle tout se renverse par la magie de sa lagune. Aussi, à la fin de cette préface, nous retrouvons à nouveau réaffirmée la conception qu'il a de la beauté, conception déjà révélée à propos de Portovenere qui, selon lui, s'est enracinée dans le sol italien :

C'est devant la tour de Pise, lourd sceptre de dentelle, que j'ai reconnu le porte-à-faux d'une civilisation admirable dont l'équilibre est un déséquilibre qui met dans l'âme la crainte exquise d'une chute [...] La Beauté a eu raison de choisir l'Italie comme retraite. La police ferme les yeux. Elle y habite, libre, invisible, visible, royale, sous le pseudonyme de Grâce. Elle s'y cache et s'y cache si peu qu'elle accueille tous les visiteurs¹⁵⁶.

L'Italie est de ce fait pour le poète l'incarnation de la Beauté – avec une majuscule car, selon lui, elle la personnifie – l'image de la Grâce qui se bâtit sur une multiplicité hétérogène et se dévoile seulement à un regard différent, à des yeux qui savent percevoir le déséquilibre dissimulé derrière l'intimité de l'équilibre. Il s'agit donc, comme Cocteau l'explique dans le titre d'un autre texte sur Venise, « L'autre face de Venise, ou Venise la

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 94-95.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 96-97.

gaie »¹⁵⁷, de saisir « l'autre face », celle qui « [...] existe bizarrement en dehors des règles » (*PD II*, p. 395).

1.7.4. 1953 : L'année des conférences

Par rapport à la divulgation de ses connaissances de l'Italie en France, 1953 est une année qui engage Cocteau à travers deux séries de conférences qu'il donne au mois de mars à Turin, Gênes, Milan, Rome sur des sujets de la culture française qui lui sont proches, et en mai à nouveau à Rome cette fois pour parler de l'ami Pablo Picasso, lors d'une exposition que la ville consacre à son œuvre. C'est l'occasion de rencontrer des artistes – pas seulement italiens – et de reprendre contact avec ses vieilles connaissances de l'aristocratie qui lui ouvrent chaleureusement les portes de leurs palais. La seule impression *sociologique* qu'il note sur les villes qu'il traverse, est, comme toujours, très pointue :

Rome centralise de plus en plus. Milan centralise au maléfice de Turin. Jadis, les villes italiennes étaient chacune autonome et semblable aux villes d'Allemagne. Turin, Milan, Gênes étaient des pays. L'importance grandissante de Rome les relègue au rang de province. Elles en souffrent et tâchent de se tenir à la hauteur. (*PD II*, pp. 80-81.)

Nous ne pouvons savoir si la réflexion est personnelle, ou si elle reprend des pensées avancées par des Italiens à l'occasion de quelques rencontres. Par exemple, dans son journal elle apparaît à la date du 19 mars, faisant suite à la notation sur un déjeuner que Cocteau a eu à Turin¹⁵⁸ avec Gianni Agnelli, le président de la société Fiat. Ainsi, bien que le poète se trouve au tout début de son voyage, il communique la sensation bizarre d'en parler comme s'il venait de le terminer. Pourtant la justesse de cette analyse met bien en évidence ce qui était en train de se passer dans cette Italie de l'après guerre, en pleine reconstruction industrielle et sociale, avec une nouvelle redistribution des centres de pouvoir. Pendant les

¹⁵⁷ COCTEAU Jean, « L'autre face de Venise, ou Venise la gaie », préface à un livre de photographies de la ville de Ferruccio Leiss, in LEISS Ferruccio, *Immagini di Venezia*, Milano, Daria Guarnati, 1953, pp. 9-10, repris in *PD II*, pp. 395-396.

¹⁵⁸ Bien que le séjour de Cocteau soit seulement de trois jours, *La Stampa*, quotidien national de Turin, lui donne l'écho qu'il mérite, avec deux longs articles : le premier, signé par Giancarlo Camellina, est une interview du poète (20-3-1953) et, le jour suivant, un nouvel article résume la conférence que Cocteau a tenu au Palais Carignano, siège du premier Parlement italien, à l'intérieur de ses « Vendredi littéraires », pour laquelle il a été « chaudement applaudit » (21-03-1953).

années Cinquante, l'ancienne physionomie géopolitique de la péninsule va être complètement bouleversée, avec une concentration qui évolue à la faveur de deux pôles antagonistes : Rome, capitale de la bureaucratie politique et Milan, chef-lieu du capitalisme économique européen naissant. C'est cette photographie « à rayons infrarouges » que Cocteau ne manque pas d'enregistrer et de synthétiser avec une perspicacité surprenante.

1.7.5. 1955 : L'exposition de sa poésie graphique à Rome

À la fin du mois d'avril 1955, Cocteau revient à nouveau à Rome pour inaugurer cette fois une exposition qui lui est consacrée, *100 Cocteau*, du nombre de ses œuvres graphiques présentées à la Galleria Attanasio, via del Corso 494, en plein centre de la capitale¹⁵⁹. Le succès est plus important qu'il ne pouvait l'imaginer, et le « Tout-Rome » se le dispute. Les impressions que lui réserve la Ville Éternelle sont celles que nous avons pu mettre en évidence dans cette période de régulière fréquentation de ses lieux :

L'impression que j'ai de Rome, c'est que le sang y circule et que la ville n'est pas atteinte de sclérose. Les pierres romaines ont du reste une couleur de peau, une couleur vivante et bien portante. Un hâle sur de la bonne santé [...] Il me semble que personne ne doit connaître de fond en comble cette ville fourrée de jardins en plein centre. De nobles familles mystérieuses habitent des cryptes, des belvédères, des campaniles. Tout cela de cette belle couleur de peau cuite par le soleil qui donne aux ruines un air de jeunesse et de force débraillée. (*PD IV*, p. 99 et p. 101.)

Dans la dizaine de jours qu'il passe à visiter des parties fermées de palais et des jardins secrets ouverts exprès pour lui, hôte des meilleurs tables et de plus vénérables familles de l'ancienne noblesse patricienne, Cocteau est toujours plus attentif à saisir les êtres qui l'entourent, puisque la sensation que lui donne la ville ne fait que renforcer le ressenti qui désormais se consolide dans cette dernière période italienne.

Nous retrouvons présente la même intensité émotionnelle l'année suivante pour l'autre cité italienne qu'il continue à fréquenter toujours avec la même ferveur : Venise.

¹⁵⁹ À la présence de Cocteau, le jeudi 28 avril à 18 heures, Renato Attanasio offre une réception à l'occasion de la présentation à la presse de l'exposition, tandis que le vendredi 29 avril se tient l'inauguration, toujours à 18 heures ; cf. *PD IV*, p. 101 et p.104.

1.7.6. 1956 : Venise, le *Redentore* et Murano

Il arrive en effet le soir du 12 juillet, en voiture, pour participer, le samedi 14, à la fête vénitienne par excellence : le *Redentore*. Mais l'autre raison qui le pousse à ce voyage (qui se prolongera jusqu'au 25) est d'aller dans l'île de Murano le 19 au matin pour enfin réaliser, par l'intermédiaire d'un maître verrier, une série de verres artistiques tirée de ses dessins. Cocteau omet de noter dans son journal les détails sur sa présence à Murano, mais nous connaissons, grâce à des publications italiennes, la collaboration qui était née, depuis un an et demi, avec le nouveau maître du verre artistique vénitien Egidio Costantini et sa nouvelle « *Fucina degli Angeli* » [« La Forge des Anges »]. C'est Cocteau lui-même qui l'a appelée ainsi, en dialoguant sur la Côte d'Azur avec Costantini autour du projet « [...] de créer à Venise une galerie d'art dans laquelle réunir les tendances plus intéressantes de l'art décoratif contemporain »¹⁶⁰. Désormais, à travers la connaissance de l'art du verre vénitien – l'art le plus célèbre de Venise, avec celui de la fabrication des gondoles – et la réalisation de sa production personnelle, c'est la ville tout entière que le poète domine.

À Venise, Cocteau est donc *chez lui*. Comme Carole Weisweiller le dit, « Jean Cocteau connaissait Venise comme un vieux Vénitien »¹⁶¹, à tel point qu'il parvient à repérer – avec un regard d'une acuité singulière – comment la ville bien aimée est en train de changer à cause de la progression du tourisme de masse :

L'émotion que procure un lieu célèbre ne peut naître que de ce qu'il réveille dans notre bagage de mémoire. Je me demande quelle émotion peuvent ressentir ces innombrables touristes à l'âme de qui les palais ne réveillent rien, qui ne savent rien et ne connaissent aucun nom des fantômes qui peuplent Venise [...] Ils ne peuvent rien imaginer d'autre qu'une sorte de Magic-city, de Luna Park, de Coney-Island en ruines et se demander pourquoi les rues de cette ville morte *sont remplies d'eau*. (PD V, p. 188.)

¹⁶⁰ Sans signature, *La fucina degli angeli a Venezia*, Venezia, Fucina degli angeli, coll. « Arte moderna », 1957, [pages pas numérotées] (« [...] di creare a Venezia una galleria d'arte, nella quale radunare le più interessanti tendenze dell'arte decorativa contemporanea ») ; ce document fait partie du Fonds Cocteau de la Bibliothèque Universitaire de Montpellier III. Il faut préciser que les verres artistiques que Cocteau réalise à partir des ses dessins sont exécutés dans la forge de la IVR Mazzega de Murano, pour les exposer dans *La Fucina degli Angeli*. Dans ce petit volume qui retrace l'histoire de cette célèbre galerie d'art du verre vénitien, il y a plusieurs photos qui montrent Cocteau avec Egidio Costantini à Santo Sospir, avec l'artiste Aldo Bergamini dans la forge à Murano et des œuvres du poète.

¹⁶¹ WEISWEILLER Carole, *Jean Cocteau, les années Francine 1950-1963*, cit., p. 104.

Depuis la fin des années Quatre-vingt, sociologues et Vénitiens avertis ont commencé à affirmer que Venise était en train de se transformer en un énorme parc d'attractions, une espèce de *Disneyland* d'aujourd'hui, notant que ces touristes massifiés perçoivent la cité comme vide, privée de vie puisqu'ils ne connaissent pas son histoire, inscrite dans ses rues et ses palais. Cocteau saisit ce phénomène au tout début de son apparition : il lui suffit de regarder autour de lui et, immédiatement, avec une sensibilité de « sismologue », il l'enregistre dans une image claire et poignante. Il est tellement à l'écoute de la cité des Doges que, dans une note datée de quelques jours plus tard, il déclare ouvertement sa parfaite compréhension d'une ville avec laquelle il se sent en phase :

Mardi 24 juillet.

Dîner hier chez la comtesse S. avec la même petite bande. Comme elle est née à Venise, elle n'en a jamais eu « la révélation » et elle ne fait pas l'éloge d'une ville *invisible à force de célébrité*. C'est sans doute parce que Venise est comme moi invisible et célèbre que je m'y trouve à l'aise. Je ne la regarde pas. Je l'éprouve. (PD V, p. 191.)

Ainsi Cocteau confirme-t-il son état fusionnel avec la ville : il est comme Venise, dès lors qu'elle s'est révélée à lui. Nous ne pouvons donner avec certitude la date de cette révélation mais, à travers l'analyse proposée de ses écrits concernant la ville, nous pouvons dire qu'un tel passage confirme que Venise est *la cellule génératrice élue* de son être poète. Elle est à l'origine de « la révélation », du dévoilement de sa double nature, tout comme celle, *mythique*, de son écriture poétique, représentée par la mue de Jacques, le héros du *Grand Écart*.

Dans ce passage du *Passé défini*, face intime de son œuvre autobiographique, Venise n'est pas uniquement la ville italienne de référence ; elle devient la ville *différente*, métamorphosée en espace intime, telle un autre soi-même. L'année d'après, Cocteau aura à nouveau l'occasion d'écrire un texte important sur Venise, « Venise que j'aime »¹⁶², mais même s'il résume plusieurs des aspects qu'il a pu découvrir au cours de ses nombreuses fréquentations, cette « préface » ne reprend pas l'idée d'une gémellité pourtant avouée dans son journal.

¹⁶² Jean Touzot publie ce texte dans son livre *Jean Cocteau*, cit., 1989, pp. 229-234 et il note : « Cette préface ne porte pas de titre, nous avons reproduit une partie de celui du livre préfacé. Le voici dans sa totalité : *Venise que j'aime*. Présenté par Jean Cocteau. Légendé par Michel Déon. Raconté par André Fraigneau. Photographié par Jean Imbert, Paris, Ed. Sun, 1957 », p. 229.

1.7.7. 1958 : Rome et, pour toujours, Venise

Selon les documents que nous avons pu consulter, l'année 1958 est la dernière qui enregistre deux présences du poète en Italie : d'abord au printemps à Rome, ensuite en été à Venise.

À Rome, où il réside neuf jours (du 7 au 15 avril), les impressions restent toujours les mêmes, partagées entre la beauté de ses lieux, des ses fontaines et des ses ruines, et cette incapacité qu'elle a de vivre sous les élans des nouvelles générations d'artistes :

Rome reste un superbe musée, une tombe des dieux [...] Paris est la seule ville où un jeune artiste puisse vivre sans désespoir [...] Rome a beau fourmiller de femmes élégantes, de vitrines, de banderoles électorales et de chef-d'œuvres, c'est une ville de province comme à l'époque de *Parade* (en 1917) où quelques vieilles dévotes, quelques jeunes prêtres, quelques fiacres circulaient dans les rues vides. (PD VI, pp. 108-109.)

L'élément qui le ravit et qui le touche profondément au cours de ce bref séjour, c'est la visite « clandestine » à un trésor de Rome : un temple orphique interdit par l'Église, dont il note que « Les raisons de l'interdit actuel seraient qu'on y constate *les origines mythologiques du christianisme* ». (PD VI, p. 110.) L'impression qu'il reçoit de cette visite est très forte, car il trouve des éléments de contact avec son *Orphée*, au point d'avouer que le rendez-vous avec ce lieu était un passage obligé :

Avant d'être *Orphée*, ma pièce racontait le drame de la Vierge, de Joseph, de l'ange et du village scandalisé par la naissance suspecte du Christ. Maritain m'ayant supplié de ne pas donner suite à ce projet, il devint l'Orphée, et l'ange de la Visitation devient l'ange Heurtebise. On devine ce que j'ai ressenti dans cette cave où je devais avoir rendez-vous [...] Cette chapelle (si proche de la mienne) m'a prouvé une fois de plus que je suis un aveugle qui pousse continuellement et à tâtons des portes interdites, trop camouflées pour que l'œil les puisse voir. (PD VI, pp. 113-114.)

Désormais, la perception des espaces visités est réduite à l'essentiel, à ce qui le touche vraiment, comme si les lieux devaient lui renvoyer, en écho, la confirmation de la pertinence et de la qualité de son travail. Cependant, la capacité de traduire ce qu'il perçoit

dans des images fulgurantes, est encore présente et resurgit au moindre mouvement de ses yeux : « Les rouges des fresques. La peinture se fantomatise, sauf ce sang rouge. On dirait que le mur blessé saigne » (*PD VI*, p. 111). Si, d'un côté, l'image qu'il donne a un impact réel, l'idée qu'elle recèle – la fantomatisme des fresques – est poétique et en même temps correcte, et sera représentée dans une séquence superbe tournée par Federico Fellini dans son hommage à *Roma* (1971) : la découverte de certaines fresques pendant les travaux du métro se transforment et disparaissent dans un vrai effacement fantomatique.

Au cours de l'été, le trio se déplace une dernière fois à Venise, pour un séjour plus long que la semaine romaine : du jeudi 17 juillet (« Départ à six heures pour l'hôtel Bauer à Venise », *PD VI*, p. 209) au lundi 4 août (« Départ de Venise à sept heures », *PD VI*, p. 228). Comme il le notera dans son journal, « Effrayante jeunesse de cette vieille ville. Ce soir, au retour du Lido, Venise avait figure et robe de jeune fille, cet air aussi de perle de la servante au bonnet bleu de Vermeer. Nulle part on ne se sent davantage vaincu par le temps que dans cette ville au charme invincible » (*PD VI*, p. 213). Il ne vit pas l'atmosphère que pouvait ressentir Thomas Mann au début du siècle (et que ce dernier a transfiguré dans son bref roman *Mort à Venise*). Il persiste dans sa sensation d'une Venise « vivante, jeune, bien portante » et la réflexion que suscite ce séjour tourne autour du passage du temps, avec les nouvelles générations en train de monter « sur l'estrade » seulement pour se faire remarquer et les riches Américains qui commencent à envahir la ville, prêts à être accueillis dans le nouvel hôtel Cipriani construit exprès pour eux et situé dans la partie arrière de l'île de la Giudecca, face à la lagune sud :

Hier soir nous avons dîné au nouvel hôtel Cipriani. Cet hôtel résume la manière monstrueuse dont le monde chic comprend Venise. On y trouve le comble du pittoresque frivole, de l'inconfort moral, du riche et moche, une atmosphère de maison de passe qui doit être un refuge pour une société qui cherche dans Venise une sorte de Luna Park. Après les *montagnes russes* et la *rivière mystérieuse*, on réintègre le bon goût hideux de son chez soi. (*PD VI*, p. 228.)

Ce passage ne fait que confirmer le pressentiment du poète deux ans auparavant sur la transformation de la ville, qui commence à se faire jour dans les parties extrêmes de sa périphérie. Le nouvel hôtel Cipriani le conforte dans cette impression : « Il m'est difficile d'ôter à Venise sa robe d'Histoire. Trop de fantômes prestigieux la hantent » (*PD VI*, p. 212).

Comme dans l'un des *Autoportraits de Jean l'Oiseleur* (1924), précisément celui dont le texte parle de Rome et que nous avons auparavant analysé, (où il s'était dessiné avec des rayons qui sortent des yeux¹⁶³), c'est le regard à rayons infrarouges qu'il ne cesse de poser sur les murs des palais vénitiens, pour en percer le vécu, y découvrir les artistes qui les ont habités et les amis qui continuent à y vivre. Et c'est toujours ce regard qu'il porte sur la ville entière, et qu'elle lui renvoie à cause de son dispositif réfléchissant, qui est à l'origine de son « envoûtement » ainsi que de sa contrariété pour un temps désormais révolu.

* * *

Voilà que nous venons de terminer cet itinéraire géographique de Jean Cocteau à travers la péninsule, en suivant ses parcours tout au long de cinquante ans de fréquentation. Nous avons pu détecter les transformations de son regard et constater que, à partir de son tour du monde, sa vision se métamorphose en « audio-vision », au contact avec les eaux qui jaillissent des fontaines de Rome, et qu'ensuite cette perception devient active dans tous les domaines artistiques qu'il pratique.

Néanmoins, il faut dire que nous avons cherché, dans les diverses analyses que nous avons proposées, à mettre toujours en évidence des liens avec son univers cinématographique. Deux éléments nous semblent alors s'être imposés de façon significative. Pour ce qui concerne le premier, il s'agit de la dimension théâtrale que Cocteau retrouve, de manière plus ou moins marquée, dans l'Italie entière, dès sa découverte de Venise, ce « théâtre de la rue » qui deviendra le « théâtre de la vie » napolitain. Comment ne pas rapprocher cette dimension très importante de l'espace italien perçu par Cocteau de la dimension théâtrale de son cinéma ? Est-ce un simple hasard si le poète donne dans ses films tant d'importance au lieu conçu en tant qu'espace théâtral ? Comment justifier, par exemple, la « maison-roulotte » des *Parents terribles*, ou encore le « château-forteresse » de *L'Aigle à deux têtes* (sans y ajouter l'idée de « chambre » comme espace de la vie et donc de la mort, dans le roman/film *Les Enfants terribles* ainsi que dans sa pièce *La Voix humaine*) ? Nous ne voulons pas décréter

¹⁶³ Francis Ramirez et Christian Rolot rajoutent dans leur texte comme didascalie « *La pile radioactive des yeux* », in RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., p. 121 et in PAÏNI Dominique, NEMER François, LOTH Valérie (sous la direction de), *Cocteau. Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, cit., p. 159.

que l'origine de cette perception est liée uniquement à ses expériences italiennes, car nous savons fort bien qu'il a été initié au théâtre dans sa toute première jeunesse, mais nous sommes en droit d'affirmer qu'elles y ont au moins participé.

Le deuxième élément qui s'impose concerne la vision qu'il a des ruines – grecques, étrusques ou romaines – qui sont disséminées dans la presque totalité du territoire italien et qui donnent à son paysage un profil particulier. Cocteau ne manque pas d'y être attiré, perturbé, ému et la « zone », ce « *no man's land* entre la vie et la mort » qu'Orphée est obligé de traverser pour retrouver Eurydice et ensuite la Princesse – sa mort –, ne fait que confirmer le lien fort qui relie le poète à Rome, à Pompéi, à Ségeste, à Taormina, à ce qui reste de l'antiquité, qu'il avoue percevoir comme un « chez soi », trouvant en elle une dimension intime de soi-même.

Enfin, dernier point sur lequel nous avons le plus insisté, c'est l'importance de Venise dans son écriture par rapport aux autres villes italiennes visitées. Dans cette perspective, nous avons pu parler de *cellule génératrice* pour ce qui concerne la figure du poète – le dévoilement de sa double nature – ainsi que l'origine *mythique* de son écriture poétique. Et, chose surprenante, à la fin de son itinéraire italien, Venise conserve encore sur lui son pouvoir d'envoûtement originel car, comme il le note dans son journal lors de son dernier séjour, « La beauté est faite de dissymétrie [...] Venise est de plus en plus belle, de moins en moins ressemblante à sa fable » (*PD VI*, p. 218 et p. 223) ou, tout simplement, parce qu'elle incarne à son regard de somnambule ce qu'il a été un jour, désormais très lointain : « Venise. Le dernier théâtre où se joue encore le répertoire de ma jeunesse » (*PD VI*, p. 227).

CHAPITRE 2

L'ESPACE SOCIAL : LES ARTISTES RENCONTRÉS

Comme nous l'avons mis en évidence dans le premier chapitre de ce travail, la découverte de l'Italie est pour Jean Cocteau une des composantes fondamentales de sa formation artistique, comme de sa réflexion esthétique. Ainsi, si en 1908 pour le jeune homme qui vient d'être reconnu poète, le « Grand Tour d'Italie » faisait partie des éléments indispensables de son *curriculum vitae* intellectuel, la culture artistique qui avait rendu ce pays si important et célèbre – surtout dans la période phare de sa Renaissance – jouait, aussi, un rôle essentiel.

Dès son premier recueil de poèmes, *La lampe d'Aladin* (1909) – récemment publié à nouveau dans les *Œuvres poétiques complètes* de la collection Pléiade Gallimard – jusqu'au *Requiem* (1962), sa dernière œuvre poétique, Cocteau parsème ses compositions lyriques et littéraires de citations qui renvoient à l'Italie, soit aux lieux visités soit aux artistes fréquentés.

Après avoir analysé les premiers, nous allons maintenant entreprendre l'étude des seconds. Pour ce qui concerne le deuxième volet de cette première partie, Elena Fermi a pu développer, de façon générale et, pour certains artistes, de façon particulière, différents aspects des relations qui se sont nouées entre ceux-ci et Cocteau¹⁶⁴. Tout en renvoyant à ces études, nous aborderons l'espace social – celui qui s'est tissé grâce à l'importance de ces personnalités – avec une attention plus particulière réservée aux échanges qui se sont produits et qui ont alimenté son imaginaire cinématographique, car le point de vue qui nous guide est encore et toujours celui du « cinématographe ».

¹⁶⁴ C'est le cas, remarquable, de la collaboration que Cocteau a entretenue, à partir de l'année 1953, avec le peintre, décorateur, costumier et illustrateur italien Fabrizio Clerici (1913-1993), et qui s'est concrétisée, en particulier, dans les deux albums, dont les textes sont de Cocteau et les illustrations de Clerici, *Gondole des morts* (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1959) et *Les Chevaliers de la Table ronde* (Rome, Canesi, 1963). Elena Fermi est revenue plusieurs fois sur cette entente ; à voir, en particulier, « Jean Cocteau, Fabrizio Clerici, Vanni Scheiwiller : une amitié 'à la loupe' », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, cit., pp. 163-176. À lire aussi sur leur amitié le très bel article de Mauro Carrera « Où es-tu, cher fantôme ? Cocteau e Clerici : un'amicizia inseguendo un sogno », in CARRERA Mauro, FERMI Elena (a cura di), *Jean Cocteau. Il poeta, il testimone, l'impostore*, cit., pp. 49-52.

Nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'authentiques rencontres, c'est-à-dire des contacts qui s'enracinent dans l'*humus* qui a alimenté l'imaginaire coctalien, mais il faut tout de suite souligner qu'elles se sont produites à différents « niveaux ». D'abord dans sa seule imagination, avec les artistes du passé qui ont accompagné sa réflexion et son œuvre pendant toute sa vie ; ensuite, physiquement, avec ceux qu'il a côtoyés à Paris, ceux de la diaspora « moderne », montés dans la capitale-phare de l'art européen à partir du début du XX^e siècle pour s'abreuver directement à la source de ce renouvellement esthétique. Enfin, avec les artistes qu'il a pu réellement rencontrer sur le sol italien, et que l'*empathie* avec leur travail – ou le simple hasard dû aux itinéraires entamés – lui ont permis de croiser pendant les nombreuses années de fréquentation de la Péninsule. Trois aspects différents et, en même temps convergents, qui concourent ensemble à dessiner le *portrait italien* de Jean Cocteau.

2.1. LA RENCONTRE AVEC LES ARTISTES DU PASSÉ

2.1.1. Aux origines de la littérature italienne.

Dante et Marco Polo, voyageurs visionnaires

Origines du devenir poète de la part de Cocteau, origines de la littérature italienne dans la figure de son plus illustre représentant Dante Alighieri (1265-1321), et origines d'une relation que le poète français établit avec le poète Filippo Tommaso Marinetti (voué à devenir, d'ici peu, le chef de file du mouvement futuriste italien), elles s'entrecroisent grâce à un sonnet, *Tes yeux* (1908), qui fait partie du recueil *La lampe d'Aladin* (1909). Avant même sa publication en France, Cocteau l'envoie à Marinetti pour sa revue *Poesia*¹⁶⁵, qui devait être, selon les intentions de son fondateur, « [...] un organe de la nouvelle poésie européenne (surtout des nouveaux poètes italiens et français du fait de sa double formation culturelle), et elle suivra l'évolution des idées de son directeur en prenant un caractère de plus en plus avant-gardiste »¹⁶⁶. Voici le texte du sonnet :

Je les crains tes grands yeux, souples, obscurs et vagues,

¹⁶⁵ COCTEAU Jean, « Tes yeux », in *Poesia*, n° 8, septembre 1908, p. 35. La revue, fondé par Marinetti à Milan en 1905, se poursuivra jusqu'aux années vingt.

¹⁶⁶ FERMI Elena, *Jean Cocteau et l'Italie*, Thèse, cit., p. 42. Sur la relation avec Marinetti, nous la développerons dans le sous-chapitre 2.3.1. dédié aux futuristes italiens.

Dont je voudrais, saisi d'un vertige assassin,
Crever l'orbe au milieu du bistre qui les ceint,
Pour en faire à mes doigts des chatons et des bagues.

Semeurs indifférents de souffrance et de maux,
Paresseux allongés sous le rideau des franges,
Bijoux noirs que les veufs dans les romans étranges
Font naître d'un squelette en calcinant les os !

Des candeurs d'Ophélie aux feux de Messaline,
C'est l'aimant emperlé d'une larme saline
Qu'entrouvre la Sirène à l'écueil des rochers...

Mais malgré leur langueur perverse et obsédante,
J'ai vu passer en eux, sous les cils rapprochés,
Le sourire immortel de Béatrix au Dante... (*ÆPC*, p. 1302.)

Pour ce qui concerne le recueil dans son ensemble, selon Pierre Caizergues « *La Lampe d'Aladin* dévoile, avec pudeur, deux secrets que Cocteau ne cessera de vouloir cacher et révéler en même temps ». L'un, « concerne un suicide dont la blessure ne s'est jamais refermée tout à fait ». Celui de son ami Raymond Laurent à La Salute, qui apparaît dans les poèmes qui font partie de la « suite vénitienne » (et que nous avons déjà analysée dans le premier chapitre), « a dû réactiver le souvenir du suicide de Georges Cocteau, dix ans plus tôt ». Le second secret renvoie « aux rapports difficiles avec la femme et l'amour »¹⁶⁷. Le sonnet *Tes yeux* est directement lié à cette problématique amoureuse de Cocteau avec les femmes¹⁶⁸, car il met bien en évidence les contradictions dans lesquelles le poète se trouve face au regard féminin : il se sent pris entre passivité et action, peur et violence, envie de s'y soustraire et désir de les posséder. Pourtant ces sentiments contradictoires s'effacent dans les deux vers finaux, à la vision, « [...] sous les cils rapprochés, [du] Le sourire immortel de Béatrix au Dante ».

¹⁶⁷ CAIZERGUES Pierre, « La Lampe d'Aladin. Notice », *ÆPC*, p. 1834.

¹⁶⁸ Toutes les biographies sur Cocteau commentent de façon plus ou moins détaillée la brève passion amoureuse que le poète a eue avec Christiane Mancini, une jeune élève du Conservatoire d'art dramatique, « son égale en âge et position », l'une des premières femmes qui tombe vraiment amoureuse de lui et qui, pour cette raison, l'« effraie », suscitant en lui « qu'embarras et rejet », ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., p. 48. Dans sa « Notice » Pierre Caizergues note bien que « le prénom de l'aimée figure seul en tête d'un poème au titre révélateur, 'Sadisme' » (*ÆPC*, p. 1298), mais nous savons qu'il est celui de Christiane Mancini », *ibidem*, p. 1834.

La référence à Béatrice, femme aimée par Dante et célébrée dans *La Vita Nova* (1283-1292)¹⁶⁹, est très intéressante. Elle représente, pour son amoureux, la *donna angelicata* (la femme ange), muse inspiratrice de sa poésie et guide spirituel, une fois rejoint le Paradis, dans son voyage initiatique narré dans *La Divine Comédie* (1307-1321)¹⁷⁰. Ainsi, Dante transforme-t-il la figure réelle de la femme aimée en image d'un être à contempler de loin, sorte d'ange immortel détaché de tout lien terrestre, seul moyen, selon lui, pour décrire l'expérience amoureuse et les effets que le sentiment amoureux produit dans l'âme de l'amant. Cette vision surnaturelle d'une Béatrice rendue à l'état d'icône immortelle lui permet d'entreprendre, d'abord dans *La Vita Nova*, le voyage à l'intérieur de son âme, à la découverte de l'image de soi-même, et, ensuite, dans *La Divine Comédie*, le voyage dans le royaume de morts, double d'Orphée à la recherche de l'être aimé : à travers celle de Béatrice, l'image divine de Dieu.

Par le biais de ce « sourire immortel de Béatrice » faut-il lire, alors, la distance que Cocteau est en train de prendre vis-à-vis des femmes, éloignement qui conduit Elena Fermi à affirmer que « Cocteau essaie probablement de trouver une justification à ce sentiment qui, il le sait désormais, lui fait préférer des personnes du même sexe que le sien et crée, peut-être encore, un sentiment de culpabilité » ? Probablement oui. Cependant, au-delà des raisons « profondes », de nature psychanalytique, qui peuvent justifier ce recours à Béatrice et à Dante de la part de Cocteau, ce qui nous frappe, en relation au sonnet, c'est l'utilisation que le jeune poète fait de ce sentiment d'amour bâti sur une imagination visionnaire, dans un poème où le thème qui le structure est celui des yeux. Dès ses origines, pourtant reniées, Cocteau manifeste une sensibilité très aiguë à la vision subjective comme instrument de déchiffrement d'un état autre. Dans ce sonnet, il nous dévoile être en parfait accord avec le grand poète visionnaire du Moyen-Âge, au point de *voir* lui aussi, des siècles après, sous les cils rapprochés des yeux de son aimée, « Le sourire immortel de Béatrice à Dante ». Puis, peu d'années après, dans la « Dédicace » qui ouvre le poème *Le Cap de Bonne-Espérance* (1918), Cocteau ressuscite la figure de Dante avec, à la place de Béatrice, cette fois Virgile, son premier guide spirituel dans la descente aux Enfers et, en même temps, son maître indiscuté dans le domaine poétique :

¹⁶⁹ Recueil de poèmes en langue vulgaire italienne (le toscan) qui est à la base du « *dolce stil novo* », mouvement poétique et littéraire toscan de la deuxième moitié du XIII^e siècle, qui veut renouveler les canons thématiques et stylistiques de provenance provençal-sicilienne.

¹⁷⁰ Les chercheurs s'accordent désormais pour affirmer que la *Commedia* a été commencée dans les années d'exil de Dante, aux alentours de 1307 et que la diffusion des deux premiers cantiques, l'*Enfer* et le *Purgatoire*, est advenue pendant les années 1317 et 1319. La troisième, le *Paradis*, a été rédigé pendant la dernière période de vie du poète, et est une œuvre posthume.

Accroche-toi bien Garros
accroche-toi bien à mon épaule

Dante et Virgile
au bord des gouffres

Je t'emporte à mon tour
familier de l'encre
moi

et voici mes loopings
et mes grands records d'altitudes. (*ÆPC*, p. 11.)

Or, l'apparition de Dante dans ce texte nous étonne car, comme le souligne Pierre Caizergues, dans ses « Notes et variantes » qui accompagnent le poème, « Le poète de *La Lampe d'Aladin*, du *Prince frivole*, de *La Danse de Sophocle* a décidé de rompre avec son passé sécurisant et, si l'on veut bien prendre au pied de la lettre le titre de ce poème, c'est un nouveau départ qui se voit ainsi souligné »¹⁷¹. Pourtant l'image de Dante représente celle d'un poète du passé fortement codifié, sauf voir en lui quelque chose qui va au-delà de cette image stéréotypée. Cocteau s'adresse directement à lui, le considérant comme son double : d'un côté, désormais il est lui car, comme lui, il doit entreprendre un voyage dangereux, « au bord des gouffres » ; de l'autre côté, il est encore comme lui car, lui aussi, il est « familier de l'encre ». Dante représente pour lui ses racines – celles de son être poète – et, en même temps, les origines de sa nouvelle démarche – « se libérer de la forme fixe » (*ÆPC*, p. 6) – car, comme lui, le poète avec *La Divine Comédie* avait libéré, de façon radicale, la poésie italienne de la langue latine en l'ouvrant, définitivement, aux nouveaux idiomes et accents de la langue vulgaire. Toutefois, Cocteau veut être moderne jusqu'au bout et, s'il confie à l'ami Garros (à qui son poème est dédié), la charge de tenir le rôle de Virgile dans sa descente aux Enfers, c'est Cocteau lui-même qui lui sert de guide, contrairement à ce qui se passe dans le poème dantesque. Désormais, c'est à son tour de lui montrer « mes loopings et mes grands records d'altitude » dans l'univers de la poésie, où il est devenu, grâce à l'image de Dante dans laquelle il se reflète, le nouveau maître.

¹⁷¹ CAIZERGUES Pierre, « Notes et variantes », *ÆPC*, p. 1570.

Dante Alighieri occupe donc une place importante dans les liens que Cocteau établit, dès ses origines de poète, avec la littérature italienne. Mais Dante n'est pas le seul auteur visionnaire italien avec qui Cocteau se compare, en établissant un contact très direct et, en même temps, articulé¹⁷². Dans la dernière période de sa vie, parmi les notes éparses prises dans son journal sur des sujets fort différents, à la date du 22 février 1953 nous pouvons lire cette idée :

Le voyage dans le passé serait plus curieux que le voyage dans l'avenir. On sait vers quoi vont les choses, on ne sait plus d'où elles viennent. On aimerait vivre quelques jours avec Marco Polo chez le petit-fils de Gengis Khan. Les Chinois, les Mongols. L'invention du papier-monnaie en échange de l'or donné au prince [...] C'est en hivernant à Sumatra lors de son voyage de retour, que Marco Polo vit des licornes. Leur corne était noire. En Europe, on les figurait sur les écussons en les croyant une fable. Elles obéissaient aux vierges. (PD II, pp. 47-48.)

Selon le principe déjà formellement établi dans son *Rappel à l'ordre*¹⁷³, celui par lequel tout art demande un regard constamment tourné vers son passé – ses origines – pour être vraiment révolutionnaire, Cocteau reste toujours fidèle à cet enseignement et, puisque le thème ici est celui du voyage, il considère « plus curieux » le voyage dans le passé plutôt que celui dans l'avenir, car il faut toujours savoir d'où on vient. Et pour rendre cette affirmation plus prégnante, il recourt à Marco Polo (1254-1324), le célèbre explorateur vénitien du Moyen-Âge, celui qui, avec son *Le Devisement du monde* ou *Livre des Merveilles* – mieux connu sous le titre *Il Milione*¹⁷⁴ – a fait découvrir toute la magie de l'Orient à un Occident en train de se réveiller d'une longue période difficile. Ainsi le voyage, que le poète aimerait réaliser vers le passé, arrive jusqu'à cet explorateur vénitien, pour revoir ce qu'il a pu voir –

¹⁷² Tout au long de sa production artistique, Cocteau aura l'occasion de se référer à la figure de Dante, très souvent associée à celle de Virgile. Par exemple, pour ce qui concerne ses films, dans *Le Testament d'Orphée* le Poète et Cégeste, son guide, sont comparés à Dante et Virgile, et l'huissier qui introduit le protagoniste dans la salle de Minerve lui dit : « Ici, laissez toute espérance », comme Dante le lit au dessus de la porte de l'Enfer : « Laissez toute espérance, vous qui entrez » (« *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate* », Chant III, v. 9), *Le Testament d'Orphée*, in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 1357 et p. 1359. Pour les liens que Cocteau établit avec ces deux figures, dans une perspective fantastique, je renvoie à l'important essai de CASTRONOVO Enrico, *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2008, en particulier au chapitre intitulé : « Topographie de l'ailleurs », pp. 135-160.

¹⁷³ COCTEAU Jean, *Le Rappel à l'ordre (Le Coq et l'Arlequin – Carte blanche – Visites à Barrès – Le Secret professionnel – D'un ordre considéré comme une anarchie – Autour de Thomas l'imposteur – Picasso)*, Paris, Stock, 1926.

¹⁷⁴ Pendant qu'il était prisonnier à Gênes, suite à une bataille navale perdue par les Vénitiens contre les Génois, Marco Polo a dicté entre 1298 et 1299 son journal de voyage à Rustichello da Pisa, son compagnon de cellule.

c'est-à-dire vivre – d'exceptionnel. Il s'agit donc de revivre à travers lui des situations singulières comme, par exemple, voir les licornes – des images « à ne pas croire ».

Ce désir d'un voyage dans le passé sur les traces de Marco Polo se termine sur cette constatation soudainement interrompue. Pourtant l'image de l'explorateur vénitien réapparaît, elle aussi brusquement, deux pages après, et Cocteau renoue avec le fil de sa réflexion exactement là où il l'avait laissée :

Marco Polo pas cru. « Le menteur de Venise. » Le prêtre à son lit de mort qui lui refuse l'absolution parce qu'il n'accepte pas de reconnaître que ses souvenirs sont des mensonges. La terrible solitude du poète qui *témoigne* et qu'on prend pour un *fantaisiste* ressemble à cet épouvantable dialogue. Le prêtre-notaire : « *Comment Jésus-Christ aurait-il pu descendre sur une terre ronde ? C'est de l'hérésie (sic).* » Et Marco Polo racontait peu de choses. C'est sa description de la houille qui faisait le plus rire. Une pierre noire qui brûle et qui remplace le bois. Il n'aurait jamais osé raconter la licorne de Sumatra. Il s'en tenait à des récits de marchand qu'il était avant tout, qu'il ne cessa d'être qu'après la prison de Gênes.

En 1936, j'ai stupéfié les directeurs du Rockefeller Building en leur décrivant la magnificence et la machinerie des théâtres du Japon. *Ils ne me croyaient pas.* (*Ibidem*, p. 50.)

Dans cette nouvelle partie de sa réflexion, le voyage dans le passé devient la rencontre de deux âmes jumelles, et se métamorphose en un lien qui se soude entre lui et Marco Polo. Tous les deux sont frappés par le même sort : ils ne sont pas crus par ceux qui les entourent, et qui les condamnent à une solitude « terrible », car celle-ci naît à partir de leur parole niée, de leur dire non reconnu. En les accusant de menteurs, les gens leur nient le fondement de vérité sur lequel l'être humain bâtit son essence, en les vidant de leur existence, ce qui explique l'oxymore auquel le poète s'est toujours identifié et qui inspire, comme un *néгатif*, tout ce passage : « *Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité* »¹⁷⁵.

Néanmoins, la figure de Marco Polo n'apparaît pas par simple hasard. Pendant cette même période, Cocteau rédige soit un article pour la revue de la Société Européenne *Comprendre* (qui à son siège à Venise), entièrement dédié à la figure du vénitien dont le titre est « Marco Polo »¹⁷⁶, où il exprime le même point de vue sur le personnage, soit la

¹⁷⁵ COCTEAU Jean, *Opéra*, à la fin du poème « Le paquet rouge », *CEPC*, p. 540.

¹⁷⁶ COCTEAU Jean, « Marco Polo », *Comprendre*. Revue de la Société Européenne de Culture. Près de « La Biennale » Ca' Giustinian – Venise, n° 9, septembre 1953, pp. 123-124. La revue est la publication officielle de la Société Européenne de Culture, fondée à Venise en 1950, toujours active, dont Cocteau était parmi les

monographie *Démarche d'un poète – Der Lebensweg eines Dichters* (qu'il publie la même année dans une version bilingue français-allemand chez l'éditeur Bruckmann à Munich), texte dans lequel il reprend cette réflexion sur le voyageur vénitien, en l'articulant à un thème qui affleure très souvent dans son journal – *leitmotiv* de toute sa dernière période de vie. Il s'agit de l'être « hérétique » du poète, dû à sa désobéissance naturelle, laquelle s'enracine dans sa parole, différente de celle des autres, qui le condamne à vivre dans la société sans y être reconnu :

J'ai, sans doute, à notre époque où l'homme se désindividualise au bénéfice de groupes, commis le péché d'individualisme [...] L'individualisme s'acharne à désobéir jusqu'à ce qu'il entraîne à sa suite assez d'électeurs pour que sa désobéissance devienne un dogme, et que ce dogme soit à son tour vaincu par un nouvel hérétique. L'individualisme est hérétique dans son essence. [...]

Ce qui se passe dans l'âme d'un poète est aussi loin et aussi incroyable que les mœurs mongoles sous le règne de Koubilaï, le petit-fils de Gengis Khan. C'est pourquoi les poètes sont crus menteurs, comme on croyait menteur Marco Polo jusqu'à son dernier souffle. Venise l'appelait « Le Menteur » et singeait ses souvenirs par dérision en les traitant de songes. Et il racontait peu. [...]

À Venise, Marco Polo s'était enveloppé dans ce grand nuage triste où les âmes solitaires cherchent un refuge contre une société qui les repousse. Mais, en ce qui concerne l'accusation de mensonge, il ne transige pas. Il s'acharne avec douceur.

Malgré toutes les menaces, il dicte un testament que l'incrédulité du prêtre-notaire risque de rendre non valable. Il ferme les yeux [...] Il revoit, comme un monde intérieur, puisqu'il ne peut le communiquer, ce monde réel, ce rêve qui n'en est pas un, et qui longtemps après sa mort conservera le fantomisme du rêve. [...]

Le récit de ma vie serait semblable à ceux de notre Vénitien, j'y renonce [...] Et de même que Marco Polo devait parfois se demander s'il avait dormi trente années, le poète se demande s'il a pu faire ce qu'il a fait et dont la naissance ne semble possible que par les noces mystérieuses du conscient et de l'inconscient¹⁷⁷.

membre honoraire dès sa naissance. En 1957, dans le numéro 19 de la revue, dédié à « *L'accession de la Chine au rang de grande puissance* », il y a un dessin de Cocteau réalisé pour l'occasion, dont nous pouvons lire : « Chine centre immobile de tourbillons du monde je te vénère et je te salue Jean Cocteau 1957 ».

¹⁷⁷ COCTEAU Jean, *Démarche d'un poète – Der Lebensweg eines Dichters*, Munich, Bruckmann, 1953 repris par GULLENTOPS David, « *Démarche d'un poète : une édition critique* », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète*, Cahiers Jean Cocteau, cit., pp. 139-141.

Nous voilà au cœur du rapprochement que Cocteau établit entre la figure du poète – la sienne – et celle de Marco Polo. Comme toutes affinités électives qui se tissent entre deux êtres, que les expériences vécues rapprochent, il y a similarité entre ce que le Vénitien a expérimenté pendant ses explorations dans le monde oriental – mais qu’il peut revivre seulement quand « il ferme les yeux » – et les voyages du poète, dans les profondeurs de son être, « dans les pays qui ne s’inscrivent pas sur les cartes »¹⁷⁸. Finalement, le thème du voyage de cette figure bicéphale du poète/Marco Polo s’explicité : sous la plume de Cocteau il devient le voyage visionnaire, celui fait les yeux fermés, lequel assume sa première forme iconographique avec les yeux « peints sur les paupières closes du poète pâmé »¹⁷⁹ dans *Le Sang d’un poète* (1930), pour s’épanouir dans *Le Testament d’Orphée* (1960).

Si nous avons commencé l’analyse de ces rencontres imaginaires de Cocteau avec les Italiens « du passé », en utilisant davantage de citations liées à la figure de Marco Polo par rapport à celle de Dante Alighieri, ce n’est pas seulement pour renouer, à notre tour, avec le fil de l’image de Venise que nous avons indiqué, dans le premier chapitre de notre recherche, comme fondamentale dans la constitution de l’imaginaire italien du poète. Le relief donné par Cocteau à la figure du Vénitien prend un contour particulièrement intéressant si on le considère par rapport au moment singulier de réflexion – très douloureuse – du poète, qui porte sur le paradoxe d’être un homme célèbre et, en même temps, un poète méconnu¹⁸⁰. En effet, comme le souligne justement Elena Fermi, « Marco Polo est le premier, grand explorateur. Le journal où il raconte ses aventures, *Il Milione*, n’est pas un simple compte rendu de ses voyages mais constitue un journal intime où l’auteur, en racontant, se raconte. Le voyageur vénitien est aussi l’emblème du poète qui descend dans le gouffre et est incompris et persécuté lorsqu’il raconte ce qu’il a vu »¹⁸¹.

Or l’image de Marco Polo, mieux encore que celle de Dante Alighieri, fait apparaître très nettement les éléments qui, pour Cocteau, sont à la base de l’être poète, et qui lui permettent d’entrer en contact direct avec eux. Pour lui, l’essence du poète est sa mobilité ; le poète est un « voyageur », un être toujours en mouvement dans un territoire qui coïncide avec

¹⁷⁸ COCTEAU Jean, *Tour du monde en 80 jours (mon premier voyage)*, cit., p. 17.

¹⁷⁹ *L’Avant-Scène cinéma*, « Numéro spécial Cocteau », n° 307-308, 1-15 mai 1983, *Le Sang d’un poète*, rédaction du découpage Dominique Haas, p. 20.

¹⁸⁰ Encore en 1956, dans son *Passé défini* il associe sa méconnaissance, donc sa diversité, à la figure du vénitien : « 10 mai – Jeudi de l’Ascension. [...] P. : “ Votre entrée à l’Académie a été pour nous tous une joie. Vous la devez à éblouissement de ces messieurs. Ils ont été littéralement éblouis. – C’est, sans doute, lui dis-je, que je leur suis apparu comme l’étranger, comme quelqu’un qui arrive d’ailleurs ”. Marco Polo élu à Venise au Conseil des Dix ». (*PD V*, p. 121.)

¹⁸¹ FERMI Elena, *Jean Cocteau et l’Italie*, Thèse, cit., p. 122.

son humanité. Le voyage qu'il entreprend est donc une descente en lui-même, dans les profondeurs de son être, le long des frontières « du conscient et de l'inconscient ». Ce voyage intérieur est une exploration qui s'adresse à son propre vécu – c'est-à-dire son passé – qui devient, dans le cas spécifique du domaine artistique, celui des archétypes qui soutiennent tout domaine artistique (d'où l'intérêt de Cocteau pour la mythologie, en général, et les mythes grecs, en particulier). Et au fond de ce voyage en lui-même, le poète voit surgir des images, des « visions » qui proviennent de « ce monde réel », lequel n'est rien d'autre que ce « monde intérieur » qu'il porte en soi, et qui le piège constamment (« le poète se demande s'il a pu faire ce qu'il a fait »), même en étant le seul fondement de son être et de sa vérité poétique.

Voilà les traits qui donnent vie au portrait du poète, ce voyageur visionnaire de l'intemporel. Avec cette identité universelle qui le caractérise, le poète est, en même temps, une entité unique et multiple, elle aussi intemporelle, que Cocteau *reconnaît*, et que nous appréhendons sous divers noms : il peut s'appeler Virgile, Dante, Marco Polo, Cocteau aussi.

2.1.2. Les peintres aimés de la Renaissance italienne.

L'exemple le plus significatif : Paolo Uccello

S'il y a dans la culture italienne un puissant héritage idéologique et esthétique qui passe du domaine littéraire au domaine pictural – et artistique en général –, celui-ci doit être recherché dans la période que l'on appelle en Italie « Humanisme » ou *Quattrocento* (XV^e siècle), et qui correspond à la grande période de la Renaissance. Ce moment est très particulier, car il opère une ligne de démarcation avec le Moyen-Âge, et se caractérise par un élément fondamental : le renouvellement de l'image de l'homme soustrait au pouvoir religieux grâce à une relecture consciente de la civilisation classique, départ pour une nouvelle idée d'humanité plus laïque et plus bourgeoise. De ce fait, en étudiant les peintres italiens que Cocteau a aimés tout au long de sa fréquentation de l'art italien, on se rend compte que, parmi les classiques, les plus importants à ses yeux appartiennent à cette période : bref, on pourrait affirmer que Le *Quattrocento*, en particulier, le séduit. D'où naît, alors, cette séduction ? Elena Fermi lit cet attrait par un effet de miroir avec son époque : « Pendant la première partie du [XX^e] siècle l'enjeu du débat, souvent polémique, est la controverse entre les avant-gardes – qui poursuivent une action iconoclaste et destructive – et le « Rappel à l'ordre » – qui prêche en faveur d'une tradition relue à la lumière des

changements survenus au début du XX^e siècle »¹⁸². En effet le poète, protagoniste du débat entre tradition et avant-garde, se trouve inclus avec ceux qui réinterprètent, de façon originale, les artistes du passé. Et il fait de même, avec l'éventail de ses élus, ouvertement affiché dans le célèbre banc-titre qui apparaît au plan 7 du *Sang d'un poète* (1930) : « L'auteur dédie cette bande d'allégories à la mémoire de Pisanello, de Paolo Uccello, de Piero della Francesca, d'Andrea del Castagno, peintres de blasons et d'énigmes »¹⁸³. En même temps, dans ce banc-titre Cocteau énonce sa prédilection pour ces quatre peintres italiens du *Quattrocento*, leur communion en tant que « peintres de blasons et d'énigmes », et le fait que son premier film – qu'il considère comme « une bande d'allégories » juste avant que le récit ne commence – y est intimement lié, car il est « dédié » à leur mémoire.

Au-delà du fait que ces quatre peintres ont tous contribué, à travers leurs tableaux, à faire évoluer la perspective artificielle – le nouveau style pictural de la Renaissance –, Cocteau les réunit sous le signe figuratif du blason et celui sémantique de l'énigme, termes proches de l'idée qu'il se fait du poème, comme il l'indique dans les deux banc-titres qui apparaissent précédemment : « Tout poème est un blason. Il faut le déchiffrer ». Ainsi commence le carton du plan 3, où le texte poétique est présenté comme une image difficile à décoder, à cause des signes complexes qui lui donnent vie, comme il l'explique dans le plan 5 : « 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'événements irréels »¹⁸⁴. À raison, David Gullentops note qu'« Apparaît ici la conception de la création chère au poète, qui sélectionne à son gré et selon son besoin les éléments de la vie réelle, mais afin de donner lieu à une 'réalité irréelle' »¹⁸⁵. Selon le chercheur belge, les tableaux et les fresques de Pisanello, Paolo Uccello, Piero della Francesca et Andrea del Castagno sont en adéquation avec Cocteau par la façon dont il compose ses poèmes, y compris sa poésie du cinématographe. À l'intérieur du film, la confirmation arrive par une citation directe – dite par la voix même de l'auteur – d'un tableau de Paolo Uccello, *La Profanation de l'hostie*, avec qui commence le quatrième – et dernier – épisode.

¹⁸² FERMI Elena, « Jean Cocteau et l'Italie », in *Jean Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète*, cit., p. 31.

¹⁸³ *L'Avant-Scène cinéma*, « Numéro spécial Cocteau », n° 307-308, cit., p. 17. Il faut noter que Cocteau cite, dans différents textes et à plusieurs reprises, le nom d'autres peintres de la Renaissance italienne, mais ils ont pas des liens directs avec le cinéma comme pour Paolo Uccello (1397-1475) – et Vittore Carpaccio (1460-1526), que nous traiterons à part, pendant l'analyse du film d'Emmer et Gras *La Légende de Sainte Ursule* (1948). Il s'agit de Giotto – précurseur de la Renaissance – de Mantegna, de Giorgione, de Raphaël, de Titien. Dans *Le Passé défini*, ils sont le sujet d'intéressantes réflexions sur leur peinture et leur manière de percevoir la réalité.

¹⁸⁴ *Ididem*.

¹⁸⁵ GULLENTOPS David, « Jean Cocteau sous l'égide d'Uccello : sa lecture de Marcel Schwob », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien*, cit., p. 31.

À la suite du succès du film dans la filmographie de Cocteau – et, en général, dans celle du film avant-gardiste – il y a eu plusieurs interprétations de cet intertitre, à partir même d'un commentaire du poète présent dans un passage de la conférence qu'il a prononcée le 20 janvier 1932 avant la projection du film au théâtre du Vieux-Colombier : « Un titre d'abord : *La Profanation de l'hostie*. Je rappelle qu'il est emprunté à une toile de Paolo Uccello qui figurait à l'exposition italienne de Londres. Le sens de ce titre ? Du sang profane la neige. Un point, c'est tout ». Nous savons que *La Profanation de l'hostie* est, en réalité, la seconde scène du *Miracle de l'hostie*, prédelle qui se trouve actuellement à la Galleria Nazionale delle Marche d'Urbino. Selon Milorad, dans sa très complexe – et forte séduisante – lecture psychanalytique faite du film, le thème religieux développé par Uccello est étroitement lié à celui que Cocteau déploie dans son dernier épisode, à partir de la manière dont le poète l'a structuré :

[...] cette prédelle comporte six « épisodes » (*Le Sang d'un poète* est lui aussi découpé en « épisodes »). Voici grosso modo l'anecdote qu'elle raconte, dans la mesure où elle présente des harmoniques avec le quatrième épisode du film : une femme, afin de pouvoir dégager son manteau, vend à un prêteur juif une hostie consacrée ; l'usurier profane l'hostie en la jetant au feu ; l'hostie se met à saigner ; le sang, coulant à flots sous la porte, attire un groupe armé qui enfonce la porte ; on prend la femme coupable, tandis qu'un ange descend du ciel ; on brûle l'usurier comme il a brûlé l'hostie. Dans *Le Sang d'un poète*, l'hostie (étymologiquement : victime), c'est l'enfant abattu par la boule de neige de l'élève Dargelos, qui l'a ainsi « profané » ; dans l'Antiquité hébraïque, l'hostie était la victime immolée à Dieu en sacrifice. [...] L'hostie c'est le Fils et le Père, sous les espèces du pain de messe. [...] La profanation de l'hostie, c'est le meurtre de l'hostie : à l'origine, le meurtre du Père¹⁸⁶.

À l'opposé de cette analyse thématique de Milorad, dans une très récente étude sur l'utilisation intertextuelle que Cocteau fait de Paolo Uccello dans son œuvre, David Gullentops donne une lecture de l'intertextualité coctalienne (en fonction textuelle) opposée à la première et, en même temps, très prégnante, à partir du commentaire donné par le poète sur l'utilisation du titre de la toile du peintre italien dans son film :

¹⁸⁶ MILORAD, « 'Le Sang d'un poète', film à la première personne du singulier », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 9, « Théâtre inédit et textes épars », Paris, Gallimard, 1981, pp. 310-311 ; pp. 312-313 et p. 314.

Comme nous pouvions nous y attendre, Cocteau fait donc usage du modèle intertextuel du tableau dans son film, non pas pour renvoyer au thème religieux du sacrilège choisi par le peintre, mais pour souligner, à travers les motifs de la neige et du saignement du poète, la transposition du sacré dans le quotidien profane de son film. Si la création présente une réalité irréaliste, elle est par conséquent de l'ordre du sacré inscrit dans la réalité de tous les jours ; elle est de l'ordre du « mystère laïc »¹⁸⁷.

David Gullentops fait émerger clairement le problème lorsqu'il s'agit d'établir l'importance des liens tissés par Cocteau avec les autres artistes qu'il a connus – ou dont il a pu fréquenter les œuvres – et la signification de leurs présences disséminées dans ses textes. Pour ce qui concerne Paolo Uccello, dont l'importance est indéniablement attestée par sa constance dans l'œuvre du poète, son étude montre bien le réseau sémantique dans lequel le peintre intervient et opère. Selon le chercheur belge, Cocteau en fait une utilisation intertextuelle à la lumière d'un autre intertexte, « celui du conte que Marcel Schwob a consacré dans *Vies imaginaires* à l'artiste italien ». Néanmoins, selon lui, « Cocteau a sensiblement adapté et réorienté cet intertexte »¹⁸⁸. D'abord, par le fait d'avoir adopté son surnom « Uccello » – l'« Oiseau »¹⁸⁹ – dans *Le Mystère de Jean l'oiseleur* (1925)¹⁹⁰, qui est une œuvre *sui generis*, faite de ses autoportraits entourés de textes énigmatiques qui ont été rédigés postérieurement aux dessins. Ensuite, pour lui avoir dédié plusieurs vers de sa poésie¹⁹¹. Enfin, pour l'avoir rapproché de l'autre oiseau, son contemporain, son ami Picasso¹⁹², sous le signe du cubisme (dont Uccello serait, selon le poète, le précurseur). Selon Gullentops, tous ces éléments éparpillés de la figure de Paolo Uccello dans l'œuvre coctalienne concourent, finalement, à consolider une esthétique très personnelle, qui se bâtit sur l'énigme de cette « réalité irréaliste ambivalente, qui constitue un véritable mystère, un mystère qui restera mystérieux, puisque le poète n'est pas en mesure de le révéler, de le fixer, de le démystifier »¹⁹³.

¹⁸⁷ GULLENTOPS David, « Jean Cocteau sous l'égide d'Uccello : sa lecture de Marcel Schwob », cit., pp. 33-34.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 39.

¹⁸⁹ Paolo di Dono était connu avec le surnom de Paolo Uccello. En italien, *uccello* signifie oiseau.

¹⁹⁰ COCTEAU Jean, *Le Mystère de Jean l'oiseleur, monologues* (autoportraits), cit.

¹⁹¹ « Uccello », *Opéra* 1927, *ŒPC*, p. 524 ; « Mais d'Uccello l'oiseleur », *Le Requiem*, 1962, *ibidem*, pp. 1062-1063, parmi les plus cités.

¹⁹² Parmi les différents textes voir : COCTEAU Jean, « Picasso » (1923), in *Le Rappel à l'ordre* (1926), repris in *Poésie critique* I, Paris, Gallimard, 1959, p. 98.

¹⁹³ GULLENTOPS David, « Jean Cocteau sous l'égide d'Uccello : sa lecture de Marcel Schwob », cit., p. 40.

Afin d'étudier chaque artiste qui entre en relation avec Cocteau, il faudrait pénétrer dans ce réseau intertextuel – richissime – qui dessine *en négatif*, comme une toile d'araignée, l'œuvre entière du poète. À travers le travail de David Gullentops, nous nous sommes permis d'indiquer son existence, conscients que ce réseau accompagne notre recherche, mais que nous n'aborderons pas car cette *texture*, pour utiliser une expression de Roland Barthes, dépasse le seul point de vue cinématographique que nous nous sommes fixé. Ainsi, parmi les multiples éléments de la peinture de Paolo Uccello mis en évidence par Cocteau – et pris en considération dans l'étude de Gullentops – nous en avons repéré un qui paraît très significatif pour notre analyse. Il faut lire, avec attention, le commentaire que Cocteau fait du texte que Giorgio Vasari adresse au peintre italien dans son important ouvrage sur les artistes italiens, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens* (1550, révisé en 1568) :

On imagine mal la solitude d'Uccello. « Ce pauvre Paolo, dit Vasari, peu versé dans la science de l'équitation, aurait fait un chef-d'œuvre s'il n'avait représenté son cheval levant les deux pattes du même côté, ce qui est impossible. » Or, toute la noblesse de l'œuvre dont parle Vasari vient de ce contre-ample, de cet acte de présence de l'artiste par lequel il s'affirme et s'écrie au travers des siècles : *Ce cheval est un prétexte. Il m'empêche de mourir. Je suis là !*¹⁹⁴

Avec raison, David Gullentops interprète ce passage en le situant à l'intérieur de la vision esthétique élaborée par Cocteau au cours de ses réflexions sur l'art : « Au vu du commentaire que Cocteau ajoute au témoignage de Vasari et de la réorientation du sens qui s'ensuit, nous constatons une fois de plus que, si le poète se réfère à une toile d'Uccello, c'est essentiellement pour favoriser le sens qu'il tient à exprimer : la pérennité de l'art dépend en majeure partie de l'expression d'une réalité irréaliste »¹⁹⁵. En effet, Cocteau a plusieurs fois affiché cette façon, toute personnelle, de lire « les fautes » d'un artiste, les siennes comprises, comme éléments qui donnent un statut singulier à l'œuvre d'art et qui la font vivre plus que les autres, comme il est arrivé au *Sang d'un poète*, son premier film : « Le prestige de ce film est surtout venu de ce que j'y commettais des fautes. [...] Presque toujours ces fautes m'ont rendu service. *Le Sang d'un poète*, qui a été fait pour quatre ou cinq amis, connaît maintenant une exclusivité de plus de quinze ans à New York, dans la même petite salle. C'est assez

¹⁹⁴ COCTEAU Jean, *Opium. Journal d'une désintoxication* (1930), reprinted in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 600.

¹⁹⁵ GULLENTOPS David, « Jean Cocteau sous l'égide d'Uccello : sa lecture de Marcel Schwob », cit., p. 33.

drôle »¹⁹⁶. Néanmoins, à côté de l'idée de « la pérennité de l'art » due à la vision irrégulière qu'Uccello transpose sur sa toile, ce qui s'impose dans ce commentaire de Cocteau c'est l'idée, aussi, de la personnification de l'art, à travers l'utilisation des signes artistiques qui renvoient à une réalité irréaliste. Le peintre place sa peinture sous le signe de la subjectivité de l'artiste ; il réalise l'œuvre afin d'affirmer lui-même comme *sujet*. Voilà ce qu'il cache dans son tableau aux yeux de Vasari, mais pas à ceux d'un confrère, comme le suggère Cocteau à l'ami André Fraigneau en train de l'interviewer :

Jean Cocteau. – [...] Il suffit de visiter un musée à Florence pour voir des choses très bizarres qu'on ne voyait à l'époque. Les cachettes sont innombrables chez Léonard de Vinci et chez Michel-Ange.

André Fraigneau. – Il leur a fallu du temps pour livrer leur secret.

Jean Cocteau. – Et il arrive qu'un artiste fasse une cachette qui n'a rien de, comment dirais-je ? qui n'a rien de subversif. Par exemple, Paolo Uccello [sic] peint un cheval marchant à contre-ample et beaucoup d'autres choses qui font que le tableau crie au passage : « Je suis là, je suis là ! »

C'est à la manière dont un peintre arrive à ne pas mourir sur les murs des musées qu'il doit de rester jeune. Il y a dans son tableau toujours quelque chose criant : « Je suis là »¹⁹⁷.

Or l'œuvre coctalienne – dans toutes ses différentes expressions artistiques – est la représentation de soi, qui coïncide avec son être poète. Comme il l'a toujours affirmé, et il le fait dire, aussi, à Cégeste, dans son *Testament d'Orphée* (1960), « Un peintre fait toujours son propre portrait »¹⁹⁸. Ainsi, si l'on suit la réflexion de Jean-Luc Nancy sur le portrait en peinture, selon le philosophe : « Le portrait est moins le rappel d'une identité (mémorable) qu'il n'est un rappel d'une intimité (immémoriale). L'identité peut être au passé, l'intimité n'est qu'au présent. Mais encore : le portrait est moins le rappel *de* cette intimité qu'il n'est un rappel *à* cette intimité. Il nous convoque à elle ou vers elle, il nous conduit en elle : là, à même la peinture offerte à notre regard, on entre dedans comme ça se présente au dehors »¹⁹⁹. C'est cette intimité du sujet qui s'expose au regard des autres dans un portrait, selon Nancy. Elle est la partie que le sujet cache, sa propre énigme – son mystère – à laquelle il nous rappelle. C'est pour cette raison que Cocteau se sent si proche du cri de Paolo Uccello, comme il l'est de celui des autres peintres du *Quattrocento* qu'il cite très souvent, ceux qui

¹⁹⁶ COCTEAU Jean, *Entretiens avec André Fraigneau*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1965, p. 90.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 100.

¹⁹⁸ *L'Avant-Scène cinéma*, « Numéro spécial Cocteau », n° 307-308, cit., p. 65.

¹⁹⁹ NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 62.

utilisent dans leurs tableaux des cachettes où ils dissimulent quelque partie secrète d'eux-mêmes, devenant ainsi aux yeux du poète des « peintres de blasons et d'énigmes ».

2.1.3. L'autre spéculaire.

Léonard de Vinci et Michel-Ange, les génies italiens

Si l'on se réfère au passage déjà cité de l'interview radiophonique que Cocteau a donné à Fraigneau, les deux génies acclamés et reconnus de la Renaissance italienne, Léonard de Vinci (1452-1519) et Michel-Ange (1475-1564), sont les deux maîtres qu'il admire le plus car eux aussi font partie, toujours selon lui, de ce cercle d'artistes qui utilisent des cachettes dans leurs œuvres ; de ce fait, ils sont pérennément présents à l'intérieur d'elles-mêmes. À ses yeux, la particularité de leurs cachettes qui les rendent si proches l'un de l'autre est d'être non seulement nombreuses mais subversives. Et dans une très récente étude présentée au colloque « Cocteau l'Italien », Jean Touzot a donné une explication très convaincante de ce caractère subversif aperçu par le poète dans les œuvres des deux maîtres, en le liant à la particularité de la sensibilité du poète et à son esthétique, au point de tracer, synthétiquement, le parcours qui le conduit à s'identifier à eux.

Pour ce qui concerne la figure de Léonard, l'idée de départ est, selon le chercheur, très personnelle : « Cocteau prête à Léonard une particularité propre à Michel-Ange, tout simplement parce qu'il croit à une homosexualité qui n'a jamais été assumée par l'intéressé ni prouvée par ses calomniateurs dans l'affaire Saltarelli »²⁰⁰. Touzot est très clair sur ce point : selon lui, Cocteau pense et agit – donc écrit – comme s'il « entraînait Vinci dans ses propres 'coulisses' »²⁰¹. L'aboutissement de ce rapprochement serait le dernier chapitre de l'ouvrage de la collection « Génies et Réalités » intitulé « Chaque nuit la Joconde en soi-même se change »²⁰², signé par Cocteau en 1959. Touzot affirme ouvertement que « le portrait du Florentin devient un autoportrait, lorsque Cocteau s'insurge contre la réputation de touche-à-tout qui lui fut faite. Et il répond à l'insulte par les deux images dont il a coutume de se justifier, lui, Cocteau : celle de l'écureuil sautant de branche en branche, ou de l'artiste

²⁰⁰ TOUZOT Jean, « De Léonard à Michel-Ange », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien*, cit., pp. 42-43.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 44.

²⁰² COCTEAU Jean, « Chaque nuit la Joconde en soi-même se change », in *Léonard de Vinci*, Paris, Hachette, coll. « Génies et Réalités », 1959.

changeant souvent de véhicule pour sauvegarder sa vitesse et sa fraîcheur »²⁰³. Et, pour ce qui concerne la figure de Michel-Ange, selon Touzot « l'admiration est égale mais la démarche différente »²⁰⁴.

Cocteau l'a avoué plusieurs fois dans son journal *Le Passé défini* : la *Chapelle Sixtine* – l'œuvre picturale du génie de la Rome des Papes de la Renaissance italienne – a inspiré les fresques avec lesquelles il a décoré ses chapelles à lui. Mais comme le note Touzot, « ce qui apparente surtout le maître et l'émule, c'est une sorte d'émoi, de tressaillement de tout l'être devant la beauté virile »²⁰⁵. Au fond, ce qui réunit aux yeux de Cocteau les deux maîtres italiens – au point de s'identifier à eux – serait « Leur 'liberté' de voir, de sentir et d'admirer, au-delà des limites permises », ce que, aux dires de Touzot, Cocteau ne craint pas d'appeler « dépravation spirituelle »²⁰⁶. Le modèle de La Joconde de Léonard serait alors, selon le poète, « un jeune drôle travesti » (*ŒPC*, p. 1044), tandis que les êtres nus de Michel-Ange de la *Sixtine* deviendraient « les monstres gracieux de son âme et de ses sens »²⁰⁷. De ce fait, les deux génies auront, avant lui, suivi son principe-guide, défini une fois pour toutes dans le *Journal d'un inconnu* : « Être un perpétuel attentat contre la pudeur »²⁰⁸. Sauf que, comme le note justement Touzot à la fin de son étude :

Cocteau n'aurait pas vraiment appliqué ce précepte du *Journal d'un inconnu*, n'osant pas signer la confession érotique du *Livre blanc* et gardant cachés dans un carton son musée secret et ses poèmes impudiques, qui n'en sortiraient qu'après sa mort, peut-être parce qu'il aura plus souvent mis en pratique le paradoxe du *Coq et l'Arlequin* : « Le tact dans l'audace, c'est de savoir jusqu'où on peut aller trop loin »²⁰⁹.

Voilà, très synthétiquement, le réseau mis en lumière par Touzot du rapport que Cocteau tisse avec Léonard et Michel-Ange, à travers les éléments que le poète a lus dans leurs œuvres et reconnus proches à sa sensibilité. Pourtant, quand il s'agit d'aller vérifier « si l'œuvre de ces deux maître a pu féconder la sienne »²¹⁰, sa réponse est assez nette sur un point: « Si les deux génies de la Renaissance italienne ont inspiré Cocteau, il serait un peut

²⁰³ TOUZOT Jean, « De Léonard à Michel-Ange », cit., p. 45.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 46.

²⁰⁶ COCTEAU Jean, « Inédit féodal », in TOUZOT Jean, *Jean Cocteau, qui êtes vous ?*, cit., p. 307, repris in TOUZOT Jean, « De Léonard à Michel-Ange », cit., p. 42.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 307, repris in *ibidem*, p. 46.

²⁰⁸ COCTEAU Jean, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 202.

²⁰⁹ TOUZOT Jean, « De Léonard à Michel-Ange », cit., p. 50.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 42.

court de conclure que l'un a enrichi l'œuvre graphique et picturale et l'autre fécondé le poète et le critique d'art. Il faudrait redoubler l'attention avant de refuser à Vinci toute influence sur l'inspiration de Cocteau. Il aura au moins nourri sa réflexion esthétique »²¹¹.

Nous sommes tout à fait d'accord avec le fait de ne pas appliquer une lecture trop limitative à l'apport des deux artistes italiens à l'œuvre *multiple* du poète, et nous acceptons le conseil. En effet, pour ce qui concerne l'aspect cinématographique qui nous intéresse ici, nous pensons qu'il y a, pour chacun, au moins un élément de leur esthétique dont Cocteau s'empare et que vaut la peine d'être approfondi.

Pour Léonard, revenons au texte de Cocteau déjà cité « Chaque nuit la Joconde en soi-même se change », publié en 1959, et donc contemporain de la réflexion du poète sur son dernier film, *Le Testament d'Orphée*, tourné la même année :

Léonard était un poète, un poète actif et réaliste, le réalisme d'un poète consistant à dépeindre avec exactitude les formes d'un monde qui lui est propre et sans le moindre rapport avec ce qu'on a coutume de prendre pour la réalité. Il pensait en actes. Phénomène qui le métamorphose tour à tour en architecte, en géomètre, en alchimiste²¹².

Le portrait de Léonard poète ne pourrait être que celui de Cocteau en particulier, avec lequel il correspond à la perfection au point que la « pensée en actes », qui métamorphose Léonard en architecte, géomètre ou alchimiste, coïncide avec celle de Cocteau lorsqu'il se métamorphose, lui aussi, en metteur en scène de cinéma :

J'ai choisi, pour ce film [*Le Testament d'Orphée*] où je cherche à pétrifier de la pensée, des lieux qui soient de véritables fontaines pétrifiantes, des eaux mystérieuses qui, je le répète, savent métamorphoser du texte en actes. Par

²¹¹ *Ibid.*, p. 49.

²¹² COCTEAU Jean, « Chaque nuit la Joconde en soi-même se change », in *Léonard de Vinci*, cit., p. 282. Il est à noter que, dès mars 1956, on trouve l'origine de cette réflexion dans les pages de son journal : « Samedi 17 mars [...] Avant de quitter Paris j'avais répondu aux offres nombreuses de faire un film sur moi, en me décidant presque à revenir au cinématographe par l'entremise d'un film très libre où je raconterais (à ma manière) *la journée d'un poète*. Je confierais la mise en scène du film à Franju. Et comme j'en parlais à Robert Bresson il me dit de me méfier d'un excès de gags curieux et de chercher davantage à émouvoir qu'à surprendre. C'est aussi l'opinion de Franju. Il n'en reste pas moins vrai que si je me décide, le film n'aura pas plus de rapport avec une de mes journées qu'un visage de Picasso avec celui de son modèle.

Bresson : « Tu ne te rends pas compte que ta seule présence est émouvante et que tu ne dois pas en priver le spectateur sous le prétexte de pudeur ou par crainte de platitude. Montre ton travail, tes mains qui travaillent, ta fatigue, ton sommeil. Et ne pousse plus la crainte d'ennuyer jusqu'à te traduire par trop de sortilèges. » », *PD V*, p. 82-83.

exemple, le Val d'Enfer des Baux-de-Provence, ainsi nommé parce que Dante l'habitait et y trouva l'inspiration de *La Divine Comédie*. Par exemple, le studio de la Victorine, où quelques accessoires suffisent à créer un lieu significatif entouré de vide comme le théâtre chinois nous en donne l'exemple, ou bien comme notre chambre que nous imaginons extérieur à la chambre dans laquelle nous somnolons et fermons les yeux²¹³.

Grâce à un point de vue très moderne sur le cinéma qu'il partage avec les « jeunes turcs » de la Nouvelle Vague française en train de naître, selon lui le metteur en scène est l'auteur, c'est-à-dire quelqu'un qui n'est pas seulement le centre du projet d'un film – son âme – mais qui est complètement responsable de sa réalisation. Voilà donc que la fonction de metteur en scène, bien qu'entourée d'une équipe qui doit être très professionnelle, est celle d'incarner aussi tous les rôles présents sur le plateau. Ainsi Cocteau, doit-il se métamorphoser en architecte, décorateur, monteur pour devenir, le temps de tournage, un alchimiste. Car, comme il l'avoue dans le rôle du poète face à la commission dérogatoire qu'il joue dans son *Testament d'Orphée* : « Un film est une source pétrifiante de la pensée. Un film ressuscite les actes morts. Un film permet de donner l'apparence de la réalité à l'irréel »²¹⁴. Si Léonard et Cocteau se reflètent dans un miroir, ce miroir, pour le poète français, s'appelle désormais *cinématographe*.

Pour ce qui concerne maintenant Michel-Ange, l'autre génie spéculaire, un quatrain du *Requiem* que Cocteau lui dédie montre que c'est avant tout le sculpteur que le poète idéalise²¹⁵ :

C'est de la sorte qu'on se change
En Vierge Victoire ou David
L'art d'accommoder le vide
Ou recette de Michel-Ange. (*EPC*, p. 1044.)

Trois de ses chefs-d'œuvre sont ici réunis : la *Vierge à l'enfant* de San Lorenzo, *La Victoire* du palais de la Seigneurie et le *David* de la Galerie de l'Académie de Florence. Comme le dit Cocteau dans les troisième et quatrième vers, Michel-Ange est maître dans

²¹³ COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 231.

²¹⁴ *L'Avant-Scène Cinéma*, « Numéro spécial Cocteau », n° 307-308, cit., p. 67.

²¹⁵ TOUZOT Jean, « De Léonard à Michel-Ange », cit., p. 41.

« l'art d'accommoder le vide » car, selon son principe esthétique il concevait la statue comme si elle était prisonnière dans le bloc de marbre. Son travail consistait alors à extraire, à libérer la forme retenue prisonnière dans le marbre et, ainsi, la faire naître. Opération très proche de celle qu'indique Cocteau quand il doit commencer à tourner un film :

Il va me falloir prendre mon courage à deux mains, une fois encore, et ne pas obéir à la dangereuse tentation de plaire et de correspondre à ce qui plaît.

Une œuvre sérieuse préexiste dans un sol où il faut la découvrir à coup de bêche. C'est pourquoi je m'entoure d'une équipe respectueuse de cette délicate besogne et qui ne bêche ni ne pioche à tort et à travers.

Et j'ai beau croire que je connais l'objet que je cherche, je me trompe. Je ne le connais pas²¹⁶.

À devoir travailler le sol à coups de bêche et de pioche afin de libérer l'œuvre qui se cache en lui, Cocteau se pense plus proche de l'archéologue que du sculpteur. Toutefois, le principe qui règle le mécanisme et la finalité est le même : il s'agit, de la part de l'artiste, de réaliser un acte d'effraction sur la matière, afin d'arracher l'élément retenu au plus profond de son intimité et, par ce geste subversif, l'amener à la lumière du jour pour qu'il devienne œuvre. De ce fait, en s'appropriant l'un des principes-guide de l'esthétique de Michel-Ange sculpteur, remodelé à son propre univers poétique, Cocteau retrouve l'image de Léonard. Comme lui, il considère le génie italien comme un infatigable archéologue de ses propres secrets : « Léonard fut son propre archéologue. Il fouillait sa nuit et en déterrait des idoles semblables à cette Vénus d'Ile qui aime et tue »²¹⁷. Ainsi, le diptyque du génie de la Renaissance italienne se métamorphose, au contact du regard cinématographique de Cocteau, en un allégorique triptyque moderne.

²¹⁶ COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 216.

²¹⁷ COCTEAU Jean, « Chaque nuit la Joconde en soi-même se change », in *Léonard de Vinci*, cit., p. 282.

2.2. LA RENCONTRE AVEC LES ARTISTES À PARIS

2.2.1. Les poètes italiens francophiles.

Filippo Tommaso Marinetti et Gabriele D'Annunzio

Après ses recherches sur les relations que Cocteau a tissées avec des représentants de la culture italienne présents à Paris avant le début de la Grande Guerre, Elena Fermi n'a pu que suggérer par manque de documents la possibilité d'une rencontre hypothétique que le poète aurait eue avec Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) et Gabriele D'Annunzio (1863-1938)²¹⁸. Par contre, à travers des documents épistolaires – malheureusement peu nombreux – récupérés dans différents fonds, la chercheuse a pu reconstruire les liens que Cocteau a su développer et garder longuement avec les deux artistes italiens, même si espacés dans le temps.

Nous l'avions déjà indiqué précédemment : en septembre 1908 – l'année de son séjour italien à Venise, dont nous avons dûment souligné la portée – Marinetti publie dans le numéro 8 de sa revue *Poesia* – fondée à Milan trois années auparavant – un sonnet de Cocteau, *Tes yeux*, traduit par lui. Nous ne savons donc pas comment se fit la rencontre, mais cette collaboration est le début d'une relation – plus que d'une amitié – entre le poète français débutant et l'intellectuel italien déjà affirmé, qui ouvre à Cocteau les portes d'un public étranger désireux de se familiariser avec la poésie européenne contemporaine.

Ainsi, Marinetti est le premier artiste italien avec qui Cocteau entre en contact direct, grâce à un art commun : la poésie symboliste. Mais la fin de la première décennie du XX^e siècle voit également la naissance du premier mouvement avant-gardiste italien. L'activisme débordant de Marinetti fait de lui, seulement quelques mois après la traduction du poème symboliste de Cocteau, le chef de file du groupe *Futurismo*, avec la publication du premier manifeste futuriste le 20 février 1909 dans les pages du *Figaro*.

²¹⁸ Pour ce qui concerne Marinetti, « La rencontre du poète français avec cet intellectuel volcanique – qui considérait Paris presque comme sa deuxième patrie – se fit probablement dans un des salons de la capitale, peut-être dans celui d'Anna de Noailles dont ils étaient tous les deux des habitués » et, pour D'Annunzio, « La rencontre entre les deux hommes eut vraisemblablement lieu dans un salon de la capitale française », in FERMI Elena, « Jean Cocteau et l'Italie », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., p. 32 et p. 34.

Elena Fermi a raison d'affirmer que « Les rapports avec Marinetti, qui débutent à une époque 'non suspecte', s'inscrivent dans le panorama complexe et articulé des relations avec les futuristes et se poursuivent, selon les documents qui subsistent, jusqu'au début de la Deuxième Guerre mondiale »²¹⁹. Cocteau s'approche du Futurisme italien surtout pendant son séjour romain de 1917, avec la même attitude qu'il aura au contact des autres mouvements avant-gardistes qui, peu après, commenceront à moderniser le panorama intellectuel et artistique de la capitale française – dadaïsme et surréalisme en tête : refus d'appartenir à une école afin de se renouveler constamment, seul moyen, selon lui, pour saisir la poésie.

Dans quelques lettres qu'il envoie de Rome à sa mère, il fait allusion aux artistes futuristes avec lesquels il entre en contact pendant la réalisation du ballet *Parade* pour les Ballets russes de Diaghilev²²⁰. Il les juge « naïfs » et aussi « très province » et, pour ce qui concerne leurs travaux picturaux, considère qu'« Ils peignent mal et gesticulent »²²¹. Toutefois, ces jugements négatifs vont se nuancer dans le temps. Pour ce qui concerne Marinetti et ses idées futuristes, déjà en 1919, dans un article paru dans *Paris-Midi*, l'attitude de Cocteau commence à changer dans le portrait qu'il fait de l'artiste italien :

Le public et ses guides confondent futuristes et cubistes. C'est mettre dans le même sac romantiques et parnassiens.

« Le charmant Marinetti », disait toujours Guillaume Apollinaire. Il avait raison. Marinetti nous charme comme un camelot, par les balles de toutes les couleurs qu'il lance contre les ruines, la trépidation qu'il imprime au vieux farniente italien. Dans son nouveau manifeste : LA SPLENDEUR GÉOMÉTRIQUE ET MÉCANIQUE ET LA SENSIBILITÉ NUMÉRIQUE, il raconte que « ses sens futuristes perçurent cette splendeurs sur le pont d'un *dreadnought* ».

Ce manifeste contient des choses saines, d'autres parties trop naïves.

D'abord, Marinetti parle de ce *dreadnought* dans le style de Byron. Le texte d'un film américain conviendrait mieux. Ensuite, il semble oublier que le chiffre se cache, sous les belles œuvres de toutes les époques. C'est le squelette sans quoi ni tableau ni poème ne peuvent tenir debout²²².

S'il est plus complaisant avec l'intellectuel qui cherche à renouveler le panorama artistique italien désormais dépassé, il éprouve encore des réticences sur la sensibilité futuriste

²¹⁹ *Ibidem*, p. 32. Elena Fermi a pu retrouver dans les archives Marinetti un télégramme envoyé de Paris à Rome par Cocteau le 3 mars 1940, dernier signe de leur relation. Marinetti mourra quatre ans après.

²²⁰ Nous y reviendrons dans la section 2.3.1., dédiée aux rencontres que Cocteau a eues en Italie.

²²¹ COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère*, I, cit., pp. 296-297.

²²² COCTEAU Jean, « Carte blanche », in *Poésie critique*, textes choisis par Henri Parisot, Paris, Quatre Vents, 1945, p. 17.

face à l'œuvre artistique. Les premières positions de ce qui sera, dans quelques années, son « rappel à l'ordre », commencent maintenant à prendre forme, dans la façon qu'il a de percevoir l'essence de l'œuvre poétique. Au-delà du langage utilisé – plus ou moins approprié (pour être moderne mieux veut alors utiliser « Le texte d'un film américain » plutôt que « le style de Byron ») –, selon Cocteau il s'agit toujours de garder présent à l'esprit le sentiment de la structure de l'œuvre, qui la fait tenir debout en lui donnant sa force d'exister, ce qu'il appellera face aux tableaux métaphysiques de Giorgio de Chirico « le mystère laïc ». Ainsi, dans le même article, quelques pages plus loin il arrive à comparer la sensibilité de Marinetti avec celle, carrément à l'opposé, de Gabriele D'Annunzio, jusqu'à penser leurs démarches esthétiques équivalentes : « [...] Être étonné, enthousiasmé par une machine est un lyrisme aussi fade que d'être en proie aux dieux. Gabriele D'Annunzio, regardant une locomotive, pense à la 'Victoire de Samothrace'. Marinetti, regardant la 'Victoire de Samothrace', pense à une locomotive. État d'esprit pareil... »²²³. Le rapprochement assez singulier de ces deux figures de pointe de l'art italien, avec qui il est entré en contact, lui permet, dans un seul geste, de se démarquer soit d'une possible filiation avec le mouvement avant-gardiste, soit de son passé de poète symboliste, et de prendre une position tout à fait personnelle, comme le note Claude Arnaud dans sa biographie :

Dès 1919 il [Cocteau] décrétait, avec sa tendance à tout mettre en regard, que Marinetti le futuriste, en pensant à une locomotive devant la *Victoire de Samothrace*, et D'Annunzio, le passéiste, en comparant cette même sculpture à une locomotive, obéissaient à un *même* réflexe. Il en vint à croire, lui si réceptif aux tendances et donc aux clichés, que le symbolisme où il avait laissé sa première peau avait cédé la place à un autre système aux allégories tout aussi pittoresques : l'apologie de la *roaring* New York supplantant le culte de la Venise fin-de-siècle, la lampe électrique, l'orchidée et les boulons d'acier, l'onix des bagues. C'était délaisser le credo « hégélien » de l'avant-garde, qui prône un dépassement infini des formes, et affirmer que la poésie, cette « vibration immobile », n'est pas « tributaire du progrès » – à l'inverse de la technique. C'était aussi suggérer une esthétique trans-historique qui, de fait, sera la sienne jusqu'à sa mort, mais dont personne n'aurait pu prédire alors la longévité²²⁴.

²²³ *Ibidem*, p. 25.

²²⁴ ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., p. 242.

Toutefois, dans son manifeste de 1924, Marinetti enrôle Cocteau parmi les représentants du futurisme mondial²²⁵. Le fait de lire son nom surprend le poète français et lui procure, certes, du plaisir, comme il l'affirme dans la lettre qu'il envoie à Marinetti²²⁶ ; cependant sa position esthétique, vers le mouvement futuriste, n'est pas remise en question. Ni d'ailleurs le charme subi par Gabriele D'Annunzio, avec qui le rapport, dès ses origines, a été très admiratif comme nous allons, maintenant, le découvrir.

Comme nous l'avions annoncé au début de cette étude, nous ne connaissons ni le lieu, ni la date de la première rencontre entre Cocteau et le *Vate*²²⁷ de la poésie italienne, mais la présence de Gabriele D'Annunzio est attestée à Paris depuis avril 1910. Il est venu se réfugier en France pour fuir ses créanciers italiens, en laissant derrière soi le luxe outré de sa villa de Settignano sur les collines de Florence, le succès dû à ses poèmes (en particulier les trois premiers livres des *Laudi*), ses romans (surtout *Le Plaisir*, 1889 et *L'Innocent*, 1891-93), ses aventures mondaines (voyages et duels), ses liaisons amoureuses (en particulier, celle avec la célèbre actrice de théâtre Eleonora Duse). Il y restera jusqu'en 1915, en partageant son temps entre la fréquentation des salons à la mode de la capitale, dont il devient vite l'un des animateurs le plus convoité, et la Villa Saint-Dominique du Moulleau dans le bassin d'Arcachon, lieu idéal de réflexion et d'écriture, qui voit la production d'œuvres en langues italienne et française.

Cocteau, qui probablement a dû le rencontrer dans l'un des nombreux salons de la capitale, est alors un tout jeune poète à la recherche de sa propre inspiration. En contact avec D'Annunzio, il est subjugué par le charisme de sa forte personnalité : il subit le charme de sa parole et de son œuvre, comme le montre bien un passage de sa nouvelle « Amitié vénitienne » (*ORC*, p. 882) dans laquelle il cite *Le Feu* (1900), roman traduit par Georges Hérelle en 1901 et qui a eu un grand succès en France, redoublé dès l'arrivée du *Vate* à Paris. En effet, puisque selon Serge Linares la nouvelle, « Reprenant parfois mot pour mot la nouvelle 'Le Pigeon' ou certains tours du poème 'Promenade', daté de 1908, elle fut sans

²²⁵ « Beauvuin, Pierre Albert-Birot, Blaise Cendras et Jean Cocteau, collectionneur de roses électro-chimiques, voyageur du Cap de Bonne-Espérance », *Noi*, « Le futurisme mondial manifeste à Paris », I^{er} année, 2^e série, septembre 1924, in CAIZERGUES Pierre, « Le Cap de Bonne-Espérance. Notice », in *ŒPC*, p. 1559.

²²⁶ « Lettre ms de Cocteau à Marinetti, s.d., envoyée de l'Hôtel Welcome à Villefranche-sur-mer », in FERMI Elena, *Jean Cocteau et l'Italie*, Thèse, *op. cit.*, pp. 224-225. Dans la note qui accompagne la lettre la chercheuse affirme que, « Malgré l'absence de datation, la fait que cette lettre ait été envoyée de Villefranche-sur-mer, fait supposer qu'on est là vers la moitié des années '20 et que Cocteau fait là référence à la citation de son nom, parmi ceux de représentants du futurisme mondial, dans le manifeste marinettien de 1924 », *ibidem*.

²²⁷ *Vate* signifiant littéralement « prophète », l'une des appellations par lesquelles D'Annunzio se faisait désigner en référence au ton soutenu, voir prophétique, de sa poésie.

doute rédigée à la même époque »²²⁸, Cocteau était déjà l'un de ses admirateurs emportés par sa plume avant la première rencontre. Exaltation qui s'accrut d'abord à la vision du *Martyre de saint Sébastien* et, ensuite, à sa lecture, comme l'attestent deux télégramme envoyés à D'Annunzio²²⁹. Ce drame en vers en cinq actes, rédigé par le poète italien en langue française, mis en musique par Claude Debussy, avec les décors de Léon Bakst, dont le rôle principal était interprété par Ida Rubinstein (qui avait figuré dans la troupe de Diaghilev), a été créé au théâtre du Châtelet le 21 mai 1911²³⁰. En outre, il est important de souligner, en même temps, l'intérêt naissant de Cocteau pour le côté plus expérimental de ce spectacle dû, selon lui, au jeu particulier d'Ida Rubinstein. Il l'écrit d'ailleurs dans un article paru dans *Comœdia*, le 1^{er} juin 1911, repris dans *L'art décoratif de Léon Bakst* :

M^{me} Rubinstein frappe l'oreille comme un primitif impressionne les yeux. Même noble maladresse, même ampleur précise, même gêne charmante. Bien que je répugne aux comparaisons picturales, car si M^{me} Rubinstein rappelle les maîtres italiens, c'est parce que toutes les choses émouvantes ont un air de famille, elle fait cependant penser à quelques vitraux animés par miracle et dont l'image soudain vivante un peu mal à l'aise et pleine d'un souvenir immobile, muet et translucide, n'aurait pas encore usage de sa voix récente et de ses gestes nouveaux²³¹.

Cocteau est frappé par la voix et les mouvements de l'actrice : il trouve là quelque chose de « primitif ». Ainsi valorise-t-il par ce mot le fait d'être sensible à l'attention croissante, portée par les artistes les plus avant-gardistes de l'époque, pour les arts primitifs – en particulier africains. Ensuite, à travers une similitude qu'il prétend répugnante, il explique la perception sonore par une perception visuelle comme si, malgré lui, l'image – picturale dans ce cas – s'imposait avec force sur le son, en contact avec le texte. Mécanisme qui dévoile le fait que, dans son écriture, la vue – et la description visuelle qui s'en suit – joue un rôle dominant. C'est notamment le cas quand il s'agit de rendre l'émotion qu'il perçoit en visitant

²²⁸ LINARES Serges, « Notes et variantes », *ORC*, p. 1076.

²²⁹ « 22-5-1911 : J'aurais voulu que vous vissiez hier soir mes bonnes larmes, et serrer les mains par où passèrent de telles paroles. Mon enthousiasme ami vous enveloppe. Jean Cocteau ». « 29-5-1911 : Je termine lecture *Saint-Sébastien*. J'ai enfin pu remplir mon cœur toujours prêt à l'enthousiasme. Quelle précision technique dans le lyrisme ! Quelle abondance utile, chaude, souple, vive, multiple et renaissante comme la flamme et qu'il est purifiant d'ouvrir une parenthèse dans son orgueil afin de n'être qu'un temple », FERMI Elena & GULLENTOPS David, « Document relatifs à Jean Cocteau et l'Italie », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., pp. 89-91.

²³⁰ Ces renseignements apparaissent dans la note 2, rédigée par Jean Touzot, in COCTEAU Jean, *Journal 1942-1945*, cit., p. 145.

²³¹ COCTEAU Jean, « Le Martyre de saint Sébastien », in *L'Art décoratif de Léon Bakst*, voir *Cahiers Jean Cocteau*, n° 5, « Jean Cocteau et son théâtre », Paris, Gallimard, 1975, pp. 124-125.

la villa Saint-Dominique au Moulleau, dans le bassin d’Arcachon, où D’Annunzio, loin de la vie frivole de la capitale, élabore le *Martyre de saint Sébastien* et *Merope* (1912), quatrième livre des *Laudi*²³² :

Le Gaulois, 27 avril 1919.

Je viens de visiter la villa que Gabriele D’Annunzio habitait au Moulleau, entre Arcachon et les passes de l’Océan. [...]

Je ne me propose pas de dresser un inventaire, non, je renifle, je rôde, et je néglige des chambres que l’invasion du SUBLIME accule au dernier étage, tout à l’angle du local.

Je reconnais ce local. Où donc ai-je... ? Té ! comme dirait Georges [le marin qui garde la villa], c’est une mise en scène de tout Italia Film [sic] qui se respecte : l’orchestre joue *La Tosca* en sourdine. Le jeune sculpteur décolleté brûle des parfums en attendant la comtesse. Elle entre avec une démarche de panthère, lâche une gerbe de lys et lui pose les mains sur les yeux²³³.

La description que Cocteau fait de cette « invasion du SUBLIME », sublime qu’il voit concentré au dernier étage de la villa, s’alimente de son propre imaginaire. Il perçoit « le local » comme si c’était la mise en scène d’un film muet produit par l’Itala Film (et non « Italia » comme il l’écrit), avec musique d’opéra en sourdine et situation amoureuse et érotique confondues par les gestes de la diva. Ainsi, il rejoint son but : à travers sa fervente imagination visuelle, il arrive à rendre très bien l’atmosphère symboliste, dans laquelle le dandysme de D’Annunzio trouvait son habitat naturel. Cependant, si cette greffe pourrait à première vue exprimer un cliché de l’époque, en fait, elle n’a rien à voir avec un lieu commun. Au moins pour deux raisons. La première est que, si Cocteau cite la maison de production de Turin « Itala Film », c’est parce qu’elle était directement liée à D’Annunzio, grâce à la réalisation du très célèbre film *Cabiria* (1914), d’Alessandro Pastrone, dont le *Vate* a collaboré à la rédaction du texte de certains cartons mais qui, pour la promotion, a été crédité comme le responsable du film²³⁴. La deuxième raison est à attribuer à l’image de la

²³² Dans *Merope* paraissent les *Canzoni delle gesta d’oltremare* qui furent rédigés à Arcachon et qui célèbrent la conquête de la Libye par les Italiens. Le premier livre, *Maia* (o *Laus vitae*) a été publié en 1903. Ensuite, *Elettra* et *Alcyone* en 1904.

²³³ COCTEAU Jean, « Saint-Dominique (Souvenirs) », in *Lettres à sa mère*, I, cit., pp. 520-521. Il faut noter que dans l’histoire de *Tosca* il ne s’agit pas d’une comtesse, mais de la Marie-Madeleine du tableau de Cavaradossi sous les traits de la marquise Attavanti : donc il est peintre et non sculpteur.

²³⁴ Sur ce point, cf. BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 97-103 : « Aujourd’hui, grâce à la contribution de pionnier donnée par M.me Prolo, nous savons que *Cabiria* est tout dans la tête de Pastrone, que même les banc-titres dannunziens suivent un plan prédéterminé et que donc l’apport créatif du poète est minimum ». (« *Oggi noi sappiamo, grazie al*

diva du film muet italien de l'époque, qui doit beaucoup à la culture symboliste et dannunzienne, comme l'indique Gian Piero Brunetta, l'un de plus important historien du cinéma italien :

[...] la nouveauté dans le jeu est due au déplacement de l'axe communicationnel au niveau de la corporéité et de la matérialité. [...] Par un jeu de métamorphose qui fascine D'Annunzio, le geste de l'acteur est assimilé aux objets qui l'entourent et les décors, à leur tour, s'animent et se fondent symbiotiquement avec le corps de la diva dans un mouvement continu de dégradation et d'ascèse. [...] Ce qu'on demande à leur individualité c'est d'établir un rapport agressif avec le spectateur, de l'assujettir à leur pouvoir²³⁵.

À travers la séquence d'un film – vraiment vue ou simplement imaginée pour l'occasion –, Cocteau saisit la culture d'une époque et la remet aux lecteurs de façon très frappante. En outre, par ce simple geste, il nous confirme que sa propre manière de rendre le présent (« Je *reconnais* ce local ») passe par un mécanisme particulier : celui de placer aux côtés de la chose à décrire d'autres images, comme si elles provenaient d'un album enfoui dans son inconscient et que le simple contact avec l'actuel a libérées ; des images qui semblent ne pas avoir un lien direct avec l'objet à décrire mais qui, en définitive, sont très pertinentes pour produire la perception désirée. Et finalement, grâce à l'exemple de D'Annunzio, nous pouvons constater que l'association visuelle demeure pratiquement constante dans le temps. En effet, quand beaucoup d'années plus tard le court-métrage de Luciano Emmer et Enrico Gras, *Venise et ses amants* (1948) lui offre l'occasion de parler de nouveau du poète italien pour le commentaire du film, nous sommes frappés de constater qu'il le fait en se plongeant dans le même imaginaire utilisé presque trente ans auparavant :

Et voici la Venise qui tourmenta Gabriele D'Annunzio, sous l'aspect de la Duse. Et voici les jardins suspendus où couraient en robes entravées, et parmi les feuilles mortes, les admirables actrices des vieux films italiens. Elles couraient, elles trébuchaient, les mains sur les tempes, les narines grandes ouvertes, les yeux barbouillés de charbon. Elles couraient, elles fuyaient, elles

contributo pionieristico del lavoro della Prolo, che Cabiria è tutta in testa di Pastrone, che le stesse didascalie dannunziane seguono una scaletta predeterminata e che quindi l'apporto creativo del poeta è minimo »), p. 99.

²³⁵ *Ibidem*, p. 75 et p. 77 (« [...] la novità recitativa è data dallo spostamento dell'asse comunicativo sul piano della corporeità e fisicità. [...] Per un gioco di metamorfosi che affascina D'Annunzio il gesto dell'attore si assimila agli oggetti dell'ambiente e la scenografia a sua volta si anima e si fonde simbioticamente con il corpo divistico in un continuo movimento di degradazione e di ascési. [...] Ciò che si chiede alla loro individualità è di stabilire un rapporto aggressivo con lo spettatore, di assoggettarlo al loro dominio »).

aimaient, elles criaient en silence, elles mâchaient des roses. Pendant leur fuite, ces actrices perdaient leur petit sac à bijoux. C'est une grenade, un petit sac à bijoux en cuir fauve, bourré de rubis.

Dans la troisième partie de cette recherche, nous aurons l'occasion d'analyser ponctuellement le commentaire de Cocteau. Ici, il est intéressant de noter que, dans le texte italien de Diego Fabbri, quand il renvoie à D'Annunzio il n'établit aucun lien avec les « vieux films italiens » comme le fait, de façon très libre, le poète français. Le commentaire de l'italien lie D'Annunzio à Venise par le sentiment de mort que lui communiquait la ville, et, en particulier, l'image du grenadier, fruit du péché qui mûrit dans les jardins vénitiens. Dans le commentaire français, pour rendre cette atmosphère, Cocteau puise directement dans ses sources intimes – ses anciennes images cinématographiques survenues pendant la visite de la villa Saint-Dominique – et il élabore son texte à partir de celles-là. Il ne vise pas à développer l'idée de mort de façon directe, mais il la cerne à travers le sentiment amoureux que D'Annunzio éprouvait, selon lui, envers la Duse, auquel il associe de fortes connotations sexuelles représentées par les actrices des vieux films italiens, en accord avec les analyses des historiens du cinéma italien sur le vedettariat de la période :

Les gestes des divas se chargent des mêmes attributs et connotations que la poésie symboliste : Eros et Thanatos vont en allégresse bras dessus bras dessous [...] et si, d'un côté, les symboles érotiques se répètent comme le serpent, le cheval, la bague, les armes à feu et les armes blanches, le feu, de l'autre côté il y a des images et des objets qui rappellent explicitement le sexe féminin : fourrures, la lune, coquilles, fleurs...²³⁶.

Les images du cinéma italien de la période muette ont donc accompagné Cocteau tout au long de son existence, et l'association avec le souvenir de D'Annunzio a été toujours présente, bien au-delà de ce commentaire du film *Venise et ses amants*. À partir des années Cinquante, quand il a recommencé à voyager en Italie en compagnie d'Édouard Dermit et de Francine Weisweiler, Venise devient son étape privilégiée. Dès lors, il va en élaborer une idée différente, qui s'éloigne de celle décadente d'une ville en train de mourir, comme nous l'avons mis en lumière dans le premier chapitre de cette étude. Cependant, une fois l'image de

²³⁶ *Ibid.*, p. 78 (« *I gesti delle dive si caricano degli stessi attributi e connotazioni della poesia simbolista : Eros e Thanatos vanno allegramente a braccetto [...] e se da una parte ricorrono simboli erotici come il serpente, il cavallo, l'anello, le armi da fuoco e da taglio, il fuoco, dall'altra vi sono immagini e oggetti che richiamano esplicitamente il sesso femminile : pellicce, la luna, conchiglie, fiori...* »).

Venise épurée de cette connotation mortifère, l'imaginaire cinématographique lié à D'Annunzio persiste, lui aussi remis à jour, c'est-à-dire ancré à la seule dimension amoureuse. C'est d'ailleurs ce que nous pouvons lire dans le dernier paragraphe de la préface *L'autre face de Venise ou Venise la gaie* (1953), qu'il a rédigée pour le livre photographique de Ferruccio Leiss, *Immagini di Venezia* :

La nuit il faudrait surprendre les chevaux de bronze qui galopent sur les dalles et se délassent de vivre en l'air, les lions d'or qui changent de corniche, les saints qui marchent sur les eaux plates. Il faudrait surprendre les fantômes de la Duse et de Gabriele D'Annunzio se poursuivant parmi les charmilles de la Giudecca, avec l'escorte des admirables actrices du film muet qui couraient vers l'amour en mordant des roses²³⁷.

2.2.2. La rencontre avec les Italiens de Montparnasse. Giorgio de Chirico et l'Essai de critique indirecte

Comme nous avons déjà eu l'occasion de l'affirmer, pendant la période entre l'année Dix et les années Vingt, Paris est la capitale de la modernité artistique. Et les artistes italiens, désireux d'entrer en contact avec les nouvelles expériences européennes, se donnent rendez-vous à Montparnasse.

Le secteur entre le Dôme et la Rotonde – deux célèbres cafés du carrefour Vavin où les artistes avaient l'habitude de se retrouver – devient un point de rencontre fondamental pour échanger des idées innovatrices et se confronter sur les expérimentations en cours dans tous les différents domaines artistiques. Et, comme le rappelle Elena Fermi, « Cocteau intègre le groupe des artistes de Montparnasse dès 1915, où il jouera, rappelons-le, un rôle important dans l'après-guerre en tant que propagateur d'une innovation dans les lettres et les arts »²³⁸.

Parmi les artistes, tous de nationalité différente, après la fin de la Grande Guerre émerge un ensemble composite formé par les Italiens. En particulier, entre 1928 et 1933, certains parmi eux seront connus dans l'histoire de la Ville Lumière de cette période sous le nom des « Italiens de Paris ». Il s'agit de certains artistes parmi les plus importants de l'art italien, qui se réfèrent à la mémoire d'un illustre parent, Amedeo Modigliani : ce sont les

²³⁷ COCTEAU Jean, « L'autre face de Venise ou Venise la gaie », in LEISS Ferruccio, *Immagini di Venezia*, cit., p. 10, réprit in *PD II*, p. 396.

²³⁸ FERMI Elena, « Jean Cocteau et l'Italie », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., p. 36.

frères Giorgio et Andrea de Chirico – ce dernier connu sous le pseudonyme d’Alberto Savinio –, Gino Severini, Massimo Campigli, Renato Paresce, Mario Tozzi et Filippo de Pisis²³⁹.

Avec certains d’entre eux, Cocteau donne vie à des rapports affectifs et de collaboration. Désormais sont connues la vraie amitié et la profonde admiration manifestées envers Amedeo Modigliani (1884-1920), qui se sont concrétisées dans les multiples préfaces rédigées pour les monographies publiées après la mort précoce du peintre, survenue à trente-six ans²⁴⁰. Par contre, avec Gino Severini (1883-1966), rencontré en janvier 1917, c’est-à-dire vers la fin de sa période futuriste, Cocteau a eu un rapport plus formel, même si, comme nous le verrons dans la partie dédiée au séjour romain, c’est lui qui le met en contact avec Luciano Folgore une fois arrivé à Rome. Reste à souligner que le poète participera, avec Severini pour l’Italie, l’allemand N.W. Nay et le suisse Hans Erni, au long-métrage *Une mélodie, quatre peintres* (1954) du metteur en scène allemand Herbert Seggelke²⁴¹. Enfin, avec Luigi Filippo Tibertelli, mieux connu sous le pseudonyme de Filippo de Pisis (1896-1956), peintre célèbre mais aussi écrivain et poète – autre personnalité *multiple* comme beaucoup d’artistes de la période – Cocteau entre en contact en 1927, probablement grâce aux frères de Chirico, comme nous pouvons le constater grâce à une note prise, par de Pisis même, dans l’un de ses cahiers : « *Visita Cocteau (Savinio)* »²⁴². Inspiré par les œuvres métaphysiques de Giorgio de Chirico et de Carlo Carrà, de Pisis développe dans ses tableaux un style très personnel, qui l’amène, en peu d’années, à s’imposer dans le cercle des peintres italiens résidents à Paris. En 1933, Cocteau lui rendra visite dans son atelier et il en aura un jugement positif, qui se consolidera dans les années à venir²⁴³. En relation avec notre recherche, il est intéressant de noter que, dans une lettre qu’il envoie de Paris le 24 novembre 1930 en Italie à son ami Marino Moretti, il dit avoir été présent à la première projection, réservée à une élite, de *La Vie d’un poète* – premier titre du *Sang d’un poète* (1930) –, ce qui montrerait bien une certaine

²³⁹ Cf. FAGIOLO DELL’ARCO Maurizio (a cura di), *Les Italiens de Paris : de Chirico e gli altri Parigi nel 1930*, Milano, Skira, 1998.

²⁴⁰ Voir la voix « Amedeo Modigliani et les ‘Italiens de Paris’ », *ibidem*, pp. 36-40.

²⁴¹ Nous n’avons pas retrouvé de documents qui puissent confirmer la thèse d’Elena Fermi : « La Deuxième Guerre mondiale, durant laquelle les Severini passèrent une longue période en Italie – entre 1935 et 1946 – ne fut pas riche en rencontres, mais en 1953, à Paris, ils se retrouvèrent pour collaborer à la réalisation du film d’Herbert Seggelke *Une mélodie, quatre peintres* », in *Jean Cocteau et l’Italie*, Thèse, cit., p. 66. Nous en restons à ce que Cocteau écrit dans son journal à la date du 18 décembre 1953 : « J’ai passé trois jours chez Erni avec les projecteurs et les papiers et les vitres et les craies et les pastels et le terrible objectif qui enregistre le travail, l’improvisation, lesquels, projetés, dureront quelques minutes » (*PD II*, p. 355). Une telle affirmation ne nous confirme pas seulement que Cocteau est allé en Suisse pour tourner le chapitre dédié à sa *poésie graphique*, mais qu’il n’y a eu aucune rencontre avec Gino Severini ni en cette occasion-là, ni précédemment.

²⁴² ZANOTTO Sandro, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 225.

²⁴³ Voir la voix : « Filippo de Pisis » in FERMI Elena, « Jean Cocteau et l’Italie », in *Cocteau et l’Italie – Démarche d’un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., pp. 48-50.

proximité avec l'entourage de Cocteau, avant même la reconnaissance du poète pour sa peinture :

[...] Je vois toujours les mêmes personnes. Cornaz toujours plus cher et qui t'aime beaucoup. Il m'a conduit à la première, réservée à une élite, d'un film de Cocteau, « La vie d'un poète », chose assez moderne. Il y avait un public très parisien et chic, Colette, Paul Morand, Etienne, Poiret, Bérard, Picasso, Chirico, etc.²⁴⁴.

En plus, grâce à Venise, ville mythifiée par Cocteau et habitée par de Pisis pendant les années Quarante, en 1953 les deux artistes se retrouvent à collaborer sur un projet éditorial, en rédigeant chacun un texte de présentation au volume de photographies de Ferruccio Leiss dédié à la ville lagunaire²⁴⁵. Par l'occasion, Cocteau écrit « L'autre face de Venise, ou Venise la gaie », texte que nous avons déjà analysé. Tandis que celui de de Pisis, « *Venezia o la consolazione della pietra* », avait été publié précédemment dans la revue *Prospettive*. À partir de leur comparaison, il en ressort une manière différente de percevoir la ville. L'œil de de Pisis montre une sensibilité décidément picturale. Les particularités qui font de Venise une ville unique au monde – l'harmonie des pierres, la majesté des gondoliers dans leurs gondoles, les jardins suspendus qui se reflètent dans les canaux, les architectures composites – tout est filtré par les peintres qui ont célébré la ville, de Giovanni Bellini à Piazzetta et aux Tiepolo. Tandis que Cocteau est attentif à saisir l'aspect magique de Venise, en étroit rapport avec sa dimension humaine, en mettant en évidence le caractère des Vénitiens qui la rendent, selon son sentiment, unique au monde. Une perception que nous pourrions définir, dans le sens plus riche du terme, d'*humaniste* et qu'il considère, depuis toujours, avec un autre mot qui lui est cher : celui de *poète*.

À l'intérieur de ces rapports si différents qui ont lié Cocteau aux « Italiens de Paris », ceux entretenus avec les *Dioscures*²⁴⁶ – les frères de Chirico – se détachent par leur complexité et leur productivité.

²⁴⁴ ZANOTTO Sandro, *Filippo de Pisis ogni giorno*, cit., p. 255 (« [...] *Vedo sempre le solite persone. Cornaz sempre più caro che ti vuol molto bene. Mi ha condotto alla prima, per pochi eletti, di un film di Cocteau "La vie d'un poète", cosa molto moderna. C'era un pubblico quanto mai parigino e chic, Colette, Paul Morand, Etienne, Poiret, Bérard, Picasso, Chirico, etc.* »).

²⁴⁵ LEISS Ferruccio, *Immagini di Venezia*, cit.

²⁴⁶ Les Dioscures étaient les fils de Zeus, surnom de Castor et Pollux. Giorgio de Chirico utilisait souvent cette expression pour parler de lui et de son frère Savinio, soulignant ainsi le fort lien de parenté qui restait vif, au-delà de leurs parcours artistiques personnels.

Si, pour Cocteau, la relation avec Alberto Savinio (1891-1952) était un lien empreint de forte amitié et d'estime, sans pourtant déboucher sur aucune collaboration, celui avec son frère Giorgio de Chirico (1888-1978) a été fondamental dans un moment particulier de sa réflexion esthétique et de sa production artistique.

Nous ne voulons pas ici reconstruire la période qui va du début des années Dix à la fin des années Vingt, très riche en France pour ce qui concerne la réflexion esthétique connue sous l'expression de « Retour à l'ordre » et que Cocteau fera sienne en la changeant en « Rappel à l'ordre », titre donné à un recueil de ses textes écrits entre 1917 et 1923 et publié en 1926²⁴⁷. Dans son essai sur Cocteau et l'Italie publié dans les *Cahiers Jean Cocteau*, Elena Fermi a bien restitué la texture de ce débat entre tradition et avant-garde, qui trouve en France comme moment fondateur la célèbre conférence tenue en novembre 1917 au Vieux-Colombier par Guillaume Apollinaire, *L'Esprit Nouveau et les poètes*. En Italie, ces idées seront reprises et relancées par la revue *Valori Plastici*, avec un texte de Giorgio de Chirico au titre programmatique « *Il Ritorno al mestiere* » (« *Le Retour au métier* »). Si pour Apollinaire « Il importait de récupérer les racines classiques et romantiques de l'Europe et de les conjuguer aux progrès générés par le combat en faveur de la modernité », pour ce qui concerne de Chirico « [il] y soutient l'importance pour l'artiste d'en revenir au métier sur lequel se greffe tout son travail »²⁴⁸ – donc un retour à la tradition gréco-romaine, comme c'était arrivé aux grands peintres qui travaillaient dans les ateliers de la Renaissance.

Cocteau entre à l'intérieur de ce débat et élabore une position personnelle, plus proche des principes dictés par Apollinaire, comme le souligne la chercheuse italienne :

L'enfant terrible de l'avant-garde semble avoir bien assimilé la leçon apollinarienne, tout en saisissant l'occasion de se substituer au prophète du cubisme dans le rôle de théoricien des temps nouveaux. [...] Son goût néoclassique le conduit à défendre un idéal de clarté, de simplicité et d'ordre, tout en restant en équilibre avec l'expérimentation la plus poussée grâce à un style aphoristique et fragmentaire qui paraît-on ne peut plus éloigné de la forme classique. Or son cheminement vers le « Rappel à l'ordre » est également marqué par ses rencontres avec le milieu culturel italien²⁴⁹.

²⁴⁷ Pour une réflexion synthétique mais, en même temps, aigüe sur ce point, nous renvoyons à l'important essai de WINTER Susanne, « Du spirituel dans l'art et de l'esprit nouveau », in *Europe*, n° 894 (dédié à Jean Cocteau), Paris, Europe, octobre 2003, pp. 145-160.

²⁴⁸ FERMI Elena, « Jean Cocteau et l'Italie », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., pp. 41-42.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 41.

En 1925 de Chirico revient à Paris. Son style n'a pas changé par rapport à la première période passée dans la Ville Lumière, entre 1910 et 1915, mais grâce à sa réflexion théorique il s'est approfondi et son univers thématique s'est modifié, en s'ouvrant à la mythologie et aux paysages magiques de la Méditerranée. En somme, de Chirico avait laissé Paris pendant sa « première période métaphysique » concentré sur cette « métaphysique du quotidien » qui avait tant exalté Breton, au point de le considérer dans son manifeste de 1924 « dieu tutélaire » de la peinture surréaliste. En revenant sur sa « deuxième période métaphysique », inaugurée par « *Il Ritorno al mestiere* », avec un style qui se ressent du classicisme de la Renaissance italienne, Breton et ses adeptes le désavouent, à tel point qu'ils le renient totalement. Cocteau, depuis toujours en rupture avec Breton, est lui aussi en chemin vers les terres grecques, à la recherche de sa propre mythologie des origines : en 1922 avec l'adaptation d'*Antigone* et d'*Œdipe-Roi* ; en 1925 avec celle d'*Orphée* ; en 1927 ensuite, avec la publication d'*Opéra*, important recueil de poèmes. Étant donné les préliminaires, si Paris est la ville où ces destins vont se croiser, *Le mystère laïc (Essai d'étude indirecte)*, publié en 1928, est le résultat concret de cette complicité des âmes.

Dans son essai, Cocteau prend la défense du peintre italien, en considérant sa deuxième période métaphysique en continuité (et non en rupture) avec la première période. Cependant, assumant cette tâche, il ouvre son discours à des éléments qui, même s'ils visent à l'unité, n'en demeurent pas moins hétérogènes, à cause du caractère « indirect » que le sous-titre de l'ouvrage leur confère. Cocteau projette l'œuvre du peintre italien sur celle, depuis toujours pour lui totémique, de Picasso. De plus, il fait référence à des données de sa propre œuvre, liées à la poésie, à ce qui la rend essentielle, et à l'être du poète. Enfin, le tout est formulé dans une écriture faite d'aphorismes, déjà inaugurée dans *Le Coq et l'Arlequin* (1918) et proche de celle du Nietzsche tant aimé du *Gai savoir*. Cette composition par fragments rend l'essai indubitablement moderne, à tel point que, édité à nouveau en 1932 avec un deuxième texte sur de Chirico, *Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*, Cocteau le publie avec le titre – exprimant consciemment la rupture – d'*Essai de critique indirecte*. Ainsi, transforme-t-il ouvertement l'« essai » initial en une « critique » déclarée qui, comme l'affirme si justement Giovanni Joppolo, se retrouve « liée à sa propre histoire, telle un autoportrait indirect et un portrait indirect de Giorgio de Chirico »²⁵⁰. Le regard du poète est donc double : d'un côté, il s'adresse aux images de de Chirico et de Picasso et, de l'autre, il

²⁵⁰ JOPPOLO Giovanni, « Cocteau – de Chirico ou la “Critique indirecte” », in ZOPPI Sergio (a cura di), *Jean Cocteau, Quaderni del Novecento Francese*, n° 15, Roma, Bulzoni, 1992, p. 212.

puise à ses propres images qui, dans cette nouvelle édition, s'enrichissent de celles provenant de son premier film : *Le Sang d'un poète* déjà précisé.

Le cinéma entre donc de plein droit dans cet essai critique où la production visuelle occupe la place plus significative²⁵¹. En particulier, il intervient en trois moments différents, qui coïncident avec trois arguments développés par Cocteau.

On trouve le premier renvoi au langage cinématographique – et, dans une note, à son propre film – quand Cocteau développe un élément qui, depuis *Opium*, est devenu fondamental pour lui : la représentation du temps qui est propre à la mort, comme il l'est à la poésie, et qui est le temps métaphysique de Chirico, où « la vitesse [vient] surprise par l'immobilité ». La combinaison du langage photographique et de celui du cinématographe, qui est son prolongement naturel, a ceci de particulier pour Cocteau : la capacité d'enregistrer ce moment, qui est celui d'une rencontre/collision. Il déclare y avoir réussi dans *Le Sang d'un poète* :

Une maison photographiée ou cinématographiée ne se ressemble pas. Même lorsque rien ne bouge, le cinématographe enregistre encore quelque chose. Rien n'intrigue plus que la photographie au milieu d'un film. Il faudrait l'employer pour saisir des personnages sous l'influence de la peur*. Parmi les autres toiles, les toiles de Chirico ont cet air changé en statue, ce calme antique des accidents qui viennent d'avoir lieu et montrent la vitesse surprise par l'immobilité sans avoir eu le temps de faire ses préparatifs.

* Je l'ai fait dans *Le Sang d'un poète*²⁵².

La problématique rencontrée ici est d'envergure. Dans un autre aphorisme, cette fois vers la fin de l'essai, Cocteau reprend l'idée de la vitesse immobile, en la liant à la nouvelle iconographie du peintre italien, celle des chevaux présents dans ses toiles :

Chirico, né en Grèce, n'a plus besoin de peindre Pégase. Un cheval devant la mer, par sa couleur, ses yeux, sa bouche, prend l'importance d'un mythe. Je songe au film de *Ben Hur* qui tant nous attirait à cause des quatre chevaux

²⁵¹ Il faut noter qu'une réflexion importante sur le cinéma est contenue dans *Opium. Journal d'une désintoxication* (écrit en 1929 et publié l'année d'après), qui se termine avec le projet/désir ouvertement avoué par Cocteau : « Ma prochaine œuvre sera un film » ; *Le Sang d'un poète* est donc sa réalisation. Voir COCTEAU Jean, *Opium*, in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit. p. 682.

²⁵² COCTEAU Jean, *Le Mystère laïc*, in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., pp. 692-693.

blancs. Filmés en pleine course, d'un véhicule qui les suivait à vitesse égale, ils alignent un bloc de profils échevelés, sculptés dans un vent de marbre²⁵³.

Clef de voûte de la réflexion conduite par les cinéastes de la modernité, comme l'a bien montré Gilles Deleuze²⁵⁴, le thème de la temporalité est également central dans la réflexion esthétique – donc non seulement cinématographique – de Cocteau. Les pages que le poète dédie à ce sujet, éparpillées dans différents textes comme dans les notes de son *Passé défini*, sont assez nombreuses. Sans entrer dans cette problématique²⁵⁵, nous voulons souligner que ce « vent de marbre »²⁵⁶ est un parent lointain du « vent silencieux » que nous verrons souffler, vingt ans après, dans son film *Orphée* (1950), celui qui frappe Heurtebise quand il accompagne, pour la première fois, Orphée dans la zone :

Une rue en ruine, semblable à quelque Pompéi de Gradiva ou à quelque rue d'un quartier en démolition sur la Rive gauche. Un vent silencieux ne touche que Heurtebise.

[...] Orphée s'arrête, regarde en arrière et autour de lui, ce qui l'éloigne de Heurtebise, lequel ne semble pas bouger, mais derrière qui défile la zone.

[...] Orphée (marchant et le rejoignant un peu en arrière). – *J'ai peine à vous suivre. On dirait que vous marchez immobile...*

[...] Orphée. – *Il ne fait pas de vent. Pourquoi avez-vous l'air d'avancer contre le vent ?*²⁵⁷.

Le deuxième renvoi au cinématographe intervient quand Cocteau développe le thème de la poésie, afin de la libérer du code linguistique fixé par les académiciens. En définissant de Chirico comme poète, il ajoute : « Or je ne trouve pas qu'il me dérange. [...] La poésie s'exprime comme elle peut. Je lui refuse des limites. Je suis libre. J'ai fait un film ; dans cette époque sans patries, j'ai sauté le mur des langues »²⁵⁸. À travers de Chirico et le fait de lui reconnaître le statut de poète, Cocteau libère la poésie des limites étroites où une tradition culturelle l'a enfermée et, à travers *Le Sang d'un poète*, il l'ouvre à la modernité en

²⁵³ *Ibidem*, p. 716. *Ben Hur*, film de Fred Niblo (1926), États-Unis.

²⁵⁴ Cf. DELEUZE Gilles, *Cinema 2 – L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

²⁵⁵ Dans son essai *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, cit., Enrico Castronovo développe cette problématique dans une perspective qui la lie à la littérature fantastique. En particulier, voir « L'Ici et l'Àu-delà. Les pliures de l'espace-temps », pp. 109-133.

²⁵⁶ Cocteau se souviendra de ce « vent de marbre » dans un article sur *Ben Hur* publié dans *Ce soir*, 26-7-1938 et repris in COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 127.

²⁵⁷ COCTEAU Jean, *Orphée*, cit., pp. 63-64.

²⁵⁸ COCTEAU Jean, *Le Mystère laïc*, in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., pp. 703-704.

lui reconnaissant pleinement l'hétérogénéité des autres langages artistiques. Pour cette raison, il refuse catégoriquement l'idée que la poésie se manifeste à travers des symboles, car la symbolisation cristallise le sens, qui est propre à la polysémie du langage poétique, en le réduisant à une signification stérile : « *Le Sang d'un poète* ne contient aucun symbole. Les gens symbolisent *après*. L'œuvre se compose de faits qui s'enchaînent selon la logique du monde, ni meilleur ni pire, mais autre, où vivent les poètes »²⁵⁹.

Le troisième renvoi au cinématographe concerne la séquence d'aphorismes dédiée au « mystère » car, selon Cocteau, de Chirico est « un peintre du mystère. Il substitue aux portraits de miracles, par quoi les primitifs nous étonnent, des miracles qui ne relèvent que de lui. [...] Chirico est, en somme, un peintre religieux. Un peintre religieux sans la foi. Un peintre du mystère laïc »²⁶⁰. Pour cette raison, les objets hétéroclites qui peuplent ses tableaux – les mannequins, le mobilier dehors, les chevaux, les temples – et leurs postures étranges « ne nous font pas rire »²⁶¹. Mais il ne s'agit pas d'avantage « de regarder sans comprendre et de jouir gratuitement d'un charme décoratif. Il s'agit de payer cher et de comprendre avec un sens spécial : le sens du merveilleux »²⁶². Serait-ce là le « sixième sens » que la poésie exige pour être saisie ? Si l'on s'en tient à Cocteau, il semblerait que oui et, malheureusement, ce sens manque complètement au spectateur français adulte :

Je sortais du *Voleur de Bagdad*, film de mauvais goût, avec des jolies machines (entre autre un charmant tapis-volant). Une dame à une autre : « Je n'aime pas ça. J'aimais mieux *Les Trois Mousquetaires* ; au moins, c'est arrivé.

*

Une spectatrice supporte le cheval d'*Orphée*, la mort, les gants de la mort, le fait que la mort sorte du miroir. Mais au moment où Orphée entre dans le miroir, elle se révolte. « Ah, ça non ! » s'écrie-t-elle tout haut.

*

La France déteste la poésie. Ce qui sauve mon *Orphée*, c'est que les Français le prennent pour une pièce comique.

[...] J'ai vu, hier soir, à l'*Empire*, un spectacle [...] Le public de l'*Empire* riait et sifflait.

[...] Où donc avais-je déjà entendu ces rires fats, ces rires élégants, ces *assez ! assez !* d'esprits forts auxquels on ne la fait pas ? Je me le demande. Et

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 704.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 708.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 693.

²⁶² *Ibid.*, p. 698.

soudain je retrouve : c'était au *Vieux Colombier* où Paul Guillaume, un des premiers défenseurs de Chirico, présentait quelques-unes de ses toiles. *Il y a quelqu'un, il y a quelqu'un !* Ces cris m'éclairent les rires de cette salle d'intellectuels en face d'une ville déserte de Chirico²⁶³.

Dans *Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*, deuxième volet de cet *Essai de critique indirecte*, la réflexion cinématographique de Cocteau prend une plus grande ampleur, mais une seule est liée directement à de Chirico. Nous la reproduisons ici dans sa totalité :

EXCUSES DES ŒUVRES D'ART

Un soir de chance, je tombai sur le film des frères Marx, *Animal crackers*. – Harpo ! le petit chiffonnier de la lune, le petit homme de la *Flûte enchantée* d'après l'ouverture, ce que le *libretto* de Mozart devrait être. Sa perruque rouge, grise au cinéma, de ce gris émouvant sur les figures jeunes, de ce gris des oliviers, du fil de la Vierge... Le petit olivier fou, le petit homme nuage, le petit homme de neige... Harpo ! De la minute où il apparut, drapé dans sa cape, son gibus en bataille, avec sa canne dont le pommeau est une trompe de bicyclette, de la minute où je le vis descendre les marches, sa tête molle de tous les côtés, dans le rôle lunaire du *Professeur*, je devins son ami intime. Le saura-t-il ? Peu m'importe ; Goethe dirait : « Est-ce que cela le regarde ? » C'est le risque de l'art et son excuse. Depuis ce jour, nous ne nous quittons plus.

Les amis intimes de Chirico ne se comptent pas. Cela résulte de son éthique. L'esthétique nous forme un public d'admirateurs²⁶⁴.

Avec un rapprochement assez hasardeux entre le jeu particulier du très célèbre acteur comique du cinéma américain Harpo et la peinture de Chirico, Cocteau touche là un point de sa réflexion qui lui tient particulièrement à cœur et qu'il ne cessera de développer : la force de l'éthique du poète qui l'emporte sur l'esthétique, c'est-à-dire la différence entre l'œuvre poétique et l'art en général.

Comme il l'avait déjà remarqué dans le premier volet, *Le Mystère laïc*, pour que la poésie soit saisie, il s'agit bien de posture et de démarche du poète. Pour la première, selon

²⁶³ *Ibid.*, pp. 710-711. Il faut noter que, à différence de la note explicative qui indique comme film « *Le Voleur de Bagdad* (1940), film de Michaël Powel, Ludwig Berger et Tim Whelan, d'après *Les Mille et Une Nuits* (Grand Bretagne) », il s'agit du film homonyme du 1924 de Raoul Walsh avec Douglas Fairbanks (Etats-Unis).

²⁶⁴ COCTEAU Jean, *Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*, in *Essai de critique indirecte*, cit., pp. 168-170.

Cocteau de Chirico la possède car il peint avec le regard tourné vers soi-même, vers son univers intérieur, et non pas sous l'influence des problèmes visuels liés à l'époque :

J'estime que l'art reflète la morale et qu'on ne peut se renouveler sans mener une vie dangereuse et donnant prise à la médisance.

[...] Au code plastique succède une plastique morale qui ne se juge pas avec l'intelligence. La critique nouvelle exigera l'emploi du cœur ; c'est dire qu'elle deviendra d'un commerce moins facile et finira par disparaître. Un des mérites de Chirico, c'est d'avoir, en pleine période plastique, compté davantage sur la morale que sur les problèmes visuels qui aboutissent fatalement à la préciosité²⁶⁵.

La posture morale du poète montre donc une ligne de cohérence intime qu'il suit en allant contre tout, car il s'agit, à travers son œuvre, de donner vie à sa propre démarche dans le monde, d'agir selon sa propre éthique, laquelle se métamorphose, en chemin, en vérité esthétique :

Le vrai réalisme consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir.

[...] Chirico nous montre la réalité en la dépaysant. C'est un dépaysagiste. Les circonstances étonnantes où il place une bâtisse, un œuf, un gant de caoutchouc, une tête de plâtre, ôtent la housse de l'habitude, les font tomber du ciel comme un astronaute chez les sauvages et leur confèrent l'importance d'une divinité.

*

La justesse de rapports, voir les plus saugrenus, fait toute la différence avec le saugrenu décoratif. Tout ce qui est beau est vrai, d'une réalité qui dénonce un autre monde. Nous constatons le poids de cette vérité sans autre contrôle que le sentiment qu'elle existe, sentiment de confort moral²⁶⁶.

Cette théorie esthétique du réalisme visuel, qui prend appui sur une conception morale de l'œuvre d'art, sera centrale dans la réflexion que Cocteau développera autour du cinématographe, comme nous aurons la possibilité de l'analyser pendant le développement de cette étude.

²⁶⁵ COCTEAU Jean, *Le Mystère laïc*, in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 697.

²⁶⁶ *Ibidem*, pp. 708-709.

Pour l'instant voici donc l'héritage majeur que nous pouvons relever de ce rapport si important que Cocteau a su établir avec le peintre italien le plus représentatif de ce mouvement artistique du « Retour à l'ordre ». Et, pour ce qui concerne les traces visuelles de l'œuvre de Chirico que le poète a disséminées dans ses films, il nous semble que, au moins, deux sont d'envergure.

La première trace, nous la voyons dans la cheminée d'usine qui s'écroule entre le début et la fin du *Sang d'un poète*. Nous savons que ce sujet iconographique, qui fait partie d'une série d'importants tableaux, caractérise la peinture de la « première période métaphysique », avec les *Piazze d'Italia* et les mannequins. Dans *Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*, donc après la réalisation de son propre film, Cocteau arrive à donner la raison, selon lui, de la présence de ce sujet dans les tableaux : « Les cheminées des usines de Chirico, où se fabriquent son vide, son silence »²⁶⁷. Et cette allégorie, selon lui, de la réalisation artistique faite « sous vide et sous silence », pourrait bien expliquer la démarche du personnage du poète à l'intérieur de son propre film, prise entre deux images d'une cheminée d'usine chère à de Chirico. Mais le fait que cette narration, partagée en quatre épisodes, coïncide avec le temps – suspendu, donc immobile – de son écroulement, renvoie à ce que Cocteau remarquait dans *Le Mystère laïc* – étude qui précède bien son film – à propos de la réflexion concernant « la vitesse immobile » :

[...] Toutes les perspectives de Chirico sont des chutes.

*

Un accident d'automobile, une catastrophe de chemin de fer sont les chefs-d'œuvre de l'inattendu. On voudrait voir au ralenti la vitesse et l'immobilité tordre le fer avec des doigts de modiste²⁶⁸.

En effet dans *Le Sang d'un poète*, après les banc-titres nous voyons, comme l'indique Dominique Haas dans son découpage technique pour *L'Avant-Scène Cinéma* : « Plan d'ensemble : une gigantesque cheminée d'usine, seule sur fond du ciel. Elle se casse en deux. Elle penche, elle commence à s'écrouler, au ralenti »²⁶⁹. Ainsi les quatre épisodes du film, encadrés par cette image qui montre le commencement de la chute et celle – dernière – de son écroulement définitif²⁷⁰, correspondent proprement à la vision de cette « vitesse

²⁶⁷ COCTEAU Jean, *Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*, in *Essai de critique indirecte*, cit., p. 127.

²⁶⁸ COCTEAU Jean, *Le Mystère laïc*, in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 692.

²⁶⁹ *L'Avant-Scène Cinéma*, « Numéro spécial Cocteau », n° 307-308, cit., p. 18.

²⁷⁰ Il faut noter que, sur la présence de la cheminée à la fin du film, il y a des versions différentes. Cocteau, dans le texte du scénario qu'il a publié en 1948, termine avec cette indication : « On coupe. On voit la cheminée

surprise par l'immobilité » qui est, selon Cocteau, la seule façon pour entrer dans cet univers autre, celui que le poète cache dans l'intimité de son être : sa propre âme. Cependant cette « vitesse immobile », dans les exemples choisis par Cocteau, est également liée à la présence de la mort : elle est le moyen par lequel la mort se manifeste. Ainsi, Laurence Schifano a raison quand elle met en évidence que, dans le film *Orphée* (1950), Cocteau monte la séquence de la seconde mort d'Eurydice en étant inspiré par cette conception esthétique de Chirico :

C'est le cas lors des opérations exécutées par la Princesse et surtout lors de la deuxième mort d'Eurydice. La saisie du visage de la femme, dans l'ovale du rétroviseur, est fulgurante. Pour ce rapt funèbre, une lumière très forte et blanche sur la face aux yeux écarquillés, à la bouche ouverte et comme sur le point de parler contraste avec les rayons noirs et les lignes brouillées qui enserrant violemment le visage. L'horreur de la mort est ici obtenue par l'extrême rapidité, dans la succession des deux plans de mort et d'absence : équivalent de ce que Cocteau, à propos de la brutalité des métamorphoses chez de Chirico, appelle dans son *Essai de critique indirecte* « la vitesse immobile, un cri changé en silence (et non pas du silence après un cri »)²⁷¹.

Et toujours dans son essai sur *Orphée*, Schifano met en évidence la deuxième trace de la présence de Chirico dans les films de Cocteau : il s'agit de celle qui fait des lieux peints dans les tableaux de Chirico des lieux insolites, où chaque rupture de perspective s'ouvre sur

d'usine qui s'écroule. Après le vacarme de l'écroulement, la voix de l'auteur annonce le mot : FIN » (*Le Sang d'un poète, film* (1930), Paris, Robert Marin, 1948, in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 1308). Par contre, Alberto Savinio, le frère de Chirico, présent à une projection privée en 1930 ou 1931 (il dit ne pas bien se souvenir de la date exacte), rappelle dans un article publié dans la revue littéraire italienne *La lettura*, le 4 octobre 1945, le début et la fin du film : « Le film commençait par l'écroulement d'une cheminée. [...] À la fin la cheminée revient, celle que nous avons vu s'écrouler au début du film, elle renaît de ses propres débris, elle recompose dans le ciel sa verticalité impertinente » (« *Il film esordiva sul crollo di una ciminiera. [...] In ultimo la ciminiera ritorna, che avevamo visto crollare a principio del film, risorge dalle proprie macerie, ricompono nel cielo la sua petulante verticalità* »), in *Opere, Scritti dispersi, tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 157-158. Ainsi, pour Savinio les deux images seraient renversées dans leur apparition. Dans le découpage technique établi par Dominique Haas pour *L'Avant-Scène Cinéma*, le rédacteur note à la fin du film « Voix de l'auteur : 'Ennui mortel de l'immortalité'. Fondu. L'image s'obscurcit. Il n'en reste que les surfaces blanches qui deviennent dures, pierreuses, et accrochent encore la lumière. Fin de la musique, en 'fondu' sonore. Note 66 : Ici, le scénario de Cocteau prévoyait un dernier plan, identique au plan 3 », in *L'Avant-Scène Cinéma*, « Numéro spécial Cocteau », n° 307-308, cit., p. 52. Il faut noter que les deux images ne sont pas identiques : dans la première la cheminée se casse en deux et commence à s'écrouler tandis que, dans la deuxième, elle continue sa chute jusqu'à s'écraser au sol, au moins par ce que l'on en voit dans la copie en DVD du film, commercialisée en 2003 par Studiocanal avec la participation du CNC. C'est cette version du film que nous retenons ici pour notre analyse, qui correspond, aussi, au scénario publié par Cocteau lui-même.

²⁷¹ SCHIFANO Laurence, *Orphée de Cocteau*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours – Cinéma », 2002, pp. 68-69.

le mystère. On pense à la séquence, très énigmatique, dans laquelle Orphée a la sensation d'avoir entrevu la silhouette de la Princesse et se lance aussitôt à sa poursuite, dans un dédale de rues et de places :

C'est aussi qu'il [Cocteau] croit au génie de certains lieux et de certains objets bien réels qui, « en contrebande », secrètent l'insolite : qualité d'étrangeté qui le frappait et qu'il admirait dans les tableaux si quotidiens, si familiers et en même temps si mystérieux de Vermeer de Delft ou dans les paysages urbains de de Chirico. C'est à cette esthétique que se rattache la séquence au cours de laquelle Orphée poursuit en vain la silhouette fugitive de la Princesse à travers un fondu de rues, d'escaliers, de places de Paris. [...] De chacune de ces vues, rigoureusement sélectionnées et montées sur le *scherzo* dansant de Georges Auric, émane une qualité particulière captée et transmise par le regard de Cocteau : jeux d'architecture aux rampes aiguës, à la géométrie contradictoire (l'escalier surmonté d'un réverbère) ; place dominée par les cubes d'immeubles, devant le cercle coupé à moitié d'ombre d'un rond-point sur lequel, comme dans une *Mélancolie* de Chirico, une petite fille saute à la corde ; voûtes d'ombres des portes cochères, arcs de cercle des arcades, lignes géométriques des ombres portées²⁷².

Cependant, le rapport entre Cocteau et de Chirico ne s'arrête pas à deux essais écrits pour faire barrage contre l'ennemi commun : Breton et une partie de ses adeptes (comme semble le penser, d'emblée, de Chirico dans ses *Mémoires*²⁷³), et défendre ainsi une esthétique nouvelle. Il va bien au-delà, et il laisse dans l'œuvre du poète français des marques indélébiles.

²⁷² *Ibidem*, pp. 81-82.

²⁷³ « Ma nouvelle peinture suscita beaucoup d'intérêt ; je ne peux pas dire cependant que les intellectuels se soient mis en quatre pour la défendre ; le seul intellectuel qui me défendit alors avec une certaine chaleur fut Jean Cocteau, mais je crois qu'il le fit surtout pour ennuyer les surréalistes », DE CHIRICO Giorgio, *Mémoires*, Paris, La Table ronde, 1965, pp . 142-143.

2.3. LA RENCONTRE AVEC LES ARTISTES EN ITALIE

2.3.1. Rome : les futuristes et *Parade*

Quand le 19 février 1917 Cocteau débarque à Rome, en compagnie de Picasso, pour rejoindre Serge de Diaghilev et sa compagnie des Ballets russes en vue de la réalisation du ballet *Parade*, il a laissé derrière soi « la » capitale de la modernité européenne – même si la Première Guerre mondiale était en train de faire des ravages dans tous ses alentours –, et il se trouve parachuté dans la Ville Éternelle qui est, comme justement il le note lui-même dans une des premières lettres qu’il envoie à sa mère, « une ville de province »²⁷⁴. Selon le chercheur Roberto Lambarelli, à l’époque de ce voyage, Rome était « depuis toujours plongée dans son provincialisme »²⁷⁵. Pourtant, dès 1913 la ville était le théâtre d’un tourbillon artistique qui, petit à petit a pris vie en elle, représenté par le mouvement futuriste.

Giacomo Balla (1871-1958), Fortunato Depero (1892-1960), Luciano Folgore (1888-1966), Giovanni Papini (1881-1956), Enrico Prampolini (1894-1956), Francesco Cangiullo (1884-1977) et le chef du groupe Armando Spadini (1883-1925) qui n’était cependant pas futuriste, sont les artistes que les deux français (Picasso, bien qu’espagnol, était considéré comme tel dans le milieu artistique italien), rencontrent dans leurs ateliers ou dans les salles de deux cafés célèbres de la capitale à la fin de l’après-midi : soit au Caffè Greco dans la Via Condotti, soit dans la renommée « *terza saletta* » du Caffè Aragno, lieu de rencontre des artistes romains et étrangers. Par contre, Umberto Boccioni (1882-1916) était mort depuis quelques mois dans un accident de guerre ; Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Luigi Russolo (1885-1947) e Ardengo Soffici (1879-1964) étaient au front ; Carlo Carrà (1881-1966) – avec Giorgio de Chirico – était hospitalisé à Ferrara et en pleine mutation « métaphysique ». Gino Severini (1883-1966), qui était resté à Paris, fut donc celui qui communique la nouvelle à Folgore le 12 février de la prochaine arrivée de Cocteau (« *un giovane letterato* ») à Rome : « Dans quelques jours un jeune homme de lettres d’ici, de notre

²⁷⁴ COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère*, I, cit., p. 296.

²⁷⁵ LAMBARELLI Roberto, « *Roma al tempo del viaggio di Picasso in Italia* », in catalogue de l’exposition *Picasso in Italia*, Milano, Mazzotta, 1990, p. 121.

milieu, viendra à Rome et je te l'envoie car je pense qu'il est bien pour tous les deux que vous vous rencontriez »²⁷⁶.

Quand nous avons analysé la figure et le rôle joué par Marinetti, nous avons anticipé que Cocteau était bien en rapport avec les futuristes italiens installés à Paris avant même sa descente dans la capitale italienne. Cependant, c'est à Rome qu'il entre vraiment en contact avec leurs idées excessives et leur fervent activisme artistique.

Son point de vue sur ces artistes est, maintenant, bien connu. Par les lettres qu'il a envoyées pendant son séjour romain, toutes sur la même tonalité, nous savons qu'il n'était pas enthousiaste. À sa mère, il écrit : « Futuristes très province. Ils peignent mal et ils gesticulent. On nous grise avec du vin rouge et Papini (le Barrès italien) nous offre mille banquets ». À Misia Sert, la nymphe Egeria de Diaghilev :

[...] Voyons peu les futuristes, trop province et hâbleurs, ils ont voulu aller en 5^e vitesse ce qui empêche de voir la route et retourne à l'immobilité. Quand ils réussissent c'est très joli, très gracieux, très joujou et très affiche. Ils ne savent pas que l'art est religion et qu'on ne lutte pas dans les catacombes pour faire dire que la religion est « très gentille », « très amusante », etc...
S'ils « peignent » cela ressemble à Lévy Dhurmer ou à Charles Stern²⁷⁷.

À Guillaume Apollinaire, futur parrain du ballet, il envoie la lettre suivante :

[...] Le naïf futuriste « modernissimo » « dynamissimo » « avantissimo » « *Simplicissimus* » est un politicien qui se trompe. S'il montre quelque valeur il devra redescendre toutes les marches sautées et refaire sagement la route comme au jeu de l'Oie. Très province. Balla peint « le bruit du bûcheron » à la Lévy Dhumer et son épouse explique. Comprendrait-il que le bruit du bûcheron se trouve dans les toiles de Cézanne ? Papini aux dents de rongeur qui s'engraisse de notre culture, de Barrès, de Claudel, de Gide, de vous en dernier lieu, se cache la tête, genre autruche, derrière un énorme mépris pour le cambriolé.

²⁷⁶ SALARIS Claudia, *Luciano Folgore e le avanguardie. Con lettere e inediti futuristi*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 299 (« *Fra qualche giorno un giovane letterato di qui, del nostro ambiente, verrà a Roma e te lo mando perché penso che è bene per tutti e due mettervi in relazione* »).

²⁷⁷ SERT Misia, *Misia, par Misia Sert*, Paris, Gallimard, 1952, p. 165. Pour Marie Godebska, appelée Misia, épouse déjà de Thadée Natanson, directeur de *La Revue Blanche*, et future épouse du peintre espagnol José Maria Sert, voir GOLD Arthur-FIZDALE Robert, *Misia. La vie de Misia Sert*, Paris, Gallimard, 1981, en particulier le chapitre IV, « Misia, Sert et Diaghilev », pp. 157-257.

Excusez ce style de la « Gazette des potins de Carpentras » mais la nature du mépris de P. est difficile à vous faire parvenir sans périphrases. Il méprise la « *dame qui caresse son collier d'hommes* » – Là il ose me dire que c'est bien dur pour un artiste étranger de vivre avec cette dame et que Picasso devait « *enfin se mettre à l'aise* ». Trafic lourdeur des peintres de madones et d'anges – Vive la légèreté de nos peintres des choses lourdes : gibiers, pipes, chaises, pommes, petites idoles du véritable idéal.

– L'idéalisme du futuriste Michel Ange mène à une réalité morte – ils crachent tous sur Raphaël²⁷⁸.

Le jugement sur les futuristes et leur contribution à la réalisation de *Parade* change à partir des années cinquante, période dans laquelle Cocteau se plonge, toujours plus, dans sa *poésie graphique* – décorations murales comprises. En 1951, dans sa deuxième entretien radiophonique réalisée par André Fraigneau pour Radio France, il lui avoue : « Picasso a été très aidé dans la construction de ses manèges, de ses grandes carcasses, par les futuristes »²⁷⁹. Et en mai 1953, à Rome, dans le discours qu'il tient au vernissage de l'exposition dédiée par la municipalité à Picasso, face au nombreux public italien accouru exprès pour l'entendre il reconnaît, définitivement, le rôle joué par les futuristes pendant la création de *Parade* :

Ce sont les futuristes italiens qui nous ont assistés avec Marinetti à leur tête. Les futuristes étaient alors Prampolini, Balla, Carrà. Ils eurent la complaisance de nous aider à bâtir les carcasses des costumes de Picasso et à rendre le travail possible²⁸⁰.

Au-delà des noms et de l'apport concret donné par les artistes directement cités par Cocteau pendant son « Improvisation de Rome », les recherches sur les rapports entre les futuristes et les français, opérant autour de Diaghilev et de ses Ballets russes, ont permis de mettre en évidence les interférences « esthétiques » qui se sont concrétisées au niveau des costumes et des décors de Picasso, ainsi que du livret de Cocteau. En effet, il ne s'agissait pas d'éclaircir ces rapports pour rétablir la vérité sur les emprunts éventuels des uns aux autres mais, au contraire, de bien saisir les mêmes sollicitations qui se sont manifestées, de façon différente, dans leurs œuvres, indices du caractère international des idées avant-gardistes.

²⁷⁸ COCTEAU Jean–Guillaume APOLLINAIRE, *Correspondance*, cit., p. 26.

²⁷⁹ COCTEAU Jean – *Entretiens avec André Fraigneau*, cit., p. 22.

²⁸⁰ COCTEAU Jean, « Improvisation de Rome », in *La Corrida du 1^{er} Mai*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1957, pp. 104-105.

Selon Maria Teresa Ocaña, dans le livret de Cocteau du 1916, la présence de « bruits de sirènes, de machines à écrire, de revolvers, de dynamos, d'aéroplanes » (*TC*, p. 20), qui voulaient indiquer le caractère réaliste du ballet (ensuite réduits, par volonté de Satie, aux seuls cliquetis de la machine à écrire), présente des affinités avec l'« *Intonarumori* » de Luigi Russolo²⁸¹ qui, depuis son manifeste *L'Arte dei rumori* (1913), avait théorisé l'utilisation des bruits dans le contexte musical²⁸².

De la même façon, selon Suzanne Winter dans le domaine du spectacle théâtral il y aurait de fortes confluences entre les idées de Marinetti, exposées dans deux manifestes, *Il Teatro di Varietà* (1913) et *Il Teatro Futurista Sintetico* (1915), et celles de Cocteau qui ont inspirées *Parade* : « Dans le domaine du spectacle théâtral en soi, les idées convergent surtout sur un point : l'importance accordée aux variétés, au music-hall, au café-concert »²⁸³. Les personnages du Chinois, les Acrobates et la Petite Fille américaine, que Cocteau met en scène en les prenant du music-hall, du cirque et du film américain, ils sortent directement de l'art populaire lequel, si l'on en reste aux idées de Marinetti, « reflète beaucoup mieux la sensibilité moderne que le théâtre traditionnel »²⁸⁴. En outre, sous le célèbre impératif de Diaghilev – « Etonne-moi » –, Cocteau a l'exigence de renverser les règles du ballet pour une œuvre d'avant-garde. C'est donc dans cet esprit qu'il lit la proposition de Picasso des managers dans leur première version :

Lorsque Picasso nous montra ses esquisses, nous comprîmes l'intérêt d'opposer à trois chromos, des personnages inhumains, surhumains, qui

²⁸¹ OCAÑA Maria Teresa, « Le parcours de Picasso vers les managers », in CLAIR Jean (sous la direction de), *Picasso 1917-1924. Le voyage d' Italie*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 49-54.

²⁸² L'« *Intonarumori* » était un instrument inventé par Russolo, qui produisait des sons discordants, tels qu'éclats, crépitements, bourdonnements, frottements. Pour cette raison, il est considéré le premier à avoir théorisé et pratiqué le concept de musique électronique.

²⁸³ WINTER Suzanne, « La Parade de Cocteau ou l'imaginaire théâtral futuriste mis en pièces », in CAIZERGUES Pierre (Textes et documents réunis par), *Jean Cocteau & le théâtre*, Montpellier, Centre d'Études du XX^e siècle Université Paul Valéry, 2000, p. 183.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 188. Dans le manifeste « *Il Teatro di Varietà* », nous pouvons lire : « 7. Le Théâtre de Variété offre le spectacle le plus hygiénique, par son dynamisme de forme et de couleur (mouvement simultané de saltimbanques, ballerines, gymnastes, écuyers multicolores) [...] 11. Le Théâtre de Variété est une école de subtilité, de complication et de synthèse cérébrale, par ses clowns, prestidigitateurs, magiciens de la pensée, calculateurs prodigieux, caricaturistes, imitateurs et parodistes, ses jongleurs musiciens et ses américains excentriques, dont les grossesses fantastiques font naître des objets et des mécanismes invraisemblables », in VERDONE Mario, *Cinema e letteratura del futurismo*, Trento, Manfrini Editori, 1990, pp. 220-221 (« 7. *Il Teatro di Varietà* offre il più igienico fra tutti gli spettacoli, pel suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori) [...] 11. *Il Teatro di Varietà* è una scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale, per i suoi clowns, prestigiatori, divinatori del pensiero, calcolatori prodigiosi, macchietti, imitatori e parodisti, i suoi giocolieri musicali e i suoi eccentrici americani, le cui fantastiche gravidanze figliano oggetti e meccanismi inverosimili »).

deviendraient en somme la fausse réalité scénique jusqu'à réduire les danseurs réels à la mesure de fantoches.

J'imaginai donc les « Managers » féroces, incultes, vulgaires, tapageurs, nuisant à ce qu'ils louent et déchaînant (ce qui eut lieu) la haine, le rire, les haussements d'épaules de la foule, par l'étrangeté de leur aspect et de leurs mœurs²⁸⁵.

Ensuite, nous savons qu'il n'aimera pas les grandes carcasses dessinées par Picasso en collaboration avec Fortunato Depero : « Le 'Pas des Managers' entre autre, répété sans les carcasses de Picasso, perdait toute sa force lyrique une fois les carcasses mises sur les danseurs ». Cependant, cette idée qu'il saisit instantanément d'avoir des personnages « inhumains », qui s'opposent aux autres danseurs rendus ainsi « à la mesure de fantoches », correspond bien à l'esthétique futuriste proclamée toujours dans *Il Teatro di Varietà* de Marinetti : « 1. Il faut absolument détruire toute logique dans les spectacles de Théâtre de Variété, y exagérer singulièrement le luxe, multiplier les contrastes et faire régner souverains sur la scène l'in vraisemblable et l'absurde »²⁸⁶.

Cocteau est donc perméable aux influences qui arrivent des artistes futuristes qu'il rencontre à Rome, mais après pénétration de son univers, elles acquièrent une valeur qui leur est propre. Comme c'est le cas, selon nous, de ses bustes aériens en débouurre-pipe, des sortes de mobiles en fil de laiton, à mi-chemin du dessin en relief et de la sculpture creuse aérienne, inspirés par les figures d'Orphée, d'Œdipe et de Barbette, qu'il commence à réaliser à l'approche de l'exposition à la galerie des Quatre-Chemins, en décembre 1926. Selon Claude Arnaud, ils évoquent « [...] des cages dont les oiseaux seraient des idées – ce qu'il fit de plus extraordinaire, dans le domaine sculpté »²⁸⁷, et ils apparaissent, de façon remarquable, suspendus dans la chambre du peintre dans *Le Sang d'un poète*.

Dans un essai qui porte sur cette exposition, Pierre Chanel retrouve dans l'air du temps un possible lien avec cette période créatrice du poète :

Quoique les surréalistes soient ses ennemis déclarés, Cocteau respire l'air du temps. Il n'ignore pas les objets réalisés par les artistes surréalistes, ni les

²⁸⁵ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 460.

²⁸⁶ MARINETTI Filippo Tommaso, « *Il Teatro di Varietà* », in VERDONE Mario, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., p. 222 (« 1. Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli di Teatro di Varietà, esagerarvi singolarmente il lusso, moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo »).

²⁸⁷ ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., p. 271.

collages de Max Ernst. Alors que Cocteau travaille aux sculptures en fil de bourre-pipe, Alexander Calder (1898-1976), parallèlement, exécute des figurines en fil de fer qui sont, elles aussi, des constructions graphiques dans l'espace²⁸⁸.

Cependant, c'est dans le milieu futuriste romain que Cocteau a déjà eu la possibilité d'entrer en contact avec ces types de sculptures aériennes en fil de fer et d'en subir la magie, au moins selon le témoignage de son réalisateur, le peintre Enrico Prampolini :

Février 1917, Picasso, Cocteau et Bakst étaient à Rome avec Diaghilev pour les spectacles des Balles russes.

Je connaissais Cocteau, et ce fut lui qui me fit rencontrer Picasso et Bakst.

Picasso, Cocteau et Bakst, entrèrent surpris d'un pas vif dans une petite chambre de l'entresol de via Tanaro, 89, à l'époque mon habitation, atelier, rédaction de journaux et de revues d'avant-garde (*Avanscoperta*, *Noi*, etc.) et centre de réunions clandestines d'art révolutionnaire (y furent fondés la « *Casa d'arte italiana* » et le « *Teatro del colore* » de Ricciardi). Dans ce lieu passèrent des artistes de lettres italiens et étrangers, aujourd'hui devenus des vraies personnalités représentatives.

C'était une sorte de boyau congestionné, accrochés à ses parois pendaient tableaux, tableautins, planches de mots en liberté, et de nombreux dessins. Petites tables, tabourets en bois et tréteaux hébergeaient au-dessus, au-dessous et de tous les côtés des sculptures, d'étranges organismes constructifs, des complexes plastiques composés de plusieurs matériaux, tandis que du plafond pendillaient des éléments en fil de fer à l'aspect hermétique. Abstractions de formes et de couleurs, aux polychromies violentes complémentaires, sortaient et trouaient les parois, c'était un espace excessivement encombré, d'où chaque chose – comprimée – forçait les parois, le plafond et le sol, comme si elles voulaient s'évader.

« Ceci ce n'est pas un atelier, mais une boîte magique », dit Cocteau en entrant, d'un pas juvénile, élastique comme un ressort²⁸⁹.

²⁸⁸ CHANEL Pierre, « *Poésie plastique*, l'exposition de 1926 », in CAIZERGUES Pierre (Textes et documents réunis par), *Jean Cocteau & l'image*, Montpellier, Centre d'études du XXe siècle Université Paul Valéry – Montpellier III, 2003, p. 177.

²⁸⁹ PRAMPOLINI Enrico, « *Incontro con Picasso* », in *Cinquanta disegni di Pablo Picasso (1905-1938)*, Novara, Posizione, 1943, pp. 11-12 (« *Febbraio 1917, Picasso, Cocteau e Bakst erano a Roma con Diaghilev per gli spettacoli dei Balletti Russi. Conoscevo Cocteau, e fu questi che mi fece incontrare con Picasso e Bakst. Picasso, Cocteau e Bakst, entrarono sorpresi con passo breve in una cameretta del piano rialzato di via Tanaro, 89, un tempo mia abitazione, studio, redazione di giornali e riviste d'avanguardia ("Avanscoperta", "Noi", ecc.) e centro di unioni clandestine d'arte rivoluzionaria (vi fu fondato la "Casa d'arte italiana" e il "Teatro del colore" di Ricciardi). In questo luogo passarono artisti letterati italiani e stranieri oggi divenuti autentiche personalità rappresentative. Era una specie di budello congestionato, dalle cui pareti pendevano quadri,*

Ces créations étranges de Prampolini, « de l'aspect hermétique », n'en font que réaliser les idées avancées par Balla et Depero dans leur manifeste *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915). Selon Gabriella Di Milia, cet écrit théorique « [...] diffusait leur dépassement de la peinture dans la réalisation de 'complexes plastiques' non objectifs qui, dans l'hétérogénéité de matériaux différents, comme le celluloid, les verres colorés, le papier pelure, le carton, le papier d'étain, les lames métalliques et les fils de fer, la laine, la soie et le coton, donnaient 'le squelette et la forme à l'invisible, à l'impalpable, à l'impondérable, à l'imperceptible' »²⁹⁰.

À son tour, le moment venu, Cocteau réalise, avec du matériel qui lui est familier – le déboureur-pipe – des œuvres aériennes, qui prennent racine dans d'anciennes suggestions futuristes mélangées à l'air du temps, comme l'indique Pierre Chanel. Finalement l'important, pour lui, c'est son appropriation personnelle, qui permet de lui donner une valeur qui lui est propre, comme il l'indique clairement dans un bref passage du *Mystère laïc* : « Il paraît que j'ai beaucoup fâché certains artistes à cause d'une interview. On y annonçait que je sculpte. En réalité, je ne sculpte pas. Plutôt je cherche à dessiner dans l'espace avec le laiton neigeux des déboureur-pipe. Mais si je voulais sculpter, je sculpterais. Il arrive que l'encre m'écœure. La poésie s'exprime comme elle peut. Je lui refuse des limites. Je suis libre »²⁹¹.

2.3.2. Venise : *La Fucina degli Angeli* d'Egidio Costantini

Egidio Costantini (1912-2007) a été l'artiste qui a su renouveler la tradition du verre de Murano dans la première moitié des années Cinquante, en lui donnant un nouvel élan en le projetant dans le domaine de l'art contemporain. Si sa première rencontre avec Jean Cocteau est advenue sur la Côte d'Azur pendant l'année 1954, c'est en Italie – et pour la précision à

quadretti, tavole parolibere, e disegni in quantità. Tavolinetti, trabiccoli di legno e cavalletti ospitavano sopra, sotto e da ogni parte sculture, strani organismi costruttivi, complessi plastici polimaterici, mentre dal soffitto penzolavano elementi in filo di ferro dall'aspetto ermetico. Astrazioni di forme e colori, dalle violente policromie complementari, sbucavano e bucavano le pareti, era un ambiente ossessionatamente ingombro, dove ogni cosa – compressa – forzava le pareti, il soffitto e il pavimento, quasi volesse evadere. "Questo non è uno studio, ma una scatola magica", disse il Cocteau entrando, giovanilmente elastico come una molla a spirale »).

²⁹⁰ DI MILIA Gabriella, « Attraverso il teatro 1915-1917 », in BELLI Gabriella e GUZZO VACCERINO Elisa (a cura di), *La Danza delle Avanguardie*, Milano, Skira, 2005, p. 150 (« [...] che propagandava il loro superamento della pittura nella realizzazione di "complessi plastici" non oggettivi che, nell'eterogeneità di materiali diversi, come la celluloid, i vetri colorati, la carta velina, il cartone, la stagnola, le lamine metalliche e i fili di ferro, lana, seta e cotone, davano "scheletro e forma all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'imperceptibile" »).

²⁹¹ COCTEAU Jean, *Le Mystère laïc*, in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., pp. 703-704.

Venise, lieu où Costantini a vécu et travaillé – que leur amitié artistique et professionnel c’est bâtie jusqu’à s’épanouir dans un lien proprement affectif, comme Costantini même a voulu le témoigner :

Quand il venait passer dix ou vingt jours à Venise, il séjournait dans ma famille. Lorsque nous nous promenions, il tenait mes deux petites filles dans ses bras, et à un pas devant se trouvait mon fils, et, deux pas plus en avant, moi.

Il ne permettait à personne d’approcher et si quelqu’un le faisait, il disait : « Vous ne voyez pas que je suis accompagné ? Avant de partir, je fais une conférence de presse, venez me voir ». C’était l’aristocrate dans sa forme absolue. Et pourtant il était d’une simplicité remarquable²⁹².

Dès l’année 1950, Egidio Costantini fonde, sous forme de coopérative, le « Centre d’Études des Peintres de l’Art du Verre », avec un groupe d’artistes vénitiens. Il a comme objectif le désir de renouveler et relancer sur des bases nouvelles l’art du verre vénitien : le 18 avril 1953, le Centre réalise à Murano une exposition collective, et le même jour a lieu sa cérémonie inaugurale. Parmi les artistes qui exposent leurs œuvres, il y a Oskar Kokoschka, Le Corbusier, Alexander Calder, Henry Moore, Virgilio Guidi, Gino Severini. Désormais, pour Costantini il est clair que le renouvellement de l’art du verre de Murano peut se réaliser seulement à travers la haute maîtrise technique de ses maîtres verriers associée à une vraie qualité créatrice provenant des artistes ouverts à expérimenter nouveaux langages artistiques. Pourtant, son désir inépuisable de création se heurte à la mise en œuvre de projets difficiles à mettre en œuvre à cause des diverses personnalités qui composent le Centre. Motivation qui le pousse à donner vie à une petite équipe de travail et à établir personnellement les contacts avec les artistes. C’est dans ce nouvel élan qu’il décide d’approcher l’artiste le plus célèbre et accrédité du moment : Pablo Picasso.

Sur la date de la rencontre entre Picasso et Costantini, ainsi que sur l’identité de celui qui joue le rôle de médiateur, deux versions au moins ont cours. La première, nous pouvons la lire – en italien – sur le site Internet de la Fondation « *La Fucina degli Angeli* », à la voix « Biographie d’Egidio Costantini » :

²⁹² RANDOM MICHEL – de WASSEIGE CORALIE, « Histoire d’une vie : Costantini, le troisième œil de Cocteau », in *Egidio Costantini. Il maestro dei maestri*, Espace Médicis – Espace Kiron, Brussels, 1990, p. 41.

En 1954 Egidio monte à Paris, il veut rencontrer un artiste qui soit ami de Picasso et qui puisse lui écrire une lettre de présentation : le peintre espagnol Pedro Flores se propose de l'écrire. [...] De Paris Egidio rejoint Vallauris sur la Côte d'Azur, lieu de résidence de Picasso. De la rencontre entre les deux artistes, il ne naîtra pas simplement un accord de collaboration, mais une vraie amitié qui durera jusqu'à la mort de Picasso, survenue en 1973. [...] Toujours dans ses voyages en France, Egidio connaît, devient ami et commence à collaborer avec Jean Cocteau, écrivain, poète, peintre, dramaturge et metteur en scène, et avec le poète André Verdet, tous les deux amis de Picasso²⁹³.

En particulier, dans le livre *Egidio Costantini. Il maestro dei maestri*, qui a accompagné la grande exposition que Bruxelles lui a consacré en 1990, il est précisé que la rencontre avec Picasso a lieu le 23 mars 1954 et qu'« En août, cinq mois plus tard, Costantini est de retour. Il apporte, réalisés en verre, le *Flamenco* et le *Gufo*. Picasso est enthousiasmé. Il embrasse Costantini. Une amitié solide est née qui va durer dix-neuf ans, jusqu'à la mort de Picasso. [...] C'est quatre mois après la première rencontre avec Picasso que Costantini fait la connaissance de Jean Cocteau »²⁹⁴.

La deuxième version de cette rencontre est celle rapportée par André Verdet dans un article publié dans le catalogue d'une exposition italienne sur Costantini, où il affirme :

J'ai rencontré Egidio Costantini chez Pablo Picasso, à Cannes, dans les ateliers de La Californie, il y a longtemps. Le peintre venait de confier à Egidio, rénovateur de l'art du verre, la réalisation d'une série de petites divinités grecques dont les images ornaient les pages d'une œuvre intitulée « Faunes et Nymphes » de Pablo Picasso.

J'avais moi-même écrit le texte de ce recueil, et c'était Jean Cocteau qui, quelques mois auparavant, avait chaleureusement recommandé Costantini à Picasso. Il était présent aussi quand Costantini amena à Picasso les premières

²⁹³ GALLINA Marta, COMELLI Egidio, *Una breve biografia di Egidio Costantini*, Venezia, 2004, in www.fucinadegliangeli.com (« Nel 1954 Egidio si reca a Parigi, vuole incontrare un artista che sia amico di Picasso e che possa scrivergli una lettera di presentazione : il pittore spagnolo Pedro Flores si rende disponibile a scriverla. [...] Da Parigi Egidio si trasferisce a Vallauris sulla Costa Azzurra, sede della residenza di Picasso. Dall'incontro tra i due artisti non nasce semplicemente un accordo di collaborazione ma una vera e propria amicizia che durerà fino alla morte di Picasso, avvenuta nel 1973. [...] Sempre nei suoi viaggi in Francia Egidio conosce, diventa amico ed inizia a collaborare con Jean Cocteau, scrittore, poeta, pittore, drammaturgo e regista, e con il poeta André Verdet, entrambi amici di Picasso »).

²⁹⁴ RANDOM MICHEL – de WASSEIGE CORALIE, « Histoire d'une vie : Costantini, le troisième œil de Cocteau », in *Egidio Costantini. Il maestro dei maestri*, cit., p. 39 et p. 41.

pièces exécutées à Murano. Le parrainage de Picasso, de Cocteau et ensuite d'Arp porta bonheur à Costantini²⁹⁵.

Dans *Le Passé défini* relatif aux années 1954 et 1955, Cocteau ne dédie aucune réflexion ni à sa rencontre avec Costantini ni à son possible rôle de médiateur auprès de Picasso. Néanmoins, il nous dit que la nouvelle maison de Picasso à Cannes, La Californie, a été inaugurée par une crémaillère le 12 mai 1955 (*PD IV*, p. 122). Ainsi, si la rencontre Costantini-Picasso, dont se souvient Verdet, a vraiment eu lieu, il faut la situer après cette date d'inauguration, qui fait qu'elle se trouve décalée d'une année par rapport à l'autre version, et il faut noter que Cocteau prend ici la place attribuée au peintre espagnol Flores. Pourtant, le fait que dans son journal il n'y ait aucun commentaire ni renseignement sur la figure de Costantini et sa relation avec Picasso, nous fait accepter comme recevable plutôt la première version. Toutefois ce qui est sûr, car l'information vient directement d'Egidio Costantini, c'est que Cocteau donne bien le nom de « *La Fucina degli Angeli* » (« La Forges des Anges ») à sa nouvelle galerie d'exposition ouverte en 1955 dans le Campo San Filippo e Giacomo à Venise, une fois la rupture définitive avec le « Centre d'Études des Peintres de l'Art du Verre ». Elle ne sera pas seulement un espace d'exposition mais, aussi, un lieu de réflexion dans le domaine de l'art du verre contemporain :

Quand je lui ai dit que je voulais avoir un nom vraiment beau pour désigner mon activité, nous avons réfléchi pendant trois heures, et nous avons sorti les noms les plus étranges quand finalement, il s'est écrié : « J'ai trouvé, Egidio, on va l'appeler : la cuisine des anges, la *Cucina degli Angeli* ». Je suis resté un peu perplexe et il me dit : « Quoi, ça ne te plaît pas ce nom ? » Je lui répondis : « Oui, mais la cuisine des anges, les gens croiront que l'on y vient pour manger, que c'est un restaurant ». Il me dit : « Mais, sais-tu qu'il existe deux opéras qui portent ce nom ? Ainsiqu'une grande comédie américaine ? Et une œuvre au Louvre ? »

Oui, d'accord, mais on ne peut pas. Alors, il a réfléchi un instant et il a dit : « La forge des anges, *La Fucina degli Angeli* »²⁹⁶.

²⁹⁵ E. Costantini, Catalogue de l'exposition au Palazzo dei Diamanti, Comune di Ferrara, 8 dicembre-15 gennaio 1975, s. p. (« *Ho incontrato Eugenio Costantini da Pablo Picasso, a Cannes, negli studi della California, molto tempo fa. Il pittore aveva appena affidato a Egidio, rinnovatore dell'arte del vetro, la realizzazione d'una serie di piccole divinità greche le cui immagini abbellivano le pagine di un'opera intitolata 'Fauni e Ninfe' di Pablo Picasso. Avevo scritto io stesso il testo di quella raccolta, ed era stato Jean Cocteau che, qualche mese prima, aveva calorosamente raccomandato Costantini a Picasso. Fu anche presente quando Costantini portò a Picasso i primi pezzi eseguiti a Murano. Il pedrinato di Picasso, di Cocteau e poi di Arp portarono [sic] fortuna a Costantini* »).

Or les liens que Cocteau établit avec Costantini au service de l'art du verre sont, tout de suite, assez forts, comme le témoigne déjà la figure de l'ange, conforme à son propre univers artistique. Dès le début des années Cinquante, le poète a commencé à utiliser de nouveaux moyens d'expression : la peinture à l'huile, le pastel, la tapisserie, le décor mural, la céramique. Comme il l'avoue lui-même dans son journal, la difficulté qu'il éprouve à écrire le pousse tout naturellement vers le dessin, qu'il pratique depuis l'enfance, et qu'il n'a jamais abandonné, sauf que, maintenant, la ligne est au service d'autres moyens expressifs. Ainsi quand Egidio Costantini lui propose de créer des œuvres en verre à partir de ses dessins, Cocteau en sera d'abord flatté et, au vu des résultats, très vite séduit : « La première œuvre née de leur collaboration fut un simple verre mais ce verre était d'une beauté étonnante »²⁹⁷, lit-on dans le catalogue de l'exposition de Bruxelles.

Plusieurs verres d'art furent dessinés par Cocteau et réalisés à Murano puis exposés ensuite à la « *Fucina degli Angeli* ». Par exemple, dans le même catalogue, on voit deux photographies, l'une d'un « *Bicchiera* » (« Verre ») datée 1956 et l'autre qui nous montre Cocteau en pose, appuyé sur une balustrade, tenant dans sa main gauche le même verre avec en fond l'église de La Salute (vu le contexte et le fond, nous pouvons déduire que la photographie a été prise sur la terrasse de l'Hôtel Bauer-Grünwald, où d'habitude Cocteau séjournait quand il était à Venise²⁹⁸). La visite à Venise de l'année 1956 est celle où Cocteau est sérieusement occupé à jouer son rôle d'artiste dans le renouvellement de l'art du verre, au

²⁹⁶ RANDOM MICHEL – de WASSEIGE CORALIE, « Histoire d'une vie : Costantini, le troisième œil de Cocteau », in *Egidio Costantini. Il maestro dei maestri*, cit., p. 41.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 91.

²⁹⁸ La terrasse sur le Grand Canal de l'Hôtel Bauer-Grünwald, l'un des Grands Hôtels de Venise, permet une vue magnifique qui va de l'extrême droite – le pont de l'Accademia – jusqu'au Lido – à l'extrême gauche – en passant par le Palais Dario, le Palais des Lions du Musée Guggenheim, l'église de La Salute, la Pointe de la Douane, le Bassin de San Marc, la dernière pointe de l'île de la Giudecca, l'île de San Giorgio, l'île de San Servolo, ainsi que le profil qui, de Place San Marc, arrive jusqu'aux jardins de La Biennale. Peut-être que l'une des raisons pour lesquelles il lui reste fidèle, en plus de la qualité de l'accueil et de la beauté de la vue, c'est que plusieurs de ces endroits ont eu une puissante charge symbolique dans son imaginaire. Et la fidélité est si forte que, quand il vient le mois de septembre 1950 à présenter son film *Orphée* au Festival du Cinéma, il demande d'être logé à l'Hôtel Bauer plutôt qu'à l'Hôtel Des Bains ou à l'Excelsior au Lido (les deux Grands Hôtels de l'île sont les plus prisés par le monde du cinéma présent au Festival), comme nous l'indique la fiche de séjour que nous venons de retrouver parmi les documents conservés à l'ASAC. On note qu'on lui avait réservé « trois jours à l'Hôtel Bauer, en compagnie du producteur André Paulvé et de l'actrice Maria Casarès », La Biennale di Venezia, Fonds Mostra del Cinema, ASAC, Dossier *Cinema francese*, Boîte CM 16 BIS. Aussi, comme le suggère Elena Fermi dans sa Thèse *Jean Cocteau et l'Italie* : « Si, au début, le choix du poète avait été dicté par la position dans laquelle il était placé, il retourna ensuite toujours au Bauer du fait de la présence de Luigi Tortorella, l'un des concierges, un personnage mythique, sorte de dilettante de l'art dont la passion était en réalité la musique. Il était *maestro* de musique et écrivait des chansons dont beaucoup ont eu du succès. Jean Cocteau entretint avec lui une correspondance suivie jusqu'à la fin de sa vie, fit des dessins pour illustrer ses recueils de chansons et écrivit un poème qui constitua le texte de la chanson intitulée *Venise que j'aime* dont Luigi Tortorella avait composé la mélodie », cit., p. 37.

point qu'il le note dans son journal – et c'est la seule trace dédiée à son apport personnel que l'on puisse lire dans les tomes du *Passé défini* publiés à ce jour :

Mercredi 18 juillet.

[...] Murano. Une admirable main-d'œuvre exécute miraculeusement sous nos yeux des bibelots laids à faire peur.

Demain matin, j'irais à Murano me rendre compte s'il est encore possible de faire sortir ces ouvriers célestes de leur routine, du style de Walt Disney, sorte de Saint-Sulpice d'aujourd'hui.

Jeudi 19 juillet.

Toute la matinée à Murano. J'avais d'abord été saluer la tombe de Diaghilev dans un cimetière qui ressemble aux merveilleux jardins sauvages d'une vieille maison de famille. La fournaise. Les ouvriers, les perches à la main, déhanchés, demi nus, pareils aux gardes de Mantegna. Le maître verrier avec lequel je collabore pour qu'un service de verres s'approche le plus possible du dessin que je propose. Les aides qui apportent le miel incandescent du verre mou. On coupe, on colle, on mouille, on tourne, on émince, on souffle, on lisse, on imite les arabesques en sucre sur les gâteaux d'anniversaire. En fin de compte on emporte l'objet, à peine fini, sur une planche, vers les zones froides.

Pour sortir de l'atelier, il est indispensable de fermer la bouche, de retenir sa respiration, de s'envelopper le cou avec son mouchoir. La sueur chaude qui me baigne possède une fâcheuse tendance à se changer en glace au moindre courant d'air. (*PD V*, pp. 184-185.)

Ce séjour est très bien documenté par une série importante de photographies conservées dans le Fonds Jean Cocteau de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. On voit le poète au pied du tombeau de Diaghilev, c'est-à-dire au cimetière de Venise situé dans l'île de San Michele. Nous le voyons ensuite dans un atelier de verrier, entouré d'Édouard Dermit et de Francine Weisweiler, en train de regarder attentivement le travail du maître verrier, ou de souffler à son tour dans un tube ou, encore, de jouer avec une paire de ciseaux à verre, en l'utilisant comme si c'était une paire de lunettes. Des souvenirs de moments gais, à l'opposé de ses réflexions sur la dégradation de la production verrière de Murano, que nous retrouvons reprises dans une interview qu'il donne avant de quitter Venise à Aldo Camerino, journaliste de *Il Gazzettino*, le quotidien de la ville :

L'autre jour, à Murano, j'avais visité le musée du verre. Des pièces magnifiques. Quelle légèreté. Quelle grâce. J'ai fait un dessin, une pièce très légère. Ils ont essayé de le reproduire. Rien. Le maître verrier était bravissime. Mais ils se sont abîmés les mains, presque tous, en travaillant leurs verres lourds. J'ai dit que, chez nous, casser la première pièce que l'on réalise en se rapprochant d'un art pour la première fois est gage de réussite. J'ai jeté le verre dans le canal ; et j'ai trouvé cette excuse pour ne pas vexer l'ouvrier, bravissime. Mais ils sont obligés de faire ces danseurs de jazz, ces bibelots... Le verre doit être fin. Comment peut-on boire dans certains grands verres très épais ?²⁹⁹.

Enfin, voilà ce qui touche Cocteau dans l'art du verre : le fait que ce matériel puisse reproduire la légèreté de l'air, la restituer dans les formes mêmes les plus banales, par la maîtrise d'un travail artisanal quotidien qui, grâce à la perfection du geste à la fois technique et créateur, métamorphose les objets ordinaires en objets de l'art. Ainsi, cette image du verre artistique ne fait-elle que prolonger, dans un nouveau domaine, la pensée qui est à la base de toute son activité artistique : réactualiser la *techné* grecque, la seule capable de donner forme à l'idée. Pour cette raison, il exprime son amertume contre le fait que désormais il n'y a plus, selon lui, de vraies capacités techniques dans le travail du verre à Murano, à cause d'une production de plus en plus standardisée. Cela le pousse à écrire dans son journal, lors d'un nouveau séjour vénitien en 1958 : « *Dimanche 10 août*. À Murano, où nos maquettes se ridiculisent et deviennent méconnaissables, son centaure érotique [de Picasso] est presque réussi. La part de précision et d'imprécision qu'il [Picasso] dose dans ce qu'il touche autorise des étrangers à l'interpréter sans le trahir et, avouons-le, la puissance figurative qu'il imprime à ces formes les moins réalistes le sauve de toute faiblesse fantaisiste » (*PD VI*, p. 236). La déception, que Cocteau manifeste dans son aveu à propos de Murano, trahit son aptitude plus générale par rapport aux indolences des nouvelles générations, aux changements en cours dans la société, qu'il résume en un seul mot : « *Dimanche 3 août*. Carence du style de Murano. Et Tortorella me raconte que même les gondoliers se dévergoncent » (*Ibidem*, p.

²⁹⁹ CAMERINO Aldo, « *Illustri a Venezia. Jean Cocteau* », *Il Gazzettino*, Sabato 28 luglio 1956 (« Célébrités à Venise. Jean Cocteau », « *L'altro giorno, a Murano, avevo visitato il museo del vetro. Pezzi stupendi. Che leggerezza d'aria. Che grazia. Ho fatto un disegno, un pezzo leggerissimo. Hanno provato a riprodurlo. Macché. Il maestro vetraio della fornace era bravissimo. Ma si son sciupate le mani, quasi tutti, lavorando quei vetri pesanti. Ho detto che è un uso, da noi : che porta fortuna rompere il primo pezzo che si produce, accostando un'arte per la prima volta. Ho buttato il vetro in canale ; e ho trovato questa scusa per non offendere l'operaio, bravissimo. Ma son costretti a fare quei ballerini di jazz, quelle figurine... Il vetro dev'essere sottile. Come si fa a bere in certi bicchieroni spessi ?* »).

228). En revanche, ce qu'il pense du travail – donc du style – de Costantini, va exactement dans la direction opposée.

Pour « *La Fucina degli Angeli* » 1958 sera une année noire. À cause d'une faute administrative, Costantini doit verser à l'État italien pour de prétendus droits une somme énorme. Il est ruiné et il est obligé de suspendre son activité artistique pendant trois ans jusqu'à ce qu'en novembre 1961, grâce à la médiation d'un ami commun, il prenne contact avec Peggy Guggenheim : son « Palais des Lions » sur le Grand Canal était déjà un prestigieux musée d'art contemporain. C'est la période que Costantini cherche à oublier, obligé d'accepter un travail de comptable et de porteur auprès des Marchés Généraux de Mestre (la partie de la terre ferme vénitienne) pour subvenir aux besoins de sa famille. Il avait essayé de s'adresser à des organismes officiels pour obtenir des aides, mais il s'était heurté à un mur. Ainsi, envoie-t-il une photographie à Cocteau, qui montre le poète dans le bureau de Costantini à *La Fucina degli Angeli*, sur laquelle le Vénitien a écrit : « Pour Jean Cocteau, pour qu'il se souvienne toujours de la très petite '*Fucina degli Angeli*'. 26/9/58 Egidio »³⁰⁰.

Face à cet effondrement, en même temps de l'ami et de l'artiste, et à son besoin d'aide, Cocteau ne reste pas indifférent, vu l'importance qu'il attribue à la valeur et de l'amitié et de l'art. Il lui répond aussitôt par une lettre, écrite en octobre de la même année (qui fait partie des documents de la Fondation « *La Fucina degli Angeli* »), dans le double but de le reconforter dans ses capacités professionnelles et de le soutenir auprès de possibles investisseurs :

4.10.1958

Lorsque la décadence attire une aristocratie artisanale vers le bas et accepte de répondre aux exigences de la vulgarisation, n'est-il pas admirable de voir les artistes refuser ce pacte avec le Diable et se glorifier, coûte que coûte, de servir les anges.

C'est le style de la *Fucina degli Angeli*, où Murano cherche à fuir les mauvaises habitudes sur des routes nouvelles.

Egidio Costantini pense avec le cœur et c'est par le souffle des forges du cœur qu'il prolonge les audaces transparentes et gracieuses de Venise.

Jean Cocteau³⁰¹.

³⁰⁰ Photographie conservée dans le Fonds Jean Cocteau de la BHVP

³⁰¹ Document reproduit dans le catalogue *Egidio Costantini. Il maestro dei maestri*, cit., p. 91.

Au début de l'année 1961 Costantini touche le fond. Cette fois Cocteau vient à son secours avec « [...] une cinquantaine de dessins qu'Egidio, à bout de ressources, revendra au prix dérisoire de cinq mille lires pièce »³⁰². Il accompagne ce cadeau avec ces mots écrits au dos d'une carte postale de la Chapelle Saint-Pierre de Villefranche-sur-Mer : « Mon cher Egidio, je te remets ces dessins pour que tu puisses les traduire en verre. S'ils aident ta *Forge des Anges* j'en serai heureux. Jean Cocteau 1961 »³⁰³.

À la fin de l'année Costantini commence enfin à refaire surface grâce à Peggy Guggenheim, qui croit en lui et le soutient financièrement, en lui permettant de réaliser de nouvelles œuvres en verre tirées des dessins artistiques en sa possession. C'est un nouveau départ, désormais un solo *crescendo*, auquel Cocteau coopérera jusqu'à sa mort.

C'est dans cette nouvelle période que la lumière du verre exprime le mieux la dimension d'irréalité, qui est la matière de l'univers poétique de Cocteau. On le sait, c'est la période aussi de l'intense production en céramique, de son étroite et féconde collaboration avec la famille Madeline – en particulier avec Marie-Madeleine Madeline-Jolly, qu'il considère comme l'exécutrice de ses « hautes œuvres » (*PD VI*, p. 318). Néanmoins, si Cocteau aime la couleur de la terre cuite, qu'il compare à celle « de la peau très belle d'un corps doré par le soleil »³⁰⁴, c'est par celle du verre qu'il peut voir exaltées la magie et la fantaisie de son propre univers visionnaire et onirique.

Les thèmes récurrents chez lui de l'œil, de la mythologie, sont travaillés par l'habileté technique et la sensibilité artistique de Costantini, de façon que les couleurs, que Cocteau note dans ses dessins, grâce au « maître des maîtres » s'ouvrent à des dimensions quasi immatérielles. Le mélange savant de la couleur et de la lumière, qui donne vie à la pâte du verre, restitue avec toute sa force l'ambiguïté du réel, la « réalité irréelle » – comme l'appelle Cocteau – qui est à l'origine de chaque signe qui sort de son univers poétique. C'est la beauté, et en même temps le trouble, qui nous saisit, par exemple, face au thème qui nous préoccupe : celui des « Trois yeux ». Par rapport au même sujet réalisé en céramique, le verre lui donne une étonnante dimension de profondeur grâce à sa transparence, en soufflant à ces yeux une sorte de regard *muet* qui ne laisse pas de nous surprendre.

³⁰² RANDOM MICHEL – de WASSEIGE CORALIE, « Histoire d'une vie : Costantini, le troisième œil de Cocteau », in *Egidio Costantini. Il maestro dei maestri*, cit., p. 43.

³⁰³ Document reproduit dans *ibidem*, p. 94.

³⁰⁴ Déclaration présente dans PREMOLI Francesca, « *L'altro Cocteau : i suoi inediti gioielli in ceramica, tra poco in mostra a Parigi in occasione del centenario* », *Vogue Italia*, n° 28, octobre 1989, p. 612 (« la bella pelle di un corpo dorato dal sole »).

Selon Cocteau ce souffle créateur, présent dans le verre et qui s'adresse directement à la vue, est celui d'Egidio. En 1963, peu avant de mourir, il le témoigne encore une dernière fois : « Costantini souffle dans le verre de Venise avec une flûte de Pan. S'il lui arrive de faire une fausse note, on le lui pardonne car c'est afin de parvenir à jouer pour l'œil une belle et solide mélodie »³⁰⁵. En somme, il croit dans l'art du verre du Vénitien et il lui reste fidèle jusqu'à la fin. En effet, même caractère déterminé, même communion d'idées, même désir de créer quelque chose de nouveau afin de changer la façon de percevoir la réalité qui nous entoure, tout ceci les a liés. Épreuve d'une vraie et profonde amitié ; peut-être, aussi, de quelque chose de plus imperceptible, qui arrive quand on partage un ressenti commun, et qui fera avouer à Costantini : « Pour moi, c'était un homme merveilleux avec qui j'entretenais une grande complicité : on aurait dit que j'étais né avec lui »³⁰⁶.

³⁰⁵ Document reproduit dans le catalogue *Egidio Costantini. Il maestro dei maestri*, cit., p. 94.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 41.

ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Jean Cocteau, Francine Weisweiler et Édouard Dermit en gondole à Venise, sans date (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)

ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Jean Cocteau à l'Hôtel Bauer de Venise avec Luigi Tortorella, l'un des consierges, sans date (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)

ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Jean Cocteau avec Jean Marais à Venise, sans date (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)

ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Jean Cocteau rend visite au tombeau de Serge Diaghilev, dans l'île de Saint Michel à Venise, 1956 (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)

ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Jean Cocteau avec Francine Weisweiler, Carole Weisweiler, Émilienne Dermit et Édouard Dermit dans une fournaise de Murano à Venise, 1956 (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)

ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Jean Cocteau tenant le vase de Picasso « Hibou » (*Gufo*) avec une dédicace d'Egidio Costantini datée 26/9/1958 (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)

« Pour Jean Cocteau afin qu'il se souvienne toujours de la très petite "Forge des Anges". Egidio » (« Per Jean Cocteau perché ricordi sempre la tanto piccola "Fucina degli Angeli". Egidio »)

DEUXIÈME PARTIE

**COCTEAU ET L'UNIVERS
CINÉMATOGRAPHIQUE ITALIEN**

CHAPITRE 1

COCTEAU SPECTATEUR DU CINÉMA ITALIEN

Dans la première partie de notre recherche, nous avons exploré les rapports perceptifs et culturels qui se sont établis entre Cocteau et l'Italie. Maintenant, à l'intérieur de ce cadre général, nous allons aborder le domaine cinématographique dans sa spécificité. Toutefois, avant de commencer à analyser le lien que le poète a développé avec le cinéma italien, il est important de souligner certains points qui ont caractérisé son profil de spectateur.

Jean Cocteau est contemporain de la naissance de la « dixième muse » (comme il l'a très souvent rappelé lui-même à plusieurs occasions), et elle l'a accompagné tout au long de sa vie intellectuelle, même s'il devient un professionnel seulement à l'âge de quarante ans. Il s'intéresse aux films quand encore, aux yeux des bien-pensants, le cinéma est un divertissement populaire, bien avant que la couronne de laurier s'impose de façon officielle sur le nouveau septième art (avec les mouvements des avant-gardes européennes). Cependant, cette dimension collective propre attire Cocteau très tôt, comme Christian Rolot l'a bien mis en évidence dans un article sur ce sujet, en analysant certaines informations qui renvoient à cette période de fréquentation cinématographique :

Les goûts de Cocteau en matière de films semblent donc avoir pris racine dans le terreau d'un cinéma d'action, d'aventures, bref un cinéma populaire. Ces films datant des années 1915-1916, Cocteau était alors âgé de vingt-sept ans. Par la suite, évidemment, la palette de ses centres d'intérêts s'élargira et s'affinera. Mais il y aura toujours une place pour ce qu'on appelle, par commodité, le cinéma grand public. Il aime les films interprétés par Greta Garbo, par Marlène Dietrich, par Mae West. Il aime les « Tarzan » qui « parfois sont si

beaux » et, comme il répète souvent avec un sentiment d'évidence,
« naturellement les films de Chaplin »³⁰⁷.

Nous savons que le monde du spectacle est un univers qui a attiré et séduit le poète dès sa première enfance, quand il épiait sa mère qui se préparait pour aller au théâtre ou à l'opéra :

Le théâtre ! Les soirs de la Comédie-Française et les soirs d'Opéra !
Voici comment se passaient les choses. J'assistais à la toilette de ma mère. [...] Une porte ouverte sur le gaz intense du cabinet de toilette éclairait l'armoire à glace où la scène se reflétait plus belle et plus profonde. C'est dans cette glace que je suivais les préparatifs. [...] C'était le terme du spectacle, prologue du spectacle véritable pour lequel toutes ces élégances étaient inventées et la glace de l'armoire me montrait ma mère, que dis-je, cette madone bardée de velours, étranlée de diamants, empanachée d'une aigrette nocturne, châtaigne étincelante hérissée de rayons, haute [...] Je rêvais du théâtre³⁰⁸.

Dans ce souvenir, il est intéressant de noter la dualité d'où naît le plaisir du spectateur enfantin, archétype de chaque plaisir à venir. D'un côté, il demeure dans le rite de la vêtue, qui transforme la mère, quasi par enchantement, en une espèce d'icône sacrée, l'élevant au rôle de Madone laïque. D'autre part, ces préparatifs sont vus par le miroir qui, grâce à son reflet, rend la scène aux yeux ravis de l'enfant « plus belle et plus profonde », ancien simulacre de l'écran cinématographique sur lequel son imaginaire a commencé, depuis des années, à se développer. Dans ce passage, si Cocteau est en train de nous parler du « prologue » qui a généré le futur homme de théâtre, cependant les termes avec lesquels il décrit sa représentation théâtrale lie, de façon intime, la séduction maternelle à un évident effet *écranique*. Éléments que nous retrouvons dans le plaisir qu'il cherche dans « le cinéma grand public », par exemple dans la séduction activée par un certain vedettariat – sophistiqué, bien sûr, donc intellectuel – mais que le grand public aime à son tour, même s'il utilise des outils interprétatifs différents.

³⁰⁷ ROLOT Christian, « Jean Cocteau, spectateur », in ROLOT Christian (Textes réunis par), *Le cinéma de Jean Cocteau suivi de Hommage à Jean Marais*, Montpellier, Centre d'Études Littéraires Françaises du XX^e siècle, Université Paul-Valéry, 1994, p. 12.

³⁰⁸ COCTEAU Jean, *Portraits-souvenir*, Paris, Grasset, 1935, repris in *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., pp. 743-744.

Dès l'enfance, le poète développe pour l'univers du spectacle cette sensibilité particulière, qui finit par accompagner son passage derrière la caméra, réalisé avec *Le Sang d'un poète* (mis à part l'essai perdu de *Jean Cocteau fait du cinéma*). Film considéré à tous égards d'avant-garde, cette œuvre première devient fondamentale pour cette idée du cinéma – le *cinématographe* – qui va s'affiner avec les réalisations et les visions cinématographiques futures. Comme Rolot le met justement en évidence, à l'intérieur de la trace d'écriture que le nom conserve, il y a le désir d'un cinéma qui « privilégie l'esprit d'invention »³⁰⁹ sur les routines imposées par la production industrielle. Et ce type de réalisations l'amène à préférer les « auteurs » qui renouvellent, avec leurs œuvres, le langage cinématographique, en le pliant à une esthétique qui met en évidence, sans demi-mesures, une vision du monde, de l'art et de leur engagement dans le cinéma. Bref, le Cocteau mûr se révèle être un spectateur « à deux têtes », qui fait de la conscience de l'outil expressif, accompagnée par la séduction qui provient du jeu des acteurs, les deux ingrédients dont est né son regard cinématographique.

Or, Cocteau ne peut pas rester indifférent au cinéma italien, au moins pour deux raisons. D'abord, à cause de la magie qui se dégage des corps des acteurs exaltés par l'écran cinématographique³¹⁰, d'où sa fascination pour les divas italiennes du cinéma muet. Ensuite, par le parcours tout particulier entrepris à l'intérieur du cinéma français après la Deuxième Guerre mondiale, qui l'amène à aimer les jeunes metteurs en scène de la période néo-réaliste. Ainsi, *immanquablement* tisse-t-il avec ce cinéma, tout au long de sa vie, un rapport qui a directement à voir avec son plaisir de spectateur, comme nous chercherons à le démontrer au cours de notre analyse que nous allons maintenant commencer.

³⁰⁹ ROLOT Christian, « Jean Cocteau, spectateur », in ROLOT Christian (Textes réunis par), *Le cinéma de Jean Cocteau suivi de Hommage à Jean Marais*, cit., p. 14.

³¹⁰ « 28 avril 1919 [...] Car, si le théâtre est l'art des grandes lignes, où le geste, la voix remplacent ce que le public ne devrait pas avoir à suivre dans les yeux du comédien, le cinématographe est, par contre, l'art des nuances, où l'acteur, délivré du texte, trouve un affranchissement et une responsabilité inconnus jusqu'à ce jour. [...] Grâce à d'habiles éclairages les acteurs du cinématographe sont des véritables statues mouvantes », COCTEAU Jean, « Carte Blanche » in *Le Rappel à l'ordre* (1926), Paris, Stock, 1948, p. 93.

1.1. LES DIVAS DU CINÉMA MUET

Même s'il est fort vraisemblable que le jeune Jean Cocteau a pu voir les premiers films des « séries d'or » du cinéma italien³¹¹ dans les salles cinématographiques parisiennes toujours plus nombreuses et fréquentées, les premières traces sûres de sa connaissance directe remontent à son séjour romain pour le ballet *Parade* : février-avril 1917. Nous ne connaissons pas avec exactitude, les films qu'il a pu voir. Depuis les lettres qu'il a envoyées à sa mère, on constate que, pendant la période passée dans la capitale italienne le cinéma, dans sa dimension d'art populaire, l'a fasciné – et peut-être à cause de cela, subjugué : « 20-II-17. Chérie [...] En masse, j'aime Rome qui grouille au milieu des décombres. Pas guerre. Illuminations nocturnes. Trams et cinémas. T'embrasse. Jean »³¹².

« Trams et cinéma ». Dans cette association coctalienne nous ne devons pas lire, seulement, un hommage sous-entendu aux futuristes italiens – qui étaient en train de collaborer avec Diaghilev, Massine et Picasso à la réussite de *Parade* – pour qui le cinéma était, d'abord, « une expression du mouvement de la matière »³¹³. Cocteau saisit, dans sa capacité de synthèse, ce que Rome est devenue depuis peu : la capitale du cinéma italien, en plus de celle de l'état unitaire de 1871³¹⁴. Parmi ses ruines monumentales sont produits er

³¹¹ C'est ainsi que Georges Sadoul a défini la première production du cinéma muet italien dans son *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art (1909-1920). Premier volume L'avant-guerre*, Paris, Danoël, 1951. En particulier, le renvoi concerne le chapitre IV, dont le titre est « Les Séries d'or italiennes (1908-1911) », pp. 88-100.

³¹² COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère I (1898-1918)*, texte établi et annoté par Pierre Caizergues avec le concours de Pierre Chanel, Gallimard, 1989, pp. 295-296.

³¹³ Bien avant l'écrit théorique dédié, de façon spécifique, au cinéma, *La cinematografia futurista* (11 septembre 1916), nous pouvons lire déjà dans le précédent *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 mai 1912) que : « 11. – [...] Rien n'est plus intéressant, pour un poète futuriste, que l'agitation du clavier d'un piano mécanique. Le cinématographe nous offre la danse d'un objet qui se sépare et se recompose sans intervention humaine. Il nous offre aussi l'élan, à rebours, d'un nageur dont les pieds sortent de la mer et rebondissent avec violence sur le tremplin. Il nous offre la course d'un homme à deux cents kilomètres à l'heure. Ce sont tous des mouvements de la matière, en dehors de l'intelligence et donc d'une essence plus significative », in VERDONE Mario, *Cinema e letteratura del futurismo*, Trento, Manfrini Editori, 1990, p. 216 (« 11. – [...] *Nulla è più interessante, per un poeta futurista, che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico. Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricomponde senza intervento umano. Ci offre anche lo slancio a ritroso di un nuotatore i cui piedi escono dal mare e rimbalzano violentemente sul trampolino. Ci offre la corsa di un uomo a 200 chilometri all'ora. Sono altrettanti movimenti della materia, fuor dalle leggi dell'intelligenza e quindi di un'essenza più significativa* »).

³¹⁴ Georges Sadoul établit même une date : « [...] après cette crise de croissance, Rome se réveille et démontre sa vitalité en arrachant en 1914 le titre de capitale du cinéma à Turin, ville de banquiers, de la mécanique, de la soie artificielle », *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art (1909-1920). Deuxième volume La*

regardés les plus importants films de la période. Ses salles se sont multipliées rapidement, au point que, dans une autre lettre envoyée, toujours à sa mère, Cocteau s'amuse à lui raconter que : « 23-2-17. Chérie [...] La foule regarde les films d'Emprunt projetés sur le porche des églises et les chevaux se frayent une route sans que personne détourne ses yeux du cinéma »³¹⁵. Or le cinéma est devenu à tel point populaire (les sociologues de la période commencent à utiliser l'expression « de masse »), qu'on désacralise les églises, en les faisant devenir des temples laïques voués à cette nouvelle divinité acclamée par la foule, comme il l'indique dans une lettre envoyée le lendemain : « 24-2-17. [...] Ici règne la dixième muse : Cinéma. Je t'aime. Jean »³¹⁶.

Voilà donc l'ambiance générale dans laquelle Cocteau a vécu son expérience cinématographique italienne pendant son bref, mais intense séjour, dans la ville éternelle. Maintenant, pour détecter une première trace précise qui renvoie aux films italiens qu'il a pu voir en ces années-là, il faut se référer aux souvenirs datés du 27 avril 1919 (que nous avons pris en considération une première fois dans le deuxième chapitre de la première partie). Il s'agit de sa visite à la villa Saint-Dominique au Moulleau, dans le bassin d'Arcachon, où Gabriele D'Annunzio a séjourné pendant sa période française. En particulier, un passage renvoie de façon explicite au cinéma muet italien :

Le Gaulois, 27 avril 1919.

Je viens de visiter la villa que Gabriele D'Annunzio habitait au Moulleau, entre Arcachon et les passes de l'Océan. [...]

Je ne me propose pas de dresser un inventaire, non, je renifle, je rôde, et je néglige des chambres que l'invasion du SUBLIME accule au dernier étage, tout à l'angle du local.

Je *reconnais* ce local. Où donc ai-je... ? Té ! comme dirait Georges [le marin qui garde la villa], c'est une mise en scène de tout Italia Film [sic] qui se respecte : l'orchestre joue *La Tosca* en sourdine. Le jeune sculpteur décolleté brûle des parfums en attendant la comtesse. Elle entre avec une démarche de panthère, lâche une gerbe de lys et lui pose les mains sur les yeux³¹⁷.

Première Guerre mondiale, Paris, Danoël, 1952, p. 266. Cf. en particulier tout le chapitre XXXI « Les Romains de la Décadence (Italie 1915-1920) », pp. 265-296.

³¹⁵ COCTEAU Jean, *Lettres à sa mère I* (1898 – 1918), texte établi et annoté par Pierre Caizergues avec le concours de Pierre Chanel, cit., pp. 297-298.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 298.

³¹⁷ COCTEAU Jean, « Saint-Dominique (Souvenirs) », in *Lettres à sa mère, I*, cit., pp. 520-521.

Dans la première analyse que nous avons rédigée, ce souvenir nous a permis de remarquer l'habileté de Cocteau dans la construction de sa perception visuelle, en la nourrissant avec son propre imaginaire qui est explicitement cinématographique. En effet, la vision du dernier étage de la villa ne renvoie pas sa mémoire aux décors du répertoire théâtral et littéraire dannunzian, comme il semblerait plus naturel vu *Le Martyre de saint Sébastien*, drame écrit à Saint-Dominique et mis en scène à Paris en 1911, dont Cocteau était, parmi le public présent, l'un des plus fervents admirateurs. Au contraire, la référence est cinématographique, et sans pouvoir le déduire avec certitude, il nous semble possible d'avancer ici deux hypothèses. La première pourrait être due au fait que cette mise en scène, qui renvoie à un art plus collectif, séduit mieux la fantaisie du lecteur. La deuxième, parce que ce souvenir est lié à un plaisir personnel plus intense – et donc moins oxydé par le temps.

Or, nous avons déjà remarqué que Cocteau perçoit « le local » comme si c'était la séquence d'un film muet produit par l'Itala Film (et non « Italia » comme il l'écrit), et le fait de citer cette importante maison de production cinématographique de Turin évoque, indirectement, D'Annunzio, grâce à la réalisation du très célèbre film *Cabiria* (1914) d'Alessandro Pastrone, produit par Italia Film et dont le *Vate* a collaboré à la rédaction du texte de certains cartons. Cependant il faut rajouter aussi que la citation de la séquence avec la musique de l'opéra *Tosca*, qui accompagne en sourdine les gestes amoureux – et érotiques à la fois – de la *diva* renvoie, en effet, à un film sans doute vu par Cocteau : il s'agit de *Tosca* (1918), produit par la Caesar Film et non pas l'Itala Film, l'un des succès de la *diva* du muet italien Francesca Bertini (1888/1892-1985)³¹⁸ – film qui a aujourd'hui malheureusement disparu. Bref, pour notre recherche il est intéressant de relever que l'imaginaire cinématographique de Cocteau est ouvertement influencé par le cinéma muet italien et, en particulier, par celui plus fortement populaire de la période. Indirectement, il est influencé par le cinéma historique, celui plus spectaculaire dont *Cabiria* a été le succès mondial incontournable. Et directement, par le cinéma le plus aimé par toutes les classes sociales confondues : le cinéma des « *dive e divine* », dont Francesca Bertini a été l'icône et qui a le

³¹⁸ Dans son très bel article sur le vedettariat italien, Fernaldo Di Giammatteo souligne le fait que, comme pour la grande *diva* Marlène Dietrich, pour : « [...] Elena Seracini Vitiello, actrice connue sous le nom de Francesca Bertini [...] Il y a une différence de quatre ans entre l'âge déclaré et celui réel, la date de 1888 a été déplacée à 1892. Pour Marlène aussi, curieusement, la différence est de quatre ans (1902, 1906) », *Dive e Divi del cinema italiano. Agenda 1989*, Firenze, La Nuova Italia, 1988 [les pages ne sont pas numérotées] (« [...] Elena Seracini Vitiello, attrice nota con il nome di Francesca Bertini. V'è una differenza di quattro anni fra l'età dichiarata e quella reale, la data del 1888 è stata spostata al 1892. Anche per Marlene, curiosamente, la differenza è di quattro anni (1902, 1906) »).

mieux su l'incarner dans le temps comme le souligne l'historien du cinéma italien Gian Piero Brunetta :

La Bertini accompagne le cinéma muet italien dès sa naissance et les rôles qu'elle joue sont, pendant des années, très hétérogènes. [...] Même au moment le plus resplendissant de sa carrière sa gamme de rôles oscille entre les grandes femmes fatales et les personnages populaires de la littérature post-vériste. [...] Certes, plus moderne que [Lyda] Borelli, avec une palette de possibilités de jeu à sa disposition absolument plus large, la Bertini amène dans le cinéma la logique des protagonistes du théâtre naturaliste, la capacité d'entrer et de dominer une vaste gamme de personnages. [...] L'énergie intérieure que son visage libère dans des séquences mémorables, [...] efface rapidement le souvenir du modèle Asta Nielsen³¹⁹.

Avant de devenir une *diva* incontestée du cinéma, Francesca Bertini a d'abord été actrice de théâtre, art qui l'a formée et auquel elle est restée fidèle pendant toute sa vie. Et c'est précisément le théâtre, avec la complicité de la ville éternelle, l'élément qui permet une rencontre sûrement inattendue pour le poète. En 1953, pendant son important tour de conférences italiennes, il la rencontre dans un des salons du Grand Hôtel de Rome, lieu obligé de la mondanité cinématographique et sa résidence habituelle :

Mercredi [25 mars 1953]

[...] On fait vite des fantômes de ce qu'on ne voit plus et on se trompe sur cette étrange farce du temps. Pour moi Francesca Bertini était une ombre heureuse des écrans muets. Or, hier, on m'annonce qu'elle habite l'hôtel et qu'elle désire me voir. J'entre dans l'énorme salon qui ressemble au décor de ses anciens films. Un orchestre joue faux comme ceux des salles de ma jeunesse. Francesca Bertini se lève d'une table où elle était en train de m'écrire. Ce n'est plus du tout la même personne. Mais, soit qu'on l'ait opérée, soit qu'elle se maintienne par le courage et la volonté des flammes de cette

³¹⁹ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 84-85 (« *La Bertini accompagna il cinema muto italiano dalla sua nascita e i ruoli che ricopre risultano per anni molto eterogenei. [...] Anche nel momento del suo massimo splendore la sua gamma di ruoli oscilla tra le grandi donne fatali e i personaggi popolari della letteratura post-verista. [...] Certo più moderna della [Lyda] Borelli, con un ventaglio di possibilità recitative a sua disposizione assolutamente più ampio, la Bertini porta nel cinema la logica delle mattatrici del teatro naturalista, la capacità di entrare e di dominare una vasta gamma di personaggi. [...] L'energia interiore che questo volto sprigiona in memorabili sequenze, [...] offusca rapidamente il ricordo del modello Asta Nielsen* »).

génération, elle n'a pas l'air d'une vieille. Elle me dit qu'elle a joué trois cents fois *La Dame aux camélias* en Espagne et en espagnol et qu'elle va tourner *Moll Flanders*. Je lui demande si elle tournera en Angleterre, ce qui me semble indispensable. Elle hausse une épaule chargée d'œillets roses : « Ils ne comprennent plus rien. Ils me font tourner une *Moll Flanders* moderne et ils tournent à Rome. Mon rêve est de jouer la reine dans *L'Aigle à deux têtes* ou n'importe quel autre rôle d'une de vos pièces. » (Je pense à Jocaste.) Je réponds que je n'ai momentanément aucun projet de théâtre. Elle doit être beaucoup moins âgée qu'on ne l'imagine. On vieillit toujours les actrices célèbres qui commencent très jeunes. (*PD II*, pp. 86-87.)

À la lecture de ces brèves notes de Cocteau on a l'impression qu'à ses yeux Francesca Bertini est une revenante³²⁰. Le désir de l'actrice de le rencontrer est celui, bien concret, de pouvoir interpréter un de ses rôles majeurs qu'il a écrits pour le théâtre : elle pense à la reine de *L'Aigle à deux têtes* ; lui, fugacement, à Jocaste de *La Machine infernale*. Pourtant, dans cette rencontre domine une atmosphère qui rappelle, à l'esprit du poète, le grand cinéma muet qui l'a rendue célèbre dans le monde entier, comme si passé et présent n'existaient pas en soi. En effet, l'un des thèmes majeurs de ses réflexions de ces années-là, c'est la « farce du temps », c'est-à-dire son inconsistance, car il s'agit de stratifications d'une unique et inséparable entité. Raison pour laquelle, comme l'a été la madeleine pour Proust, entrer dans le salon du Grand Hôtel signifie pénétrer dans le passé qui habite le présent et se laisser aller à la dimension du souvenir actualisé : décor de vieux films, orchestre qui joue faux, Bertini qui est habillée comme les *divas* de la période, avec une épaule chargée d'œillets roses.

C'est cet imaginaire qui résiste dans ses souvenirs, et qui continue à accompagner le présent qui renvoie à cette époque-là. La confirmation arrive trois jours après cette rencontre, dès qu'il est rentré à Santo Sospir : « *Samedi [28 mars 1953]*. Terminées les vingt-quatre assiettes du Véfour. J'attends qu'elles sèchent pour les reprendre en détail. Préparé la préface pour Venise » (*PD II*, p. 89). Il s'agit de la préface qui porte le titre « L'autre face de Venise ou Venise la gaie », écrite pour le livre de photographies de Ferruccio Leiss *Immagini di*

³²⁰ Après deux ans et toujours à Rome, pendant la réception donnée pour l'exposition de ses « 100 Cocteau » Francesca Bertini lui apparaîtra de nouveau et, encore une fois, son image pour Cocteau sera celle d'une revenante : « 29 [avril 1955] [...] Hier, à ma réception, il y avait Francesca Bertini. La presse américaine ne la connaissait pas. Son visage encore jeune est un peu tragique. L'année dernière elle était en Espagne. Les Puig avaient organisé pour elle un flamenco. Alberto [Puig] la voyait se décomposer sur place. Il lui conseillait de rentrer à l'hôtel. Elle ne voulait pas partir. À l'aube toute sa peau sembla se découdre. Elle s'en rendit compte d'après les regards. Elle se voila de son écharpe » (*PD IV*, p. 104).

Venezia, qu'il recevra par l'éditeur le 22 octobre de la même année³²¹. Nous avons déjà eu l'occasion d'en parler dans le deuxième chapitre de la première partie (et nous y reviendrons quand nous parlerons du commentaire du film de Luciano Emmer *Venise et ses amants*). Dans ce contexte il est intéressant de noter que, en parlant de la ville lagunaire qui a rendu célèbre l'amour de D'Annunzio pour sa divine Eleonora Duse, Cocteau revient encore une fois sur son personnel imaginaire cinématographique, avec lequel il conclut la préface : « Il faudrait surprendre les fantômes de la Duse et de Gabriele D'Annunzio se poursuivant parmi les charmes de la Giudecca, avec l'escorte des admirables actrices du film muet qui couraient vers l'amour en mordant des roses »³²². L'image qu'il transmet est celle d'un cinéma qui avait élevé la *diva* (et, en général, le vedettariat du cinéma muet italien) en tant que signe d'un érotisme primitif, agressif, au point d'apparaître aux yeux des bien-pensants « scandaleux » ; et qui l'habite, au point de devenir une composante de lui-même, comme nous pouvons le voir dans la série des *Autoportraits de Jean l'Oiseleur* (1924). Dans celui qui porte le numéro 15, nous le voyons dans une attitude réflexive qui fait que Francis Ramirez et Christian Rolot, dans leur monographie sur le poète, l'accompagnent avec cette didascalie : « Au naturel et à l'abandon des corps contemplés, s'opposent la raideur et l'artificialité de celui qui se scrute »³²³. Et, puisque il est dans cette disposition contemplative, il n'arrive pas à effacer la trace de sa libido – sauvage, vu les grenouilles dessinées ? – qu'il projette hors de soi-même, dans les images de ces actrices italiennes, car lui aussi, avec ses dents, mâche la tige d'une rose qui pend de sa bouche, dont les pétales rouges sont l'unique tache de couleur dans tout le dessin.

Les images de ces *divas*, aux fleurs dans la bouche qui en soulignaient leur sensualité provocante, étaient exactement les images publicitaires qui dominaient dans la capitale pour sponsoriser leurs films. Il suffit de les observer à nouveau – et le Musée National du Cinéma de Turin est, à cet égard, une mine fantastique – pour comprendre comment l'imaginaire de Cocteau avait été, à sa façon, inmanquablement séduit. Parmi ces centaines d'images, il suffit de revoir une affiche de la Caesar Film qui appuie son propre cheval de bataille – Francesca Bertini, leur *diva* sous contrat exclusif³²⁴ – pour saisir

³²¹ Lui-même en donne la nouvelle dans son journal ; cf. *PD II*, p. 300.

³²² « *L'autre face de Venise ou Venise la gaie* », in LEISS Ferruccio, *Immagini di Venezia*, Milano, Daria Guarnati, 1953 (avec un texte, aussi, de Filippo de Pisis, « *Venezia, o la consolazione della pietra* »). Le texte est publié aussi dans les *Annexes* in *PD II*, p. 396.

³²³ RAMIREZ Francis ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, Paris, ACR Édition, 2000, p. 111.

³²⁴ Nous pouvons trouver une reproduction synthétique de certains documents iconographiques importants, tous provenant du Musée National de Turin, dans le volume de DI GIAMMATTEO Fernaldo, *Dive e Divi del cinema italiano. Agenda 1989*, cit. En particulier, comme le confirme l'iconographie florale dominante parmi les *divas*

exactement ce que le poète nous veut faire percevoir. Elle est peinte au début, en position légèrement oblique (posture soulignée par le bras droit posé sur la hanche), la tête légèrement penchée en arrière, le regard hautain mais, en même temps, ensorceleur (souligné par le noir profond, qui entoure les yeux bien ouverts tournés vers un hors-champ imaginaire), habillée d'une robe claire à fleurs rouges sur fond blanc (en accord avec le style floral de la mode de l'époque) et en mâchant, avec sensualité, une rose rouge³²⁵. Bref, cette image communique que le corps et la posture de la *diva* sont suffisants à faire imaginer tout un sous-texte dont elle est la dépositaire. Désormais les historiens du cinéma italien sont d'accord : « Ce n'est pas tant la qualité de leur jeu qui frappe à la fois critique et publique, mais plutôt la force de la charge symbolique de leur langage corporel »³²⁶. Les films des *divas* du cinéma muet italien ont donc un vrai succès auprès du public et de la critique, car ils sont riches en messages sous-entendus. Voilà, synthétiquement, le type de vedettariat auquel le cinéma muet italien a su donner forme et contenu. Cocteau même l'avoue dans les notes de son journal : Francesca Bertini était « une ombre heureuse » de son passé ; à Rome, elle l'est devenue de son présent. Et cette rencontre fugace n'est autre, pour le poète, qu'une énième réflexion sur le temps, un exemple de comment le temps n'est rien d'autre qu'une patine d'oubli qui se replie sur son propre vécu, afin de réactiver ce plaisir « sublime » qui, en tant que tel, est toujours latent, et

de l'époque, outre l'affiche peinte de Francesca Bertini, il y a le portrait photographique d'une autre diva célèbre de la période, Pina Menichelli (1890-1984). En buste, avec une robe foncée, nous la voyons « porter » une série de roses claires qui lui entourent sa poitrine – comme pour la soutenir, mais le but est celui de la mettre mieux en évidence – et, inmanquablement, elle tient entre ses dents, passionnément et fermement en même temps, une rose claire. Il est intéressant de souligner que, au lendemain de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, même un certain néo-réalisme ne sera pas complètement exempté de cette iconographie de vedette qui l'a précédé. Pour preuve il suffit d'observer l'affiche du célèbre film de Giuseppe De Santis, *Riz amer* (*Riso amaro*, 1949). Elle nous présente une jeune Silvana Mangano – une des « icônes » principales du futur cinéma d'auteur italien des années Soixante – habillée comme une femme du peuple, avec un chandail rouge moulant et des shorts noirs très courts (dans le film elle est une repiqueuse), avec un chapeau de paille d'où s'échappe un mouchoir ; de sa bouche fermée pend, de façon lascive, une marguerite. Voilà comment nouveauté et tradition se mélangent, dans la recherche éphémère d'une continuité avec un certain imaginaire, comme pour rendre indolore au public la rupture – violente – avec ce monde tant désiré car idéalisé, que le conflit mondial avait, pourtant, balayé.

³²⁵ En voulant souligner comment le symbolisme floral – et, en particulier, celui dédié à la rose – fait partie de l'hégémonie culturelle dannunzienne, d'où le vedettariat cinématographique italien prend origine, il est intéressant de noter que la rose n'est pas seulement le premier élément décoratif avec lequel s'ouvre le premier roman de D'Annunzio, *L'Enfant de volupté* (*Il Piacere*, 1989), mais c'est le même élément choisi par l'auteur pour lier de façon idéale trois romans : *L'Enfant de volupté*, *L'Intrus* (*L'Innocente*, 1892) et *Le Triomphe de la mort* (*Il Trionfo della morte*, 1894). En effet, ils furent réunis sous le titre unique de « *Romans de la Rose* » (« *Romanzi della Rosa* »), comme pour former un cycle narratif. La multitude des caractéristiques de la rose (langoureuse, molle, charnelle, belle, perfide, mais aussi chaste et dévouée), confère une charge emblématique de féminité et d'érotisme, tous présents dans les trois romans. De toute façon la rose, qui est le symbole de l'amour passionné et sensuel depuis la tradition littéraire médiévale (le renvoi évident est au cycle du *Roman de la rose*), incarne l'esthétisme dannunzien, *humus* qui alimentera la perturbante cinématographie du vedettariat italien.

³²⁶ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, vol. I, cit., p. 80 (« *Non è tanto la qualità della loro recitazione a colpire critica e pubblico, quanto la forza della carica simbolica del loro linguaggio corporeo* »).

pour lequel il suffit de la présence d'un personnage, ou d'un fantôme pour le faire soudain renaître. Comme il lui arrive, à nouveau, après quelques années, à la vision du film d'Alain Resnais et d'Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad* (1961), dont il sent la nécessité, toujours pressante, de devoir lui donner témoignage :

Voici donc une chance qui nous reste lorsque nous ne serons plus là pour exciter l'intérêt par celui de houspiller notre personne : la faculté résurrectionnelle de nos personnages.

C'est de la sorte que ceux du dernier film de mon très cher Alain Resnais et de Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, me remémorent de vieux films italiens que ni Alain ni Robbe-Grillet ne peuvent avoir vus parce que de nouvelles modes en firent passer le sublime pour ridicule et que les époux de leurs admirables actrices (Francesca Bertini en premier lieu) les ont fait criminellement détruire³²⁷.

1.2. LE CINÉMA DES « TÉLÉPHONES BLANCS »

Dans le premier chapitre de cette recherche, pendant l'analyse relative au très rapide passage effectué à Rome par Cocteau dans son célèbre *Mon premier voyage. Tour du monde en quatre-vingt jours*, nous avons remarqué comment sa sensibilité était éloignée de l'imaginaire diffusé par la culture du régime fasciste pendant sa domination (1922-1943). Ainsi ne faut-il pas s'étonner si, en fouillant ses documents, nous avons pu retrouver une seule donnée concernant les films italiens vus pendant cette période. Elle fait partie des notes assez synthétiques prises dans son *Journal*, tenu pendant l'occupation nazie : « 11 septembre 1942 [...] On parle de films. On se quitte. Je vais seul voir *Leçon de chimie*. L'actrice italienne est charmante »³²⁸.

Leçon de chimie à neuf heures (1941) – c'est son titre complet (*Ore nove lezione di chimica*) – est le film du célèbre metteur en scène Mario Mattoli (1898-1980), qui « [...] se

³²⁷ COCTEAU Jean, *Le Cordon ombilical*, Paris, Plon, 1962, p. 51.

³²⁸ COCTEAU Jean, *Journal 1942-1945*, texte établi, présenté et annoté par Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989, pp. 199-200.

présente comme protagoniste à l'intérieur d'un genre de production qui, par sa cohésion et sa représentativité, a été défini comme celui des « téléphones blancs »³²⁹. Cette étiquette indique la production de certains metteurs en scène de la période, dont il faut rappeler Mario Camerini (1895-1981), Gennaro Righelli (1886-1949) et, justement, Mario Mattoli. Pendant les années Trente – et jusqu'au 25 juillet 1943, date qui marque la chute de la dictature italienne –, ils ont donné vie à un cinéma dont les téléphones blancs (présents dans certains de leurs films) représentent le *status symbol* du bien-être social acquis – ou à acquérir – de la part d'une petite et moyenne bourgeoisie qui veulent se démarquer soit d'un milieu aristocratique (économiquement en dehors des processus de production), soit des couches populaires, dont les téléphones sont de couleur noire. En particulier, une historiographie assez récente a mis en évidence que : « Cette morale modeste, à laquelle les comédies de la période aboutissent, s'oppose aux ambitions impériales du fascisme, mais est acceptée car elle répond aux espoirs de la masse, et les modèles sociaux à imiter sont ceux des employés, les carrières sûres et sans risques »³³⁰. Ainsi, même s'il est réalisé sous le régime fasciste, le cinéma des « téléphones blancs » prend, à sa façon, ses distances avec l'idéologie dominante, en en proposant une à son tour, en accord avec les procès de modernisation en acte dans ces années-là.

Leçon de chimie à neuf heures fait partie, donc, de ce contexte cinématographique, même s'il s'installe, en particulier, à l'intérieur du « genre scolaire » déjà bien rodé, dont la souche a été *Seconda B* (1934) de Goffredo Alessandrini (1904-1978). L'histoire en soi banale (faite toujours des mêmes *qui pro quo* qui, à la fin, se règlent), se passe à l'intérieur d'un institut féminin, où deux beautés se distinguent : la protagoniste Marie, interprétée par Irasema Dilian (1924-1996), et son antagoniste Anna, dont le visage est celui de la déjà célèbre Alida Valli (1921-2006). Si, dès sa sortie, le film obtient un vrai succès populaire, le mérite en revient à ses deux jeunes comédiennes. Pour la Dilian (d'origine polonaise, mais sortie du *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Rome), on peut parler d'une vraie reconnaissance personnelle puisqu'à son quatrième rôle, elle occupe déjà la première place

³²⁹ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 262 (« [...] si presenta come protagonista all'interno di un genere di produzione che per la sua compattezza e la sua rappresentatività è stato definito dei "telefoni bianchi" »). Il faut ajouter aussi que cette définition va de pair avec celle de « cinema déco », à cause des objets de ce style présents dans les films en ces années-là.

³³⁰ *Ibidem*, p. 261 (« Questa modesta morale, cui approdano le commedie del periodo, è in contrasto con le ambizioni imperiali del fascismo, ma si accetta in quanto risponde a grandi attese di massa e i modelli sociali da raggiungere sono quelli impiegatizi, le carriere sicure e senza rischio »).

dans le générique du film³³¹. Tandis que, pour Alida Valli, c'est la confirmation de ses qualités innées d'actrice polyvalente (en effet, même si elle est âgée de vingt ans seulement, celui-ci est déjà son dix-huitième film), qui lui permettent de passer, en vraie professionnelle, du drame au mélodrame, en côtoyant la comédie.

La note de Cocteau, extrêmement synthétique, ne concerne pas le film qui, en tant que produit typique du cinéma des « téléphones blancs », s'adresse, d'abord, à un public italien. En effet, la remarque du poète vise directement Alida Valli : « L'actrice italienne est charmante ». Nous avons déjà souligné que, dans l'univers cinématographique, l'un de ses centres d'intérêt est la séduction, exaltée par la maîtrise du jeu, qui se répand à travers le corps des acteurs : elle ne capture pas seulement le regard, mais elle l'alimente sans pouvoir jamais le satisfaire. Cocteau est donc sensible au charme de la jeune actrice, à tel point qu'il se sent obligé de l'annoter, en explicitant l'adjectif de sa nationalité d'appartenance (il ne se souvient pas de son nom), afin de préciser qu'il pense vraiment à elle et pas à Irasema Dilian (et Jean Touzot, qui a annoté le *Journal*, l'a bien mis en évidence dans sa note en bas de page). Mais cette remarque de Cocteau reste comme un mémorandum, il ne la motive pas, il n'explique pas sa raison. Pourtant, en fixant la sensation il avoue, indirectement, que l'actrice italienne a réussi à pénétrer dans son magma émotif si intime, qu'elle a pu mériter le bref geste mémoriel. Bref, il y a eu une sorte de reconnaissance implicite de ses qualités, et la confirmation de ce jugement nous pouvons la lire des années après (c'est à dire en 1954), toujours exprimée de façon synthétique, dans une lettre que Cocteau envoie à Jean Marais :

Samedi [1954]

Mon bon ange,

Tâche de voir ce que compte faire Popesco (un peu âgée et un peu grosse). Alida Valli passerait par un trou d'aiguille pour jouer le rôle. *Elle est Jocaste*. Elle vient de remporter un succès fou en Amérique. Elle est l'intelligence même. En outre on me télégraphie en me demandant *La Machine* à la Fenice de Venise, fin septembre. [...] Je t'embrasse. Ton Jean

La Machine est à toi. C'est à toi de décider de son sort³³².

³³¹ Pendant les années Quarante, elle continuera à tourner des films en Italie, avec des incursions en Espagne, avant de compléter sa carrière cinématographique au Mexique, en l'abandonnant encore jeune.

³³² COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 348.

Même si douze ans se sont écoulés, Alida Valli est encore jeune, et désormais elle a rejoint le statut de *star* internationale, grâce à ses interprétations hollywoodiennes, en jouant soit à côté de Gregory Peck, dans le film d'Alfred Hitchcock *Le Procès Paradine* (*The Paradine Case*, 1947), soit avec l'incomparable Orson Welles, dans *Le Troisième Homme* (*The Third Man*, 1949) de Carol Reed. À ces deux œuvres, on doit ajouter quelques autres films de la période américaine, ce qui suffit pour rentrer en Italie et pouvoir recommencer une deuxième carrière, cette fois sous la conduite des plus importants metteurs en scène italiens de l'après-guerre. Précisément, nous sommes en 1954 et Luchino Visconti la réclame pour le rôle de la comtesse Livia Serpieri dans son mélodrame – tout intellectuel – *Senso*, après que Roberto Rossellini n'a pas voulu lui concéder son épouse Ingrid Bergman, comme Visconti même le rappelle dans une interview :

Travailler avec la Valli a été assez facile, mais ma première idée pour *Senso* prévoyait la Bergman et Brando. La Valli n'était pas mal. Rossellini n'a pas permis à la Bergman de tourner ; c'était une période où il était très jaloux ; il ne lui permettait pas de travailler avec d'autres. Elle aurait accepté... Quant à Brando c'est la Lux qui n'a pas voulu et qui a imposé [Farley] Granger. Bizarre ? C'est regrettable ; c'aurait été vraiment extraordinaire avoir la Bergman et Brando ensemble !³³³.

Ensuite, il y aura les films avec des metteurs en scène de stature de Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Valerio Zurlini, Giuseppe Bertolucci et beaucoup d'autres encore. Ainsi, la carrière d'Alida Valli est remplie de succès, car à côté du charme indubitable qu'elle a su toujours garder, elle a acquis la conscience d'être une véritable actrice, comme Cocteau le remarque avec acuité dans sa lettre : « Elle est l'intelligence même ». Raison pour laquelle il la voit tellement indiquée pour le rôle de Jocaste de *La Machine Infernale* qu'il décrète : « Alida Valli passerait par un trou d'aiguille pour jouer le rôle. *Elle est Jocaste* ». Par contre, dans son *Œdipe roi* (*Edipo re*, 1967) Pier Paolo Pasolini lui confie celui de Mérope, reine de Corinthe – la mère adoptive – vu la grâce et la douceur, outre sa beauté impérissable qui lui vient de son âge, en préférant la plus jeune Silvana

³³³ TURCONI Davide e SACCHI Antonio (a cura di), *Bianco rosso e verde. Immagini del cinema italiano 1910-1980*, Firenze, La Casa Usher, 1983, p. 127 (« *Lavorare con la Valli è stato assai facile, ma la mia prima idea per Senso prevedeva la Bergman e Brando. La Valli non andava male. Rossellini non ha permesso alla Bergman di girare ; era il momento in cui era molto geloso ; non le consentiva di lavorare con altri. Lei avrebbe accettato... Quanto a Brando è la Lux che non l'ha voluto e che ha imposto Granger. Strano ? E' spiacevole ; sarebbe stato davvero straordinario avere la Bergman e Brando insieme !* »).

Mangano – mélange de séduction magnétique et de hiératisme imperturbable – pour le rôle de la vraie mère Jocaste.

Reprise cette année-là, *La Machine Infernale* ne sera pas présentée, en automne, au Théâtre La Fenice de Venise, mais « [...] à Paris, aux Bouffes Parisiens, à la fin de septembre 1954 »³³⁴. Cocteau signe la mise en scène, Jean Marais interprète le rôle d'Œdipe, tandis que le rôle de Jocaste est joué, en effet, par Elvire Popesco, et le poète déclare, dans le programme de salle : « En ce qui concerne Elvire Popesco, c'est simple, depuis longtemps je lui demande d'être Jocaste, ce gracieux monstre de pourpre qui doit nous faire rire, nous effrayer et nous émouvoir » (*TC*, p. 1689). Peut-être Alida Valli était-elle l'occasion pour présenter, sous d'heureux auspices, sa relecture personnelle du mythe d'Œdipe à un public international, comme celui qui fréquente le prestigieux théâtre vénitien. Mais il affirme dans sa lettre à Jean Marais, ceci est un « en outre ». Au fond, aux yeux de Cocteau Alida Valli « *Elle est Jocaste* », ensemble de charme – ancien – accompagné, maintenant, par une vraie intelligence. Finalement, il nous reste le regret qu'une telle possibilité ne se soit pas réalisée, comme c'est arrivé à Luchino Visconti pour les acteurs qu'il n'a pas pu avoir dans *Senso*. Un jour, par hasard, on aimerait retrouver, enfoui parmi les différents documents non encore explorés du poète, cette note : « C'est regrettable ; il aurait été vraiment extraordinaire d'avoir la Valli et Marais ensemble ! ». Chose qui était déjà arrivée, quelques années auparavant, mais sur les écrans, grâce à Yves Allegret et à son film *Les Miracles n'ont lieu qu'une fois* (1951), au titre étonnamment prémonitoire.

1.3. LE CINÉMA NÉO-RÉALISTE

S'il y a eu une vraie entente entre la naissance d'une production cinématographique et une sensibilité de poète, telle celle de Cocteau, celle-ci s'est produite avec ces auteurs qui

³³⁴ LIEBER Gérard, « La Machine Infernale. Notice », in COCTEAU Jean, *Théâtre complet. Édition publiée sous la direction de Michel Décaudin avec la collaboration de Pierre Caizergues, Pierre Chanel, Gérard Lieber, Francis Ramirez, Christian Rolot et Jean Touzot*, cit., p. 1688.

ont donné vie à cette période – fondamentale dans l'histoire du cinéma –, connue sous l'étiquette de cinéma néo-réaliste.

Le néo-réalisme a été un phénomène culturel complexe, qui a intéressé, en particulier, le cinéma – pour sa renommée internationale –, mais qui a impliqué aussi d'autres domaines artistiques, comme la littérature et la peinture. Pour ce qui concerne les études théoriques sur cette production cinématographique, beaucoup a été élaboré à partir d'un célèbre séminaire qui a été réalisé à Pesaro (dans les Marches), organisé par la X Exposition Internationale du Nouveau Cinéma dans le lointain 1974³³⁵. Ensuite, d'autres colloques et d'autres recherches ont ouvert de nouvelles perspectives et produit d'intéressantes études³³⁶. En ce qui concerne notre enquête sur les rapports entre Cocteau et le cinéma italien, les rapports harmonieux qu'il a su créer avec certains des metteurs en scène sont particulièrement intéressants : on pense à Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Luciano Emmer, sur qui nous nous arrêtons. Cependant, en premier lieu nous pensons qu'il est important de suivre l'évolution de cette attention manifeste que Cocteau a montrée envers le cinéma néo-réaliste dès sa naissance. Il ne s'agit pas – s'il en était encore besoin – de mettre en évidence sa capacité d'être en accord avec les mouvements avant-gardistes, mais aussi, de refléter, de circonscrire son propre point de vue sur le cinéma en général, et sur son propre travail de cinéaste, en particulier.

Pour saisir le premier jugement précis envers le cinéma néo-réaliste naissant³³⁷, il faut remonter à une interview qu'il a donnée à Jean Marabini, publiée dans *Combat* le 21 août

³³⁵ Parmi les différentes études sorties de son « Séminaire sur le néo-réalisme », il est important d'indiquer les trois volumes publiés par la X *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* de Pesaro : *Politica e cultura nel dopoguerra con una cronologia 1929-1964 e una antologia* ; *Il neorealismo e la critica, materiali per una bibliografia* ; *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, Pesaro, X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1974.

³³⁶ Parmi les recherches italiennes, il faut indiquer le volume sorti en occasion de la Rétrospective « *Neorealismo. Cinema Italiano 1945-1949* », organisée par le 7^o Festival Internazionale Cinema Giovani de Turin en 1989 : FARASSINO Alberto (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Torino, E.D.T., 1989.

³³⁷ Désormais les historiens du cinéma italien s'accordent à déterminer la période fondamentale du cinéma dit néo-réaliste dans la production comprise entre 1945 et 1948. Gian Piero Brunetta en parle ainsi : « Le néo-réalisme – si l'on veut délimiter la période qui va de 1945 à 1948 – se présente comme lieu de convergence momentanée et neutralisation des écritures et idéologies individuelles, d'aspiration réelle à un langage collectif hypothétique et utopique, réalisé par la rencontre de toutes les expressions linguistiques situées au-dessous ou en dehors de la tradition littéraire ». Cependant, nous comprenons que ces dates sont choisies par commodité : « Les dates auxquelles on doit se référer, et par rapport auxquelles le système subit des changements internes, coïncident seulement en partie avec la période incluse entre la phase initiale 1945-1948 et la deuxième de 1949-1956. Si en 1948 se produit un tournant dans le système, dans les années Cinquante l'arrivée de la couleur et du

1947. À ce moment là, il se trouve à Milan au studio de la rue Pestalozzi, pendant le tournage de *Ruy Blas*. Le journaliste veut renseigner ses lecteurs sur les projets du poète, devenu à tous égards homme de cinéma, et connaître aussi ses opinions sur cet univers artistique. Dans ce contexte, Cocteau en profite pour parler du nouveau cinéma italien :

Le cinéma me passionne parce qu'il est jeune et représente l'écriture de demain. [...] Tous les jeunes gens devraient avoir la possibilité de faire des films de courts métrages comme on écrit des poèmes.

Ce qui discrédite le cinéma, ce sont les producteurs, l'amoncellement des décors, l'entreprise commerciale, tout ce qui est de bluff destiné à faire se mouvoir l'argent. Il y aura toujours des romans-feuilletons, comme il y aura toujours des films de gangsters. Moi, je pense que l'avenir du cinéma est ailleurs, dans les films d'amateurs, le 16 mm. Tenez, je viens de voir une merveille, les films où Emmer détaille Giotto, fait se mouvoir les figures dans un enchevêtrement fantastique, avec des tons exceptionnels. Il fait de même avec le *Guernica* de Picasso. Il est génial, et les Italiens ne le connaissent même pas, comme ils ignorent également *Paisa* et toutes leurs grandes productions d'aujourd'hui. [...]

Rossellini et De Sica n'ont pas honte de présenter des faits humains. Il y a eu le temps du cinéma américain, celui du cinéma soviétique, aujourd'hui l'état de grâce est ici, en Italie, parce que les Italiens ont beaucoup souffert et que l'art se retrouve toujours dans la souffrance³³⁸.

Cocteau ouvre sa réflexion sur le cinéma italien en développant deux points, tous deux de nature esthétique : le premier lui sert à confirmer sa pensée ; le deuxième, à la relancer. Mais avançons avec ordre.

cinémascope ou le changement de génération sur le plan de la mise en scène ont un rôle plus important », in *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 349 et p. 407 (« *Il neorealismo – se vogliamo circoscrivere l'arco di tempo che va dal 1945 al 1948 – si presenta come un nuogo di momentanea convergenza e neutralizzazione delle scritture e ideologie individuali, di aspirazione reale a un ipotetico e utopico linguaggio collettivo, realizzato dall'incontro di tutti i modi linguistici situati al di sotto o al di fuori della tradizione letteraria* » ; « *Le date a cui si deve far riferimento, e rispetto alle quali il sistema risente di cambiamenti interni, solo in parte coincidono con la periodizzazione racchiusa tra la fase iniziale 1945-1948 e la seconda del 1948-1956. Se il 1948 produce una svolta nel sistema, negli anni Cinquanta hanno un ruolo più importante l'avvento del colore e del cinémascope o il ricambio generazionale sul piano registico* »).

³³⁸ COCTEAU Jean, « À Jean Marabini », *Combat*, 21-8-1947, repris in *Entretiens sur le cinématographe*, édition établie par André Bernard et Claude Gautéur, Monaco, Le Rocher, 2003, pp. 187-189.

D'abord, Cocteau montre qu'il a une idée très précise sur ce qu'est le cinéma en tant que production industrielle –par rapport au cinématographe, l'écriture des jeunes de demain–, il cite les films de Luciano Emmer sur Giotto qu'il vient de voir (il s'agit de *La Vie du Christ – Racconto da un affresco*, 1939 –, réalisé à partir des fresques de Giotto de la Chapelle des Scrovegni à Padoue, et de *Vie de François d'Assise – Il Cantico delle Creature*, 1943 –, inspiré à nouveau des fresques de Giotto, mais cette fois-ci celles de la basilique d'Assise)³³⁹. Ainsi, il confirme qu'un cinéma artisanal existe déjà (tandis que, pour ce qui concerne *Guernica* de Picasso, nous n'avons trouvé aucune confirmation de son existence dans les documents analysés³⁴⁰), en manifestant, de façon toujours plus précise et insistante, l'idée assez forte d'un art libre dans ses formes et subjectif dans ses contenus, soustrait aux logiques du marché.

Or, dans ce contexte, il ne pouvait trouver meilleur allié que le nouveau cinéma italien. En effet, après Emmer il cite tout de suite *Païsa (Paisà)*, 1946) de Rossellini³⁴¹, en soulignant le fait que ces films, en raison de leur forte nouveauté, ne sont pas connus de la majeure partie des Italiens : soit à cause de bizarres manipulations linguistiques (c'est le cas d'Emmer), soit à cause d'images d'une réalité trop douloureuse (c'est le cas de Rossellini mais aussi, ajoute-t-il, de De Sica). Et voilà la relance de sa réflexion esthétique : selon lui, la souffrance est le vrai ressort qui fait jaillir l'art. Son origine est donc absolument existentielle, et le parcours qui l'amène à se manifester ne peut être qu'exclusivement individuel, personnel, subjectif.

Le 31 août, une autre interview publiée dans la presse italienne, cette fois sur le *Messaggero Veneto* (Udine), vient confirmer ces observations. Le journaliste informe les lecteurs que le poète se trouve à Milan sur le tournage de *Ruy Blas* et, en général, présente aux Italiens le contenu déjà avancé dans celle parue en France³⁴². Enfin, une semaine après, le 8

³³⁹ Pour en savoir plus sur leur réalisation, ainsi que sur les conditions qui ont permis au poète leur vision, nous renvoyons au chapitre 2 de la troisième partie de ce travail, en particulier au paragraphe 1 qui porte le titre « La rencontre entre Luciano Emmer et Jean Cocteau ».

³⁴⁰ Emmer tourne un film sur Picasso seulement en 1954, et il le présente au Festival de Cannes en 1955. Cocteau le trouvera « bâclé, déjà vu, médiocre » (PD IV, p. 119).

³⁴¹ « 1^{er} décembre [1946] : à Paris sortent *Rome ville ouverte* et *Païsa*, en première vision dans quatre salles. Les publicités signalent les critiques de vingt-six publications françaises », in FARASSINO Alberto (*a cura di*), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, cit., p. 174 (« 1 dicembre : a Parigi escono *Roma città aperta* e *Paisà* in prima visione in quattro sale. Le pubblicità segnalano recensioni di ventisei testate francesi »).

³⁴² ROSADA Guido, « Pareri di Cocteau », *Messaggero Veneto* (Udine), 31-8-1947.

septembre sort sur *Carrefour* un article signé par Cocteau qui porte le titre « À propos de la Biennale de Venise »³⁴³. Maintenant il se trouve à Venise, toujours sur le tournage de *Ruy Blas*, où son travail l'occupe beaucoup. Toutefois *Carrefour* l'avait chargé de couvrir la VIII Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise, qui se déroulait alors du 23 août au 15 septembre. Dans cet article, l'impossibilité de rendre compte des œuvres présentées en compétition est donc compensée par sa connaissance des films italiens qu'il a vus à Paris et qu'il a aimés :

D'après ce qu'on me rapporte il me semble que la technique augmente ses ravages et que la machine, par sa faute, continue à vaincre l'esprit. Seuls les derniers films italiens, auxquels l'Italie n'attache du reste aucune importance, arrivent à vaincre la machine et profitent de l'inconfort grâce auquel l'esprit triomphe toujours.

C'est le cas de *Païsa*, l'admirable film de Rossellini, où un homme exprime par l'entremise d'un peuple et un peuple par l'entremise d'un homme, avec une désinvolture parfaite.

C'est le privilège des films d'Emmer dont l'entreprise consiste à bâtir son style sur un tableau ou sur une fresque et à employer les grands acteurs que lui fournissent un Jérôme Bosch, un Giotto, un Uccello. Sa sensibilité lui permet d'animer une œuvre immobile, de la douer d'une vie intense, de mettre la machine (la caméra) au service de l'âme, de la vaincre en quelque sorte et de faire oublier la technique du cinématographe et celle du peintre au bénéfice d'un éclairage spirituel complètement neuf et complètement inattendu. Cette animation de la toile par le travelling, le cadrage d'une figure, l'importance extrême d'un détail, un lent recul de l'appareil, nous bouleversent et nous obligent à nous avouer que nous connaissions fort mal tel chef-d'œuvre que nous pensions connaître par cœur³⁴⁴.

D'abord, partons de la construction du texte, en particulier de sa structure rhétorique. Le début ouvertement polémique, grâce au point de vue négatif à la fois envers l'industrie cinématographique et envers le dispositif festivalier, obtient un effet double. D'un côté, celui de mettre en évidence sa pensée sur le monde du cinéma (qui nous semble encore se ressentir

³⁴³ COCTEAU Jean, « À propos de la Biennale de Venise », *Carrefour*, 8-9-1947, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauteur, Monaco, Le Rocher, 2003, pp. 51-53.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 52.

de l'influence négative vécue l'année précédente au Festival de Cannes, où il avait présenté *La Belle et la Bête*). Ainsi, il explicite sa position face aux institutions d'État – dans ce cas spécifique celles de l'Italie – qui devraient promouvoir la culture du pays et qui ne le font pas car elles sont incapables de saisir la valeur artistique des films. De l'autre côté, le point de vue négatif a pour but de faire jaillir, avec un plus fort impact émotif, les qualités de ce nouveau cinéma italien. Celles-ci s'appuient sur un élément qui n'a rien à voir avec la machine cinématographique, car c'est exactement son contraire : l'esprit humain. Il nous dit que c'est sur lui qu'il a fondé son jugement esthétique, devenu son « principe-guide » dans la lecture des films présentés. Dans *Païsa*, Cocteau saisit cette dimension spirituelle à travers la communion qui s'est établie entre le metteur en scène et le peuple, qui permet de communiquer, à l'unisson, leur vécu dans le processus de libération de l'occupation nazie. Tandis que pour Emmer, le poète l'aperçoit dans ses premiers documentaires sur l'art. Il ne cite pas les titres ; il se réfère seulement aux peintres (il s'agit de *Le Paradis terrestre – Il Paradiso terrestre*, 1940 –, à partir des toiles de Jérôme Bosch dédiées au « Jardin des délices », et de *Bataille – Guerrieri*, 1943 –, qui met en scène une bataille du Moyen Âge à travers les toiles de différents peintres, parmi lesquels Paolo Uccello). Le but est de montrer comment, dans ces films, l'esprit devient style, capable d'offrir un contenu nouveau, totalement original par rapport aux œuvres picturales de départ.

À la différence des deux interviews précédentes, sa réflexion est désormais devenue plus pointue. À partir de l'art conçu dans sa dimension existentielle – donc subjective – son discours esthétique se précise, avec l'individuation de son principe-guide, l'esprit humain. Dans l'œuvre de Rossellini il se fait langage tandis que, dans les films d'Emmer, il devient style ; pourtant, il s'agit seulement de deux expressions différentes de sa présence : l'essentiel, nous dit Cocteau, c'est de savoir le reconnaître.

Cependant il faut noter que, dans ses textes, Cocteau n'a jamais utilisé l'expression « néo-réalisme ». En Italie, avant de devenir à tous égards un substantif, avec la fonction d'adjectif il définit ce nouveau cinéma à partir de *Les Amants diaboliques (Ossessione)*, 1943) de Luchino Visconti³⁴⁵, qu'il faut considérer, par la présence de certains éléments, comme l'un

³⁴⁵ Pour la première fois le mot est employé par le monteur du film, Mario Serandrei, dans une lettre datée de septembre-octobre 1942 et adressée à Visconti (souvent citée par le metteur en scène), après avoir vu, dans un laboratoire romain, le matériel envoyé par la troupe qui tournait encore dans le nord du pays : « Je ne sais pas

de ses précurseurs, mais avec toutes les distinctions dues au cas³⁴⁶. En France, le terme commence à circuler parmi les spécialistes bien plus tard³⁴⁷. Par exemple André Bazin, qui s'est tout de suite livré à une réflexion à la fois théorique et critique dans la revue *Esprit* du mois de janvier 1948, parle de « réalisme » pour définir la production de « l'école italienne de la libération », et le fait déjà à partir du titre³⁴⁸. Toutefois, dans l'essai publié au mois de décembre de la même année, toujours dans *Esprit*, il utilise ouvertement le terme « néo-réalisme », pour avouer qu'il n'est pas adapté pour qualifier le film : « On voit qu'avec Visconti le néo-réalisme italien de 1946 est, sur plus d'un point, dépassé. [...] Visconti a le mérite d'intégrer dialectiquement les acquisitions du cinéma italien récent à une esthétique plus large, plus élaborée, où le terme même de réalisme n'a plus grand sens »³⁴⁹. Dans les documents de Cocteau que nous avons pu analyser, le terme est présent à partir de 1951. Pour lui aussi il s'agit d'une étiquette qui est trop restrictive pour ce cinéma, même si c'est pour des raisons différentes de celles avancées par Bazin, comme nous allons maintenant le montrer.

Dans l'un des *Entretiens autour du cinématographe* réalisés en 1951 avec André Fraigneau, Cocteau parle de « réalisme » à propos des *Parents terribles*, pour dire que le terme est complètement inadéquat : « Je n'ai jamais connu aucune famille vivant de la sorte ». Afin d'expliquer ce qu'il entend par « réalisme », il utilise comme exemple le nouveau cinéma italien :

comment je pourrais définir ce type de cinéma sinon avec l'appellation de “ néo-réalisme ” », in MICCICHÉ Lino, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, coll. « Saggi », 1990, p. 65. Ensuite, avec le titre « *Neorealismo* », Umberto Barbaro signe un article de critique au film, publié dans l'hebdomadaire *Film*, n° 27, 5 giugno 1943.

³⁴⁶ Lino Micciché, qu'il faut considérer parmi les chercheurs les plus attentifs de l'œuvre de Luchino Visconti, dans son dernier essai écrit que : « Sur les limites “ naturalistes ” du début – par ailleurs tout à fait évidents – la critique de formation néo-réaliste a insisté longuement. On lui doit également *Les Amants diaboliques*, un film néo-réaliste *ante litteram*, œuvre fondatrice quasi manifeste du néo-réalisme cinématographique italien. [...] *Les Amants diaboliques* prépare et présente le néo-réalisme seulement dans la mesure où il se débarrasse du cinéma précédent et le vieillit tout d'un coup soit en termes proprement cinématographiques, soit en termes culturels en général », in *ibidem*, p. 65 (« *Sui limiti “ naturalistici ” dell'esordio viscontiano – per altro assai evidenti – ha insistito a lungo la critica di formazione neorealistica, alla quale spetta per altro la responsabilità di avere fatto di Ossessione un film neorealistico ante litteram, se non addirittura l'opera di fondazione, il film manifesto del neorealismo cinematografico italiano. [...] Ossessione prepara e presenta il neorealismo soltanto nella misura in cui fa piazza pulita del cinema precedente e lo invecchia di colpo sia in termini specificamente cinematografici, sia in termini generalmente culturali* »).

³⁴⁷ « Voulons-nous donner un nom au Gino de *Les Amants diaboliques* ? – écrit Pietrangeli dans l'un des articles qui contribuèrent le plus à la réputation néo-réaliste hors d'Italie – Et bien nous pouvons l'appeler “ le néo-réalisme italien ” », in PIETRANGELI Antonio, « Panoramique sur le cinéma italien », in *La revue du cinéma*, n° 13, mai 1948, repris in MICCICHÉ Lino, *Visconti e il neorealismo*, cit., p. 65.

³⁴⁸ BAZIN André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », *Esprit*, janvier 1948, repris in *Qu'est-ce que c'est le cinéma ?* (1985), Paris, Cerf, coll. « 7 Art », 1999, pp. 257-285.

³⁴⁹ BAZIN André, « La terre tremble », *Esprit*, décembre 1948, repris in *ibidem*, p. 291.

L'idée de réalisme ne se forme dans l'esprit de nos juges qu'en face du spectacle des rues et des immeubles populaires. C'est ainsi qu'ils ont baptisé « néo-réaliste » des films où nos camarades italiens déploient une imagination analogue à celle des conteurs arabes. De même qu'Haroun al-Rachid se déguise pour surprendre des secrets, ils se déguisent en caméra pour entrer dans les immeubles pauvres, grimper et descendre des escaliers, suivre les trottoirs, bref, surprendre les moindres détails d'aventures aussi cocasses et irréelles que les aventures du songe³⁵⁰.

Le réalisme n'est toutefois pas mimétisme. Selon Cocteau, la confusion est due aux critiques qui jugent par lieux communs, comme il est arrivé au nouveau cinéma italien, à qui ils ont collé l'étiquette trompeuse de « néo-réalisme ». Dans ce sens, les films italiens ne sont donc pas néo-réalistes, car les metteurs en scène, qui les ont réalisés, ne sont pas restés emprisonnés dans une description mimétique de la réalité. En utilisant une imagination égale, par puissance, à celles des conteurs arabes, ils ont pénétré en elle, grâce à la mise à jour de leur outil : le stylo devenu, pour l'occasion, la nouvelle caméra cinématographique.

Cependant, ce n'est pas la première fois que nous rencontrons, dans ses textes, des renvois à la tradition narrative arabe, afin de décrire le cinéma italien du deuxième après-guerre. La première trace, nous la retrouvons dans une critique qui porte sur le film de Vittorio De Sica *Le Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, 1948), écrite par Cocteau au moins deux ans avant son interview. L'article est d'envergure, comme le note Christian Rolot dans son « Jean Cocteau spectateur », car il est « [...] d'une longueur peu commune pour un film n'étant pas de lui »³⁵¹. Nous l'aborderons dans sa totalité quand parlerons, en particulier, de ce metteur en scène. Maintenant, ce qui nous intéresse c'est de souligner comment le parallélisme avec les conteurs arabes commence à prendre forme :

On parle de réalisme. On devrait parler de féerie, de la méthode des contes arabes. Et ne vous y trompez pas. Le film n'est point tourné à la sauvette. Il résulte de grands moyens. Les mouvements d'appareils et les sources lumineuses le prouvent. Le miracle est d'avoir effacé le travail et que le film paraisse opérer avec une caméra de poche³⁵².

³⁵⁰ COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, édition établie par André Bernard et Claude Gauteur, cit., pp. 65-66.

³⁵¹ ROLOT Christian, « Jean Cocteau, spectateur », in ROLOT Christian (Textes réunis par), *Le Cinéma de Jean Cocteau suivi de Hommage à Jean Marais*, cit., p. 16.

³⁵² COCTEAU Jean, « *Le Voleur de bicyclette* (de Vittorio De Sica) », *Paris-Presse*, 26-8-1949, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauteur, cit., p. 142.

Même si Cocteau ne parle pas encore de néo-réalisme, mais de réalisme, selon lui ce terme ne doit pas être employé, car on court le risque de confondre son contenu avec le langage qui l'exprime. Selon lui, Vittorio De Sica adopte le langage cinématographique de la précision, de « l'exactitude concrète »³⁵³, mais cela ne veut pas dire que le contenu doit être considéré comme réaliste. Il s'agit de celui de la féerie, c'est-à-dire du merveilleux, du fantastique – on pourrait dire de la poésie – et il perçoit la méthode suivie pour le réaliser dans celle déjà employée par les narrateurs arabes dans leurs contes, où la précision et le caractère concret du langage deviennent des outils au service du monde raconté. Dans ce passage, il résume sa pensée par le fait que le moyen linguistique semble se rétrécir en fonction du contenu. Tandis que dans l'interview, dont nous sommes parti, il nous dit que les metteurs en scène mêmes « se déguisent en caméra », en devenant regard. Et un tel expédient leur offre la possibilité de ne pas rester confinés à la surface du monde, mais de pouvoir pénétrer à l'intérieur, afin de « surprendre les moindres détails d'aventures aussi cocasses et irréelles que les aventures du songe ».

Dans l'article sur *Le Voleur de bicyclette* déjà cité, Cocteau expliquera longuement la qualité des aventures, captées par ces cinéastes qui se sont métamorphosés en caméra. Dans son *Passé défini*, c'est dans les mêmes termes mais de façon plus synthétique qu'il s'exprimera à propos du film suivant de Vittorio De Sica, *Miracle à Milan (Miracolo a Milano, 1951)*³⁵⁴. Voici ce qu'il nous dit dans son article :

La beauté de la rue italienne et du peuple qui l'anime est extrême. [...] La rue italienne est un théâtre. La moindre femme à la fenêtre, une actrice. Le moindre gosse. Un acteur. C'est ce qui rend le théâtre si difficile et si rare dans les villes les plus théâtrales du monde. Le spectacle est dans la rue. Je félicite les hommes qui comprirent ce phénomène et retrouvent dans le cinématographe la tradition de Goldoni et de la Commedia dell'Arte. [...]

Il est possible que les séquences qui nous étonnent n'étonnent pas les compatriotes de notre cinéaste et qu'ils disent : « Je vois cela chaque jour ». Ils oublient sans doute que les chefs-d'œuvre des lettres ne

³⁵³ Nous reprenons cette belle expression du livre de RAMIREZ Francis ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., p. 215.

³⁵⁴ Voir *PD I*, p. 351 ; *PD II*, p. 266.

dépeignent que des lieux communs mais sous un angle qui les décape et que l'auteur nous souligne avec sa loupe³⁵⁵.

À Goldoni et à la Commedia dell'Arte il reprend, d'une manière précise et culturellement confirmée, les idées qu'il avait développées quand, dans ses voyages en Italie, il était venu au contact des villes italiennes et de ses habitants, en particulier pour Venise et Naples. Comme nous l'avons déjà remarqué dans notre travail, il découvre à Venise ce « théâtre de la rue » qui deviendra, pendant le séjour napolitain, le « théâtre de la vie ». C'est alors cette dimension de « spectacle naturel » qu'il saisit dans le film de De Sica – et, en général, dans le cinéma néo-réaliste. Cependant, Cocteau souligne d'emblée comment, par rapport à celle-ci, le metteur en scène réalise un travail de réécriture, qui l'amène à la libérer des incrustations des lieux communs, en dévoilant son essence par ses yeux qui sont devenus « sa loupe ».

Récemment, un historien du cinéma italien a parlé de la révolution néo-réaliste exactement en termes de « *bouleversement visuel* »³⁵⁶. À sa façon, Cocteau nous dit proprement la même chose mais, dans ses *Entretiens sur le cinématographe*, il ajoute :

Pour moi, et sans l'ombre de paradoxe, [...] tout film est réaliste, puisqu'il *montre* les choses au lieu de les suggérer par un texte. Ce qu'on voit, on le voit. Cela devient donc vrai, dans le sens où Goethe emploie le terme. [...]

C'est un vrai qui va m'obliger à me contredire [...] Goethe oppose cette « vérité » par quoi l'artiste s'exprime, et même exprime ses mensonges, à la « réalité » qui n'apporterait qu'une plate copie des modèles. [...] J'ai donc eu tort de vous parler de réalisme ; c'est « vérisme » qu'il faudrait dire. Non qu'on tente de s'approcher d'une vérité qui objectivement n'existe pas, mais, subjectivement, qui est la nôtre³⁵⁷.

³⁵⁵ COCTEAU Jean, « *Le Voleur de bicyclette* (de Vittorio De Sica) », *Paris-Presses*, 26-8-1949, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauteur, cit., pp. 140-141.

³⁵⁶ BERNARDI Sandro, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, coll. « *Biblioteca* », 2007, p. 196 (« *sconvolgimento visivo* »).

³⁵⁷ COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, édition établie par André Bernard et Claude Gauteur, cit., pp. 66-67.

À côté de la nouveauté amenée par ce regard « à la loupe », le poète rappelle une dimension également importante qui l'accompagne, et qui ne doit pas être confondue avec le prétendu « réalisme ». En se référant à Goethe, il l'appelle « vérisme » et, puisque la féerie dont le regard est porteur est totalement subjective, elle justifie l'imaginaire. Pour cette raison, les films néo-réalistes doivent être jugés par leur fidélité à leur propre vérité, et pas du tout par rapport à leur fidélité à la réalité extérieure. Et c'est cette adhésion à leur propre vérité qui, aux yeux de Cocteau, rend similaires des œuvres pourtant superficiellement très différentes, comme par exemple ses propres films et ceux du cinéma néo-réaliste : « [...] les naïfs nous placent à des grandes distances et ne se rendent pas compte du style qui rend ces œuvres parentes, malgré le disparate de leur aspect. [...] Le style dont je parle ne pouvant se définir que par l'intensité d'un être à s'exprimer jusqu'au bout de lui-même et cela sous n'importe quelle forme »³⁵⁸.

Ainsi, selon Cocteau, le vérisme est une espèce de réalisme subjectif, qui n'a rien à voir avec la réalité extérieure tout court. Il coïncide avec sa propre vérité intime – celle de chaque vrai artiste. Et nous voyons, ici, réapparaître cette idée de style que nous avons déjà remarquée quand Cocteau, dans son article sur les films qu'ils n'avait pas pu voir à la Biennale de Venise, nous parlait de ceux de Luciano Emmer, dans lesquels l'esprit triomphe sur la machine cinématographique : « C'est le privilège des films d'Emmer dont l'entreprise consiste à bâtir son style sur un tableau ou sur une fresque »³⁵⁹.

Si, au début de sa réflexion, le style du metteur en scène sert, en général, à véhiculer l'esprit humain, à la fin le style est devenu l'expression de son propre être plus profond, qui est sa propre vérité. Bref, cette ligne à la fin dessine un cercle, où transparait l'idée, chère à Cocteau, que l'ontologie est une morale : l'être coïncide avec sa vérité la plus intime. Néanmoins, dans un autre passage de son interview, il développe une distinction supplémentaire : « La morale proprement dite n'a rien à faire avec cette morale, que chacun devrait se construire comme un style interne, et sans lequel aucun style externe ne peut exister »³⁶⁰. Même le style, que l'on retrouve présent dans les films, est externe lui aussi, car miroir de celui interne, qui est l'expression directe de sa propre vérité. Or, si l'ontologie est

³⁵⁸ *Ibidem*, pp. 67-68.

³⁵⁹ COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 52.

³⁶⁰ COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, édition établie par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 96.

une morale – qui détermine la structure de l'être –, la morale, finalement, est une esthétique, car elle donne forme à l'œuvre d'art, et c'est par celle-ci que, selon Cocteau, l'œuvre doit être interprétée :

15 février [1952]

[...] L'œuvre d'un poète n'est pas à proprement parler une création. Elle témoigne d'une morale interne. C'est cette morale qui fait son malheur et sa force. Le public, sensible à la seule ornementation, au style décoratif, se détourne des œuvres qui sont une morale au bénéfice des œuvres ornementales et décoratives – œuvres que j'accuse d'immoralité. (Et qui s'appuient généralement sur la morale conventionnelle et non sur une morale (ou ligne) propre à l'homme qui ne se considère que comme véhicule de certaines forces profondes). (*PD I*, p. 164.)

À travers la réflexion que Cocteau a développée autour des films novateurs du cinéma italien et de leur présumé néo-réalisme, il a tressé un discours tout personnel qui, en évoluant par rapport à son idée de réalisme, est arrivé à clarifier ce que, pour lui, signifie être poète, faire des films, réaliser des œuvres d'art. Dès les textes et les déclarations que nous avons analysés, on voit que son jugement sur les films de Rossellini, d'Emmer, de De Sica, est né à partir d'un lien profond, de sincère accord avec leur travail. Mais, aussi, d'une irrésistible *séduction de la pensée*, qui n'est rien d'autre, pour finir, que de la sympathie – dans sa signification originaire, de conformité dans le sentir – qui rapproche, tout court, les poètes de chaque latitude et génération.

1.3.1. ROBERTO ROSSELLINI

Le film qui fait jaillir l'étincelle de l'amour de Cocteau pour le cinéma néo-réaliste c'est, sans aucun doute, *Païsa* (1946) de Roberto Rossellini (1906-1977). Par contre, nous n'avons retrouvé aucun commentaire pour ce qui concerne le premier film de l'après-guerre de Rossellini, *Rome ville ouverte* (*Roma città aperta*, 1945). Il se limite à citer le seul titre dans

l'article sur *Le voleur de bicyclette*, avec peu d'autres œuvres qui ont donné vie au néo-réalisme :

Il est à craindre que *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica ne rende presque impossible aux Italiens de poursuivre la veine populaire qui de *Rome ville ouverte*, à *La Nuit porte conseil*, en passant par *Païsa*, *Sciuscia*, *Quatre Pas dans les nuages*, nous a valu des merveilles. Veine étrange, puisqu'elle s'oppose au style déclamatoire et que l'Italie la repousse comme étant de mauvaise propagande alors que la meilleure propagande ne relève d'aucune morale et n'est faite que par la beauté³⁶¹.

Sans doute, le but de Cocteau est de faire apparaître toute la force de nouveauté – et ainsi de rupture – du film de De Sica à l'intérieur du panorama néo-réaliste, même en soulignant l'importance de ces travaux qui l'ont précédé. Il cite *Sciuscia* (*Sciuscià*, 1946), le précédent film de De Sica récompensé avec le premier Oscar (l'*Academy Award*) du meilleur film étranger et ensuite *Païsa* et *Quatre Pas dans les nuages* (*Quattro passi tra le nuvole*, 1942) d'Alessandro Blasetti (1900-1987). Cette œuvre compte, avec *Les Amants diaboliques* et *Les Enfants nous regardent* (*I bambini ci guardano*, 1943) toujours de De Sica, au nombre des œuvres du néo-réalisme naissant, jusqu'à *La Nuit porte conseil* (*Roma città libera / La notte porta consiglio*, 1948) de Marcello Pagliero (1907-1980). Cocteau considère ces films comme la meilleure expression de cette « veine populaire » qui les a rendus célèbres et qui a permis au cinéma italien de rejoindre le sommet artistique. Pour cette raison, il est doublement polémique envers cette critique (née dans des milieux conservateurs) qui ne saisit pas la capacité qu'ils ont d'exprimer une *vraie* beauté esthétique. Elle les accuse de diffuser à l'étranger une image négative de l'Italie (celle pauvre, non cultivée, profondément populaire), en net contraste avec le désir de revanche sociale qui provenait des nouvelles classes dirigeantes. Pourtant, en restant encore sur *Rome ville ouverte*, ce qui surprend le plus c'est que, dans ses différentes déclarations, Cocteau n'a pas rappelé l'interprétation exemplaire d'Anna Magnani. Elle s'impose sur la scène nationale grâce à ce film qui la consacre, tout de suite, comme « le nouveau visage » du cinéma de l'après-guerre. Et cela frappe, encore plus, à

³⁶¹ COCTEAU Jean, « *Le Voleur de bicyclette* (de Vittorio De Sica) », *Paris-Presses*, 26-8-1949, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauté, cit., p. 140. Dans un bref passage du *Passé défini*, il y a, à nouveau, un renvoi à *Rome ville ouverte* en tant que film qui a ouvert la voie au néo-réalisme, mais c'est tout : « Comme l'Allemagne après 14 (*Caligari* et les films de vampires) l'Italie, après 40, a connu sa crise dite néoréaliste de *Rome ville ouverte* et des jeunes voyous » (*PD V*, p. 122), dans le sens, probablement, des jeunes qui vivaient d'expédients dans la rue et qui sont les protagonistes de *Sciuscia*.

cause des paroles extrêmement élogieuses que le poète aura pour ses capacités artistiques, à partir de l'interprétation cinématographique de son acte unique *La Voix humaine*.

Bref, le coup de foudre de Cocteau pour le cinéma néo-réaliste arrive grâce à *Païsa*, comme il l'avoue lui-même à Claude Cézan, qui l'interviewe pour *Les Nouvelles littéraires*, pendant le tournage de *Una Voce umana* de Rossellini :

La grâce, elle aussi, a changé de place ; nul doute qu'elle ne soit à présent sur le cinéma italien. Un peuple pour qui tout était facile rencontre enfin la difficulté ; et voici que son lyrisme a changé de bord, s'est fait plus interne, plus simple... J'ai vu *Païsa* : un homme s'y exprime à travers un peuple et réciproquement. Mieux que toute propagande, opère la beauté³⁶².

Trois mois plus tard, tandis qu'il se trouve à Milan pour suivre le tournage de *Ruy Blas*, non seulement il confirme à un journaliste italien son jugement positif, mais il affirme, sans mâcher ses mots, que le film est un vrai chef-d'œuvre, à tel point que l'on lit dans le sommaire de l'interview : « Le célèbre écrivain français est un chaud admirateur d'Anna Magnani et du metteur en scène Rossellini dont il loue "Païsa" »³⁶³. Quelques jours après, il le confirme à nouveau dans l'article qu'il écrit de Venise pour *Carrefour*, où il avoue que son admiration est née de celle, exemplaire, entre le metteur en scène et son peuple, grâce à laquelle tous deux arrivent à communiquer, parfaitement à l'unisson, le pénible parcours de libération de l'oppression nazi-fasciste. Cependant, nous serions tenté d'ajouter que la sincère perception, de la part du poète, de cette fraternité existentielle présente de façon exemplaire dans le film, pourrait cacher, indirectement, la trace de l'autre « communion d'intentions » qui est devenue, sur l'écran, *Una Voce umana*. En effet, celle-ci est la période pendant laquelle le rapport entre les deux artistes se bâtit. Toutefois, selon Cocteau l'origine de cette collaboration profitable doit être attribuée directement à *Païsa* : « C'est à cause de *Païsa* en ce qui me concerne, à cause du *Sang d'un poète* en ce qui concerne Rossellini, que nous décidâmes de collaborer et de faire avec Mme Magnani cette *Voix humaine* dont elle est l'unique et

³⁶² « À Claude Cézan », *Les Nouvelles littéraires*, 15-5-1947, repris in *Entretiens sur le cinématographe*, édition établie par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 184.

³⁶³ ROSADA Guido, « *Pareri di Cocteau* », cit. (« *Il noto scrittore francese è un caldo ammiratore di Anna Magnani e del regista Rossellini del quale loda "Païsa"* »). Cocteau s'exprime en ces termes sur le film et sur Rossellini : « Du peu que j'ai pu voir en France, je juge que "Païsa" est un chef-d'œuvre. Rossellini est un grand artiste » (« *Quel poco che ci è giunto in Francia, giudico "Païsa" il capolavoro. Rossellini è un grande artista* »).

admirable interprète »³⁶⁴. Et il le répète à la *Revue du Cinéma* : « *Païsa* est un chef-d'œuvre où un peuple s'exprime par un homme et un homme par un peuple. J'ai confié *La Voix humaine* à Roberto Rossellini parce qu'il a la grâce et qu'il ne s'encombre d'aucune des règles qui régissent le cinématographe »³⁶⁵.

À partir de ce moment, leur rapport sera marqué, pour toujours, d'affection et d'estime réciproques et, au moins au début, de projets futurs. En effet, dans l'interview précédemment citée par Jean Marabini, Cocteau anticipe que : « Nous allons bientôt commencer ensemble *Messaline* où je jouerai le rôle de Claude, le mari le plus trompé de l'Histoire »³⁶⁶, signe tangible de leur amitié car, avant de commencer le tournage d'*Une Voix humaine*, dans une revue italienne Rossellini avait déclaré que :

Toute de suite après [*Allemagne année zéro*], je réaliserai un film qui m'intéresse particulièrement et dont j'ai déjà commencé le travail de préparation. Ce sera une surprise pour ceux qui me connaissent : car personne, je pense, ne me croirait capable projeter un sujet historique et, surtout, de la Rome impériale. Le film, qui aura comme titre *Messalina*, rappellera, de façon historiquement exacte, la figure de la célèbre impératrice, mettant davantage l'accent sur la vie sociale du temps, bizarre et corrompue. Il s'agira d'un film romain et romanesque, mais pas comique : ou, au moins, pas ouvertement comique. L'interprète de Messaline sera Anna Magnani, tandis que pour l'Empereur Claude j'espère avoir [Aldo] Fabrizi. Le sujet est de Federico Fellini. Le tournage du film commencera l'automne prochain³⁶⁷.

Le film ne sera pas réalisé. Toutefois, l'enthousiasme d'avoir trouvé un artiste qui, comme lui, était dégagé des appareils de l'industrie cinématographique pour suivre un parcours

³⁶⁴ COCTEAU Jean, « Poésie de cinéma. *La Belle et la Bête* », in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 184.

³⁶⁵ COCTEAU Jean, « *La Voix humaine* », la *Revue du Cinéma*, n° 7, été 1947, in *ibidem*, p. 245.

³⁶⁶ COCTEAU Jean, « À Jean Marabini », *Combat*, 21-8-1947, repris in *Entretiens sur le cinématographe*, édition établie par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 189.

³⁶⁷ ROSSELLINI Roberto, « *Che cosa fanno i registi italiani : Rossellini* », *Fotogrammi*, n°5, 1-3-1947 repris in ROSSELLINI Roberto, *Il mio metodo*, p. 122 (« *Subito dopo [Germania anno zero] realizzerò un film che mi interessa in modo particolare e per il quale ho già avviato il lavoro preparatorio. Sarà una sorpresa per quanti mi conoscono : perché nessuno, penso, mi crederebbe capace di affrontare un soggetto storico e soprattutto della Roma imperiale. Il film che si intitolerà Messalina rievocherà in maniera storicamente esatta la figura della famosa imperatrice puntando in modo particolare sulla buffa e corrotta vita sociale del tempo. Sarà un film romano e romanesco, ma non comico : o per lo meno non dichiaratamente comico. Interprete di Messalina sarà Anna Magnani, mentre per l'Imperatore Claudio spero di poter avere Fabrizi. Il soggetto è di Federico Fellini. Il film entrerà in lavorazione nel prossimo autunno* »).

personnel, amène Cocteau à devenir l'un de ses fervents défenseurs. L'occasion se présente pendant la VIII Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise car *Amore (L'Amore, 1948)* de Roberto Rossellini, film formé de deux épisodes, *Una Voce umana* (1947) et *Le miracle (Il miracolo, 1948)*, tous deux interprétés par Anna Magnani, n'avait pas été aimé par la critique. À un journaliste qui l'interviewe pour savoir s'il avait vu le film, Cocteau lui répond : « Oui, et j'ai beaucoup apprécié l'interprétation de Mme Magnani. Elle m'a semblé neuve, surtout dans *Le Miracle*, qui est un excellent morceau de cinéma »³⁶⁸, même si, dans une lettre qu'il adresse à Jean Marais, il lui avoue : « Samedi, Magnani a eu un triomphe dans *La Voix humaine*. On a moins aimé le deuxième film – *Le Miracle*. L'idée en est admirable mais on l'y trouve trop “ actrice ” et il me semble que Robert n'a pas exploité l'histoire jusqu'au bout »³⁶⁹. Pourtant, la même attitude de solidarité Cocteau la manifesterà à la sortie sur les écrans français de *Stromboli (Stromboli, terra di Dio, 1949)*, œuvre première de Rossellini avec sa nouvelle muse, Ingrid Bergman. Comme c'était déjà arrivé pour *Amore*, en Italie le public et la critique furent perplexes par rapport à cette œuvre du père du néo-réalisme, qui semblait tout à fait différente, par ses contenus et son style, de ses films précédents. Rejoint par un journaliste italien dans son appartement de la rue Montpensier et sollicité pour donner son avis sur le film, Cocteau admet très clairement ce qui pour lui est un faux pas de l'ami; pourtant il ne manque pas de lui reconnaître, indirectement, l'indéniable statut d'artiste : « Rossellini a fait des concessions, et cela signifie aller à sa perte. Personne plus qu'un artiste, plus qu'un poète, n'est obligé d'avoir une morale rigoureuse, et lui rester fidèle »³⁷⁰.

Pendant les années Cinquante, surtout dans son *Passé défini*, nous ne trouvons pas de commentaires sur les films de Rossellini. Cependant, son nom apparaît dans leurs pages. Plus rarement, lié à des possibles projets. Par exemple, le poète note la demande du couple Rossellini-Bergman pour un spectacle : « [...] après celui de Claudel dont le ridicule et le vide

³⁶⁸ SANTORO Elia, « Non fa per il cinema il teatro di Cocteau. Nostra intervista al commediografo francese », *La Provincia del Po* (Cremona), 25-8-1948 (« Le théâtre de Cocteau n'est pas fait pour le cinéma. Notre interview de l'auteur dramatique français » ; « Sì, e ho apprezzato moltissimo l'interpretazione della Magnani. Mi è riuscita nuova, specie nel *Miracolo* che è un ottimo pezzo di cinema »).

³⁶⁹ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 242. La lettre est datée « 23 août 1949 » mais il s'agit, forcément, de l'année 1948.

³⁷⁰ MALFALCHI Piero, « Intervista di Jean Cocteau grande amico di Luchino Visconti », *Alto Adige* (Bolzano), 19-11-1950 (« Interview de Jean Cocteau grand ami de Luchino Visconti » ; « Rossellini ha fatto alcune concessioni, e questo vuol dire perdersi. Nessuno come un artista, come un poeta, è costretto ad avere una rigida morale, e di esserle fedele »). Dans l'intervalle de quelques jours, cette interview a été publiée – avec des titres différents mais sous la même signature – dans plusieurs quotidiens italiens : *La Provincia* (Como), 23-11-1950 ; *Unione sarda* (Cagliari), 24-11-1950 ; *La Gazzetta* (Parma), 29-11-1950.

ont fini par leur apparaître »³⁷¹, projet qui tombe, donc, à l'eau, comme celui du film *Messaline*. En revanche, nous le retrouvons plus souvent lié aux retrouvailles, officielles ou non, qui indiquent la tenue de leur liaison bâtie à partir de leur rencontre sur le plateau d'*Une Voix humaine* : « *Lundi 2 janvier [1956]* Déjeuner à Marne avec Ingrid Bergman et Roberto Rossellini » (*PD V*, p. 16). Et encore : « *Dimanche 27 octobre [1957]*. Milly. Chaplin nous a montré son film *Un roi à New York* dans la petite salle de la BBC. [...] Ensuite, nous nous rendîmes au Marais où Paul-Luis [Weiller] recevait dans le vieil hôtel des Ambassadeurs de Hollande. [...] Je me trouvais entre Mme Chaplin et Ingrid Bergman. [...] Roberto Rossellini revenait des Indes » (*Idem*, p. 741). Finalement, on trouve cette réflexion désenchantée sur l'homme Rossellini : « *Lundi 11 novembre [1957]*. Hier, en travaillant rue Forest où je tournais jadis *La Voix humaine*, je songeais aux scènes atroces Roberto-Magnani et à la nouvelle du divorce Roberto-Ingrid. J'avais dîné avec eux le soir de Chaplin. Tout allait bien. Je connais Roberto. Il n'avait pas encore osé avouer à sa femme l'autre dame des Indes. Il a bien fallu avouer à Rome. Ingrid est beaucoup trop noble pour Roberto qui croit à son rôle de séducteur et deviendra vite ridicule aux yeux de ses gosses ». (*Idem*, p. 757.)

À la fin de sa vie, quelques mois avant de mourir, sollicité par un critique italien pour se remémorer sa collaboration avec Rossellini sur le plateau d'*Une Voix humaine*, Cocteau écrit ce témoignage –bref mais très significatif– de leur amitié qui, à partir de ce moment là, l'a lié pour toute sa vie au metteur en scène italien :

C'est un long article que j'aimerais écrire sur mon très cher Roberto. Mais, hélas! Je suis surchargé de besogne à cause de la chapelle du Saint-Sépulcre de Jérusalem à Fréjus.

Je me contenterai donc de vous envoyer toute ma tendresse fidèle que je porte à l'homme qui exécute des chefs-d'œuvre avec la nonchalance merveilleuse dont un prince du farniente envoie des ronds de fumée.

J'ai travaillé le film de *La Voix humaine* avec Roberto et Magnani. Deux fauves. L'un qui somnole, l'autre qui sort ses griffes.

³⁷¹ Dans une note de bas de page Pierre Chanel nous informe que « En 1954, Roberto Rossellini (1906-1977) avait mis en scène à Naples au théâtre San Carlo, à Milan à La Scala, à Paris à l'Opéra, puis filmé, avec Ingrid Bergman dans le rôle titre, *Jeanne au bûcher [Giovanna d'Arco al rogo]*, oratorio dramatique de Paul Claudel, musique d'Arthur Honegger, 1937 », « note 4 », *PD III*, p. 146.

Et je conserve de notre collaboration le souvenir d'une sorte de miracle amical³⁷².

Or, cette rencontre a été pour lui « une sorte de miracle amical ». Mots très importants, chargés d'un profond et riche symbolisme humain. Dans ses mémoires, Rossellini ne manquera pas, à sa manière, de lui rendre la pareille, en reconnaissant l'intelligence de Cocteau à connaître les êtres humains et l'enthousiasme qu'il a mis à goûter aux plaisirs du monde, qualités qui, selon l'italien, ont donné vie à leur grande amitié et qui l'ont nourrie pour toujours :

Jean Cocteau, qui était devenu pour moi un très grand ami, symbolisait à mes yeux cet émerveillement constant devant les choses de l'esprit. Il était avide et fastueux dans sa pensée comme dans ses vêtements. Il avait envie de tout, se pénétrait de tout, s'entourait de tout : d'écharpes et de poèmes, d'inventions et d'étoffes précieuses. Quelle fête !³⁷³.

1.3.2. LUCIANO EMMER

Quand Cocteau commence à écrire sur le nouveau cinéma italien de l'après-guerre, il place aux côtés de Rossellini le nom du jeune Luciano Emmer (1918-2009). Ce qui l'intéresse, c'est louer le travail d'amateur de ces metteurs en scène qui opèrent en dehors des règles imposées par le marché cinématographique, et Emmer a été indéniablement un de ceux-ci. En citant ses premiers documentaires artisanaux sur la peinture, Cocteau saisit la surprenante habileté qu'il possède, capable de donner vie à une lecture toute subjective –et particulièrement originale– des célèbres fresques de Giotto, des tableaux de Bosch ou d'Uccello. Dans l'article que le poète écrit de Venise pour *Carrefour*, il consacre une réflexion assez poussée aux premiers films du jeune italien, car il reconnaît la naissance d'un vrai style d'auteur, comme nous pouvons le remarquer en lisant le passage dans sa totalité :

³⁷² COCTEAU Jean, « Un fauve nonchalant », 17 février 1963, in VERDONE Mario, *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, p. 191.

³⁷³ ROSSELLINI Roberto, « Aux Français » (texte daté du 9 mars 1977), in *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987, p. 84.

C'est le privilège des films d'Emmer dont l'entreprise consiste à bâtir son style sur un tableau ou sur une fresque et à employer les grands acteurs que lui fournissent un Jérôme Bosch, un Giotto, un Uccello. Sa sensibilité lui permet d'animer une œuvre immobile, de la douer d'une vie intense, de mettre la machine (la caméra) au service de l'âme, de la vaincre en quelque sorte et de faire oublier la technique du cinématographe et celle du peintre au bénéfice d'un éclairage spirituel complètement neuf et complètement inattendu. Cette animation de la toile par le travelling, le cadrage d'une figure, l'importance extrême d'un détail, un lent recul de l'appareil, nous bouleversent et nous obligent à nous avouer que nous connaissions fort mal tel chef-d'œuvre que nous pensions connaître par cœur³⁷⁴.

Les années Quarante sont marquées par un travail intensif de Cocteau dans le domaine cinématographique. Néanmoins, il développe en même temps une réflexion, toujours plus approfondie, sur les rapports qui existent entre les matériaux de départ qui concourent à la réalisation d'un film et le travail du metteur en scène. Il essaie de promouvoir sa manière différente de concevoir la réalisation d'un film conçu au début par d'autres, vouée à reconnaître l'autonomie du travail du metteur en scène ainsi que ses qualités créatrices, appliquées à un matériau déjà établi. Normalement, il s'agit d'intervenir sur le scénario – tiré ou non d'une œuvre littéraire – ou, comme c'est le cas d'Emmer, sur des tableaux préexistants, où le risque de se soumettre au travail antécédent est majeur, à cause de la proximité des codes linguistiques. Cocteau applique ce point de vue soit aux films auxquels il a collaboré, soit à ceux qu'il voit, en saisissant dans les capacités d'intervention autonome du réalisateur la naissance d'un style, premier pas vers cette « politique des auteurs » qui prendra vie à la fin des années Cinquante, avec la jeune génération des metteurs en scène de la Nouvelle Vague française.

Bref, si Cocteau parle des documentaires sur la peinture du jeune Luciano Emmer qu'il vient de voir, son intention n'est pas seulement celle d'indiquer ce qui est en train de se passer à l'intérieur du cinéma italien de l'après-guerre. Son but est aussi de révéler comment ce nouveau cinéma, qui est en train de naître en dehors des lois fixées par l'industrie cinématographique, peut – doit – être lu, car réalisé dans un langage qui suit les préceptes du réalisateur et sa propre idée de l'art, par rapport à ceux dictés par la loi de l'offre et de la demande. Voici, donc, l'importance d'Emmer et de son rôle, joué aux côtés de Rossellini.

³⁷⁴ COCTEAU Jean, « À propos de la Biennale de Venise », *Carrefour*, 8-9-1947, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 52.

L'étiquette de cinéma néo-réaliste est encore loin de la pensée du poète : tandis que celle d'auteur cinématographique est déjà bien fixée dans son esprit.

Dans les années à venir, les renvois de Cocteau au cinéma d'Emmer se font très rares, même s'il collabore directement avec lui : il s'agit de l'écriture –et de leur lecture– des commentaires à *Venise et ses amants* et à *La Légende de Sainte Ursule*, que nous analyserons dans la troisième partie de ce travail.

Cocteau arrête son attention sur deux films d'Emmer. Pour le premier, la citation est tirée d'une lettre qu'il envoie à Jean Marais, et elle présente une certaine incertitude sur l'intitulé exact de ce film :

Milly. 5 octobre 1950

[...] Signe des temps : comme le film d'Emmer ne marchait pas (dimanche 5 août) à l'inverse nous en avons chacun écrit une phrase dans les journaux. Paulvé me reproche de faire de la réclame à un autre film qu'au nôtre (*sic*)³⁷⁵.

On en déduit qu'il n'y a aucun commentaire au film. Il y a, seulement, l'envie de souligner la remarque qui lui a été adressée par son producteur Paulvé concernant sa participation amicale à faire de la publicité pour un film négligé par le public. Pour ce qui concerne le titre, puisque Cocteau semble ne citer aucun titre, Jean Marais, qui a dirigé l'édition du volume, indique dans une note de bas de page : « Film consacré à Carpaccio », tandis que sur cette affirmation nous avons de forts doutes pour deux raisons.

D'abord, parce que le film réalisé à partir des tableaux de Carpaccio, *La Légende de Sainte Ursule*, est un court-métrage de dix minutes environ, dont l'exploitation ne peut se faire qu'en complément de programme, alors que Cocteau parle ici d'un seul film. Ensuite, car entre parenthèse Cocteau écrit une note qui, lue comme elle a été rédigée, ne signifie rien par rapport au contexte tandis que, si à la place du chiffre « 5 » nous écrivons « d' », la note devient « *Dimanche d'août* » (*Domenica d'agosto*, 1950), qui est le titre du premier long métrage d'Emmer, sorti en Italie au début du 1950, présenté au Festival du cinéma de Locarno au début de l'été et sorti sur les écrans français le 6 août. En effet, dans le Fonds Luciano

³⁷⁵ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 253.

Emmer de la Bibliothèque du Film de Paris, nous avons retrouvé dans le dossier concernant le film sa date de sortie³⁷⁶. Finalement, ce qui vient étayer cette hypothèse c'est qu'en Italie le film d'Emmer n'a pas été un succès commercial³⁷⁷. Cet échec expliquerait, alors, la demande de la part de la distribution française d'accompagner sa sortie d'un texte signé par des artistes français reconnus qui, avec leurs commentaires, auraient incité le public à aller le voir.

En outre, selon Paola Scremin, spécialiste italienne des films sur l'art de Luciano Emmer, à cette même période l'amitié envers Emmer semble pousser Cocteau à l'accompagner au Festival du cinéma de demain d'Antibes, pour présenter son *Goya* (*Goya. La festa di sant'Isidoro / I disastri della guerra*, 1950), tiré des œuvres graphiques et picturales de Goya : « En octobre 1950, *Goya* est applaudi au Festival d'Antibes présenté par Cocteau »³⁷⁸. Francis Ramirez et Christian Rolot, dans leur récent « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », donnent cette indication : « *Entre le 20 août et le 20 septembre* : Il rend “visite” au nouveau Festival du film de demain, organisé à Antibes par Henri Langlois en réaction aux Rendez-vous de Biarritz. On y présente des classiques “maudits” dans des versions intégrales ou retrouvées. Mais cette manifestation ne connaîtra pas le succès espéré et n'aura qu'une seule édition »³⁷⁹. Ainsi, pour ce qui concerne la période, si l'on en reste à ces dernières indications il faut l'anticiper, tandis que les deux chercheurs ne donnent aucune confirmation de cette présentation du film *Goya* d'Emmer par Cocteau.

En revanche, le deuxième film de Luciano Emmer dont parle Cocteau, c'est le documentaire sur Picasso (*Picasso*, 1954). Dans son *Passé défini*, nous pouvons lire soit l'évolution du projet soit le commentaire du poète, une fois le film achevé. Analysons-le par ordre, en commençant depuis le début :

[14 juin 1953]

³⁷⁶ Le film sort à Rome en première vision le 7 mars 1950, et en juin-juillet de la même année il est présenté au Festival de Locarno ; in FARASSINO Alberto (*a cura di*), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, cit., p. 177. Pour la date de sortie en France, voir Fonds Luciano Emmer, BiFi, *Dossier par film : Dimanche d'août*, avec un dossier de presse.

³⁷⁷ En parlant de son film *Camille* (*Camilla*, 1955), Emmer ajoute que « *Camille* a reçu un accueil tiède (c'est ce que dirent les journaux d'alors renouvelant ainsi l'insuccès de *Dimanche d'août*). [...] J'avais encaissé mon deuxième échec commercial », in EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu. Divagations pas trop sérieuses sur le cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou/Istituto Italiano di Cultura, 1996, p. 67 et 71.

³⁷⁸ SCREMIN Paola, a cura di/édité par, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer/Films sur l'art de Luciano Emmer, DVD 1 et 2 plus livre*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2010, p. 37.

³⁷⁹ RAMIREZ Francis ROLOT Christian « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 7, Paris, Non lieu, 2009, p. 62.

Soir. Avons déjeuné à Juan avec Françoise, Paulo, Reale, Luciano Emmer et autres Italiens que Françoise appelle « voleurs de bicyclettes ». Avant, à la Galloise, Emmer nous avait exposé son programme pour le considérable film en couleurs sur Picasso qu'il prépare et dont il voudrait que je fasse et dise les textes.

Picasso qui traverse une crise de fatigue n'en a pas l'air. Je le vois porté par la crainte et l'admiration fétichiste qu'il inspire dans toutes les parties du monde. Étant l'esprit le plus négatif, destructeur et prêt à trouver que tout est absurde, vain, inutile, il est indispensable qu'il résiste par un travail continuel contre sa pente. Son atelier presque vide (puisque tout ce qui le peuplait se trouve à Rome) est un incroyable bric-à-brac d'objets qu'il ramasse et qui attendent de changer leur signification en une autre, d'en prendre une qu'il leur impose. Casseroles, vieilles voitures d'enfants, vieux vélos cassés, et une foule de récoltes informes (ferrailles et ustensiles hors d'usage) s'entassent dans les coins et sont accrochés aux murs. Tout cela, s'il le décide, se transforme en petite fille qui saute à la corde, en chèvre pleine, en centaures et en satyres. Et partout sont posés [*sic*] des colombes qu'il exécute à toute vitesse, des hiboux zébrés et maquillés en vieilles femmes de carnaval, des ébauches de meubles informes, des profils de Françoise et des portraits de Paloma et de Claude. Emmer avait un peu le vertige au milieu de cet effarant marché aux puces où il lui faudra choisir, mettre de l'ordre.

Reale qui retournait à Milan par la route m'a ramené à Santo Sospir.
Emmer prenait l'avion à Nice. (*PD II*, p. 149.)

Tout de suite, Cocteau qualifie le film sur Picasso de « considérable », car Emmer veut le tourner en lui donnant une plus grande ampleur par rapport à ses premiers films sur l'art, et il le veut en couleurs. En effet, il vient d'être couronné de succès pour son précédent documentaire *Leonardo da Vinci* (1952), le premier film qu'il a tourné en couleurs et d'une durée supérieure aux quarante minutes, primé avec le Lion d'or pour le meilleur documentaire à la XIII Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise (1952). Ainsi, avec le nouveau projet sur Picasso il veut suivre la même voie, qui s'est révélée fructueuse. Cependant, dans ses notes Cocteau saisit tout de suite la difficulté à laquelle Emmer se trouve confronté en se lançant dans l'univers de l'artiste espagnol : celle de devoir « mettre de l'ordre » dans un travail toujours plus protéiforme, c'est-à-dire de « choisir » un principe-guide qui lui permettra de le traverser.

Les notes de la présence d'Emmer à Vallauris, chez Picasso, se suivent³⁸⁰, jusqu'à arriver à la fin du tournage : « 21 octobre [1953] Emmer téléphone qu'il a fini avec Picasso et qu'il passera au Cap entre cinq et six. [...] Luciano Emmer est venu avec ses collaborateurs, en route pour Milan. Il a fait ce qu'il avait à faire à Antibes et Vallauris. " Picasso, me dit-il, est un grand acteur. Pas besoin de répéter avec lui. Il se place toujours sous le bon angle " » (PD II, p. 299).

Pourtant, cet optimisme d'Emmer envers l'acteur Picasso ne le met pas à l'abri de la critique que Cocteau adressera au film. Après l'avoir vu en projection au Festival de Cannes, le poète note dans son journal :

Dimanche [8 mai 1955]

Ce matin après un coup de téléphone de Picasso j'ai été à Cannes voir son film d'Emmer. En fin de compte il y avait toute la bande sauf lui. Au reste le film est bâclé, déjà vu, médiocre. Reale m'avait dit à Rome que c'étaient les préparatifs collés à la sauvette³⁸¹. (PD IV, p. 119.)

Donc, le film ne l'a pas convaincu. Il ne dit pas qu'il est composé de six épisodes environ neuf minutes chacun (*Saltimbanques, Vie et mort de la peinture, Le sommeil de la raison, Les Faunes, Picasso et La Guerre et la Paix*)³⁸². En revanche, avec son habituelle concision et acuité, il remarque le fait que le film manque d'une idée forte de cohésion (peut-être due à sa fragmentation) et, en plus, il le considère comme déjà vu (peut-être à cause de la dimension historique donnée aux épisodes qui renvoient, en progression temporelle, aux différentes périodes de la production de Picasso). Ainsi, pour finir, il le trouve médiocre. Toutefois, il ne dit rien du commentaire français du film qu'il n'a finalement pas réalisé (nous ne connaissons pas les raisons, car elles n'apparaissent pas dans ses notes). Ce qu'il pense –et

³⁸⁰ Voir PD II, p. 276, p. 287 et p. 288.

³⁸¹ Le sénateur Eugenio Reale, auquel Cocteau se réfère ici, est un homme important de la politique italienne entre les années Quarante et Cinquante. Inscrit au Parti Communiste (dont il démissionne en 1956), plusieurs fois sous-secrétaire au Ministère des Affaires Étrangères dans différents gouvernements de coalition avant 1948, dans les années Cinquante il est responsable de la culture pour le Parti. Donc c'est lui qui, en 1952, contacte Picasso et organise en Italie, l'année suivante, les deux importantes expositions du peintre, l'une au Palais Royal de Milan et l'autre à la Galerie Nationale d'Art Moderne de Rome. Comme nous l'avons souligné dans la première partie de ce travail, cette dernière exposition a été inaugurée par Cocteau lui-même ; cf. PD II, pp. 124-126. Son discours, enregistré au magnétophone, sera publié avec le titre « L'improvisation de Rome », in COCTEAU Jean, *La Corrida du premier mai*, Paris, Grasset, 1957. C'est à cette occasion que Cocteau a pu connaître Reale, et il le revoit à Rome pour son exposition *100 Cocteau* à la Galerie Attanasio au mois d'avril. Donc à la projection de Cannes il venait juste de rentrer d'Italie (il avait quitté Rome le 3 mai, cf. PD V, pp. 113-114).

³⁸² *Saltimbanchi, Vita e morte della pittura, Il sonno della ragione, I Fauni, Picasso et La Guerra e la Pace.*

qu'il écrit– sur ce commentaire de Claude Roy, il l'exprime deux jours après, en le communiquant directement à Picasso :

10 mai 1955

Nous parlons du film d'Emmer et je ne cache pas ce que j'en pense.
« C'est drôle, dis-je. Claude [Roy] est loin d'être bête et il écrit un texte poétique, lyrique, ridicule ». Et Picasso : « Bien sûr. Ils ont tout ce qu'il faut avoir. Mais il leur manque la *petite goutte* ». (PD IV, p. 120.)

Enfin, selon Cocteau, même le commentaire laisse à désirer et, en le définissant comme « poétique, lyrique », il le considère exactement à l'opposé de ce qu'il pense que la poésie doit être, laquelle n'a rien à voir avec le sentimentalisme ; il n'en faut pas davantage pour qu'il qualifie ce commentaire de « texte ridicule ». En revanche, c'est Picasso qui se charge d'avoir le dernier mot, en explicitant la pensée de Cocteau, comme il arrive, très souvent, entre deux amis dont la connivence dure depuis longtemps : « *la petite goutte* », que Claude Roy n'a pas, c'est celle que – Cocteau le sait – eux deux possèdent.

1.3.3. VITTORIO DE SICA

Nous l'avions déjà anticipé : en 1949 Cocteau dédie au film *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica (1901-1974) un long article dans *Paris-Presse*³⁸³. Le ton est particulièrement élogieux mais ne rend pas justice à sa qualité. Certes, les citations assez brèves utilisées pour esquisser les éléments qu'il considère comme fondamentaux de ce cinéma italien de l'après-guerre (sa nouvelle charge narrative, la réflexion sur le réalisme, la nouvelle façon de « faire du cinéma »), ont déjà révélé leur importance. Néanmoins, c'est seulement en l'attaquant de front que nous pouvons comprendre que sa consistance particulière est due à un élément qui apparaît en filigrane, car il amène en soi le reflet de la

³⁸³ COCTEAU Jean, « *Le Voleur de bicyclette* (de Vittorio De Sica) », *Paris-Presse*, 26-8-1949, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., pp. 140-142. Pour les autres citations tirées de cet article et présentes dans ce sous-chapitre, nous donnerons les pages entre parenthèses dans le texte.

pensée qui l'a généré : c'est le profil de Cocteau qui remonte à la surface, avec son idée de l'art et du cinématographe. Voilà son début :

J'ai souvent répété qu'un chef-d'œuvre n'ouvrait aucune porte mais fermait la porte et mettait le point final aux entreprises où il s'ébauche et semble chercher son épanouissement.

Il est à craindre que *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica ne rende presque impossible aux Italiens de poursuivre la veine populaire qui de *Rome ville ouverte*, à *La Nuit porte conseil*, en passant par *Païsa*, *Sciuscia*, *Quatre pas dans les nuages*, nous a valu des merveilles. Veine étrange, puisqu'elle s'oppose au style déclamatoire et que l'Italie la repousse comme étant de mauvaise propagande alors que la meilleure propagande ne relève d'aucune morale et n'est faite que par la beauté. (p.140.)

Si *Païsa* de Rossellini avait convaincu Cocteau de l'importance du nouveau cinéma italien, l'incipit de cet article nous apprend que, pour lui, *Le Voleur de bicyclette* ne confirme pas seulement un tel mouvement artistique mais, en tant que chef-d'œuvre reconnu, il l'expose, en même temps, à un risque. Puisque ce film resserre, dans une sorte de synthèse extrême, le contenu le plus fécond de la production qui l'a précédé, il fait courir à ce nouveau cinéma le danger de voir dessécher cette « veine populaire » qui l'avait amené aux sommets de sa gloire. Car c'est elle la vraie nouveauté de ce cinéma, qui le rend tout à fait différent de celui qui le précède. Avant, il y avait une narration vouée au « style déclamatoire », très chère, rajoute Cocteau, aux politiciens italiens et à leur morale. Maintenant, au contraire, il y a une production bâtie sur une créativité qui a à voir avec la beauté – c'est-à-dire avec l'art. Ce film, ainsi que les autres déjà cités, porte en soi une diversité qui est directement liée à la beauté, et le poète, non seulement le constate, mais prend la liberté d'expliquer en quoi elle consiste.

Cocteau, en effet, continue l'article en développant la partie, que nous avons déjà eu l'occasion de citer, où la beauté du cinéma de l'après-guerre, selon lui, est renfermée dans une dimension théâtrale – toute italienne – présente dans la vie de ce peuple. Il parle de « spectacle naturel », qu'il lui est arrivé de percevoir dans les rues et sur les places italiennes, et qui fait de leurs habitants une multitude d'acteurs jouant tous les jours sans s'en apercevoir, en naturelle continuité avec la tradition de la Commedia dell'Arte et de Goldoni. Et il rajoute que Venise aussi, avec les films cités, a été le lieu privilégié de cette expérience : « Venise, par exemple, est la seule ville où l'on puisse voir des familles d'une maison ouvrière donnant à pic

sur la terrasse d'un restaurant à la mode, applaudir l'arrivée flamboyante des crêpes Suzette. J'ai été témoin de ce gag admirable » (pp. 140-141). Cocteau est donc fortement convaincu que le magma de départ de ce cinéma est la dimension théâtrale de la réalité italienne à laquelle s'ajoute cet autre élément indispensable : le jeu de l'acteur :

Vittorio De Sica est un comédien. Au festival de Biarritz nous lui avons décerné le prix d'acteur pour l'amnésique du film de Pagliero, *La Nuit porte conseil*. Il le mérite à plus d'un titre. Son visage de noblesse et de malice, la grâce qui l'enveloppe (au vrai sens du terme), son œil qui regarde dehors et dedans, sa démarche qui évoque Nerval et Baudelaire, bref toute une allure insolite de sa personne, permettent de comprendre la maîtrise souveraine de son dernier film. (p. 141.)

Ainsi, De Sica est un acteur extraordinaire, car il possède une grâce innée qui n'est pas uniquement la conséquence logique du théâtre naturel italien. Selon Cocteau, il est aussi doté d'une double vue, d'un regard qu'il pose en même temps sur les choses qui l'entourent et à l'intérieur de lui-même. Ce don lui confère une allure particulière, insolite –qu'il prétend similaire à celle de Nerval et de Baudelaire– qui rappelle de très près la déambulation plus tardive du Poète dans *Le Testament d'Orphée*, quand il se promène aux Baux, avec des yeux peints sur ses paupières fermées³⁸⁴. Ainsi, cette qualité saisie ici par Cocteau dépasse, selon lui, l'interprétation qui a accompagné le personnage du ministre amnésique interprété par De Sica dans le film de Pagliero. Maintenant son jeu se rapproche des qualités possédés seulement par les poètes.

Les ingrédients qui produisent le caractère exceptionnel du film *Le Voleur de bicyclette* sont tous là : le théâtre en tant qu'art, la veine populaire en tant que contenu différent et la maîtrise de l'acteur en tant qu'instrument. Sauf que De Sica n'est pas l'acteur du film, mais son metteur en scène. Cocteau se laisse alors aller à une « lecture du texte » en fonction de son – sous-entendu – projet d'auteur :

Le Voleur de bicyclette, de la première image à la dernière, est une réussite d'autant plus surprenante que le thème en était propre à décourager la race des producteurs et des distributeurs. Un ouvrier n'a pas le sou. On lui offre une place de colleur d'affiches. Il lui faut une

³⁸⁴ Sur la particularité de cette déambulation du Poète dans ce film, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Aux origines de l'œuvre : *Le Testament d'Orphée* et son écriture », in *Jean Cocteau 6*, « Figures de la narration », textes réunis et présentés par Serge Linares, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2010, pp. 147-158.

bicyclette. Sa femme vend les draps ; il achète sa machine ; on la lui vole. Il la cherche. Rien d'autre ne tend la perche aux trouvailles du metteur en scène. Nous sommes en face de l'écriture visuelle, d'une encre de lumière, d'un objectif qui enregistre un mécanisme d'âme comparable à celui de Gogol lorsqu'il organise un drame autour d'une insignifiante anecdote. Pas une seconde Vittorio De Sica ne se relâche. Pas une image vide. Pas un regard qui ne compte. Et, s'il nous montre les séminaristes allemands sous l'averse et s'il semble s'écarter de son histoire, c'est par une richesse descriptive qui l'aide, que la plume emploie sans cesse et à laquelle le conteur cinématographique aurait bien tort de ne pas prétendre. (p. 141.)

Ce film, nous dit Cocteau avec son vocabulaire, c'est du vrai cinéma, car à partir d'une simple anecdote De Sica est capable de saisir l'univers entier qui le sous-tend. Et il y parvient en utilisant le cinéma comme s'il était de l'« écriture visuelle ». La caméra, dans ses mains, devient stylo dont la plume puise à l'encre de lumière, la seule capable de fixer, sur la pellicule, l'âme des êtres et leurs actions. Dès lors, tout se fait essentiel, et les digressions trouvent dans l'économie de l'écriture leur raison d'être, car elles vivent ce moment de vérité qui, normalement, s'éparpille dans le rythme frénétique que le quotidien – et l'habitude – impose à la vision :

Il est possible que les séquences qui nous étonnent n'étonnent pas les compatriotes de notre cinéaste et qu'ils disent : « Je vois cela chaque jour ». Ils oublient sans doute que les chefs-d'œuvre des lettres ne dépeignent que des lieux communs mais sous un angle qui les décape et que l'auteur nous souligne avec sa loupe.

La paresse inattentive du public gomme le détail des gestes, des coups d'œil, des mille nuances, des mille angoisses, des mille pudeurs secrètes qui rendent l'humanité digne de vivre. Pas un de ces humbles prodiges n'échappe à Vittorio De Sica. Il nous bouleverse par l'entremise d'un enfant qui se fâche, d'un enfant qui prend la main de son père. Et lorsque l'acteur anonyme, épuisé de fatigue, pense à voler à son tour une bicyclette posée loin au bord du trottoir, on se demande quel artiste célèbre pourrait arriver à sa cheville. (pp. 141-142.)

Avec cet article, l'intention de Cocteau est d'indiquer la grandeur de l'œuvre et, en même temps, de mettre sa nouveauté en évidence. Cependant, pour y arriver, il ne s'en tient pas, seulement, à l'œuvre même. À voir de plus près, on s'aperçoit qu'il lui applique une

lecture dont les points de force renvoient à ceux que, dans son parcours poétique, il s'est forgés lui-même pour capturer la poésie : un regard double, qui saisit la globalité de l'être – dehors et dedans en même temps ; une encre de lumière, capable de garder sur la pellicule les états d'âme les plus cachés qu'un regard en mouvement sait relever. Bref, dans le portrait que Cocteau dessine de Vittorio De Sica et de son cinéma, nous saisissons, en filigrane, son propre portrait et sa conception du cinématographe. Ainsi, il reconnaît comme présentes dans le film du metteur en scène italien la perception aiguë des ses origines, l'expression de soi-même de manière inhabituelle et la conscience d'un horizon humain commun aux êtres, caractéristiques qui appartiennent aux poètes. D'où son éloge, qui fait rapprocher de très près leurs profils, au point de les mélanger : « Je le répète, Vittorio De Sica est arrivé au sommet du mât de Cocagne, et il a décroché la timbale d'or. Il obligera ses camarades à mettre en œuvre des forces inconnues. Amoureux du neuf, nous lui en exprimons notre gratitude » (p.142).

Quelques mois après, pendant son premier voyage en Italie en compagnie de Francine Weisweiller et Édouard Dermit, Cocteau le réaffirme, sans ménager ses mots, à un journaliste qui l'interviewe à Venise : selon lui, De Sica « est un grand maître ». Voilà le passage :

- Comment jugez-vous notre production filmique ?

Je la partage en deux catégories : celle lourde (voir *Fabiola*) et « celle de la rue ». La première nous dit très peu ; matériel mort. Mais la deuxième... les Français en sont tombés amoureux.

- Films de la rue : qu'entendez-vous exactement ?

C'est clair : ce sont des films qui naissent dans la rue italienne, qui en reproduisent la vie colorée de chaque minute. De Sica, dans ce genre, est un grand maître³⁸⁵.

Encore une fois, Cocteau vise juste. Il détrône, avec un seul mot, le premier film à grand spectacle de production nationale signé par Alessandro Blasetti, *Fabiola* (1948) qui,

³⁸⁵ DOGO Giuliano, « *I veneziani sono attori dice Jean Cocteau* », *Gazzettino-Sera*, 14/15-7-1950 (« Les Vénitiens sont des acteurs dit Jean Cocteau », « - *Come giudicate la nostra produzione filmistica ? - La divido in due categorie : quella macchinosa (vedi "Fabiola") e "quella della strada". La prima dice ben poco; materiale morto. Ma la seconda... i Francesi ne sono innamorati. - Films della strada: che cosa intende esattamente ? - Ma è chiaro : films che nascono nella strada italiana, che ne riproducono la colorita vita di ogni minuto. De Sica, in questo genere, è un grande maestro* »).

comme l'affirme l'historien du cinéma italien Gian Piero Brunetta : « [...] c'est le premier grand succès populaire et le premier film qui cherche à réunir de nouveau les Italiens, malgré la progression de la guerre froide, les élections du 18 avril 1948, et la présence de collaborateurs de tous bords »³⁸⁶. Au contraire, Cocteau lui oppose « les films de la rue » qu'il aime et, dont parmi tous les auteurs, il ne cite que Vittorio De Sica, signe qu'il le place au niveau le plus haut. Et l'estime envers lui non seulement continue, mais s'intensifie grâce au film suivant : le très incompris *Miracle à Milan* (*Miracolo a Milano*, 1951). Dans une lettre qu'il envoie à Jean Marais, après l'avoir vu en projection au Festival de Cannes, il avoue : « Le film de De Sica est une merveille »³⁸⁷. Il recevra d'ailleurs la Palme d'or³⁸⁸ – la seule que le metteur en scène italien gagnera à Cannes au cours de sa carrière. Pourtant, la critique italienne ne l'aime pas, ni celle de droite ni celle de gauche, pour des raisons d'ailleurs différentes. La critique de gauche ne comprend pas comment le couple De Sica-Zavattini, qui a donné vie au cinéma néo-réaliste, puisse à l'improviste revendiquer le pouvoir de l'imaginaire et de l'utopie, dans les années dures et grises qui avaient débuté la nouvelle décennie en Italie. Au contraire, la critique de droite est tout entière à polémiquer sur la revendication communiste de cette poignée de pauvres qui s'envolent de Milan à califourchon sur des balais, vers « un monde où bonjour signifie vraiment bonjour »³⁸⁹. Selon ces critiques, le fait que les balais-volants prennent la direction de l'Est, laisse imaginer que cet univers heureux n'est autre que l'U.R.S.S.

En revanche, les deux réflexions que Cocteau a laissées sur ce film dans son *Passé défini* sont très éclairantes. Nous commençons par la deuxième car, même si elle est datée de septembre 1953, elle remonte au Festival de 1951 :

Sept. 1953

[...] Au dernier festival de Cannes, je m'étais rendu aux films de deux amis, Buñuel et De Sica. On m'interroge à la radio.

³⁸⁶ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, cit., p. 453 (« [...] primo grande successo popolare e primo film che cerca di continuare a riunire, nonostante l'avanzare della guerra fredda e le elezioni del 18 aprile 1948, collaboratori che rappresentino tutte le posizioni dell'arco costituzionale »).

³⁸⁷ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 267. La lettre est datée « 17 avril 1951 ».

³⁸⁸ Cette année-là le jury international prime trois films ex-æquo avec la Palme d'or : outre celui de De Sica, *Miroirs de Hollande* (*Spiegel van Holland*) de Bert Heanstra et *Mademoiselle Julie* (*Fröken Julie*) de Alf Sjöberg.

³⁸⁹ Avec la chanson « Il nous suffit d'une cabane », c'est le deuxième leitmotiv du film, qui appartient directement à son protagoniste, le jeune Totò, avec lequel le film se termine.

- Vous n'êtes venu que deux fois à Cannes ?
- C'est exact.
- Pour le film de Buñuel et celui de De Sica ?
- Exact.
- Ce sont des films communistes.
- Question de phraséologie. Jadis on disait films humanitaires. Et j'ajoute films chrétiens : Aimons-nous les uns les autres...
- M. Cocteau, vous connaissez la cathédrale de Milan.
- Je la connais.
- Avez-vous remarqué son orientation ?
- Ma foi non – je ne possède aucun sens de l'orientation.
- À la fin du film tous les pauvres s'envolent sur des balais vers un monde meilleur. N'avais-vous pas vu de quel côté ils s'envolent ?
- ...
- Ils s'envolent vers l'Est.

Psychose détestable qui atteint l'aigu en Amérique. (Smith me l'a confirmé hier).

Ce n'est du reste pas une idéologie qui s'oppose à une autre. C'est « On menace ma poche ». (*PD II*, pp. 266-267.)

Le commentaire de Cocteau, en réponse à la polémique rapportée par le journaliste, est extrêmement lucide. Il revendique dans le film une composante humanitaire qui n'est pas directement idéologique et, en conclusion de cette interview, il ajoute que même le pouvoir de l'idéologie est désormais réduit à un vil intérêt économique personnel : « On menace ma poche ». Ainsi, dans cette boutade, nous pouvons lire l'acuité de ce regard « sociologique » active dans les analyses pointues qu'il a laissées sur les transformations en acte dans les villes italiennes visitées pendant ces années là – les années Cinquante – et, en particulier, pour ce qui concerne Venise, la ville la plus aimée.

En revanche, la première réflexion remonte à 1952. Encore une fois, elle concerne le travail que, selon lui, De Sica a développé dans la réalisation de son film :

10 octobre [1952]

[...] L'homme a vite fait de coller une étiquette et d'y ajouter plus de créance qu'au produit. Nous vîmes les films italiens bénéficier et

ensuite maléficier d'une étiquette « néo-réaliste ». Or ces films étaient des contes de conteurs orientaux. Comme l'Orient, l'Italie vit dans la rue. Le Kalife, au lieu de se déguiser en homme du peuple, se déguise en appareil de prises de vues. Il cherche les intrigues mystérieuses qui se déroulent dans les rues et dans les maisons. Dans *Miracle à Milan*, De Sica pousse le conte oriental à l'extrême. (PD I, p. 351.)

Nous avons déjà remarqué comment Cocteau évite l'étiquette de « néo-réaliste » pour ce nouveau cinéma italien de l'après-guerre, lui préférant le terme de « vérisme » qui a à voir avec le statut moral de l'auteur. Dans ce passage, il confirme à nouveau son propre point de vue mais, en même temps, il donne aussi un jugement synthétique et assez pénétrant sur le film : *Miracle à Milan* est une nouvelle expérimentation de De Sica. Selon lui, ici le cinéaste a poussé à l'extrême cette recherche déjà commencée auparavant, arrivée à un point de non retour avec *Le Voleur de bicyclette*. La critique ne s'en est pas aperçue – surtout la critique italienne, emprisonnée dans une vision trop idéologique du monde. Tandis que lui, grâce à son double regard de poète, l'avait déjà vu depuis longtemps : il avait reconnu dans les images de De Sica le merveilleux auquel la poésie ouvre ses portes. Ainsi, l'imaginaire qui alimente le film ne l'étonne pas et l'utopie qu'il renferme en soi-même n'est pas seulement un message christique, mais ce qui pousse, tous les vrais poètes, à chercher un monde où être et paraître coïncident. Enfin, le conseil que Cocteau lui avait donné, en le rencontrant lors de son voyage à Rome pour le lancement d'*Orphée*, se révélera d'une clairvoyance exemplaire : « Je suis resté en admiration devant les truquages de ton *Miracle à Milan*. Ils sont excellents. Et je te donne un conseil. Attends. Tu verras que le public finira par se prendre d'affection pour ce film. Un artiste est toujours en avance sur les goûts du public. C'est dommage »³⁹⁰.

Des années après, pendant son dernier voyage dans la ville lagunaire en compagnie de Francine Weisweiller et d'Édouard Dermit, qui se déroule entre le jeudi 17 juillet et le lundi 4 août 1958³⁹¹, Cocteau a l'occasion de rencontrer pour une dernière fois De Sica au

³⁹⁰ NAPOLITANO Gian Gaspare, « Cocteau dipingerà », *L'Europeo* (Milano), 20-5-1951 (« *Ho assistito ammirato ai trucchi del tuo Miracolo a Milano. Sono eccellenti. E ti do un consiglio. Aspetta. Vedrai che il pubblico finirà per affezionarsi a questo film. Un artista è sempre in anticipo sui gusti del pubblico. E' un peccato* »).

³⁹¹ Cocteau aurait eu une autre occasion de rencontrer De Sica à Rome l'année précédente. Il s'agit de l'offre américaine (mais en provenance des studios de Cinecittà), pour l'avoir sur le plateau italien du film *L'Adieu aux armes* (*A Farewell to Arms*, 1957), tiré du roman de Ernest Hemingway. Le producteur David O. Selznick et le metteur en scène Charles Vidor lui proposent le rôle du comte Greffi, « aristocrate italien d'un certain âge, grand seigneur, dont l'élégance et la sagesse font presque de lui le symbole d'un monde », comme on peut lire dans la lettre qu'il reçoit le 17 juillet 1957 (voir PD V, p. 632). En même temps, on avait proposé à Vittorio De Sica le rôle du major Alessandro Rinaldi, qu'il interprète. Au contraire, Cocteau est stupéfait de cette proposition. Déjà à la date du 11 juillet, il avait reçu un coup de fil de la production auquel il n'avait rien compris : « *Jeudi 11 juillet*

Lido de Venise. Ces jours-là, deux manifestations parallèles à l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise se déroulaient dans l'île : la X Exposition Internationale du film pour les jeunes et la IX Exposition Internationale du film documentaire et du court-métrage (17-27 juillet) – tandis que la XIX Exposition Internationale d'Art Cinématographique se tiendra du 24 août au 7 septembre.

Un article, publié par le quotidien local *Il Gazzettino*, nous informe que De Sica, comme Cocteau, arrive à Venise le 17 juillet car, dans la ville lagunaire, il est en train de tourner le film de Alberto Cavalcanti *Les Noces vénitienes* (*La Prima notte*, 1958), aux côtés de Martine Carol, l'interprète féminine principale³⁹². Un autre article, toujours de *Il Gazzettino*, nous fait savoir que, à l'occasion de la présence du célèbre acteur pendant les deux manifestations cinématographiques de La Biennale, De Sica s'est rendu le 23 juillet au Lido pour remettre un des prix majeurs à l'Exposition Internationale du film pour les jeunes (dans une photographie qui accompagne l'article, nous le voyons en compagnie de Monsieur Ammannati, directeur de l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique)³⁹³. Bref, les deux artistes sont présents au même moment et, même si De Sica est en train de travailler, il participe à des cérémonies officielles. On continue à parler de lui dans un autre article de *Il Gazzettino*, à la date du dimanche 27 juillet. Nous apprenons que : « Ce soir au Palais du Cinéma la proclamation des vainqueurs pour les documentaires, les court-métrages et les films pour les jeunes. Demain la remise du “Mercure d'or” de la Caméra de Commerce, et de l’“Osella” des Associations industrielles. Prochain départ de Vittorio De Sica. Il partira le mercredi matin (30 juillet) pour Hambourg, où il assistera à la première mondiale de *Kannonenserenade* (*Serenata ad un cannone*), interprété par lui »³⁹⁴.

[1957] [...] Ce matin on me téléphone de Rome (j'entendais assez mal). On me demandait si je serais libre en août pour un rôle. Quel rôle ? Étrange proposition » (*PD V*, p. 622). Ensuite, avec la lettre dans ses mains, il note dans son journal : « Lettre peu croyable » (*PD V*, p. 632), et il n'y donnera aucune suite. Ainsi, la rencontre avec Vittorio De Sica sera remise au Lido de Venise l'année suivante. La lettre, adressée à Cocteau le 11 juillet et signée par Guidarino Guidi, directeur du casting, fait partie du Fonds Jean Cocteau de la BHVP.

³⁹² Sans Signature, « *Arrivati De Sica e Niven. Attesi i sovrani del Nepal* », *Il Gazzettino*, 18-7-1958 (« De Sica et Niven arrivés. Les souverains du Népal sont attendus »). L'année suivante, De Sica tournera un autre film avec Martine Carol, *Austerlitz* (*Napoleone ad Austerlitz*, 1959), d'Abel Gance.

³⁹³ Sans Signature, « *E' nei progetti di De Sica fare un film su “Cuore”* », *Il Gazzettino*, 24-7-1958 (« Un film sur “*Cuore*” fait parti des projets de De Sica »).

³⁹⁴ Sans Signature, « *Il “Todaro” e i “Tetrarchi” in premio per i documentari e i film per ragazzi* », *Il Gazzettino*, 27-7-1958 (« Le “*Todaro*” et les “*Tétrarques*” sont les prix pour les documentaires et les films pour les jeunes »). Pour ce qui concerne la première mondiale à Hambourg à laquelle il doit assister, elle est organisée pour le film *Kannonenserenade* (*Pezzo, capopezzo e capitano*, 1958) de Wolfgang Staudte, coproduction italo/allemande, dans laquelle Vittorio De Sica joue le rôle principal, celui de Ernesto De Rossi, le capitaine d'un bateau de commerce. En rapportant le titre italien du film, le journaliste se trompe, car il est sorti avec celui que nous avons placé entre parenthèses dans la note.

Si nous nous sommes permis cette brève digression, c'est pour mieux contextualiser les renseignements que Cocteau a laissés, dans les pages de son journal, à propos de sa rencontre avec De Sica, sur lesquels nous nous permettons de revenir maintenant.

Dans *Le Passé défini*, les dates de cette rencontre ne concordent pas avec ce que le quotidien vénitien nous annonce. Le dimanche 27 juillet, le poète est présent lui aussi au Lido, où il déjeune « avec Cini et sa bande » (*PD VI*, p. 221). En effet, comme le journaliste l'écrit dans son article, au cours de la même soirée au Palais du Cinéma le Prix « San Giorgio » du Centre de Culture et de Civilisation de la Fondation Giorgio Cini sera attribué aux deux Expositions Internationales du Film. Voilà ainsi expliqué le motif de la présence de Cocteau, de Cini et « de sa bande » au Lido. Inversement, dans son journal, Cocteau évoque une rencontre avec De Sica, au Lido, à la date du 2 août, alors que De Sica aurait déjà dû partir le 30 juillet. Voici ce que Cocteau nous décrit de cette rencontre informelle :

Samedi 2 août [1958]

La soirée Martine [Carol]. Cent cinquante personnes du film (personnel et femmes). Sur la pelouse du palais transformé en auberge, j'étais à la droite de Martine, à la gauche de madame De Sica, robuste Espagnole ronde et rose. De Sica ruiné par le jeu et aussi écœuré que moi par la carence cinématographique. Je lui dis : « Vous ne pourriez plus faire le *Miracle à Milan* et je ne pourrais plus faire *Orphée* ». (*PD VI*, p. 227.)

Au-delà du doute sur la date, évidemment la production italo-française du film de Cavalcanti aura voulu fêter la fin du tournage vénitien, vue l'importante présence d'hôtes si célèbres ces jours-là à Venise. Pourtant, ce qui nous semble intéressant c'est de souligner, encore une fois, la conscience qui accompagne Cocteau par rapport à un cinéma – et à une période artistique-culturelle – désormais révolus. Encore une fois, les deux poètes sont rapprochés par le même destin (problèmes personnels à part). Les « amoureux du neuf » du lointain *Le Voleur de bicyclette* ne peuvent rien faire d'autre que résister et, désespérément, lutter.

1.3.4. LUCHINO VISCONTI

Après Roberto Rossellini, Luciano Emmer et Vittorio De Sica, voici le tour de Luchino Visconti (1906-1974).

Quand Cocteau fait sa connaissance, l'ami Luchino est un jeune dandy de vingt-six ans qui, à partir de 1932, séjourne très souvent dans son bien aimé Paris. Lui aussi, il fréquente les salons de la vicomtesse de Noailles et de Misia Sert, dans lesquels on croisait aussi Henri Bernstein, Serge Lifar et Kurt Weill ou encore Coco Chanel, comme le note Michèle Lagny dans sa monographie sur le célèbre metteur en scène italien³⁹⁵. Là Cocteau et Luchino se côtoient se découvrant nombre de choses en commun. D'abord, le milieu social et intellectuel (même s'ils sont de langue différente). Ensuite, une sensibilité aiguë envers les arts, en particulier le théâtre. Et finalement, l'homosexualité (même si Visconti la vit plus en retrait). Ce sont tous des éléments qui permettent aux deux hommes de se reconnaître, et de pouvoir établir des liens profonds qui, pendant les années Cinquante, feront intituler l'interview à Cocteau de la part d'un journaliste italien : « Interview de Jean Cocteau grand ami de Luchino Visconti »³⁹⁶.

Toutefois, ce qui est bizarre c'est que, parmi les documents du poète que nous avons étudiés, Visconti est très peu cité. Et, de la même façon, quand nous avons consulté le Fonds Luchino Visconti, auprès de la « Fondation Institut Gramsci » de Rome, nous sommes restés déconcertés : aucune lettre, aucun dossier sur l'ami d'au-delà des Alpes. Nous avons repéré, seulement, le scénario dactylographié, en français, de *Les Parents terribles*, que Visconti a mis en scène et, sous la rubrique « Autres Écrits », le script de « Roméo et Juliette ». Cependant, les contacts entre eux doivent avoir eu lieu, surtout quand Visconti décida de donner une suite sérieuse à sa carrière de metteur en scène théâtral³⁹⁷, en portant sur la scène

³⁹⁵ Voir LAGNY Michèle, *Luchino Visconti. Vérité d'une légende*, Paris, BiFi/Durante, coll. « Ciné-Regards », 2002, p. 27.

³⁹⁶ MALFALCHI Piero, « *Intervista di Jean Cocteau grande amico di Luchino Visconti* », *Alto Adige* (Bolzano), 19-11-1950, cit.

³⁹⁷ Avant 1945, Visconti réalise la mise en scène de deux pièces : pour la première, il s'agit de *Carità mondana*, de Giannino Antona Traversi, au Théâtre Sociale de Como avec la Compagnie du Théâtre de Milan, dirigée par Romano Calò, représentée le 20 octobre 1936, et ensuite transférée au Théâtre Manzoni de Milan le 28 octobre 1936. Pour la deuxième, Visconti met en scène *Il viaggio di San Remo* d'Henry Bernstein, au Théâtre du Casino

italienne *Les Parents terribles*, avec la Compagnie du Théâtre Élysée de Rome. La pièce a débuté le 30 janvier 1945, comme spectacle de l'après-midi (et elle sera reprise l'année d'après, à Milan, au Théâtre Odéon le 9 octobre 1946). Ensuite, toujours la même année, le 2 octobre 1945, il met en scène *La Machine à écrire* pour le Théâtre Élysée (mais maintenant avec la Compagnie Adani-Calindri-Carraro-Gassman), pièce qui sera reprise ensuite au Théâtre Olympia de Milan le 29 décembre 1945³⁹⁸. Or, dans les pages du *Journal* de Cocteau, qu'il tient sous l'occupation jusqu'au mois d'avril 1945, aucune note n'apparaît à ce sujet. Cette absence semble encore plus surprenante du fait que cette mise en scène a fait grand bruit en Italie³⁹⁹. Parmi ses notes, la seule réflexion qui renvoie à Visconti remonte à 1943, et concerne la situation politique italienne :

Mardi [27 juillet]

[...] En première page de *Paris-Soir* (lorsque nous sortons avec Georges Auric du studio), énorme article à droite sur la pêche à la ligne. À gauche, sous un titre modeste, le journal annonce que Benito Mussolini a donné sa démission au roi d'Italie. J'attendais ce tour de passe-passe depuis que Jeannot m'avait parlé des manœuvres du milieu Piémont-Visconti et de leur haine du fascisme. Quels que soient les dessous que cache ce départ, il n'en reste pas moins vrai que c'est le premier dictateur qui tombe. Une affreuse sottise qui se dégonfle, par le seul fait du départ d'un homme⁴⁰⁰.

Dans la première partie de notre travail, pendant l'analyse concernant la rapide promenade nocturne à travers Rome dans son *Tour du monde en quatre-vingt jours*, nous avons pu remarquer le refus net de Cocteau envers le régime fasciste. Dans son *Journal* il sent le besoin de noter comment l'histoire, de façon quasi naturelle, est en train de changer, même s'il avoue son incapacité à saisir la nouvelle toile de fond en train de se dessiner dans le déroulement de la guerre en acte, avec la destitution de Mussolini. Or, il est important de savoir que, à travers Jean Marais, il était assez bien informé sur l'existence de l'opposition intellectuelle de gauche à l'œuvre en Italie, et que Visconti en faisait bien partie. Mais ce n'est pas tout. Cocteau ne dit rien sur de possibles contacts qu'il aurait pu avoir avec Visconti. Et,

municipal de San Remo en 1938. Néanmoins, tous ses critiques concordent en soulignant que son vrai départ dans la mise en scène théâtrale arrive avec *Les Parents terribles*.

³⁹⁸ Se reporter aux « Représentations théâtrales de Luchino Visconti » dans les Annexes.

³⁹⁹ Voir la première partie de notre travail, au paragraphe « 1.6. 1947-1950 : Après La Deuxième Guerre mondiale, l'Italie à nouveau et pour toujours. Un départ inédit : “*La Biennale di Venezia*” ».

⁴⁰⁰ COCTEAU Jean, *Journal 1942-1945*, texte établi, présenté et annoté par Jean Touzot, cit., p. 329.

même des années plus tard, quand on lui offre la possibilité de mettre en scène à Rome un collage de ses travaux théâtraux, grâce à Visconti et à De Sica, même à ce moment-là son rapport avec Luchino ne sera pas direct, mais géré par d'autres :

Dimanche 3 novembre [1957]

[...] Ce matin visite des Italiens du Club du théâtre de Rome, envoyés par Visconti et par De Sica. Ils veulent organiser un spectacle de mes œuvres. Le malheur c'est que ce genre de projet se présente toujours à moi comme une montagne infranchissable. Il me faudrait un homme qui se charge de grouper les œuvres et de les rendre efficaces, qui me délivre des recherches et des droits, qui me rende le service que Kahnweiler et Sabartès rendent à Picasso. Mes besognes en cours me donnent de la paresse pour la mise en œuvre des choses déjà faites et, par exemple, le gala pour l'Exposition de Bruxelles ou l'offre de reprise des *Parents terribles* par Jamois m'angoissent bêtement comme certains rêves proches du cauchemar. (PD V, p. 746.)

Dans le sixième volume de son *Passé défini*, nous retrouvons deux passages sur Visconti, où il apparaît une certaine position critique à son égard. Le premier est une réflexion née pendant le séjour à Rome au printemps 1958. Cocteau constate les compromis qui gèrent les comportements humains, et celui de Visconti jaillit au beau milieu de sa pensée :

Dimanche 13 avril [1958]

Les raseurs et ces gourdes dînent sous un dôme de corps nus qui s'enchevêtrent dans les poses les plus licencieuses. D'être obligé de vivre en sandwich entre l'Église et le communisme (tout le monde n'a pas l'équilibre étrange de Luchino Visconti) les condamne à une inertie prudente, à un carrousel de visites, de dîners, de bals où les mêmes personnes se rencontrent chaque jour et papotent. Cette contrainte sous une apparence très libre n'est pas sans ressembler au milieu mondain d'Espagne et à *la liberté conditionnelle* des artistes. (PD VI, p. 113.)

Ainsi, à ses yeux, la vie de Visconti est un modèle d'équilibre entre des forces opposées, mais il la considère comme « un équilibre étrange » – et il n'explique pas le sens qu'il donne à cet adjectif. En revanche, il est bien plus explicite dans sa deuxième note, qui

concerne le décor viscontien au spectacle théâtral *Deux sur une balançoire* (*Two for the Seesaw*, 1958) de William Gibson, monté au Théâtre des Ambassadeurs, à Paris, le 12 novembre 1958, avec Annie Girardot et Jean Marais⁴⁰¹ :

Paris [Sans date, mais entre le mardi 11 novembre et le mardi 18 novembre 1958]

Deux sur une balançoire : Girardot et Jeannot m'ont beaucoup ému, mais il me semble que cette vague d'émotion ne sautait pas plus loin que le dixième rang des fauteuils d'orchestre. Sans doute à cause du décor transparent de Luchino Visconti, décor où les voix se perdent. (PD VI, p. 372.)

Dans ce cas, l'annotation laisse apparaître la sensibilité artistique du poète. Dans le manque d'« épaisseur matérielle » des scènes, voulues par Visconti, il saisit l'effet de perte des émotions véhiculées par les voix. En revanche, pour ce qui concerne sa mise en scène, il ne donne aucun avis, et ne s'étend pas davantage sur leur éventuelle rencontre. De toute façon, Cocteau avait déjà manifesté, auparavant, une certaine nuance critique à son égard. Il s'agit d'une interview qu'il avait donnée à un journaliste italien en novembre 1950, dans son appartement de la rue Montpensier (et que nous avons déjà eu l'occasion de citer dans d'autres passages). Pour ce qui concerne Visconti, le journaliste relate :

[...] Nous parlons du cinéma italien. Cocteau évoque Luchino Visconti de façon très amicale. Toutefois l'amitié ne l'empêche pas de déclarer que Visconti est tombé dans un piège, à propos même de cette *Terre tremble* qui, sous certains aspects, est un chef-d'œuvre. « Luchino est le descendant d'une classe de seigneurs » dit Cocteau, qui ajoute : « Et les personnages de *La Terre tremble* sont des gens du peuple. Le risque était grand »⁴⁰².

D'abord, à partir de cette interview nous pouvons déduire que Cocteau a vu le film dans sa version originale et intégrale, celle qui dure un peu plus de trois heures. Il a pu le faire car il a participé à la IX Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de

⁴⁰¹ Luchino Visconti signe la mise en scène et le décor, tandis que la traduction de la pièce est confiée à Louise de Vilmorin. Ensuite, Annie Girardot sera remplacée par Magali Noël.

⁴⁰² MALFALCHI Piero, « *Intervista di Jean Cocteau grande amico di Luchino Visconti* », *Alto Adige* (Bolzano), 19-11-1950, cit. (« [...] *Parliamo del cinema italiano; Cocteau parla con grande amicizia di Luchino Visconti. L'amicizia non gli impedisce tuttavia di dichiarare che Visconti è caduto in una trappola, anche a proposito di quella Terra trema che sotto certi aspetti è un capolavoro. "Luchino è discendente di una classe di signori" dice Cocteau "E i personaggi della Terra trema sono gente del popolo. Il pericolo era grande" »).*

Venise – celle de 1948, où le film de Visconti a été présenté pour la première fois et où il obtient le Prix de la meilleure réalisation. Si ce n'était ainsi, il n'aurait pas pu parler de *La Terre tremble* (*La Terra trema*, 1948), car le film sort en France seulement quatre ans après, et comme le constate Georges Sadoul : « La version française de 1952 diffère très fortement du film original. Sans doute l'Universal a-t-elle craint que la censure française refuse son visa. Elle a donc demandé à celui qui présidait alors de commenter le film. Et le texte que déclame Jean Servais défigure le sens du film. [...] Ce détournement total est accompagné de scandaleuses coupures »⁴⁰³. Ainsi, Cocteau est parmi les rares Français qui, deux ans avant sa sortie sur les écrans nationaux, peut exprimer son jugement sur l'œuvre de Visconti en connaissance de cause. De plus, il s'agit du film qui, comme l'indique bien Michèle Lagny dans sa monographie sur le réalisateur italien, est « “son” chef-d'œuvre néo-réaliste »⁴⁰⁴.

Or, le poète avoue au journaliste qui est en train de l'interviewer, qu'il s'agit bien « sous certains aspects, d'un chef-d'œuvre », mais il ne les explique pas. Au contraire, il tient à souligner que la matière du départ du film, c'est-à-dire l'univers des pêcheurs d'Acitrezza (Sicile), est totalement étrangère du point de vue culturel et sociologique à l'univers de Visconti – en effet, il connaît bien ses origines ainsi que ses fréquentations, dont certaines sont communes. Selon lui, même s'il ne l'explique pas directement, le metteur en scène italien s'est trouvé face à un piège : celui de mettre en péril la réussite même du film. Finalement, son jugement sur le film reste dans le non-dit : il avance sa pensée, mais il ne l'éclaircit pas. Raison pour laquelle nous sommes allés interroger d'autres textes, pour chercher à comprendre cette suggestion énoncée à demi-mot.

Pour interpréter sa pensée, il nous paraît intéressant de lire l'article d'André Bazin sur le film de Visconti, qu'il a pu voir lui aussi à Venise, apparu à la fin 1948 dans la revue *Esprit*. Au contraire de Cocteau, Bazin est très explicite dans son jugement. En effet, il considère que : « Visconti a cherché et incontestablement obtenu une synthèse paradoxale du

⁴⁰³ SADOUL Georges, *Les lettres françaises*, 21 janvier 1952, repris in LAGNY Michèle, *Luchino Visconti. Vérité d'une légende*, cit., pp. 163-164. Dans le panorama critique sur le film présenté par Lagny, il y a aussi l'article paru dans *Télérama*, qui nous informe qu'ensuite il y a eu une version originale qui circulait en France : « La seule version valable du film est la version originale et intégrale qui dure un peu plus de trois heures et qui est distribuée en France par la Fédération française des ciné-clubs (il existe une version tronquée et commentée en français qui déforme le sens du film) », 14 mars 1961, p. 29, repris in *ibidem*, p. 164.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 42.

réalisme et de l'esthétisme »⁴⁰⁵. Cependant à la fin de son article lui aussi relève, tout comme le poète, un certain danger présent dans le film, et il le met bien en évidence :

[...] Reste aussi, et ceci m'inquiète un peu plus quant à ce qu'on doit attendre de Visconti lui-même, un penchant dangereux à l'esthétisme. Ce grand aristocrate, artiste jusqu'au bout des ongles, fait tout de même du communisme, si j'ose dire, synthétique.

La Terre tremble manque du feu intérieur. On songe à ces grands peintres de la Renaissance capables d'exécuter, sans se faire violence, les plus admirables fresques religieuses en dépit de leur indifférence profonde au christianisme. Je ne préjuge pas du tout de la sincérité du communisme de Visconti. Mais qu'est-ce que la sincérité ? Il ne s'agit, bien entendu, point de paternalisme à l'égard du prolétariat. Le paternalisme relève d'une sociologie bourgeoise et Visconti est un aristocrate, mais peut-être d'une sorte de participation esthétique à l'histoire. Quoi qu'il en soit, nous sommes bien loin de la conviction communicative du *Cuirassé Potemkine* ou de *La Fin de Saint-Pétersbourg* ou même, dans un sujet identique, de *Piscator*. Le film possède bien une valeur de propagande, mais objective, avec une vigueur documentaire que ne vient soutenir aucune éloquence affective. Nous voyons bien que Visconti l'a voulu ainsi et son parti pris n'est pas, en principe, sans nous séduire. Mais c'est là une gageure dont il n'est pas certain qu'elle puisse être tenue, du moins en cinéma. Nous espérons que la suite de cette œuvre viendra nous le démontrer. Elle ne le pourra qu'à condition de ne pas tomber du côté où il nous semble qu'elle penche déjà dangereusement⁴⁰⁶.

En tout état de cause, les doutes de Bazin semblent éclaircir convenablement les sous-entendus avancés par Cocteau. Dans *La Terre tremble*, le critique français saisit le travail idéologique qui le sous-tend : il nous dit que la tête de Visconti est communiste, mais que son âme d'artiste est aristocrate, et c'est de celle-ci que son opération esthétique est née. D'où le risque d'un tel projet, car il soustrait au film cette dimension humaine qui, selon lui, est présente, par exemple, dans *Le Voleur de bicyclette* de De Sica (que nous avons déjà souligné). Exactement ce que Cocteau allait théoriser dans ces années-là dans le domaine artistique : une esthétique en tant que morale, principe selon lequel un artiste doit suivre

⁴⁰⁵ BAZIN André, « La Terre tremble », *Esprit*, décembre 1948, repris in *Qu'est-ce que c'est le cinéma ?* (1985), cit., pp. 287-288.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, pp. 292-293.

seulement sa morale interne, qui a à voir avec l'essence la plus profonde de l'être humain et qui le guide dans la réalisation de ses œuvres.

Ainsi, le jugement explicite de Bazin et celui implicite de Cocteau semblent se refléter l'un l'autre. Ce n'est pas un hasard si, exactement à Venise, pendant l'Exposition de la Biennale les deux hommes étaient devenus amis, au point de collaborer, tout de suite après, à d'importants projets : parmi tous, le ciné-club « Objectif 49 ». L'amitié n'implique pas forcément de partager le même point de vue, mais elle signifie, sûrement, saisir les risques d'une opération et en faire état dans tous les cas. En définitive, Cocteau semble avoir ressenti exactement ce sentiment-là envers Luchino Visconti.

1.3.5. ANNA MAGNANI

Sans aucun doute, Anna Magnani (1908-1973) a été la *diva* – dans le nouveau rôle d'*antidiva* – du cinéma néo-réaliste italien. Parmi les nombreux films auxquels elle a participé dans sa longue carrière, Cocteau en mentionne deux seulement : *Rome ville ouverte* et *L'Amore* (où elle interprète sa pièce *La Voix humaine*, avec l'épisode *Le Miracle*, écrit par Federico Fellini), tous deux dirigés par Roberto Rossellini. Néanmoins, leur rapport humain a été très fort – et, à partir des documents analysés, nous pouvons affirmer qu'il l'a été pour tous les deux – en se prolongeant au-delà du moment de leur collaboration artistique.

Grâce à un article paru dans un hebdomadaire italien, nous avons appris que leur première rencontre est survenue dans une boîte de nuit parisienne pendant le mois de février 1947. Et cette rencontre n'arrive pas par pur hasard, mais avec une motivation précise : la possibilité, assez concrète, qu'Anna Magnani puisse interpréter dans un film son célèbre acte unique *La Voix humaine*, avec la mise en scène de l'homme à qui, à ce moment-là, elle est sentimentalement liée, c'est-à-dire Roberto Rossellini. Et, à la fin de la soirée, Cocteau déclare au journaliste : « J'avais toujours imaginé que l'interprète de *La Voix humaine* devait avoir le

visage et les cheveux en désordre », et celui-ci de terminer son article en rajoutant : « C'était fait »⁴⁰⁷.

Comme toujours, Cocteau met le doigt sur les nouveautés : voilà l'image de la nouvelle Magnani, sortie renouvelée de cette expérience extraordinaire qu'a été *Rome ville ouverte*, où son humanité commence à s'imposer sur son professionnalisme. Maintenant, elle est parfaite pour interpréter sur les écrans une femme annihilée par la douleur d'amour, car son amant l'a abandonnée pour se marier avec une autre. Dans le nouveau panorama du cinéma italien, grâce à ce rôle elle devient l'*antidiva*, celle qui, comme l'a remarqué l'historien du cinéma Fernaldo Di Giammatteo : « [...] a le courage de se vautrer sur le lit pour le monologue de Jean Cocteau “ *La Voix humaine* ” et de se mettre à la place d'une folle pour “ *Le Miracle* ”, dans le diptyque rossellinien dédié à “ *L'Amour* ” »⁴⁰⁸. Cependant, à l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise, où le film est présenté en compétition officielle, une bonne partie des critiques n'aimera pas sa rupture avec les traditionnels clichés demandés aux *diva*. Les critiques ne prendront pas en considération ni la spontanéité qui sous-tend son interprétation, ni l'exigence de donner une image au personnage plus proche de son intimité.

Bien sûr, les journalistes en enregistrent la nouvelle forme « extérieure ». Par exemple, voilà la didascalie de l'une de ses photographies prises au Lido : « Très échevelée – c'est son nouveau style –, voici Anna Magnani, interprète de “ *La Voix humaine* ” de Jean Cocteau, qui constitue le premier épisode du film “ *L'Amour* ” de Rossellini, en compagnie de l'écrivain français »⁴⁰⁹. Pourtant, ni les critiques ni les journalistes n'arrivent à comprendre le changement profond que l'expérience sur le plateau parisien a déclenché dans sa carrière (comme nous le mettrons en évidence dans la troisième partie de ce travail). Ils retiennent de sa nouvelle image celle d'une vedette, car pendant son séjour au Lido, elle s'affiche très souvent en compagnie du poète, considéré comme un personnage très *sui generis* dans les pages des quotidiens vouées à la chronique mondaine :

⁴⁰⁷ Sans Signature, « Cocteau préfère les femmes. Jean Marais aussi lui a conseillé Anna Magnani », *L'Europeo*, 30 marzo 1947 (« *Cocteau preferisce le donne. Anche Jean Marais gli ha consigliato Anna Magnani* » ; « “ *Avevo sempre immaginato che l'interprete della Voce umana dovesse avere la faccia e i capelli in disordine* ”. *Era fatta* »).

⁴⁰⁸ DI GIAMMATTEO Fernaldo, *Dive e Divi del cinema italiano. Agenda 1989*, cit.

⁴⁰⁹ Titre au-dessus de la photographie : « Deux visages : une voix humaine », in *La Repubblica d'Italia*, 26-8-1948 (« *Due volti : una voce umana* » ; « *Scapigliatissima, come è il suo nuovo stile, ecco Anna Magnani interpete de “ La Voce umana ” di Jean Cocteau, che costituisce il primo episodio del film “ Amore ” di Rossellini, insieme con lo scrittore francese* »).

Ce soir, quand Jean Cocteau est descendu du carrosse et a franchi d'un pas de menuet le boulevard qui le séparait du Palais du Festival, la foule ne s'est même pas exclamée. Cocteau portait un « smoking » de coupe ancienne, funèbre, qui le faisait ressembler aux « viveurs » de l'époque de Cléo de Mérode. Il laissait le vent de la nuit du Lido écheveler de façon artistique ses longs cheveux grisonnants, sans pourtant obtenir un résultat appréciable.

L'absence de Venise de son jeune et inséparable compagnon d'art Jean Marais lui a valu, ici, le surnom sans malice de « veuf triste ». Très apprécié par la colonie raffinée de l'Hôtel Excelsior c'est dans le style un peu maniéré des Ballets Diaghileff [*sic*] que Cocteau fait sa révérence tous les soirs à Anna Magnani, interprète de sa « Voix humaine », pour l'inviter à récompenser d'un baiser le triomphateur du spectacle. Mais les gens simples qui, en face du Palais du Festival, font la haie au passage des célébrités mondiales continuent à s'en désintéresser, fascinés par d'autres motifs de curiosité, électrisés par d'autres fictions plus stupéfiantes...⁴¹⁰.

Anna et l'excentrique poète français : voilà qu'un nouveau couple est né à l'Exposition du cinéma, qui n'attire pas trop les regards des « gens simples », mais plutôt ceux assoiffés des chroniqueurs mondains, qui ne manqueront pas de souligner, de différentes façons, la nouvelle amitié artistique entre Cocteau et son interprète « divine », à côté de celle, bien plus scandaleuse, avec Jean Marais⁴¹¹.

⁴¹⁰ CAUDANA Mino, « *Il festival dei poveri* », *Gazzetta del Popolo* (Torino), 26-8-1948 (« Le festival des pauvres » ; « *Questa sera, quando Jean Cocteau scese dalla carrozza e percorse con un passo di minuetto il viale che lo separava dal Palazzo del Festival, la folla non disse neppure "beh". Cocteau indossava uno "smoking" di taglio antico, funereo, che lo faceva rassomigliare ai "viveurs" dell'epoca di Cléo de Mérode. Egli lasciava che il notturno vento del Lido gli scompigliasse artisticamente i capelli lunghi e grigiastri, senza tuttavia ottenere un risultato apprezzabile.*

*L'assenza da Venezia del suo giovane e inseparabile compagno d'arte Jean Marais gli ha valso, qui, il nome non malizioso di "vedovo triste". Moloto gustato dalla colonia raffinata dell'Albergo Excelsior è l'inchino che, nello stile un po' lezioso dei Balletti Diaghileff [*sic*], Cocteau fa ogni sera ad Anna Magnani, interprete della sua "Voix humaine", per invitarla a premiare con un bacio il trionfatore dello spettacolo. Ma la gente spicciola che, di fronte al Palazzo del Festival, fa ala al passaggio delle celebrità mondiali continua a disinteressarsene, affascinata da altri motivi di curiosità, elettrizzata da altre più stupefacenti finzioni... »).*

⁴¹¹ En plus de l'article déjà cité, sur la même ligne se place celui de REIF Gianni E., « *Accadde a Venezia* », *Film* (Milano), 11-9-1948. Pour l'appellation « ma divine », que Cocteau aurait attribué à Magnani tout de suite après la projection officielle, voir l'article sans signature « Anna téléphona pendant 25 minutes de suite : mais elle s'était trompée de numéro », *Otto* (Milano), 9-9-1948 (« *Telefonò Anna per 25 minuti : ma aveva sbagliato numero* »). Sur le personnage Cocteau, nous avons retrouvé des articles de ton différent. Il y a ceux qui soulignent son influence dans le lancement de modes vestimentaires (AGLIATI Mario, « [...] dans les promenades le long de la Riva degli Schiavoni on voit la foule bariolée qui porte la chemise azur pâle de Cocteau avec imprimé bien en évidence "Jean" », *Canton Ticinese* (Lugano), 7-9-1948, « [...] *nelle passeggiate lungo la Riva degli Schiavoni si vede la variopinta folla che porta la camicia celestino di Cocteau con stampato ben in grande "Jean"* »), ou ceux qui s'arrêtent sur sa liaison « intime » avec Jean Marais (BIANCHI Piero,

Ainsi, la réalisation de *La Voix humaine* est le point de départ d'un rapport sincère, bâti sur l'estime réciproque et, aussi, sur de possibles collaborations futures. En effet, dans un courrier inédit que le poète adresse à Jean Marais, présent dans le Fonds Jean Cocteau de la BHVP, Francis Ramirez et Christian Rolot nous indiquent que, pendant le mois de juillet 1952 : « Cocteau s'ouvre à Jean Marais d'une idée qu'il a eue d'après un livre de Gabriele D'Annunzio, dont Anna Magnani serait la vedette. Marais lui répond aussitôt : “ Anna Magnani est très excitée par ton idée du film de D'Annunzio et est prête à tout abandonner pour ce sujet ” ». Cependant, les deux chercheurs constatent qu'« *Aucune suite connue ne fut donnée* »⁴¹². Dans son *Passé défini*, Cocteau ne dit rien sur ce projet. La seule chose qu'il note, à la date du 29 juillet 1952, c'est cette suggestion : « Raconter M^{me} Greffulhe et D'Annunzio » (*PD I*, p. 289).

De toute façon, leur rapport continue grâce aux fréquentations romaines de Cocteau, dont il mélange mondanité et quotidienneté, comme témoignent ces documents – malheureusement assez peu nombreux – qui nous permettent de saisir le fil rouge de cette amitié. Dans son *Passé défini*, parmi les notes qu'il a rédigées au printemps 1955 pendant sa présence à Rome pour l'exposition *100 Cocteau* qui lui est consacrée⁴¹³, il parle d'Anna Magnani. La veille de son départ, il écrit dans son journal : « *Mardi [3 mai 1955] [...] Ensuite, chez Attanasio, Lili [Volpi] achète une grande tête d'arlequin. Je retrouve Anna Magnani et Cesare [Pavani] installés dans l'arrière-boutique avec Mimi Pecci. Dînez chez Apuleius. Je dessine des assiettes pour tout le monde* » (*PD IV*, p. 114).

Dans le Fonds Jean Cocteau auprès de la BHVP, nous avons retrouvé une série de photographies qui montrent le poète en compagnie de personnalités du spectacle italien. Parmi ces photographies, il y en a deux qui nous confirment la rencontre avec Anna Magnani. Dans la première, Cocteau et la Magnani se serrent dans les bras avec en fond un tableau du poète. Dans la deuxième, ils sont avec Cesare Pavini (qui est un décorateur italien, ami de Jean

« *Guida per lo snob che si reca a Venezia* », *Bis* (Milano), 24-8-1948, « Guide pour le snob qui se rend à Venise ». Dans le contexte de l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de 1948, nous pouvons affirmer qu'en Italie Cocteau intéresse aussi bien comme personnage que comme artiste.

⁴¹² RAMIREZ Francis ROLOT Christian, « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 7, cit., p. 73.

⁴¹³ Le titre correspond au nombre des travaux graphiques présentés à la Galleria Attanasio, en plein centre de la capitale italienne.

Marais), à côté d'autres tableaux du poète⁴¹⁴. Ensuite, parmi les documents présents dans le Fonds, nous avons retrouvé un courrier écrit par Anna Magnani et adressé à Cocteau, qui n'est pas daté mais qui, par son contenu, renvoie à un séjour du poète dans la capitale (et qui pourrait bien être celui-ci). Voilà son contenu :

Carissimo [Très cher] Jean,

Voilà longtemps que je n'ai pas eu de nouvelles de vous tous. Je suis sûre que vous êtes bien et peut-être en train de faire un beau voyage.

Je viens de trouver l'appartement à Piazza di Spagna : sur cette ancienne photo vous pouvez voir comment il est situé. Il est assez grand mais complètement à refaire, et sur le toit on peut aussi faire une terrasse. On demande 45 millions de liras : sans doute on peut négocier le prix.

Il est vraiment unique et beau. Si ça vous intéresse, je peux demander beaucoup de détails et tout ce que vous voulez savoir.

Les chemises seront prêtes le premier octobre parce que Battistoni vient d'ouvrir depuis une semaine.

Pour moi, toujours la même vie de travail. Mon père maintenant est assez malade et je commence à penser que les soins de mon docteur ont déjà fait l'impossible.

Je vous embrasse tous.

Anna

[deuxième feuille]

Je t'attends à Rome. Viens vite !!! Anna⁴¹⁵.

La lettre est accompagnée de deux cartes postales, qui reproduisent deux anciennes photographies de *Piazza di Spagna* (Place d'Espagne) aux premières années de 1900. Dans la première, il y a un appartement au dernier étage du deuxième bâtiment en partant de la gauche (où commence Via del Babuino – Rue du Babouin), qui est indiqué avec une flèche dessinée

⁴¹⁴ BHVP, Fonds Jean Cocteau.

⁴¹⁵ *Ibidem*. La lettre est écrite en un français légèrement incorrect, que je me suis permis de corriger, sans en fausser le sens.

par un stylo et une didascalie en italien : « Voici la maison ». Dans la deuxième, le point de vue est carrément celui à l'opposé. Nous voyons un fragment de la balustrade d'une terrasse, d'où on domine toute la Place d'Espagne, jusqu'à la fontaine de la *Barcaccia* de Pietro et Gian Lorenzo Bernini (à partir de la terrasse à gauche il y a le côté est et à droite le côté ouest). Avec un stylo il y a indiqué la balustrade et nous pouvons lire en français cette didascalie : « Cette photo est prise dans la terrasse de l'appartement [+ + +] immense il y a [+ + +] une balustrade »⁴¹⁶.

Par le ton de son écriture, nous pouvons déduire que leur rapport est vraiment d'amitié et le renseignement sur le chemisier⁴¹⁷ est révélateur de ce lien, de la même façon que l'exhortation à la rejoindre le plus vite possible. Mais ce n'est pas tout. Le courrier qu'elle lui envoie, avec les cartes postales qui lui sont liées, nous indiquent clairement qu'il y avait quelqu'un de l'entourage de Cocteau qui désirait acheter un appartement à Rome. Et elle prend à cœur cette recherche, car les renseignements qu'elle lui envoie sont assez précis et détaillés.

Il est sûr, si l'on en reste à ce que nous pouvons lire dans sa biographie, que ce sujet la touche beaucoup. En effet, à partir de novembre 1951 elle habitait rue des Astalli, au dernier étage du Palais Altieri, car c'était : « [...] son vieux rêve, [...] pouvoir se pencher sur une mer de tuiles rougeâtres, lécher du regard les cent coupes de la Rome papale qui, vues du haut, semblaient d'énormes montgolfières ensoleillées, prêtes à monter dans ce ciel païen »⁴¹⁸. Voilà, donc, la proposition d'un appartement au dernier étage d'où, comme pour le sien, l'on peut dominer le profil baroque des palais qui entourent Place d'Espagne. En plus, comme sa biographe ne manque pas de le faire remarquer, « Anna avait un sixième sens pour les affaires, une vraie habileté pour investir son argent. Toute sa vie, elle aura acheté des

⁴¹⁶ *Ibid.* La première carte postale porte la didascalie : « (*Ed.ni Brogi*) 16231 ROMA Piazza di Spagna ».

⁴¹⁷ S'agit-il, alors, de l'arrière boutique du chemisier auquel Cocteau fait allusion dans son journal, où il retrouve Anna Magnani et Cesare Pavani le dernier jour de sa présence à Rome ? Ou cette note renvoie-t-elle à l'angle de la galerie Attanasio, où il se fait photographe en leur compagnie ? Selon les documents que nous avons pu retrouver et analyser, nous ne sommes pas en mesure de donner une réponse précise. Nous pouvons seulement préciser que Cocteau aimait acheter des vêtements et des accessoires en Italie. Voilà un passage tiré de son *Passé défini* : « Samedi 14 juillet [1956]. Fête du Redentore. J'ai acheté ce matin dans la boutique de chaussures qui se trouve presque sous la porte du Lion d'or (à droite), des souliers noirs qui ont l'élégance qui j'avais encore connu aux Vénitiens avec leurs châles. Ces souliers sont en pointe comme les poulaines qui avaient cette forme pour suivre la pente des orteils et non pour être cocasse. Si je le note, c'est qu'on demeure stupéfait de trouver encore un peu d'élégance et d'intelligence dans une boutique », *PD V*, p. 177.

⁴¹⁸ CARRANO Patrizia, *La Magnani*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 138-139 (« [...] il suo vecchio sogno, [...] potersi affacciare su un mare di tegole rossastre, lambire con lo sguardo le cento cupole della Roma papale, che viste dall'alto sembravano enormi mongolfiere assolate, pronte a salire in quel cielo pagano »).

immeubles rue Aurora, juste derrière via Veneto. Puis, une autre maison rue La Spezia. Elle savait à qui s'adresser, comment se faire conseiller »⁴¹⁹.

Or, Anna Magnani prend les demandes « romaines » de Cocteau et de son groupe à cœur mais, malheureusement, nous n'avons pas trouvé, à ce jour, de documents nouveaux capables de soutenir davantage notre hypothèse, tandis que nous savons avec certitude que, l'année d'après, pendant son séjour vénitien, Cocteau accompagnera Francine Weisweiller dans les palais de l'aristocratie vénitienne à la recherche d'un palais à acheter : « *Samedi 21 juillet [1956]. [...] Nous irions passer avril mai, septembre octobre à Venise et les autres mois à Santo Sospir* » (*PD V*, p. 187).

Néanmoins, à partir de ce courrier qu'Anna Magnani adresse à Cocteau, nous pouvons avoir la confirmation de ce qu'a été la femme au-delà de son masque d'actrice : un être d'une grande sensibilité (même si, certaines fois, peut-être un peu débordante). Ce qui a permis à l'historien du cinéma italien Fernaldo Di Giammatteo, de lui donner la plus belle définition : selon lui, Anna Magnani était « la *diva-plus-que-diva* » du cinéma italien⁴²⁰, celle qui a su se faire entourer de gens non seulement pour le prestige de son art, mais aussi pour l'affectivité de sa nature humaine. Il est certain que le poète faisait partie de ceux-ci.

1.4. LES FESTIVALS DE CINÉMA EN FRANCE

Avec l'ampleur de son activité créatrice dans le domaine cinématographique, Cocteau devient un habitué des festivals du cinéma. À partir de la fin des années Quarante, et pendant les années Cinquante, il passe de l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise – qui vient de renaître après l'occupation nazi-fasciste – au Festival du film maudit de Biarritz qu'il contribue à fonder, jusqu'à présider, d'abord en tant que Président du Jury et, ensuite, élu aux rangs de Président d'honneur, le tout jeune Festival de Cannes. Cependant, nous l'avions déjà souligné au début de ce chapitre, à la suite d'un article

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 139.

⁴²⁰ DI GIAMMATTEO Fernaldo, *Dive e Divi del cinema italiano. Agenda 1989*, cit. (« la *diva-più-che-diva* »).

de Christian Rolot, il n'était pas un spectateur assidu. Ainsi, dans ses journaux – comme dans d'autres textes – il nous a laissé peu de commentaires de films remarquables pendant ses fréquentations festivières. Par conséquent, il nous est assez difficile de donner un compte rendu satisfaisant de son point de vue sur le cinéma italien à travers les films vus en ces occasions ; néanmoins, ce n'est pas complètement impossible.

Sur les trois Expositions Internationales d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise – 1947, 1948 et 1950 – nous avons déjà eu l'occasion de présenter nos données. C'est-à-dire que dans celle de 1947 il ne voit rien car il est pris sur le plateau de *Ruy Blas*. En 1948, il voit certainement des films italiens, mais il parle seulement d'*Amore* de Rossellini et de *La Terre tremble* de Visconti. Finalement, en 1950 son séjour est extrêmement rapide : seulement trois jours⁴²¹, pour assister le soir du jeudi 7 septembre à la présentation de son *Orphée*. La recherche se fait plus intéressante si nous allons lire les documents concernant les festivals français.

1.4.1. LE FESTIVAL DU FILM MAUDIT DE BIARRITZ

Divers travaux ont cherché à mettre en lumière la contribution du poète à la constitution du premier ciné-club français « différent des autres, un ciné-club d'avant-garde »⁴²² : il s'agit d'Objectif 49 (1948), à partir duquel le Festival du film maudit de Biarritz (1949) et le Rendez-vous de Biarritz (1950) ont pris origine.

⁴²¹ Dates confirmées par le « Dossier Cinéma Français » contenu dans le « Fichier d'hospitalité », dans le Fonds *Mostra del Cinema* auprès de l'ASAC de La Biennale de Venise, dans lequel nous pouvons lire : « 3 jours offerts à l'Hôtel Bauer, en compagnie du producteur André Paulvé et de Madame Maria Casarès », Dossier *Cinema francese*, Boîte CM 16BIS, (« *Offerti 3 giorni all'Hôtel Bauer, assieme al produttore André Paulvé e a Maria Casarès* »).

⁴²² TACHELLA Jean Charles, « Quand Jean Cocteau était président d'un ciné-club : Objectif 49 et le Festival du Film maudit », in PAÏNI Dominique, NEMER François, LOTH Valérie (sous la direction de), *Cocteau, Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 83. Sur le même sujet, voir GOURMELIN Arnaud, *Le festival du film maudit et le Rendez-vous de Biarritz 1949-1950*, mémoire de DEA, Université Paris III, 1998 et RAMIREZ Francis ROLOT Christian, « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 7, cit.

À peu près vingt-ans après son début cinématographique avec *Le Sang d'un poète*, Cocteau récupère, dans son vocabulaire personnel, l'expression – jamais abandonnée – d'avant-garde. À nouveau, il a envie de donner vie à un projet subversif, cette fois qui soit de rupture dans l'offre cinématographique parisienne du deuxième après-guerre : faire voir – ou revoir – les films qui sont novateurs et qui, pour cette raison, n'ont pas trouvé de distributeur ou ont été mal distribués, ce qui a réduit parfois radicalement leur impact sur le public.

Parmi les fondateurs du ciné-club parisien, il y a eu Jean-Charles Tacchella, qui nous a raconté que l'idée a germé au Lido de Venise, pendant l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de 1948 : « Chaque soir, on se réunissait au bar de l'hôtel Excelsior, après la dernière projection, avec Bazin, Doniol-Valcroze et quelques autres. On évoquait les films de la journée. Jean Cocteau aimait se joindre à nous. Et parfois aussi Orson Welles »⁴²³. Une fois rentrés à Paris, le groupe des jeunes critiques travaille assidûment au projet, qui reçoit l'approbation soit des confrères soit des réalisateurs. Ainsi, le numéro des adeptes augmente à tel point que la projection inaugurale du ciné-club se tiendra au début du mois de décembre au Studio des Champs-Élysées, avec *Les Parents terribles* de Cocteau. En outre, le poète est nommé président, en compagnie de Robert Bresson et Roger Leenhardt. L'aventure peut donc commencer et, vu que Objectif 49 est censé avoir un rôle d'avant-garde, parmi ses projections le jeune cinéma néo-réaliste italien ne pouvait pas manquer.

En parcourant les titres des films figurant dans la programmation qui couvre la période janvier-juillet 1949, nous trouvons la présence de deux productions italiennes toutes récentes. Il s'agit de *Sous le soleil de Rome* (*Sotto il sole di Roma*, 1948) de Renato Castellani et de *La Nuit porte conseil* (*Roma città libera / La Notte porta consiglio*, 1948) de Marcello Pagliero. Pour *Sous le soleil de Rome*, nous ne savons pas si Cocteau a pu assister à sa projection. Parmi les documents que nous avons consultés il n'est pas cité, donc nous ne connaissons pas son jugement. Cependant, en partant du film, nous pouvons comprendre les raisons qui ont amené à l'inclure dans la programmation du ciné-club. Castellani avait commencé à tourner à partir du début des années Quarante et il signe ici son cinquième film, le premier d'une « trilogie des pauvres gens », avec *E' primavera* (1950) et *Deux sous d'espoir* (*Due soldi di speranza*, 1952). Sans aucun doute, le film s'inscrit dans la vague des films néo-réalistes, mais avec une différence considérable, comme le rappelle l'historien du cinéma italien Gian Piero Brunetta : « La caméra bouge tout le temps : elle suit les personnages dans

⁴²³ TACCHELLA Jean Charles, *ibidem*.

toutes les directions, en manifestant sa présence avec des travellings et des panoramiques et un nombre élevé de gros plans, qui contrastent avec les hypothèses néo-réalistes d'équidistance et d'objectivité »⁴²⁴. Voici la nouveauté de cette comédie néo-réaliste, dont le rythme soutenu et la vivacité désinvolte – qui, pourtant, au fond cachent du chagrin⁴²⁵ – font d'elle l'un des films précurseurs du « néo-réalisme rose ». En effet, c'est ainsi que la critique de gauche de la période a nommé, de façon dépréciative, ce cinéma qui mène, selon elle, à une régression idéologique du néo-réalisme. À l'inverse, nous comprenons que les jeunes critiques d'Objectif 49 ne pouvaient pas rester indifférents à ce film, car ils avaient fait de l'écriture cinématographique – c'est-à-dire du découpage du film, avec sa taille des plans et ses mouvements de la caméra – comme l'évoque Tacchella dans son article, leur centre d'intérêt spécifique.

La Nuit porte conseil de Marcello Pagliero, deuxième film sélectionné par Objectif 49, occupe un rôle important à l'intérieur du discours critique élaboré par Cocteau sur le cinéma néo-réaliste italien. Ainsi, analysons-le de plus près, en suivant les étapes de son parcours.

Présenté pendant les premiers mois de l'année au public parisien, le film recueille intérêt et consensus, au point d'être sélectionné par les organisateurs du ciné-club pour ouvrir les projections du premier Festival du film maudit qui se tiendra à Biarritz du 29 juillet au 5 août 1949. Par conséquent, le film possédait les caractéristiques qui, au dire de Tacchella, étaient à la base de ce festival si singulier, c'est-à-dire donner vie à « la première manifestation publique d'un cinéma d'auteur ». Or, en parcourant les écrits de Cocteau concernant ce film, nous retrouvons non seulement les éléments –déjà mentionnés précédemment– qui lui permettent d'élaborer son discours analytique sur le cinéma néo-réaliste, mais aussi, puisqu'il faisait partie du jury, ceux qui, à la fin du festival, justifient le choix de ne pas le primer, et de couronner, à sa place, *Le Deuil sied à Électre* (*Mourning Becomes Electra*, 1947) de Dudley Nichols :

⁴²⁴ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. III, cit., pp. 469-470 (« *La macchina da presa è in continuo movimento : segue i personaggi in tutte le direzioni, dichiarando la propria presenza con carrellate e panoramiche e un numero elevato di primi piani, che contrastano con le ipotesi neorealiste di equidistanza e obiettività* »).

⁴²⁵ Ce premier volet de la trilogie des pauvres gens, nous raconte l'histoire de Ciro, d'Iris et d'autres jeunes du peuple dans la Rome de la Deuxième Guerre mondiale. Ciro suit une mauvaise pente, mais un deuil familial et l'amour puissant d'Iris le remettent dans le droit chemin.

Au festival de Biarritz (films maudits) nous avons donné la palme au film américain *Le Deuil sied à Électre*. Nous hésitâmes entre ce film et *La Nuit porte conseil*, de Pagliero. Mais, malgré la grâce du film de Pagliero, conté comme quelque conte arabe, nous estimâmes que Pagliero travaillait dans une liberté plus grande que les metteurs en scène américains, lesquels se trouvent en face des obstacles insurmontables de la censure et des circuits trop vastes.

Le Deuil sied à Électre représente donc le type du film maudit, c'est-à-dire du film dont aucune circonstance n'entrave l'audace et qui brave les risques avec un courage extraordinaire⁴²⁶.

Cependant, dans le film de Pagliero, Cocteau saisit immédiatement ce qu'il considère l'élément le plus intéressant du nouveau cinéma italien : l'habileté à savoir cueillir et raconter la dimension « autre » qui imprègne la réalité dans toutes ses manifestations. En effet, le film montre une ronde de personnages déracinés et à la dérive, sur fond d'une Rome nocturne, désordonnée et hallucinée, tout de suite après sa libération, encore dominée par la présence des troupes alliées. Les historiens et les critiques du cinéma italien s'accordent sur le fait que ces caractéristiques si particulières du film seraient dues à la participation au scénario d'Ennio Flaiano (1910-1972), primé pour ce film avec le *Nastro d'Argento* pour le meilleur sujet 1947-1948⁴²⁷. Film à tel point étonnant que, dans leur célèbre *Dictionnaire des films*, les critiques Laura, Luisa et Morando Morandini le présentent comme « l'un des films italiens parmi les plus excentriques et maudits de l'après-guerre »⁴²⁸. Motif qui le condamne à une sortie éphémère sur les écrans italiens en 1948, tandis qu'il trouvera son vrai succès l'année d'après en France, grâce au Festival du film maudit de Biarritz. Vittorio De Sica y reçoit le prix du meilleur acteur pour son interprétation magistrale dans le film, justifiée par Cocteau dans le long article qu'il dédie à son film *Le Voleur de bicyclette* – et que nous avons déjà analysé – avec ces mots : « Son visage de noblesse et de malice, la grâce qui l'enveloppe (au vrai sens du terme), son œil qui regarde dehors et dedans, sa démarche qui évoque Nerval et Baudelaire, bref toute une allure insolite de sa personne, permettent de comprendre la maîtrise souveraine de son dernier film »⁴²⁹.

⁴²⁶ COCTEAU Jean, « La leçon des festivals », *Cinéma*, n° 787, 5-9-1949, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 56.

⁴²⁷ Nés à partir du 1946, les *Nastri d'Argento* (Rubans d'Argent) correspondent aux Césars français.

⁴²⁸ MORANDINI Laura, Luisa et Morando (a cura di), *Il Morandini 2004 Dizionario dei film*, Bologna, Zanichelli, 2003 (« uno dei film italiani più eccentrici e "maledetti" del dopoguerra »).

⁴²⁹ COCTEAU Jean, « *Le Voleur de bicyclette* (de Vittorio De Sica) », *Paris-Presse*, 26-8-1949, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 141.

Pendant le festival, un autre film italien est programmé : il s'agit de *Mille huit cent soixante (1860, 1934)* d'Alessandro Blasetti⁴³⁰. Dans son article, Tacchella nous rappelle que « Jean Cocteau était le plus assidu des spectateurs. Il participait à toutes les séances »⁴³¹. Cependant, nous n'avons pas retrouvé de commentaires sur ce film. Pourtant, la décision de le présenter au festival est particulièrement importante, surtout en relation avec l'intérêt que le comité de sélection accordait, à ce moment là, au nouveau cinéma italien. Il nous semble que son choix résulte de son caractère annonciateur du néo-réalisme, comme certains critiques italiens avaient commencé à soutenir dans l'immédiat après-guerre, à partir d'un célèbre article d'Antonio Pietrangeli apparu dans *La Revue du Cinéma* en mai 1948⁴³².

À l'automne 1949, les projections parisiennes d'Objectif 49 reprennent. Trop pris par la préparation du tournage d'*Orphée* et, en même temps, par le suivi des *Enfants terribles* de Jean-Pierre Melville, Cocteau lui consacre peu de temps. Et, à la deuxième édition du Festival, intitulée : « Les rendez-vous de Biarritz », qui se déroule du 11 au 18 septembre 1950, il n'y assistera pas. Pour ce qui concerne la présence du cinéma italien dans cette manifestation, outre des courts métrages de Luciano Emmer, les organisateurs ont sélectionné deux films longs métrages : il s'agit de *Tombolo (Tombolo, paradiso nero, 1947)* de Giorgio Ferroni et *Chronique d'un amour (Cronaca di un amore, 1950)* de Michelangelo Antonioni.

Nous ne savons pas si Cocteau a pu les voir en d'autres occasions. Pour ce qui concerne le choix du premier, nous pouvons dire qu'il semble aller à l'opposé de l'esprit du festival, car *Tombolo* est un mélodrame considéré par la critique comme un sous-produit du néo-réalisme. Tandis que c'est exactement le contraire avec le film d'Antonioni, premier long métrage qu'il ait tourné. *Chronique d'un amour* marque un tournant dans le cinéma italien après l'épuisement progressif du néo-réalisme. Les Morandini l'indiquent d'ailleurs

⁴³⁰ Considéré par le critique cinématographique Mino Argentieri comme « le meilleur film italien sur le *Risorgimento* réalisé pendant le fascisme » (« *Il cinema italiano e il Risorgimento* », *Cinema sessanta*, n° 90, luglio-agosto 1972, p. 9 « *il miglior film italiano sul Risorgimento realizzato durante il fascismo* »), il raconte l'histoire de « l'expédition des Mille », c'est-à-dire de la libération de l'Italie du sud de la domination du roi de Naples par Giuseppe Garibaldi et ses « Chemises rouges ». Objet d'une longue polémique historique et accusé pour ses correspondances évidentes ou implicites avec la propagande du régime fasciste, en 1951 le film sortit dans une nouvelle édition, signée par le réalisateur même, privée des cinq minutes qui en contenaient les signes les plus évidents, avec le nouveau titre *I Mille di Garibaldi*.

⁴³¹ TACCHELLA Jean Charles, « Quand Jean Cocteau était président d'un ciné-club : Objectif 49 et le Festival du Film maudit », in PAÏNI Dominique, NEMER François, LOTH Valérie (sous la direction de), *Cocteau, Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, cit., p. 85.

⁴³² PIETRANGELI Antonio, « Nouveaux auteurs du cinéma italien », *La Revue du Cinéma*, n° 13, mai 1948, pp. 10-53. L'année suivante, cet article a paru en italien dans le premier cahier de la Fédération Italienne des Cercles du Cinéma (FICC), dédié au « *Cinema italiano sonoro* » (Cinéma sonore italien), Milano, Le Edizioni Sociali, 1949.

clairement : « Bien sûr, ce n'est pas un film entièrement abouti, mais il est riche de nouveautés stylistiques, surtout dans l'usage, à cette époque-là peu fréquent, du plan-séquence et dans l'attention portée aux choses et aux ambiances »⁴³³. Ce film inaugure l'important chemin d'Antonioni dans le cinéma italien et international, dans la perspective de cette « politique des auteurs » qui trouve au Festival du film maudit de Biarritz sa crèche symbolique. Et, en Cocteau, son père tutélaire, auquel le metteur en scène italien rendra, trente ans après, hommage (même s'il s'agit d'un projet sur commande), en portant sur les écrans une nouvelle adaptation de sa pièce *L'Aigle à deux têtes*, rebaptisée *Le Mystère d'Oberwald (Il Mistero di Oberwald, 1980)*.

1.4.2. LE FESTIVAL DE CANNES

D'un côté, une personnalité artistique à l'apogée de sa renommée internationale, comme celle de Cocteau pendant les années Cinquante ; de l'autre côté, un festival né depuis peu sur la plus belle Croisette du monde, avec une vocation internationale déjà tournée vers le cinéma d'auteur : leurs parcours existentiels ne pouvaient pas manquer de se croiser. Enfin, à Jean Cocteau il sera offert de présider le jury international du VI Festival de Cannes, qui se déroule du 15 au 29 avril 1953.

Grâce à son *Passé défini*, nous pouvons pénétrer dans les coulisses de cette manifestation si importante, connaître les qualités des films qui l'ont touché et les éléments négatifs de ceux qui l'ont déçu ; ses hésitations humaines face à l'obligation de juger le travail d'autres artistes ; ses rapports avec les jurés ainsi qu'avec les appareils politiques nationaux et internationaux⁴³⁴.

⁴³³ MORANDINI Laura, Luisa et Morando (a cura di), *Il Morandini 2004 Dizionario dei film*, cit. (« Non è certo un film interamente risolto, ma è ricco di novità stilistiche, soprattutto nell'uso, allora poco frequente, del piano-sequenza e nell'attenzione alle cose e agli ambienti »).

⁴³⁴ Notamment, sur ce sujet nous renvoyons à l'article de ROLOT Christian & RAMIREZ Francis, « Jean Cocteau et le Festival de Cannes », in CAIZERGUES Pierre (Textes réunis par), *Jean Cocteau, 40 ans après 1963-2003*, Montpellier-Paris, Centre d'Études Littéraires Françaises du XX^e siècle Université Paul-Valéry – Centre Pompidou-Paris, 2005.

Dans ses notes, il ne manque pas de réflexions dédiées au cinéma italien, concernant trois films en compétition : il s'agit d'*Une Marchande d'amour* (*La Provinciale*, 1952) de Mario Soldati, de *Magie verte* (*Magia verde*, 1953) de Gian Gaspare Napolitano et de *Station Terminus* (*Stazione Termini*, 1953) de Vittorio De Sica. Voilà ce que Cocteau note par rapport au premier :

14 avril [1953]

On est surpris par l'intelligence qui dirige le film *La Provinciale* (d'après le livre de Moravia). L'ensemble du film est un peu Maupassant et même Marcel Proust. Mais l'adresse du conteur cinématographique, l'économie des dialogues et des gestes sauvent tout. Chaque seconde a de la force sans le secours d'une « trouvaille » – sauf en ce qui concerne le tissu même du film, fait de retours et d'emmêlements du temps avec une maîtrise devant laquelle on s'incline. La grosse Romaine est un type inoubliable. (Film impossible à revoir). (*PD II*, p. 103.)

Avec *Une Marchande d'amour*, Mario Soldati (1906-1999) signe sa vingt-quatrième œuvre et, au dire de la critique, son meilleur film. Pour la première fois, il porte à l'écran une œuvre d'Alberto Moravia (pseudonyme d'Alberto Pincherle, 1907-1990) – que Cocteau a pu rencontrer à Rome un mois avant le festival –, auteur qui connaît le succès littéraire à la fin des années Vingt avec le roman *Les Indifférents* (*Gli indifferenti*, 1929), où il décrit, de façon impitoyable, la crise de valeurs de la bourgeoisie italienne⁴³⁵. Il s'agit du récit éponyme contenu dans le recueil édité sous le titre *L'imbroglia. Cinque romanzi brevi* (publié en 1937), voué à démasquer le faux moralisme de la bourgeoisie de province, qui se cache derrière des comportements en apparence respectables. Dans la transposition cinématographique, Soldati lit ce comportement typique de l'Italie fasciste, analysé par Moravia, en lui donnant une dimension contemporaine, afin de dénoncer la continuité de l'hypocrisie – et donc de mentalité – qui se répercute sur la société italienne après la Deuxième Guerre mondiale.

⁴³⁵ Pendant la célèbre « tournée italienne de conférences » réalisée par Cocteau au printemps de la même année, durant la dernière étape romaine il rencontre Alberto Moravia. Voilà ce qu'il note dans son journal : « *Mercredi* [25 mars 1953] [...] Moravia est à l'index. Il me disait hier : “ Mes livres sont à l'index mais pas les films d'après mes livres parce qu'ils ont déjà subi une transformation amoindissante ” » (*PD II*, p. 87). Pourtant, même si le film de Soldati n'est pas censuré (et c'est à celui-ci que Moravia pense, car il est le premier tiré de ses œuvres), sa projection est interdite aux mineurs de moins de 16 ans à cause des sujets abordés, considérés chauds pour l'époque.

Pour sa part, Cocteau exprime un jugement élogieux sur le travail du metteur en scène, mais ne lui laisse en même temps aucune chance pour un prix officiel (« Film impossible à revoir »). D'un côté, il est prêt à s'incliner face au travail d'auteur réalisé par Soldati par rapport au texte littéraire de départ, concernant soit les dialogues (en effet, le metteur en scène a collaboré au scénario), soit l'habileté de son « intelligente » mise en scène. D'un autre côté, il n'aime pas le tissu temporel, qu'il perçoit comme un expédient, qui va forcément contre la tenue « naturelle » du récit, ce qui indique le faux, le manque de « vérité » profonde de l'œuvre, laquelle guide, selon lui, la poésie du cinématographe présente dans les films de la saison néo-réaliste qui venait de se terminer.

Pour le deuxième film italien en compétition, *Magie verte* de Gian Gaspare Napolitano (1907-1966), son jugement n'est pas direct, mais nous pouvons le déduire par l'impact émotif que le film lui a laissé : « 17 avril [1953] [...] Ce matin j'ai vu le film documentaire en couleurs du voyage au Brésil (Italie). Je reste sous l'impression terrible d'un veau mangé par des poissons (ils ne laissent que la carcasse) et d'un énorme serpent qui en avale un autre » (*PD II*, p. 105). Ce long métrage relate l'expédition de Leonardo Bonsi (producteur), à travers les terres vierges du Mato Grosso, les forêts amazoniennes du Brésil, les zones andines du Pérou et de la Bolivie, les paludes du Paraguay : flore, faune (lutttes féroces entre fauves sauvages), rites, danses de tribus indigènes. Ainsi, ce film a frappé Cocteau, et aussi tout le jury, qui lui attribue le Prix International du film d'explorateur, probablement pour deux raisons. La première est qu'il apparaît à tous égards comme un documentaire véridique, c'est-à-dire l'un des moins truqués selon les critiques de l'époque. La seconde est qu'on lui reconnaît la beauté de la photographie en *Ferranicolor* de Mario Craveri (qui avait déjà signé la photographie en noir et blanc des courts métrages de Luciano Emmer et Enrico Gras, dont nous parlerons dans notre troisième partie).

Enfin, *Station Terminus* de Vittorio De Sica est le troisième film présenté en compétition officielle. Sur un sujet de Cesare Zavattini, qui signe aussi le scénario, le film est tourné à Rome avec deux stars hollywoodiennes, Jennifer Jones et Montgomery Clift, et les dialogues anglais sont sous la direction de Truman Capote, car il s'agit de la première coproduction italo-américaine, réalisée avec le célèbre Studio de David O. Selznick.

Nous ne connaissons pas le jugement de Cocteau sur ce film. Dans son journal il note : « 1^{er} mai [1953] [...] Drame De Sica. Madame De Filippo nous ayant déclaré que toute récompense secondaire lui serait une insulte, nous n'avons pas cité *Stazione Termini*. Là

dessus, madame De Filippo s'est fait blâmer par les Italiens. Elle a gardé la chambre » (*PD II*, p. 110).

Ainsi, il y a eu un « cas De Sica » que le jury a dû aborder et qui a été résolu en suivant le point de vue – Cocteau nous dit – proposé par Titina De Filippo (1898-1963), qui est membre du jury et non pas accompagnatrice du metteur en scène, comme déclare Pierre Chanel dans la note rédigée pour expliquer sa présence au festival : « Titina De Filippo, sœur du dramaturge, acteur et metteur en scène italien Eduardo De Filippo. Elle-même actrice, elle accompagnait Vittorio De Sica à ce festival de Cannes » (*PD II*, p.110, note 2)⁴³⁶. Elle fait partie du jury non seulement parce qu'elle était considérée la plus grande interprète du théâtre napolitain de la période, mais aussi parce que l'année précédente elle avait joué dans le film de Renato Castellani, *Deux sous d'espoir* (*Due soldi di speranza*, 1952), dont elle avait écrit le scénario avec lui⁴³⁷, primé au Festival de Cannes avec le Grand Prix, *ex aequo* avec *Othello* (*The Tragedy of Othello : the Moor of Venice*, 1952) d'Orson Welles.

Or, en tant que membre du jury Titina De Filippo a une voix importante et, par une sorte de protection de l'image d'auteur de Vittorio De Sica, elle considère que tout prix mineur assombrirait son prestige désormais internationalement reconnu (il avait déjà obtenu le Grand Prix de Cannes pour *Miracle à Milan* et deux Oscars – *Academy Award*, pour *Sciuscia* et *Le Voleur de bicyclette*). Raison qui fait donc passer le film sous silence, et ce mutisme coïncide, bizarrement, avec celui de Cocteau, qui étonne encore plus comparé au long article écrit pour *Le Voleur de bicyclette*. Probablement, la contamination italienne avec le cinéma des studios américains ne séduit personne (en effet, il faut avouer que même De Sica était, pour sa part, incrédule, et il accepte le défi de Selznick « comme un pari »⁴³⁸), et le poète en premier. Cette nouvelle recherche italienne d'un grand cinéma commercial échoue, car elle se soustrait aux principes qui avaient guidé le précédent cinéma néo-réaliste, même si à côté de De Sica il y a encore Cesare Zavattini. Le compromis est trop manifeste, et le film est à l'opposé de la morale esthétique avancée par Cocteau, à la base de son cinéma de poésie.

Vers la fin du festival on lit dans son journal : « 27 avril [1953] [...] Présider le jury de Cannes est une expérience que je ne renouvellerai pas ». (*PD II*, p. 109.) Pourtant, l'année

⁴³⁶ Dans le site officiel du Festival de Cannes, dans la section « Archives », à la date « 1953 » il y a la composition des jurys. Dans le « Jury longs métrages », dont Jean Cocteau est le président, Titina De Filippo fait partie des jurés, in www.festival-cannes.com/fr/archivesPage.html.

⁴³⁷ En Italie, elle avait été récompensée avec le *Nastro d'Argento* 1951-1952 pour le meilleur scénario.

⁴³⁸ PECORI Franco, *Vittorio De Sica*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « il castoro cinema », 1980, p. 69 (« *quasi per scommessa* »).

suiuante il accepte à nouveau la candidature. Le VII Festival de Cannes est inauguré le 25 mars et s'achève le 9 avril 1954, sans que les problèmes liés à l'harmonisation des prix soient résolus. Pire, à partir de ses notes, nous pouvons constater une plus grande amertume par rapport à l'année précédente, car il constate que ses efforts, comme ceux des autres jurés, pour récompenser les films vraiment valables, n'ont pas été compris car : « 11 avril [1954] [...] tout se présente sous l'angle politique et [qu'] on en accuse des hommes libres qui se sont crevés de fatigue à la recherche des valeurs pures » (PD III, p, 95).

Cocteau remarque – et dénonce à sa façon – l'intrusion de la politique, toujours plus envahissante, dans une manifestation qui devrait être d'abord artistique, à tel point qu'il constate que le travail des jurés devient presque impossible. Il prend en considération le Grand Prix, attribué au film japonais *La Porte de l'enfer* (*Jigoku-Mon*, 1953), réalisé par Teinosuke Kinugasa, ainsi que les autres Prix Internationaux, parmi lesquels se démarquent, pour la particularité de leur cas, les deux prix *ex aequo* attribués à l'Italie⁴³⁹ : il s'agit de *Chronique des pauvres amants* (*Cronache di poveri amanti*, 1953) de Carlo Lizzani (1922-), et de *Carrousel fantastique* (*Carosello napoletano*, 1954) d'Ettore Giannini (1912-1990). Voilà ce qu'il note sur cet épisode : « [...] De P. m'avait, aux Ambassadeurs, exprimé son mécontentement de la manière dont le prix italien avait été attribué. Or c'est lui qui m'avait demandé d'obtenir cette attribution. Il m'a fait, hier matin, des excuse » (PD III, p. 95).

À partir des documents consultés, nous sommes arrivés à déduire, de façon presque certaine, que l'Italien qui se cache derrière ces initiales « De P. » et qui a demandé à Cocteau une attribution si bizarre de prix italiens, était Maître Nicola De Pirro qui, pendant seize ans (1948-1963), a été à la tête de la Direction Générale du Spectacle du Ministère de la Culture. En tant que collaborateur lié directement à Giulio Andreotti – homme parmi les plus puissants du gouvernement italien de la première République –, il était le fonctionnaire délégué à la production cinématographique italienne destinée à être présentée à l'étranger⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Il y a un troisième film italien en compétition : il s'agit d'*Une fille nommée Madeleine* (*Maddalena*, 1953) d'Augusto Genina.

⁴⁴⁰ Le Maître Nicola De Pirro a passé toute sa carrière administrative à l'intérieur des structures d'état concernant le monde du spectacle. Pendant l'époque fasciste, il était secrétaire général de l'Anfis – l'Association nationale fasciste des industries du spectacle – où il s'occupait en particulier de théâtre. Au lendemain de la nouvelle République italienne, en avril 1948 il est nommé par Giulio Andreotti, alors sous-secrétaire à la Présidence du Conseil des Ministres, Directeur Général du Spectacle, poste qu'il abandonne ayant atteint la limite d'âge en mai 1963. En particulier, pendant son mandat il s'occupe de la production cinématographique et, en septembre 1951, il est nommé représentant du Ministère de la Culture au Conseil d'Administration de l'Ife, l'Italia Film Export, l'organisme préposé à : « [...] promouvoir – en général – le lancement et la circulation des films italiens aux États Unis et, plus particulièrement, à financer et à réaliser directement le doublage en anglais des films les mieux adaptés au marché américain, en assurant en même temps leur distribution », in QUAGLIETTI Lorenzo,

Toujours dans ses notes, quelques lignes après la première citation, le poète revient sur l'épisode avec cette considération : « Mécontents sont ceux qui n'ont pas de prix. Mécontents sont ceux qui en ont. [...] Les Italiens apportent la *Chronique des pauvres amants* et désapprouvent qu'on la récompense » (*Ibidem*, p. 96). Une telle constatation, en plus de manifester toute l'amertume pour quelque chose qui va au-delà du jugement attribué au film par le jury, laisse subsister certains doutes. Par exemple, pour quelle raison l'attribution du Prix International n'est-elle pas conforme aux désirs de la délégation italienne? Ne voulait-elle pas que le film fût primé, même si elle l'avait sélectionné et présenté en compétition officielle? S'attendait-elle à un prix plus important comme, par exemple, le Grand Prix ? Cocteau ne lève pas le voile, car il ne nous donne pas d'autres renseignements. En revanche, une élucidation nous est offerte par son metteur en scène, Carlo Lizzani, grâce à une récente interview – réalisée en 2006 – qui accompagne le film sorti en DVD dans sa nouvelle version remastérisée. Le réalisateur – et historien du cinéma italien – dénonce le climat politique qui pesait à l'époque sur la culture italienne. Voici le passage qui nous concerne, reproduit dans son intégralité :

Le film sortit à un moment où l'offensive des conservateurs était devenue très forte car, dans le gouvernement, ils détenaient une bonne partie du pouvoir et ils s'opposaient aux films néo-réalistes. Ils disaient que ces films ne devaient surtout pas circuler à l'étranger, car ils donnaient de l'Italie l'image d'une nation toujours pauvre, toujours pleine de chômeurs, de problèmes sociaux. À l'époque, ces films étaient tous taxés de communistes, même s'ils étaient réalisés par des hommes comme De Sica, Rossellini et d'autres, qui avaient des contacts normaux avec toute l'aire culturelle communiste, mais qui ne l'étaient pas. Bref, un vent mauvais soufflait sur le cinéma italien, et à cause de cela il y eut des accidents vraiment déplaisants, même très amers.

Chronique des pauvres amants a été présenté au Festival de Cannes, où il a obtenu un grand succès à tel point que le jury, présidé par Cocteau, l'avait inséré dans l'éventail des candidats au Grand Prix, mais la délégation officielle italienne a tout fait pour faire changer ce verdict. Quelques mois après, Jean Cocteau raconta à Sergio

Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980, Roma, Editori Riuniti, coll. « Universale arte e spettacolo », 1980, p. 111 (« [...] promuovere – in generale – il lancio e la circolazione dei film italiani negli Stati Uniti e più particolarmente finanziare ed attuare direttamente il doppiaggio in inglese dei più adatti al mercato americano, assumendone altresì la distribuzione »).

Amidei⁴⁴¹ à Paris, peut-être de façon un peu pittoresque – sans doute cela ne s’était-il pas exactement passé tel que Cocteau l’avait raconté – que pendant la nuit, qui précède le verdict du jury, un homme, un fonctionnaire italien avait frappé en pleine nuit, s’était mis à genoux et, presque en pleurant, avait dit à Cocteau : « Si *Chronique des pauvres amants* gagne, les communistes emportent les élections en Italie ». Peut-être est-ce une représentation hyperbolique, mais je crois qu’elle contient un fond de vérité. Et que Jean Cocteau, grand homme de spectacle, l’a racontée de cette façon là ; peut-être, s’est-elle passée dans un bar ou a-t-elle été à peine murmurée. De toute façon, en réalité ce n’est pas que Cocteau se soit fait influencer, mais sûrement cet élément de méfiance a circulé parmi les jurés – « peut-être que les Italiens ne sont pas contents » – et le film eut le deuxième prix, le Prix International, *ex aequo* avec un film intéressant, *Carrousel fantastique* de Giannini. Cet événement, ajouté à l’atmosphère générale de l’époque, a évidemment contribué au bon succès du film en Italie et à son exportation immédiate dans plusieurs pays de l’Est et en Chine [...] Mais les ventes un peu compliquées, comme c’était le cas pour les marchés normaux, furent ralenties, du fait que le film n’obtint pas le « permis d’exportation à l’étranger » pour des raisons très étranges. [...] Or, n’ayant pas pu récupérer ses frais de production sur le territoire italien, la Coopérative qui l’avait produit, malgré le succès culturel et économique obtenus – lié, aussi, aux recettes de l’époque – cessa toute activité et, après ce film, disparut⁴⁴².

⁴⁴¹ Sergio Amidei (1904-1981), scénariste parmi les plus prolifiques du cinéma italien, a collaboré avec les plus grands metteurs en scène de la période du néo-réalisme, à partir de *Rome ville ouverte*. Il est aussi impliqué dans le scénario de *Chronique des pauvres amants* et est à l’origine du scénario de *Dimanche d’août*, ainsi que de sa production et de la volonté de vouloir Luciano Emmer comme son metteur en scène, qui débute ainsi dans le long métrage.

⁴⁴² D’AMICO Silvia, MAGRINI Gioia, MEDDI Roberto, *À propos de...* (« *A proposito di...* »), Contenus extra in *Cronache di poveri amanti*, un film de Carlo Lizzani, [DVD], Milano, Medusa Video, coll. « *I classici del cinema italiano* », 2006 (« *Il film usciva in un momento in cui era diventata molto forte l’offensiva dei conservatori, che avevano tanta voce nel governo contro i film neorealisti. Si diceva che non dovevano circolare soprattutto all’estero, perché davano dell’Italia l’impressione di una nazione sempre povera, sempre piena di disoccupati, di problemi sociali. Film che allora venivano definiti tutti comunisti, anche se fatti da quegli uomini come De Sica, Rossellini e altri, che avevano contatti normali con tutta l’area culturale comunista ma che non lo erano. Insomma, tirava un vento pericoloso per il cinema italiano e quindi si verificarono alcuni incidenti veramente spiacevoli, se non molto amari.*

Cronache di poveri amanti fu presentato al Festival di Cannes ed ebbe un grande successo tanto che la giuria, presieduta da Cocteau, lo aveva messo nella rosa dei candidati alla Palma d’oro, ma la delegazione italiana ufficiale fece di tutto per far cambiare questo tipo di verdetto. Jean Cocteau raccontò a Sergio Amidei a Parigi qualche mese dopo, forse in maniera un po’ pittoresca – forse non sarà stato così come Cocteau l’ha raccontato – che di notte, la notte prima del verdetto, un uomo, un funzionario italiano aveva bussato in piena notte, s’era messo in ginocchio e quasi piangendo aveva detto a Cocteau : “Se Cronache di poveri amanti vince, i comunisti vincono le elezioni in Italia”. Questo forse è una rappresentazione iperbolica, ma io credo che un fondo di verità ci sia. E che Jean Cocteau, da grande uomo di spettacolo, l’abbia raccontata così ; poi, magari, è

Voilà, donc, que Carlo Lizzani confirme qu'au Festival de Cannes *Chronique des pauvres amants* s'est trouvé au centre d'un « cas politique », mis en acte par la délégation officielle italienne et dont Cocteau, en tant que président du jury, a été non seulement le témoin, mais aussi la personne directement impliquée, comme il l'aurait avoué lui même à Sergio Amidei. Cependant, dans ses notes le poète ne confirme pas que le film avait été inséré dans la sélection des candidats au Grand Prix, pas plus qu'il n'explique les motivations qui avaient conduit à un tel choix. En revanche, l'*ex aequo* avec *Carrousel fantastique* semble satisfaire les désirs de la délégation italienne : si le jury veut absolument primer le film de Lizzani, qu'on lui attribue au moins un prix mineur et, en plus, à côté d'un film toujours italien qui lui est comme son *alter ego*, au point d'affaiblir encore plus la valeur du prix.

Le seul jugement clair, que nous pouvons tirer des notes de Cocteau, c'est que le film de Lizzani lui semble désormais en dehors de cette poétique néo-réaliste qui avait imposé le cinéma italien dans les années de l'après guerre, car en relation avec le Grand Prix attribué au film japonais le poète affirme que : « Les Japonais, eux-mêmes, s'étonnent de ce prix, préférant leurs tentatives néo-réalistes et leurs réformes. Or nous n'avons pas voulu couronner des formules déjà mortes en Italie, nous avons voulu couronner l'aboutissement cinématographique d'une tradition séculaire de spectacle » (*PD III*, pp. 94-95).

Quoi qu'il en soit, *Chronique des pauvres amants* est tiré du roman éponyme de Vasco Pratolini (1913-1991). Publié en 1947 il raconte, dans une dimension réaliste et chorale, certains épisodes de la lutte antifasciste à Florence entre l'été 1925 et celui de 1926, à travers les chroniques des habitants de la « via del Corno » (la rue de la Corne) dans le quartier populaire de Santa Croce. Sans aucun doute, dans l'interview donnée par Lizzani on peut déduire que, dans la transposition cinématographique du roman, son intention était d'inscrire le film à l'intérieur du style néo-réaliste, fait de microcosme régional et de collectivité nationale, qui encore inspirait les jeunes réalisateurs au début des années Cinquante. Toutefois, aux regards « étrangers » des jurés, le film a pu apparaître bien plus intéressant grâce à l'analyse historique qui commençait à se faire, à cette époque là, de la toute

avvenuta a un bar o appena sussurrata. Comunque in realtà non è che Cocteau si sia fatto influenzare, ma naturalmente questo elemento di diffidenza tra i giurati ha circolato – “magari gli italiani, forse, non sono contenti” – e il film ebbe il secondo premio, le Prix International, ex aequo con un film interessante, Carosello napoletano di Giannini. Quindi questa vicenda, più l'atmosfera in generale di quell'epoca, fece sì che il film ebbe un buon successo in Italia e venne immediatamente esportato in alcuni paesi dell'Est e in Cina [...] Però vendite un po' più laboriose, com'erano quelle per i mercati normali, furono rallentate dal fatto che il film non ebbe il “permesso di esportazione all'estero” per ragioni molto strane. [...] Quindi non avendo potuto recuperare sul territorio italiano il proprio costo, la Cooperativa che l'aveva prodotto proprio dopo Cronache di poveri amanti, e malgrado il successo culturale e economico, anche relativamente agli incassi dell'epoca, si fermò, morì »).

récente histoire de l'unité italienne, dont l'exemple majeur est *Senso* (1954) de Luchino Visconti.

À l'opposé, *Carrousel fantastique* est très éloigné de l'œuvre de Lizzani. Le film est l'élaboration cinématographique de la comédie musicale du même nom qui avait obtenu un énorme succès en 1950, et fut réalisé par son metteur en scène au théâtre, Ettore Giannini. Les vicissitudes d'un pauvre chanteur ambulant et de sa nombreuse famille servent de fil conducteur à un film-revue, qui est une chevauchée fantastique à travers l'histoire, les costumes et le folklore musical de Naples. Ainsi, selon l'historien du cinéma italien Gian Piero Brunetta : « Parmi tous les films musicaux des années Cinquante, il est le seul digne, pour la créativité des décors, le lien avec la tradition nationale, la richesse des costumes [...], la conscience des totales possibilités du spectacle aux niveaux figuratif et récitatif, de rivaliser, sans complexe d'infériorité, avec la grande comédie musicale américaine »⁴⁴³.

Ainsi, il s'agit de deux films de haut niveau, tous deux penchés sur la relecture de l'histoire italienne, bien que très différents l'un de l'autre par leur contenu. Et c'est cette différence qui peut, à la fin, exorciser l'image liée aux conflits sociaux que les films néo-réalistes véhiculent à l'étranger, et dont Lizzani parle dans son interview. Mais pas uniquement. *Chronique des pauvres amants* est le troisième film réalisé par le jeune metteur en scène italien, après son début très important avec *Achtung! Banditi!* (1951), film traitant de la Résistance mais également considéré comme une : « [...] première véritable approche dans le cinéma de l'après-guerre de l'usine et de la réalité ouvrière, lieu et espèce qui, pendant une longue période, ne semblent pas avoir eu droit de cité dans l'imaginaire cinématographique »⁴⁴⁴. En particulier, le film présenté à Cannes est donc, après *Achtung! Banditi!*, le deuxième à être financé à travers une nouvelle expérience de production. Il s'agit de la « *Cooperativa Produttori Spettatori Cinematografici* » (Coopérative des Producteurs Spectateurs Cinématographiques), née à Gênes, d'une façon tout à fait inhabituelle pour l'époque, comme Lizzani lui-même a eu l'occasion de raconter :

⁴⁴³ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. III, cit., p. 245 (« Di tutti i film musicali degli anni Cinquanta è l'unico degno, per invenzione scenografica, legame con la tradizione nazionale, ricchezza dei costumi [...], consapevolezza delle possibilità complessive dello spettacolo a livello figurativo e recitativo, di confrontarsi, senza complessi di inferiorità, con il grande musical americano »).

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 518 (« [...] primo vero accostamento del cinema del dopoguerra alla fabbrica e alla realtà operaia, luogo e specie che molto a lungo non sembrano avere diritto di cittadinanza nell'immaginario cinematografico »).

C'est alors qu'un groupe d'ouvriers propose de donner vie à une coopérative qui financerait des films courageux, films que l'industrie privée ne voulait pas produire. Il fallait rompre le cercle d'une habitude humiliante pour le cinéma italien, donner un exemple, lancer une initiative qui pouvait être reprise par d'autres villes italiennes, montrer que le peuple non seulement aimait le nouveau cinéma italien, mais voulait l'aider et le soutenir. Gênes voulut son premier film et les fondateurs de la coopérative furent d'accord pour choisir comme sujet de la première œuvre cinématographique, financée directement par les spectateurs, la Résistance qui, précisément à Gênes, avait connu des moments et figures inoubliables⁴⁴⁵.

Si l'on y regarde de plus près, on comprend qu'avec sa requête de ne pas primer le film, la délégation italienne veut bloquer surtout cet aspect productif « révolutionnaire » – par idées et résultats – qui est encore unique en son genre à l'intérieur du nouveau panorama du cinéma italien, bien plus dangereux à cause du succès déjà reconnu avec le premier film. Dans son interview Lizzani analyse clairement ce projet d'anéantissement du film, d'abord par la demande d'une récompense mineure au jury présidé par Cocteau et, ensuite, avec le refus du « permis d'exportation à l'étranger ». Ainsi, la coopérative ouvrière est obligée de déposer le bilan et de se dissoudre. Il faudra attendre les années Soixante-dix pour voir une nouvelle naissance productive de ce type. Entre temps, une idée différente du cinéma, complètement détaché du pouvoir politique, mourait avec elle.

Une fois le Festival de Cannes fini, l'amertume qui accompagne la longue réflexion sur l'incompréhension adressée à sa conduite du jury et à la distribution des prix – que nous avons rapportée par fragments – amène Cocteau à écrire, de façon encore plus résolue par rapport à l'année précédente : « Je n'accepterai plus jamais cette présidence qui m'épuise et qui ne me rapporte rien, sauf de l'ingratitude » (*PD III*, p. 96). Cependant, après deux ans, pendant un après-midi d'avril, il reçoit deux coups de téléphone : « *Vendredi 27 avril [1956] [...] À*

⁴⁴⁵ LIZZANI Carlo, *Quaderni delle Olimpiadi*, n° 3, agosto 1951 (« *Fu allora che un gruppo di operai propose di dare vita ad una cooperativa che finanziasse dei film coraggiosi, quei film che l'industria privata non si sentiva di produrre. Bisognava rompere il cerchio di una consuetudine umiliante per il cinema italiano, dare un esempio, lanciare una iniziativa che potesse poi essere ripresa da altre città italiane, dimostrare che il popolo non solo amava il nuovo cinema italiano, ma voleva aiutarlo e rafforzarlo. Genova volle il suo film ed i fondatori della cooperativa furono d'accordo a scegliere a tema della prima opera cinematografica finanziata direttamente dagli spettatori la Resistenza, che proprio a Genova aveva avuto momenti e figure indimenticabili* »).

cinq heures téléphone d'Erlanger. À six heures téléphone de Favre Le Bret. Ces deux coups de téléphone pour m'annoncer que la commission me nomme Président d'honneur du Festival » (PD V, p. 109).

Une telle nomination, qui vient s'ajouter à celles de membre de l'Académie Royale de Belgique (1955) et de l'Académie Française (1955), ainsi que le titre de docteur *honoris causa* de l'Université d'Oxford (1956), lui fait particulièrement plaisir. Non seulement parce qu'il succède à Louis Lumière, le seul à l'avoir obtenue avant lui, mais aussi parce que, comme il l'écrit lui-même : « il récompensait mes efforts de présidence effective pendant deux années de suite »⁴⁴⁶. Mais Robert Favre Le Bret, délégué général du festival, avec l'annonce de sa nomination l'informe en même temps que, de façon tout à fait exceptionnelle, cette année-là le jury serait composé par les anciens présidents, au point que Cocteau ne peut rien faire d'autre que d'accepter : « Il m'était donc impossible de me soustraire à la tâche »⁴⁴⁷.

Toutefois, comme il l'avoue aux auteurs de films et de télévision, réunis à Cannes pendant ce X Festival (qui se tient du 3 au 16 mai 1957), il est obligé de jouer « deux rôles contradictoires »⁴⁴⁸, qui le rendent encore plus conscient du fait que cette machine politico-mondaine n'est absolument pas faite pour lui. En effet, voilà ce qu'il écrit dans son journal au lendemain de la distribution des prix :

Vendredi 17 mai [1957]

Avons livré le palmarès à cinq heures. J'ai fait donner le prix du plus grand metteur en scène à Bresson. Le Grand prix à Wylér est absurde et le silence pour Dassin ignoble. On nage en pleine merde. Insulté par tous. Ne rêve que de partir. Télégramme de Jeanson à mon adresse (envoyé à Bessy). Vive ma chapelle et Menton ! Ne plus jamais remettre les pieds à Cannes ». (PD V, p. 554.)

⁴⁴⁶ COCTEAU Jean, « Le rendez-vous de Cannes », *Les Lettres françaises*, n° 669, 2-5-1957, repris in PD V, *Annexes*, p. 894 et in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 64.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ COCTEAU Jean, « Allocution prononcée à l'ouverture du congrès de la Fédération internationale des auteurs de films et de télévision », *Le Bulletin d'Information du Festival de Cannes*, n° 12, 13-5-1957, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 66.

La rupture est donc survenue. Ses présences, qui continueront pendant les années à venir – 1958, 1959 – seront sporadiques et résolument voulues⁴⁴⁹, tandis que l'institution sera capable de recoudre la déchirure, mais seulement en partie quand, le 16 mai 1960, elle lui rend un hommage officiel en le nommant Président d'honneur à vie du Festival de Cannes. Quant à lui, Cocteau remercie, mais du bout des lèvres⁴⁵⁰. Le festival de 1957 avait marqué un vrai tournant : et il faut dire que le cinéma italien avait contribué à couper le cordon ombilical qui tenait le poète encore lié à l'institution festivalière, même si seulement en partie et involontairement. Voyons à présent, de plus près, le rôle qu'il a donc joué.

Cette année-là, les films italiens en compétition sont au nombre de deux : il s'agit de *Guendalina* (1957) d'Alberto Lattuada (1914-2005) et de *Les Nuits de Cabiria* (*Le Notti di Cabiria*, 1957) de Federico Fellini (1920-1993).

Pour ce qui concerne le premier, voilà ce que Cocteau note dans son journal : « *Mercredi 8 mai [1957] [...] Vu le film italien *Guendolina* (sic). Une petite fille à fesser dans un milieu “ moderne ” aussi lugubre dans son luxe que le milieu du film américain dans sa dèche* » (*PD V*, p. 544). Décidément, le film ne l'a pas ému. Avec son film, Lattuada cherche à s'approcher du monde des jeunes pour en saisir les mutations en acte. Pendant ces années-là, l'univers des adolescents était en train de changer profondément, surtout en Italie, mais l'œuvre laisse à Cocteau un sens d'affliction⁴⁵¹. Qui se renforce après la projection du film de Fellini : « *Samedi 11 mai [1957] [...] Les Nuits de Cabiria. Le bruit avait couru que c'était un chef-d'œuvre. C'est fort loin de l'être. On quitte la salle en proie au malaise. Car on aime aimer et on en veut à celui qui nous en empêche* » (*PD V*, p. 545).

Avec cette déclaration, il semble que l'univers poétique fellinien, fait d'illusions qui se dissolvent lamentablement à cause du manque de solidarité humaine, le frappe au-delà de ce qui pourrait être lié à un pur jugement esthétique. Cocteau impute sa souffrance à un désir

⁴⁴⁹ Raison pour laquelle, par exemple, il décide d'accompagner le soir de la projection de *Les 400 Coups* (1959) son jeune metteur en scène François Truffaut et le très jeune interprète Jean-Pierre L  aud « jusqu'à la dernière minute, car ce triomphe de salle cachait quelques vipères sous les fleurs », repris in RAMIREZ Francis ROLOT Christian « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série né 7, cit., p. 144.

⁴⁵⁰ COCTEAU Jean, *Le Bulletin d'Information du Festival de Cannes*, né 15, 18-5-1960, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gaultier, cit., p. 70. Ramirez et Rolot précisent que ce jour-là « Michel Fourre-Cormeray, directeur général du CNC, prononce une allocution suivie par la projection de *Saint-Blaise des Simples* et du *Testament d'Orphée* », « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série né 7, cit., p. 154.

⁴⁵¹ Exactement le contraire de ce qu'il éprouve face au film américain de Nicholas Ray *La Fureur de vivre* (*Rebel without a cause*, 1956) avec James Dean, qu'il juge très positivement : « *Samedi 4 mai [1957] [...] assez beau, assez terrible sur le vide atroce d'une jeunesse de puces ivres. [...] C'est un portrait de cette jeunesse qui n'ayant rien en elle cherche l'événement extérieur. La guerre par exemple* » (*PD V*, p. 542).

inassouvi – celui même de désirer – qu'il attribue à l'auteur. Et il a raison car il saisit ici, de manière intime, un des éléments forts de la poétique de Fellini : l'essai de matérialisation d'un phantasme, d'un désir frustré et éternellement resurgissant. Ainsi, comme pour les autres « héros » felliniens, le personnage de Cabiria en représente sa manifestation humaine. C'est une petite prostituée romaine, qui vient de se faire voler et presque tuer par un respectable fonctionnaire à qui elle avait confié toutes ses économies. Elle espérait se marier et pouvoir refaire sa vie, mais le changement est vain et la lutte impossible.

Or, cette thématique touche Cocteau en profondeur, en lui procurant un vrai état de malaise qu'il dit ne pas parvenir à accepter. Et le lendemain, pendant un voyage organisé pour montrer à quelques intimes ses fresques de la chapelle de Villefranche, il se sent gêné car il doit partager l'automobile avec Fellini et sa femme Giulietta Masina (1920-1994), interprète du personnage de Cabiria : « *Dimanche 12 mai [1957]* Pluie. Je vais conduire à la chapelle, outre les Maurois et les Genevois, Fellini et Masina. Gêne (ils viennent dans ma voiture). Mais il me semble qu'avec François d'Assise et le diable je ne m'en tirerai pas trop mal » (*PD V*, pp. 545-546).

En tout cas, la proximité entre le metteur en scène et l'actrice d'un film présent en compétition officielle et une partie des membres du jury, ne passe pas inaperçu : d'où, probablement, la gêne de Cocteau que résume, peut-être, son impression négative sur le film. Cependant, ceci n'empêche pas que, le soir même, ils se retrouvent encore ensemble : « Dîner dans la chambre de Paul-Louis avec les Fellini, les Maurois, les Genevois. [...] Dîner avec les Fellini et les plus agréables membres du jury » (*PD V*, p. 546). Bref, le rapport entre le poète et le couple italien semble se renforcer, au moins du point de vue humain. Ainsi la brouille « Fellini » éclate, comme une bombe, le dernier jour du festival, avant que le verdict final du jury ne soit communiqué pendant la remise des prix. Voilà ce que Cocteau rapporte dans son journal :

Jeudi 16 mai [1957]

[...] M. Lo Duca, dans *L'Espoir* de Nice, ose publier un article injurieux sur moi intitulé : « Pourquoi Jean Cocteau n'aime pas *Cabiria* ». Je ne connais pas ce type et, en outre, il est étrange d'admettre, à Paris, des opinions de cinquième main qui arrivent à Cannes. Ce soir Fellini m'a envoyé une lettre pour s'excuser et désavouer cet article. J'ai donné sa lettre à Mario Brun afin qu'il

demande à Fellini l'autorisation d'en faire usage. En outre j'ai télégraphié à *Nice-Matin* que j'exigeais des excuses à la même place. Monde ignoble dont le rêve est qu'un drame éclate et donne du sel à ce festival. Il ne recule devant aucune manœuvre pour brouiller les cartes les unes avec les autres. (*PD V*, p. 552.)

L'échange de nouvelles entre Paris et Cannes, même si Cocteau le définit de « cinquième main », montre une certaine hostilité à l'intérieur de ses relations publiques. Cependant, dans ce cas désagréable monté *ad hoc* par la presse, on peut saisir aussi un aspect positif. Il consiste dans le beau courrier que Fellini lui envoie. Le voici, donc, dans son intégralité :

Hôtel Martinez La Croisette

Cannes 16 maggio 1957

Mon cher Cocteau,

Je ne sais rien de l'article de del Duca et je suis très surpris qu'on pu [sic] s'exprimer d'une façon si perfide à votre égard.

Je désirais depuis très longtemps vous connaître et vous êtes vraiment encore plus séduisant et tendre que je ne l'imaginai.

Je ne crois pas en ces ragots, mais même s'il en était ainsi, qu'importe?

C'est tant pis pour moi. J'ai déjà votre sympathie, j'y crois et c'est déjà beaucoup.

Je me laisse embrasser avec une grande joie.

Federico Fellini. (*PD V, Annexes*, pp. 899-900.)

Fellini rend hommage aux qualités de l'homme Cocteau, qu'il a pu apprécier directement, et il le fait de façon intelligente. Il aborde aussi l'idée d'une plausible vérité présentée par le journaliste, mais il assume totalement la possibilité d'un jugement négatif sur lui.

Nous ne connaissons pas la réaction du poète à ces mots. Dans son journal, il n'écrit rien, sauf cette phrase qui suit la note sur l'article de Lo Duca : « Jamais plus ne participer au Festival de Cannes, même si Favre me supplie. C'est une foire d'empoigne avec un peu de

sauce-potins par-dessus » (*PD V*, p. 552). Relevons seulement que le jury, en primant Giulietta Masina pour l'interprétation féminine, a voulu rajouter la formule « à l'unanimité ». A-t-elle été requise par Cocteau ? Nous l'ignorons et, peut-être, ne le saurons-nous jamais⁴⁵².

L'année d'après, pendant le voyage de Cocteau à Rome, il rencontre à nouveau Fellini. Voici ce qu'il note dans son journal : « *Mardi 8 avril [1958] [...] Je viens de rencontrer Fellini. Il est couvert d'Oscars et sa belle mine forme contraste avec la mine sombre de Fabrizio [Clerici] dont le génie décoratif ne trouve aucune réponse à Rome. C'est pourquoi j'aimerais le sortir de cette fosse aux statues. Car, avouons-le, malgré nos doléances, Paris est la seule ville où un jeune artiste puisse vivre sans désespoir* » (*PD VI*, p. 108).

Cocteau reconnaît le succès désormais international de Fellini. En effet, le metteur en scène italien avait obtenu avec *Les Nuits de Cabiria* son deuxième Oscar dans la catégorie du meilleur film étranger – le premier lui avait été décerné l'année précédente pour *La Strada* (1954), coïncidant avec la création de cette récompense spécifique donnée aux films étrangers⁴⁵³. Mais son attention va vers le jeune artiste Fabrizio Clerici, qui est en train de travailler à la réalisation graphique de l'album des *Chevaliers de la Table ronde*⁴⁵⁴. Bref, tandis que Fellini est une célébrité mondiale, le jeune Clerici, dont Cocteau reconnaît le « génie », n'arrive pas à s'imposer à Rome car, à ses yeux, il s'agit d'une ville de province, comme il l'avait déjà jugée au temps de l'aventure de *Parade*.

De cette impression, nous pouvons encore une fois relever que son cœur va vers la nouvelle poésie qui avance, quelle que soit la forme sous laquelle elle se manifeste.

⁴⁵² Auprès de la BiFi, j'ai pu consulter le Fonds Festival de Cannes, sans retrouver le compte-rendu du jury avec la délibération des prix.

⁴⁵³ Avant 1947, il n'y avait aucun Oscar du meilleur film étranger (en anglais *Academy Award for Best Foreign Language Film*). De 1948 à 1956 il y a eu des Oscars d'honneur attribués à des films étrangers, dont *Sciucchia* a été le premier en 1948 et *Le Voleur de bicyclette* le deuxième l'année suivante. À partir de la cérémonie de 1957, est créé un Oscar spécifique, compétitif : le premier à être primé est donc *La Strada* de Fellini et, l'année d'après, *Les Nuits de Cabiria*.

⁴⁵⁴ L'album sera édité à Rome, par Canesi, en 1963. Sur le rapport entre Fabrizio Clerici et Cocteau voir FERMI Elena, « *Il viaggio in Italia di Jean Cocteau* », in CARRERA Mauro, FERMI Elena (a cura di), *Jean Cocteau. Il poeta, il testimone, l'impostore*, Fidenza, Mattioli 1885, 2005, pp. 29-48 ; « Jean Cocteau et l'Italie », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 5, Paris, Michel de Maule, 2007, pp. 13-70 ; « Jean Cocteau, Fabrizio Clerici, Vanni Scheiwiller : une amitié 'à la loupe' », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'italien. Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007, pp. 163-176. Voir l'article aussi de CARRERA Mauro, « Où est-tu, cher fantôme ? *Cocteau e Clerici : un'amicizia inseguendo un sogno* », in CARRERA Mauro, FERMI Elena (a cura di), *Jean Cocteau. Il poeta, il testimone, l'impostore*, cit.

1.5. LES NOUVELLES DIVAS DES ANNÉES CINQUANTE : LE « CAS »

LOLLOBRIGIDA

Dans le Fonds Cocteau auprès de la BHVP, nous avons retrouvé de nombreuses photographies qui nous montrent le poète en compagnie de personnalités du monde du spectacle, rencontrées au cours des divers festivals. Parmi ces nombreux clichés, certains le représentent en compagnie de Gina Lollobrigida (1927-). En particulier, dans une photographie, Cocteau s'incline pour la saluer, en lui serrant la main. Tous deux sourient et l'actrice, habillée en robe du soir de couleur claire, semble particulièrement heureuse. Dans une autre photographie, on a la sensation que le photographe les a cueillis en train de converser aimablement (la robe du soir, toujours d'une couleur claire, est différente et, maintenant, ses épaules nues sont couvertes d'une étole de fourrure, elle aussi de couleur claire comme la robe). Très probablement, ces photographies prises à deux moments différents, remontent au VI Festival de Cannes de 1953, car l'actrice italienne était présente avec *La Provinciale* de Mario Soldati en tant que protagoniste. En particulier ce film, sélectionné par l'Italie pour la compétition officielle, a pour elle une importance particulière : il lui offre la possibilité de voir son travail récompensé dans un festival international, raison qui justifie le contentement que l'on peut lire sur son visage. Mais ce n'est pas tout. Avant le festival, un autre film était sorti sur les écrans italiens dont elle était également l'interprète en compagnie de Vittorio De Sica : c'était *Pain, amour et fantaisie* (*Pane, amore e fantasia*, 1953) de Luigi Comencini, vrai succès commercial et confirmation, attestée par la critique, qu'elle était devenue le nouvel espoir du cinéma italien. Ainsi, l'actrice qui sourit au célèbre président du jury est désormais une *star* confirmée (et, dans la photographie, elle joue ce rôle). En effet, elle est la première « nouvelle *diva* » du cinéma italien des années Cinquante lancée à la conquête de l'industrie des rêves américains –qui sont à l'époque ceux du monde entier– puisque Hollywood lui ouvre ses portes grâce à ce film⁴⁵⁵. Toutefois, dans son *Passé défini* Cocteau ne parle pas de ces rencontres avec elle, ni pour ce festival ni pour les autres.

⁴⁵⁵ Voir BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, cit., p. 259.

En revanche, à partir d'un certain moment le nom de l'actrice figure dans ses notes, à tel point que nous pouvons affirmer qu'il existe, pour le poète un « cas Lollobrigida ».

C'est en 1955 que le nom de la diva apparaît pour la première fois parmi ses documents, en deux occasions différentes. Tout d'abord dans une lettre que Cocteau envoie à Jean Marais, où il le met au courant d'une proposition de film qu'il vient de recevoir et qui voit impliquée l'actrice italienne : « *Août 1955* [...] Delannoy me demande officiellement de faire avec lui *Notre-Dame de Paris* de Hugo avec Lollobrigida. Je refuse. C'est encore un casse-gueule de premier ordre »⁴⁵⁶. Ensuite, nous retrouvons son nom parmi les notes de son journal : « *Samedi [29 octobre 1955]* [...] Apporterai quelques pastels pour le producteur du film que Lollobrigida vient de tourner sur les acrobates de cirque. Il cherche des œuvres qu'il achèterait et exposerait, en marge du cirque »⁴⁵⁷ (*PD IV*, p. 307).

Pour l'instant, le nom de Lollobrigida apparaît seulement car impliquée dans deux productions cinématographiques internationales. En revanche, il faut noter que le refus de Cocteau de participer au projet proposé par Jean Delannoy (1908-2008), fait partie d'une attitude négative plus générale, que le poète éprouve à cette période-là envers le cinéma français, comme Francis Ramirez et Christian Rolot l'ont bien mis en évidence dans leur monographie sur le poète :

Les deux décennies au cours desquelles il travailla pour d'autres cinéastes ne sont pas égales. La première, celle des années Quarante, est très riche : il écrit les dialogues ou le commentaire de sept films de fiction et collabore au moins à quatre courts métrages. La seconde ne comporte plus un seul film de fiction (à l'exception de *La Princesse de Clèves* dont les dialogues de 1944 sont revus) et voit diminuer le nombre des collaborations significatives : de 1951 à 1958, Cocteau n'intervient que sur sept courts métrages. Un tel déséquilibre confirme ce que l'examen de l'œuvre propre a déjà révélé : après l'enterrement d'*Orphée* sous des tombeaux de roses, il n'est plus qu'un symbole du cinéma français⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 381.

⁴⁵⁷ Il s'agit du film *Trapeze* (*Trapeze*, 1956) de Carol Reed (1906-1976), avec Burt Lancaster et Tony Curtis.

⁴⁵⁸ RAMIREZ Francis ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., pp. 272-274.

La période comprise entre *Orphée* et son *Testament d'Orphée* est bien celle de l'éloignement de Cocteau des studios cinématographiques « des autres », et le refus vaut aussi pour ces metteurs en scène avec qui il avait plusieurs fois collaboré, tel Jean Delannoy : on pense à *L'Éternel Retour* (1943) et au projet de *La Princesse de Clèves* (1944) réalisé, enfin, en 1960 – mais, selon Ramirez et Rolot, il « n'assiste pratiquement pas au tournage et, son contrat de dialoguiste rempli, [il] n'a plus aucune influence sur la conduite des opérations »⁴⁵⁹. Son refus net de collaborer à *Notre-Dame de Paris* (1956), tiré du roman de Victor Hugo, s'inscrit donc dans ce long intervalle d'abandon de la profession, remplacé par la production concernant les arts plastiques. Raison pour laquelle la proposition d'envoyer des pastels au producteur du film *Trapèze*, afin de les exposer « en marge du cirque », est favorablement accueillie par lui.

En revanche, le « cas Lollobrigida » s'ouvre l'année suivante, avec une réflexion *ex abrupto* –car elle n'est pas directement contextualisée– sur la situation contemporaine du cinéma italien. Dans les pages de son journal nous trouvons écrit :

10 mai [1956] – Jeudi de l'Ascension.

[...] Comme l'Allemagne après 14 (*Caligari* et les films de vampires) l'Italie, après 40, a connu sa crise dite néo-réaliste de *Rome, ville ouverte* et de jeunes voyous. Maintenant l'Italie retombe dans sa norme – les vamps et Maciste – mais Lolo Brigida (*sic*) n'est pas Francesca Bertini. Rien n'est plus terrible que le mauvais goût lorsque le bon goût s'en mêle. Le mauvais goût avec les pédales. (*PD V*, p. 122.)

Encore une fois, Cocteau se montre pleinement au courant de ce qui est en train d'arriver dans le cinéma italien. Avec la capacité de synthèse qui le caractérise, il réussit à saisir les mouvements en acte dans la production cinématographique de la période. Il a conscience que le néo-réalisme a été un moment impromptu, coïncidant avec la crise économique du deuxième après-guerre et, à cause de cela, expression d'une rupture très forte. Au contraire, les années Cinquante sont celles de la normalisation politico-sociale, celles qui préparent le soi-disant « boom économique » des années Soixante. Dans le domaine cinématographique, elles marquent le retour à certains *topoi* fortement ancrés dans le cinéma italien de la période du muet.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 288.

Le premier concerne le filon historique-mythologique, représenté ici par l'image de Maciste. Selon toute vraisemblance, sa citation est liée, comme la suivante de Francesca Bertini, à la présence toujours vivante dans son imaginaire, de la période d'or du cinéma muet italien qui l'avait –on le sait– particulièrement touché. Maciste, esclave noir de force herculéenne, apparaît la première fois dans *Cabiria* (1914) d'Alessandro Pastrone. Même si dans ce film il est seulement l'un des personnages secondaires du récit, à cause de sa force brutale, accompagnée d'un courage extrême et d'une dévotion aveugle envers le patricien Fulvio Axilia, il obtient un succès important, au point que les producteurs décident de donner une suite immédiate à son histoire. Naît alors le film *Maciste* (1915) de Vincenzo Dénizot et Romano Luigi Borgnetto, le premier d'une longue série alimentée par Pastrone même, à partir de 1916. Devenu un héros blanc et plongé dans des aventures contemporaines, il continue à apparaître sur les écrans jusqu'en 1929, quand Bartolomeo Pagano (1878-1947), l'acteur qui l'interprétait, abandonna le cinéma. Le succès important que ces films ont eu en Italie et à l'étranger explique la citation de Cocteau même si le filon lié au personnage de Maciste renaît seulement à partir des années Soixante avec *Le Géant de la vallée des rois* (*Maciste nella valle dei re*, 1960) de Carlo Campogalliani (1885-1974), mais pendant les années Cinquante, il est précédé par *Les Travaux d'Hercule* (*Le fatiche di Ercole*, 1958) de Pietro Francisci (1906-1977). Sans aucun doute, puisque sa réflexion est de 1956, avec l'étiquette « Maciste » il reprend le filon historique-mythologique qui, à partir du début des années Cinquante, commence à s'imposer à nouveau dans le cinéma italien, avec des films tels que *Spartacus* (*Spartaco*, 1953) de Riccardo Freda (1909-1999), *Ulysse* (*Ulisse*, 1954) de Mario Camerini (1895-1981) et *Attila, fléau de Dieu* (*Attila*, 1955), toujours de Pietro Francisci.

Le deuxième *topos*, celui-là repris par Cocteau, concerne le vedettariat personnifié maintenant par Gina Lollobrigida, icône de la « *diva maggiorata* » –femme plantureuse– des années Cinquante, qu'il oppose à Francesca Bertini, symbole selon lui d'un autre moment significatif de l'histoire du cinéma italien.

Certes, il a raison quand il affirme que « Gina Lollobrigida n'est pas Francesca Bertini ». Elles sont différentes par leurs origines : la diva par excellence du cinéma muet est arrivée au cinéma –on l'a vu– après une carrière commencée dans le théâtre naturaliste de la fin du XIX^e-début XX^e siècle. Au contraire la « Lollo », comme on l'appelle dans les magazines féminins à partir de la moitié des années Cinquante, est une ex-étudiante en Beaux-Arts, qui s'est fait remarquer dans des concours de beauté pour Miss Italie, nés au lendemain

de l'après-guerre. Bref, Bertini, avant d'être une *diva*, était une actrice, tandis que Lollobrigida est lancée toute de suite dans l'univers du vedettariat grâce à sa beauté, mais pendant toute sa carrière elle se donnera beaucoup de mal pour devenir une actrice. Certes, pendant les années Cinquante elle deviendra la représentante de la nouvelle beauté italienne dans le monde. Adriano Baracco, directeur des revues italiennes *Hollywood* et *Cinema*, écrit du Festival de Locarno de 1949 qu'elle est « belle au point de susciter de l'indignation »⁴⁶⁰. En effet, c'est pour elle que l'expression de « *maggiorata* » est créée, qui s'appliquera ensuite à d'autres et notamment à sa rivale de toujours, Sofia Loren. Dans le film à épisodes d'Alessandro Blasetti *Heureuse époque (Altri tempi, 1952)*, l'épisode qui porte le titre « *Le Procès de Frine* » (« *Il Processo di Frine* ») est joué par Gina Lollobrigida et Vittorio De Sica. Pendant la plaidoirie finale du défenseur, interprété par un De Sica magistral qui doit convaincre la cour de ne pas condamner Frine, il en vient à déclarer : « On acquitte les arriérés mentaux [*“diminués mentaux”* dans la version italienne], pourquoi ne devrions-nous pas acquitter les femmes plantureuses [*“majorée physiques”* dans la version italienne] ! »⁴⁶¹. Depuis, cette expression ne l'a plus quittée car, comme Fernaldo Di Giammatteo l'a bien mis en lumière : « D'une certaine façon le sens représentait la foire (ou la célébration) d'une abondance qui, dans la réalité du temps, était peu diffuse. Un augure, un souhait, une manière pour oublier. Finalement, une expression nationale-catholique de ce “retour à la vie” que le cinéma était en train obstinément d'exalter, après les aspérités (relatives) de la saison néo-réaliste »⁴⁶².

Or, pour Cocteau « Gina Lollobrigida n'est pas Francesca Bertini » au point qu'il n'arrive pas à justifier, de façon socio-anthropologique comme le fait Fernaldo Di Giammatteo, l'exaltation de son corps. Pire, l'exhibition impétueuse qu'elle fait de sa poitrine devient le symbole à travers lequel condamner, sans appel, une société toujours plus vouée à l'exhibitionnisme et au voyeurisme, deux comportements soumis aux lois économiques de l'offre et de la demande :

Mercredi 6 mars [1957]

[...] *Saints et seins*. Le pape vient de condamner publiquement les affiches de Lolo Brigida (*sic*) et de Brigitte Bardot qui s'étalent sur les

⁴⁶⁰ Repris in BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, cit., p. 259 (« *talmente bella da suscitare indignazione* »).

⁴⁶¹ « *Si assolvono i minorati psichici, perché non dovremmo assolvere le maggiorate fisiche !* ».

⁴⁶² DI GIAMMATTEO Fernaldo, *Dive e Divi del cinema italiano. Agenda 1989*, cit. (« *In un certo senso rappresentava la fiera (o la celebrazione) di un'abbondanza che nella realtà del tempo era poco diffusa. Un auspicio, un augurio, un modo per dimenticare. Infine, un'espressione nazional-cattolica di quel “ritorno alla vita” che il cinema stava puntigliosamente esaltando dopo le durezze (relative) della stagione neorealistica* »).

murs de Rome. Je sais bien qu'il condamnerait pareillement un chef-d'œuvre dont la beauté lui échapperait et que l'Église croirait être sacrilège. Mais j'approuve que cet étalage de viande, que ce concours de bouts de seins ne triomphe pas lorsque *Bacchus* écope. (Il est vrai que le Vatican fit la sourde oreille lorsque Mauriac se démena pour obtenir l'index). Jamais Garbo ni Marlène n'ont donné prise à d'aussi grossiers subterfuges publicitaires. On s'étonne que la reine Élisabeth supporte qu'on lui présente Brigitte Bardot et Martine Carol comme ambassadrices de France. On regrette l'enthousiasme des étudiants de Londres traînant la calèche de Sarah Bernhardt précédés par Wilde, un tournesol à la main. Quelle dégringolade ! Deux pauvres petites cabotines célèbres. (*PD V*, pp. 471-472.)

Jeudi 23 mai [1957]

[...] Si l'on s'attarde un peu sérieusement rien n'est plus étrange que l'obsession des seins, aimable protubérance à l'usage des bébés qui têtent. Il n'y a plus un livre sans polissonneries ridicules et détails égrillards (?) *sur les seins*. On ne parle que des seins de Martine Carol et de Brigitte Bardot. Le terme *lolo* précède le nom d'une célèbre vedette italienne. Le pape épouvanté par cette invasion de tétines sur les affiches de Rome lance publiquement un blâme. À ce compte, pourquoi les hommes n'exhiberaient-ils pas des testicules arrogants et ne verrait-on pas des couilles postiches pour chanteurs de charme et matadors. (*Ibidem*, p. 563.)

Au-delà de l'erreur à travers laquelle Cocteau lit le signe des temps, c'est-à-dire le diminutif du nom de Lollobrigida qu'il prend pour une indication des « seins » (comme dans le registre familial de la langue française), sa condamnation de l'ostentation du corps féminin ne doit pas être lue comme un symptôme de pruderie dû à l'âge qui avance – puisque deux ans après, Federico Fellini reprendra la même critique dans son chef-d'œuvre *La Dolce vita* (1959). Comme toujours, Cocteau est en avance, et son propos est clair : il veut ouvertement dénoncer la dérive médiatique en action dans la société, perceptible dans la vulgarité croissante des rapports humains, au nom de cet humanisme éthique qui fait de chaque individu le détenteur d'un projet moral. À l'intérieur de cette pensée dominante, Gina

Lollobrigida est celle qui « continue d'être la tête de turc »⁴⁶³ dans les réflexions qu'il confie à son journal :

Vendredi 2 août [1957]

[...] Ci-joint la note de Mario Brun où Madame Weisweiller qui le reçoit comme un ami intime devient Madame Francine – style bordel – et trouve place dans un coin de journal alors que cette bénédiction devait tenir toute la première page. Époque grotesque. Il faudrait que mes fresques fussent l'œuvre du bébé de Lolo Brigida [sic] pour mériter la vedette.

On parle de cet enfant comme de l'Immaculée Conception de Lolo avec un archange et le pape jouant le rôle du père. Et les prêtres ne pouvaient se mouvoir à cause des photographes qui mitraillaient leurs moindres attitudes et les aveuglaient de lampes. (*PD V*, p. 654.)

Vendredi 16 août [1957]

[...] Rendez-vous à la chapelle (sept heures). Mme Cartier, belge, ne supporte que la peinture abstraite et a initié Élisabeth (sensible aux taches de couleurs), Cartier qui estime que Picasso étant communiste, on est communiste si on le fréquente, etc., et Jean Prouvost, véritable midinette naïve et malicieuse, maniant les milliards et ne s'intéressant qu'aux quatre sous que rapporte sa firme. Ces gens-là (Prouvost, Lazareff, Hélène, les Mille) mènent la France et obéissent à l'impératif de la demande. Si vous n'êtes ni Françoise Sagan, ni Coco Chanel, ni Lolo Brigida [sic], ni Bergman, ni Grace de Monaco, ni Margaret ni Philip, ne cherchez pas à obtenir davantage que des mauvais clichés noirs, en marge de l'actualité tapageuse (mariage de souverains déchus ou naissances de bébé célèbres). (*Ibidem*, p. 663.)

L'année suivante, pendant son voyage à Rome, il aura la possibilité de la rencontrer à nouveau, avec son mari et leur enfant, Milko jr., âgé d'un an. Pourtant, ses impressions ne changent pas ; mieux, se renforcent par le contact direct qu'il a avec « la famille italienne la plus célèbre » du moment :

Dimanche 13 avril [1958]

⁴⁶³ RAMIREZ Francis ROLOT Christian, « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 7, cit., p. 133.

Ces ravissantes italiennes comme était, jeune, la Luisa Casati. L'os à peine tendu de chair. Ces yeux de chatte. Ces longues jambes. Lolo Brigida (*sic*) auprès d'elle a l'air d'une grosse fille de concierge. On la paye cent millions de liras par film. C'est toujours ce genre de vulgarité qui rapporte (à l'américaine).

[...] Le mari de Lolo Brigida [*sic*] (vulgarité terrible) dit à Francine :
« Ce n'est pas tout de faire un enfant, encore faut-il penser quand on le fait ». (*PD VI*, pp. 111-112.)

Désormais, selon lui la période est en proie à une nette régression, une dérive « à l'américaine ». Sa réflexion a pu s'alimenter au cours des expériences vécues au contact des protagonistes de cette période. Et, parmi eux, les représentants du cinéma italien qu'il a pu côtoyer pendant ses fréquentations en Italie ou lors des festivals auxquels il a participé ont contribué à ce parcours personnel. Sûrement, les personnages ainsi que les films qu'il cite en ce moment, ne contribuent-ils pas à glorifier ce cinéma que, pourtant, il a tant aimé dans le passé. Ainsi, d'ici peu –en réalité, dès l'année suivante– dans son film *Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, nous trouverons la séquence avec le nouveau totem des temps modernes : l'idole qui, du point de vue iconographique, résume ses réflexions sur la société des années Cinquante. Elle détient la capacité de rendre n'importe qui célèbre, ainsi que Cégeste l'explique à un poète en proie à un véritable état de malaise, face à l'impondérable de la *nouvelle* modernité :

Le Poète : Quelle est cette idole qui mange des autographes ?

Cégeste : C'est la machine à rendre n'importe qui célèbre en quelques minutes. Après quoi il faut essayer d'être connu. C'est moins commode. Dans les pays évolués, les journées de travail sont courtes.

Le Poète : Qu'est-ce qui sort de ses bouches ?

Cégeste : Des romans, des poèmes, des chansons... La machine s'arrête jusqu'à ce que d'autres chasseurs d'autographes la nourrissent. Le reste du temps, elle digère, elle médite, elle dort... Elle possède six yeux, trois bouches... Et surtout ne me demandez pas pourquoi⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ *L'Avant-Scène cinéma*, « Numéro spécial Cocteau », n° 307-308, 1-15 mai 1983, *Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, rédaction du découpage : Dominique Haas, p. 93.

CHAPITRE 2

LA POÉSIE DE CINÉMA DE COCTEAU JUGÉE PAR LES CRITIQUES ITALIENS

La fréquentation des films de Cocteau nous a désormais exercés à cette pratique, assez complexe mais, en même temps, très séduisante, qui consiste en la traversée du miroir, permettant la pénétration dans la dimension de « l'autre » qui accompagne l'image de soi-même. Si la comparaison nous est permise, nous allons retracer, maintenant, la lecture que la critique cinématographique italienne a proposé de ses films, pour saisir l'image *italienne* du poète du cinématographe, celle qui l'a accompagné de son vivant et, après sa mort, jusqu'à aujourd'hui.

Dans le précédent chapitre, nous avons pu établir que Cocteau était attiré par les films italiens au moins pour deux raisons. La première concerne la nouvelle inspiration narrative qu'il saisit dans les films néo-réalistes, proche de sa propre recherche poétique dans le domaine du cinématographe. La deuxième s'explique par son intérêt pour le cinéma en tant qu'art du spectacle, dispositif de séduction qui a, en son centre, le corps – le jeu – de l'acteur. Cocteau a, donc, *regardé* le cinéma italien en s'efforçant de cueillir, dans les travaux d'autrui, la naissance d'un parcours narratif différent, afin de reconnaître dans l'autre une communion d'intentions sous-entendue.

Toutefois, regarder signifie, aussi, s'ouvrir au regard des autres ; ce qui implique, donc, de pouvoir être regardé. À cet effet, commençons, maintenant, une investigation qui a une double cible. La première est celle de comprendre le *regard critique italien* face au cinéma de poésie de Cocteau : comment s'est-il structuré, dans quels contextes, grâce à quels événements ? La deuxième est celle qui nous amène à relever la capacité que les critiques

italiens ont eu à saisir la toile de fond de son œuvre, à travers la vision – partielle ou globale – de ses films.

Ainsi, nous avons divisé la recherche en trois moments. Le premier concerne la réception de *Le Sang d'un poète* par le milieu artistique présent à Paris pendant ses projections privées ou publiques. Grâce aux écrits que des artistes nous ont laissés, nous chercherons à comprendre la difficulté à élaborer un regard critique concernant l'origine de l'univers cinématographique du poète. Le deuxième moment correspond à la vision de ses films dans cette kermesse mondaine qui a été – comme l'est même aujourd'hui – l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise. Il s'agit de parcourir les articles de presse apparus dans les différents journaux pendant le déroulement des festivals, afin de définir le regard porté sur les films par les journalistes accrédités, ainsi que les écrits de quelques spécialistes du cinéma. Et, finalement, le troisième moment nous permet de saisir le regard réservé à ses films par les spécialistes du secteur. Cela nous donne la possibilité de suivre son parcours, au gré des changements de méthodologie analytique dans le temps, ainsi que la connaissance de l'œuvre. En effet, après la mort de Cocteau, le public italien a pu voir – ou revoir – ses films, soit ponctuellement soit à travers des rétrospectives, réalisées par des associations culturelles comme par des grandes structures festivalières, pour lui rendre hommage.

De ce fait, notre recherche dans des fonds, des bibliothèques, des archives spécialisées, s'est vue confrontée à une production écrite – surtout journalistique – élaborée pendant au moins quatre-vingts ans ; période très étendue donc. Dans certains cas, elle s'est avérée assez pointue – par exemple, pour ce qui concerne l'Exposition vénitienne – grâce aux différents fonds conservés auprès de l'ASAC – les Archives Historiques de La Biennale de Venise. Néanmoins, avec les documents en notre possession, nous sommes en mesure de définir, aujourd'hui, dans ses lignes de force, le parcours que la critique italienne a accompli à travers la fréquentation de l'œuvre du poète. C'est ce qui va maintenant faire l'objet de notre étude.

2.1. Les artistes, premiers critiques de *Le Sang d'un poète*

2.1.1. Alberto Savinio

La naissance d'une activité critique italienne concernant l'œuvre cinématographique de Cocteau coïncide, directement, avec le calendrier des toutes premières projections privées offertes par le poète aux amis intimes, réalisées dans le but de saisir jugements et réactions sur son premier film : *La Vie d'un poète* (1930), devenu par la suite *Le Sang d'un poète*. La première trace est visible dans une lettre, datée du 15 décembre 1930, que l'artiste Alberto Savinio (1891-1952, pseudonyme d'Andrea de Chirico, frère du célèbre Giorgio de Chirico) envoie au poète après avoir assisté à la projection privée du film. La voici dans sa totalité :

Mon cher ami,

depuis très longtemps je voulais vous écrire. J'ignorais votre adresse actuelle. Je ne sais plus qui m'avait dit que vous habitiez présentement 9, rue Vignon. J'ai téléphoné à cette adresse. On m'a répondu que c'était l'appartement de M. Hugo, non pas celui de M. Cocteau. Cette lettre je l'adresse 10, rue d'Anjou. J'espère qu'elle arrivera jusqu'à vous. Je vous remercie pour votre invitation à la projection de « La vie d'un poète ». J'espérais vous y rencontrer. Espoir déçu. Je vous remercie de m'avoir fait envoyer Opium. Êtes-vous vraiment malade ou bien la carte qui accompagnait votre livre n'était qu'une pente de lassitude, une volonté de repos ? La vie d'un poète m'a plongé dans un étonnement très pur, dans le plus complet charme poétique. Et cela malgré la <+++> de la machine, la <+++> de l'appareil de projection. Mais est-ce que cette même <+++> n'augmentait pas le prophétique de votre drame présenté non plus sous une forme indirecte mais sous la forme la plus directe – visible ? Cela m'est particulièrement bien apparu en voyant l'épisode des boules de neige, qu'une année avant, j'avais lu dans Les Enfants terribles. Je voudrais vous parler très longuement de La Vie d'un poète et d'Opium. Mais tant de choses peut-on les mettre dans une lettre ? Je préférerais vous les dire de vive voix, ce qui me donnerait

aussi le plaisir de passer un moment avec vous. Voulez-vous bien me faire savoir où pourrions-nous nous rencontrer ?

Ma femme vous envoie son meilleur souvenir.

Au revoir, mon très cher ami, et j'espère à très bientôt – pour vous dire toute mon admiration et toute mon affection.

Votre ami

*Savinio*⁴⁶⁵.

Dans le deuxième chapitre de la première partie, nous avons déjà eu la possibilité de souligner que le rapport entre Cocteau et Alberto Savinio a été de profonde amitié et d'estime réciproque, même s'il ne s'est consolidé dans aucune collaboration, à la différence de celui entretenu avec son frère. En effet, dans son deuxième séjour parisien, l'artiste italien inaugure, chez Jacques Bernheim, le 20 octobre 1927, sa première exposition de peinture (vingt-six tableaux et quelques dessins), présentée par Cocteau avec un dessin cabalistique en forme de trois acrostiches autour du nom de Savinio, reproduit ci-après :

*Sans Artifices Votre Instrument Nouveau Intrigue Orphée / Son Art
Vexe Ingénieusement Nos Imaginations Orgueilleuses / Séduisez Avec
Vos Images Notre Ignorance Occidentale⁴⁶⁶.*

Voici donc expliquée, d'un côté, la présence de Savinio à l'une des premières projections privées qui ont accompagné immédiatement le film après la fin de sa réalisation ainsi que, de l'autre, l'attention évidente qu'il applique à sa lecture. En effet, le peintre saisit la spécificité de l'opération de Cocteau : donner visibilité à son moi poétique, à ses drames intérieurs. Et à partir du même point de vue, il interprète sous forme aimablement ironique les défaillances techniques survenues pendant la projection du film comme preuve – tangible – de la vie de souffrances du poète, qu'il perçoit, en particulier, dans l'épisode des « boules de neige », en le renvoyant très justement à son origine littéraire : *Les Enfants terribles*. D'où l'étonnement et le charme qu'il avoue éprouver face au film qui l'amène à demander à Cocteau une rencontre pour avoir un moment d'approfondissement, la possibilité d'une réflexion plus

⁴⁶⁵ Feuillet ms de Savinio à Cocteau, daté Paris, 15 décembre 1930, envoyé du 20, rue Lacretelle, 75015 Paris, in Fonds Jean Cocteau de la BHVP, *Dossier Savinio*.

⁴⁶⁶ Cf. FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio (*a cura di*), *Les Italiens de Paris : de Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Milano, Skira, 1998, pp. 21-26.

articulée. On comprend par là que le lien entre les deux artistes va au-delà d'une simple amitié formelle. Dans son livre de mémoires, cela est confirmé par l'épouse du peintre Maria Savinio, présente elle aussi à la soirée, qui rajoute une anecdote qui n'apparaît pas dans la critique française relative à l'histoire du film :

Cocteau insista beaucoup pour que je joue le personnage d'une créature imaginaire dans son film intitulé *Sang de poète*. L'idée me plaisait, mais d'une certaine façon j'aurais dû m'éloigner de Savinio, entrer dans un monde différent, fréquenter d'autres gens, tandis que nous – Savinio et moi – étions unis pour vivre *ensemble*. Je refusai.

Le film terminé, nous sommes allés avec beaucoup d'amis voir la projection à la maison de production, hors Paris. J'avais avec moi les photographies de ma fille Angelica, que j'avais fait faire le jour même au Photomaton. Je les montrai à Picasso, assis à côté de moi : il les aima beaucoup, il me les demanda et, moi, je fus très heureuse de les lui donner.

Avec Cocteau, je le répète, nous nous voyions très souvent : nous allions chez lui, il venait chez nous⁴⁶⁷.

Maria Morino, avant de se marier en 1926 et de quitter l'Italie pour Paris, était une actrice réputée qui jouait dans la coopérative théâtrale du « Théâtre d'Art » dirigée par Luigi Pirandello (et que Savinio même avait contribué à fonder en 1925). Cette compagnie représentait l'expérience majeure d'engagement intellectuel dans le panorama théâtral italien des années Vingt, grâce aussi à la présence de Marta Abba. L'offre de Cocteau à Marie a donc sa raison d'être, et l'on comprend bien soit l'insistance du poète pour l'avoir dans son film, soit l'attrait qu'elle ressent par cette proposition. En revanche, elle se contentera de voir le film une fois terminé, en compagnie de son mari et d'autres amis, parmi lesquels elle cite Picasso. Tandis que Savinio, dans ses écrits, revient sur le film et, au fur et à mesure qu'il s'éloigne

⁴⁶⁷ SAVINIO Maria, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 49 (« Cocteau insistette molto perché io interpretassi il personaggio di una creatura fantastica in un suo film intitolato Sang de poète. L'idea mi attirava, ma avrei dovuto allontanarmi in qualche modo da Savinio, entrare in un mondo diverso, frequentare persone diverse, e noi invece – Savinio e io – ci eravamo uniti per vivere insieme. Non accettai. A film ultimato, andammo in tanti amici a vedere la proiezione alla casa di produzione, fuori Parigi. Avevo con me fotografie di mia figlia Angelica che avevo fatto fare quel giorno al Photomaton. Le mostrai a Picasso che mi sedeva accanto : gli piacquero tanto, me le chiese, e io fui contentissima di dargliele. Con Cocteau, ripeto, ci vedevamo spesso : andavamo da lui, veniva lui da noi »).

dans le temps (comme dans l'espace, car en 1933 le couple se fixe à Rome), son jugement se libère de l'influence amicale pour donner libre cours à sa composante plus critique.

Une première fois il en parle peu d'années après, en 1935, même si ce texte n'est publié qu'en 1945, dans son livre de mémoires *Souvenirs*. Le chapitre, qui porte le titre « *Eminenza grigia* » (« Éminence grise »), se conclut par une longue citation du film *Le Sang d'un poète*, car le personnage qui donne vie au récit est Philippe Berthelot, secrétaire général du Quai d'Orsay, que Savinio a reconnu en tant que spectateur assis dans les loges pendant le quatrième épisode « La Profanation de l'hostie ». Voici le passage :

J'oubliais : on trouve aussi la marque de Philippe Berthelot : sur une mince bande de celluloïd : mais non par son mérite : mais par celui d'un poète.

Un matin je reçois une invitation de Cocteau pour la projection privée de son film, *Le Sang d'un poète*. Il pleuvait des cordes. Ils nous font monter dans un autocar rouge, nous amènent aux alentours de Javel, dans les hangars d'un studio cinématographique. Il y avait un air de partie de campagne qui avait mal tourné. Ce que Paris compte de plus « intellectuel », s'était recueilli dans ce studio, les pieds dans la sciure, pour la vision privée : Philippe Berthelot parmi les premiers.

À un certain moment le spectacle se dédouble : nous spectateurs voyons sur l'écran d'autres spectateurs, qui assistent à leur tour à « leur » spectacle. Il a neigé sur la place. Les gamins rentrent de l'école, s'arrêtent pour jouer aux boules de neige. Voilà la boule meurtrière. Le gamin prédestiné tombe, le sang sort de ses lèvres, tache la neige. Les copains s'enfuient. Un ange noir descend le perron d'un palais, athlétique et claudiquant, pour recueillir le cadavre.

Voici « le spectacle dans le spectacle ». Nous voyons les « spectateurs du spectacle » s'agripper aux balcons des maisons qui entourent la place. Chaque balcon est un balcon de théâtre. Ces spectateurs sont des personnes « réelles », nous les connaissons, les retrouvons réunies au naturel dans la salle, parmi nous. Nous reconnaissons au premier

plan la princesse Murat et son illustre décolleté⁴⁶⁸ ; nous reconnaissons d'autres personnalités, et derrière, appuyé tristement à la paroi du balcon, Vercingétorix en frac : Philippe Berthelot.

Suprême vengeance des poètes ! Une personne si « sérieuse », le président des personnes « sérieuses », qui fait le figurant dans l'œuvre d'un rigolo, d'un funambule, d'un poète...⁴⁶⁹.

Dans ce récit, l'intention de Savinio est claire : dénoncer le narcissisme qui se masque derrière le paravent d'une existence irréprochable, faite de sérieux austère, comme celle de cette « éminence grise » du ministère des affaires étrangères français, ce « Vercingétorix en frac ». Pour Savinio si l'art a un but, il consiste à démasquer ce qui se cache derrière les apparences. En contrepartie, selon lui, l'art donne un sursaut d'immortalité même à celui que le temps de l'histoire aurait irrémédiablement effacé, en l'amenant avec soi. Bref, l'art joue avec le monde⁴⁷⁰, et ce faisant, se venge de la monotonie de l'existence. Ainsi, apparaît-il dans toute sa suprématie par rapport aux activités soi-disant sérieuses, et il le fait

⁴⁶⁸ Il est fort probable qu'il s'agisse de la princesse Violette Murat, qui faisait partie de l'aristocratie bohémienne fréquentée par Cocteau et par son entourage, représentée par Claude Arnaud dans sa biographie sur le poète de cette façon : « [...] l'éthylique princesse Violette Murat, un monstre sans cou qui évoquait plus une truffe qu'une violette, aux yeux de Proust », in *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2003, p. 255. Nous ne pouvons pas vérifier la véracité de l'affirmation de Savinio. Pour les figurants présents dans les deux loges avant les modifications apportées par Cocteau, nous nous référons à la monographie sur Cocteau rédigée par Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge et Henri C. Béhar, dans laquelle on remarque que : « Dans une des deux loges, celle de gauche, les gens du monde jouent leur propre personnage. Figurent d'abord, assises au premier rang : Marie-Laure de Noailles, Lady Adby, la princesse J.-L. De Faucigny-Lucinge ; debout, derrière elles, André Raval, Charles de Noailles, M. Lopez-Wilshaw, le prince de Faucigny-Lucinge. Dans la loge de droite, dite "du théâtre", Odette Thalazac, chanteuse d'opéra, entourée de quatre figurants. [...] Dans le film tel qu'il est projeté maintenant, on voit dans la loge mondaine, celle de gauche, Barbette entouré de deux figurantes et de trois figurants : trois figurants seulement entourent Odette Thalazac dans la loge de droite », in *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968, p. 206.

⁴⁶⁹ SAVINIO Alberto, « *Eminenza grigia* », in *Souvenirs*, Roma, Nuove edizioni italiane, 1945, rééd. Palermo, Sellerio, 1976, pp. 121-123 (« *Dimenticavo : una traccia di sé l'ha lasciata anche Filippo Berthelot : sopra una sottile strisciolina di celluloido : non per merito suo però : per merito di un poeta. Una mattina ricevo un invito di Cocteau, per la visione privata del suo film, Sangue di poeta. Pioveva a dirotto. Ci caricarono su un torpedone rosso, ci trasportarono dalle parti di Javel, ai capannoni di uno stabilimento cinematografico. C'era un'aria di scampagnata andata a male. Quanto di più "intellettuale" conta Parigi, si era raccolto in quel teatro di prova, coi piedi nella segatura, per la visione privata : Filippo Berthelot fra i primi. A un certo punto lo spettacolo si sdoppia : noi spettatori vediamo sullo schermo altri spettatori, i quali assistono a loro volta a un "loro" spettacolo. Ha nevicato sulla piazza. I monelli tornano da scuola, si fermano a fare pallate. Ecco la palla micidiale. Il giovinetto predestinato cade, il sangue sbocca dalle labbra, tinge la neve. Fuggono i compagni. A raccogliere il cadavere, scende la scalinata di un palazzo un angelo negro, atletico e claudicante. Questo "lo spettacolo nello spettacolo". Gli "spettatori dello spettacolo" li vediamo aggruppati ai terrazzini delle case che circondano la piazza. Ogni terrazzino è un palco. Questi spettatori sono persone "vere", noi li conosciamo, li ritroviamo riuniti al naturale nella sala, in mezzo a noi. Riconosciamo in primo piano la principessa Murat e la sua illustre scollatura ; riconosciamo altre "personalità", e dietro, mestamente appoggiato alla parete del palco-terrazzino, Vercingetorix in frac : Filippo Berthelot. Vendetta suprema dei poeti ! Una persona tanto "seria", il presidente delle persone "serie", e fa da comparsa nell'opera di un mattacchione, di un funambulo, di un poeta... »). Le même épisode, avec des légères variantes, est repris in *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1977, pp. 87-91.*

⁴⁷⁰ Ceci est l'un des thèmes qui, de différentes manières, traverse les mouvements des avant-gardes historiques.

avec la légèreté du langage qui le caractérise, que l'on retrouve « dans l'œuvre d'un rigolo, d'un funambule, d'un poète ». En reprenant la figure du poète en tant que jongleur, Savinio rend hommage – avec affection teintée d'ironie – à l'ami français devenu metteur en scène de cinéma, en reprenant l'icône du funambule que Cocteau même a employée dans ses œuvres pour décrire son être poète, suspendu tragiquement au dessus du vide qui entoure l'existence et qu'il traverse en marchant sur un fil.

En revanche, toujours en 1945 une lecture du film bien plus critique apparaît dans la revue *Lettura*, mais cette fois-ci sa rédaction est contemporaine de la date de sa publication. Maintenant, il s'agit d'un véritable article, qui a comme titre celui du film « *Le Sang d'un poète* ». Savinio traverse à nouveau, avec plus de détails, la célèbre soirée privée à laquelle il avait été invité avec son épouse, pour assister à la projection du film. D'abord, il raconte que c'était à la fin de l'automne et tous les invités avaient été réunis chez l'un des Polignac, mais de Cocteau il n'y avait aucune trace. À un certain moment, on annonce que, à cause de problèmes dus à l'appareil de projection, ils doivent être transférés au studio de Joinville (donc non plus à celui de Javel). Une fois arrivés, même là il n'y avait pas l'ombre de Cocteau. Alors Savinio note :

Pourtant sa présence ineffable était perceptible dans l'air, comme celle d'une petite divinité jalouse, ambitieuse, chargée de tous les vices humains. Le film commençait avec l'écroulement d'une cheminée d'usine. Quoi dire de plus ? Variation cinématographique des livres de Cocteau, et particulièrement des *Enfants terribles*. Sans l'écriture fluide, qui dans la rédaction encore rudimentaire du film n'a pas d'équivalents, et sans ces mots d'esprit raffinés qui jaillissent de temps en temps des pages des livres de Cocteau comme des jets inattendus : « Que sera-t-il écrit sous les effacements du zèbre ? » Une petite fille avec des ailes de libellule marchait avec nonchalance sur le plafond. Une statue parlait (thème que « nous » connaissons bien) et bougeait les yeux. Un noir athlétique, ailé et claudiquant descendait le perron d'un palais illuminé à jour, traversait une place blanche de neige, prenait dans ses bras, comme le pasteur, le petit agneau, un adolescent tué par une boule de neige sur la tempe, et qui sur la neige, avec une évidence, une insistance qui justifiait, oui, le titre du film mais révélait en même temps un sadisme horripilant, vomissait du sang d'un noir luisant, dense comme une confiture de griottes. Étaient présents également ces détails laids, malheureusement si fréquents dans les tempéraments à la Cocteau, comme la paume d'une main sur

laquelle une bouche s'est imprimée, et qui petit à petit commence à vivre, bouge ses lèvres, balbutie des mots incompréhensibles... À la fin la cheminée d'usine revient, celle que nous avons vu s'écrouler au début du film, se lève de ses propres décombres, recompose dans le ciel sa verticalité pétulante. Épisode sur lequel le pauvre Freud aurait sûrement trouvé un mot à dire⁴⁷¹.

À travers cette description soit du film soit de l'atmosphère qui l'entoure pendant sa projection, Savinio se détache définitivement de cette « légèreté » qu'il avait remarquée dans son texte précédent, caractéristique du langage du poète-funambule. Maintenant, sa perception s'enfonce dans le drame du poète – le fait qu'il doit continuer à mourir – mais selon lui ce qui affleure à la surface sont la laideur et les « vices humains ». Cependant, il y a un élément qui le rapproche de Cocteau : « Une statue parlait (thème que « nous » connaissons bien) ». En effet, dans son texte théâtral *Capitano Ulisse (Capitaine Ulysse)*, publié en 1934 mais écrit entre 1923 et 1925, au début du troisième acte il écrit : « Auprès du côté gauche de l'arc scénique », la déesse Minerve domine, « armée et cuirassée, droite comme une statue sur un socle de marbre », et elle s'anime⁴⁷². Mais cet élément thématique n'est pas suffisant pour déterminer un fond commun entre les deux artistes : donc la séparation est totale. Mieux, l'écroulement de la cheminée d'usine, qu'il affirme advenir au début du film, ainsi que sa recomposition finale, renforce selon lui cette dimension pathologique de Cocteau. Raison pour laquelle il termine cette réflexion en renvoyant à Freud et à une soi-disant possible interprétation psychanalytique. Comme nous l'avons déjà remarqué dans le deuxième chapitre de ce travail, dans la copie DVD du film, commercialisée en 2003 par Studiocanal avec la

⁴⁷¹ SAVINIO Alberto, « *Il sangue di un poeta* », *La Lettura*, 4 ottobre 1945, in *Opere. Scritti dispersi, tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 157-158 (« *Pure la sua ineffabile presenza era avvertibile nell'aria, come di una piccola divinità gelosa, ambiziosa, carica di tutti i vizi umani. Il film esordiva sul crollo di una ciminiera. Che dire di più ? Variante cinematografica dei libri di Cocteau, e particolarmente degli Enfants terribles. Meno la scrittura fluida, che nella stesura ancor rudimentale del film non aveva equivalente, e meno quelle freddure sopraffini che dalle pagine dei libri di Cocteau saltano su di tanto in tanto come zampilli inaspettati : "Che sarà scritto sotto le cancellature della zebra ?" Una bambina con ali di libellula camminava disinvolta sul soffitto. Parlava una statua (tema che "noi" conosciamo bene) e moveva gli occhi. Un negro atletico, alato e claudicante scendeva la gradinata di un palazzo illuminato a festa, traversava una piazza bianca di neve, prendeva in braccio, come pastore, l'agnellino, un adolescente ucciso da una palla di neve sulla tempia, e che sulla neve, con una evidenza, una insistenza che giustificava, sì, il titolo del film ma rivelava assieme un orripilante sadismo, vomitava un sangue lucido e nero, e denso come una marmellata di visciole. Non mancavano neppure quei particolari laidi, così frequenti purtroppo nei temperamenti alla Cocteau, come il palmo di una mano sul quale una bocca si è impressa, la quale a poco a poco comincia a vivere, muove le labbra, balbetta incomprensibili parole... In ultimo la ciminiera ritorna, che avevamo visto crollare al principio del film, risorge dalle proprie macerie, ricompono nel cielo la sua petulante verticalità. Sul quale episodio Freud buon'anima avrebbe di certo trovato una parola da dire »). Plus récemment, l'anthologie des *Scritti dispersi 1943-1952* a été rééditée par Adelphi, Milano, 2004 (« *Il sangue di un poeta* », pp. 161-164).*

⁴⁷² SAVINIO Alberto, *Capitano Ulisse (dramma moderno in tre atti con una giustificazione dell'autore)*, Roma, Quaderni di "Novissima", 1934, rééd. in Milano, Adelphi, 1989, p. 109 (« *Presso il lato sinistro dell'arco scenico, MINERVA, armata e corazzata, ritta come statua sopra uno zoccolo di marmo* »).

participation du CNC, le début et la fin sont différents. D'abord, on voit la cheminée qui se casse en deux et commence à s'écrouler tandis que, à la fin, elle continue sa chute jusqu'à s'écraser au sol. Mouvement spatialisé qui impose, dès ce premier film, une réflexion particulièrement aiguë sur le temps, de plus en plus centrale dans la pensée du poète.

En revanche, l'article ne se termine pas ici. Maintenant, le peintre reprend le sujet de la présence de Philippe Berthelot dans les mêmes termes utilisés dans le précédent texte. Le haut fonctionnaire du Quai d'Orsay est dans la salle, assis à côté de lui et, en même temps, il apparaît en tant que figurant dans l'épisode de « La Profanation de l'hostie » : redoublement qui manifeste, à son regard, « le point le plus vivant du film » car, à travers l'art, la vie l'emporte sur la mort, en lui donnant une effigie d'immortalité. Et c'est ce sujet qu'il va développer pour terminer son article, mais de manière tout à fait différente de son premier texte :

L'écran s'éteignit, la salle s'alluma, du regard nous cherchâmes l'auteur. Mais là non plus Cocteau n'était présent et rengainant les compliments déjà préparés, nous sortîmes soulagés dans la nuit pluvieuse.

Le Sang d'un poète rentre dans la catégorie des choses exceptionnelles : dans l'insupportable catégorie des... Il n'a jamais connu, ne connaîtra jamais le magma chaud des salles cinématographiques constellé d'yeux blancs et avides d'histoires. Il est « passé » pendant quelques jours sur l'écran du Vieux-Colombier, qui après avoir été théâtre d'exception fut, pendant quelque temps, cinématographe d'exception. Un soir que je passais devant le Vieux-Colombier, je rencontrai Luigi Pirandello. Je lui demandai comment il avait trouvé le film. Il ne dit mot mais sourit de façon faunesque. Ensuite nous nous engouffrâmes dans une bouche de métro, à l'inverse de ce que Dante et Virgile font à la fin de la première partie de la Divine Comédie.

C'est un de mes souvenirs de choses réelles qui s'apparente le plus à un souvenir de rêve. Illuminé par une lumière métallique et cruelle, et entouré de ténèbres. Et d'une tristesse morne. Pourquoi ? Souvenirs qui nous font aimer encore plus les prairies et les collines, la mer et

les fleuves, le chant des oiseaux et les nuages qui passent, les mots et
les regards des hommes, des hommes, des hommes⁴⁷³.

Bref, l'apparition de l'homme Berthelot à l'écran a le pouvoir de rappeler à Savinio que la vie est plus forte que la mort, même si l'art l'a réduit au rôle de simple figurant. Et cette idée dominante est, dans ce texte, à la base de son appréciation esthétique car, de la même manière, il considère que la narration – d'où la soif de récits – l'emporte sur les produits artistiques « exceptionnels ». Catégorie qui, dans l'art, lui est « insupportable » et qui l'empêche d'aimer le film, ou de le pénétrer pour l'analyser. En effet, la conception de l'art du premier texte, avec le poète-funambule qui joue avec le monde, a laissé place, ici, à une position esthétique complètement normative. Ainsi, en tant que prisonnier de ce préjugé esthétique, dans cet article il nous donne une lecture qui renvoie à une idée de pur plaisir subjectif, et qui n'a rien à voir avec la spécificité du discours de Cocteau. Il ne fait aucun effort pour comprendre sa poétique, celle qui structure chaque épisode. Il ne s'intéresse absolument pas aux qualités techniques du film, et ne montre aucun intérêt pour une recherche vouée à expérimenter le langage artistique employé (ce qui est particulièrement étonnant pour un artiste qui s'exprime, lui aussi, par différents arts).

Cette approche critique de Savinio montre que si l'utilisation d'instruments linguistiques adéquats fait défaut pour lire l'œuvre d'art, l'esthétique s'arrête à une perception impressionniste, entachée de préjugés et de lieux communs. Malheureusement, ce type de lecture pseudo-critique des films de Cocteau sera courant durant toute sa vie. Il en souffrira beaucoup, et n'arrêtera jamais de se battre contre elle, en la dénonçant de toutes ses forces jusqu'à la fin de ses jours.

⁴⁷³ SAVINIO Alberto, « *Il sangue di un poeta* », *La Lettura*, 4 ottobre 1945, in *Opere. Scritti dispersi, tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, cit., pp. 158-159 (« *Lo schermo si spense, si riaccese la sala, i nostri occhi girarono intorno alla ricerca dell'autore. Ma nemmeno allora Cocteau apparve, e noi rinfoderando i complimenti preparati, uscimmo nella notte piovosa con una preoccupazione in meno sulle spalle. Le Sang d'un poète rientra nella categoria delle cose d'eccezione : nella "insopportabile" categoria delle... Non ha mai conosciuto né mai conoscerà il caldo magma delle sale cinematografiche punteggiato di occhi bianchi e avidi di storie. È "passato" per alcuni giorni sullo schermo del Vieux-Colombier, che dopo esser stato teatro d'eccezione, fu per qualche tempo cinematografo d'eccezione. E una sera che ci passavo davanti al Vieux-Colombier, incontrai Luigi Pirandello che ne usciva. Gli domandai come gli era sembrato il film, al che egli non rispose parola ma faunescamente sorrise. Dopo di che entrambi scendemmo in una bocca della ferrovia sotterranea, all'inverso di come fanno Dante e Virgilio al finire della prima cantica. È uno dei miei ricordi di cose reali che più si avvicinano a un ricordo di sogno. Illuminati di una luce metallica e crudele e circondati di tenebre. E di una squallida tristezza. Perché ? Ricordi che più fanno amare i prati e le colline, il mare e i fiumi, il canto degli uccelli e le nuvole che passano, le parole e gli sguardi degli uomini, degli uomini, degli uomini »).*

2.1.2. Massimo Campigli

Le 27 décembre 1931, Massimo Campigli (1895-1971, pseudonyme de Max Ihlenfeldt) publie dans la revue de littérature *L'Italia Letteraria* un article dont le titre est « *La vita del poeta* » (« *La vie du poète* »)⁴⁷⁴.

À l'instar d'Alberto Savinio, il fréquente lui aussi les milieux artistiques qui gravitent autour de Cocteau⁴⁷⁵. Comme lui, il a fait partie des proches qui ont eu la possibilité de voir le film en avant-première, ce qui lui permet de justifier la précocité de son article : « J'ai eu la chance de voir en projection privée le film de Cocteau. Il sera présenté au public du Vieux-Colombier en janvier après avoir subi quelques révisions et quelques coupures »⁴⁷⁶ (p. 105). En effet, il explique à ses lecteurs que, pendant la projection du film, dans une loge, on reconnaît : « les vicomtes de Noailles, la princesse Lucinge, lady Aaby, Lopez, l'un des plus riches Argentins et quatre éphèbes du grand monde ». C'est le motif pour lequel :

Le vicomte de Noailles qui a financé le film s'aperçoit seulement maintenant que Cocteau lui a fait jouer un rôle guère avantageux. Il ne veut plus rien avoir affaire avec le film et il en fait cadeau à qui le donnera en public, à condition que le détail des loges soit coupé. Cocteau malade se tord de douleur et souffre cruellement : « Ils me tuent, m'écorchent, me dessèchent »⁴⁷⁷. (p. 106.)

Cet article, structuré comme une chronique, présente une description détaillée, du début à la fin, de ce que l'on voit et entend dans le film, corroborée par quelques anecdotes, qui font comprendre que le rédacteur connaît soit l'œuvre de Cocteau soit son entourage. Bref,

⁴⁷⁴ CAMPIGLI Massimo, « *La vita del poeta* », *L'Italia Letteraria*, n° 52, 27-12-1931, reprinted in *Bianco e Nero*, nn° 3-4, marzo-aprile 1973, pp. 105-107. Pour les autres citations tirées de cet article et présentes dans ce sous-chapitre, nous donnerons les pages entre parenthèses dans le texte de sa deuxième édition.

⁴⁷⁵ Massimo Campigli, après avoir collaboré en tant que journaliste à *Il Corriere della Sera* (quotidien national de Milan), au début des années Vingt rejoint Paris pour entreprendre le difficile métier de peintre. Dans la ville lumière, il rencontre le succès tant désiré qui l'accompagnera, ensuite, pour le reste de sa vie.

⁴⁷⁶ « *Ho avuto la fortuna di vedere privatamente il film di Cocteau. Sarà presentato al pubblico del Vieux-Colombier in gennaio dopo aver subito qualche revisione e qualche taglio* ».

⁴⁷⁷ « *Il visconte di Noailles che ha supportato le spese del film si è accorto ora che Cocteau gli ha fatto recitare una parte non troppo lusinghiera. Non vuole più saperne del film e ne ha fatto dono a chi lo darà in pubblico, a condizione che sia tagliato il particolare dei palchi. Cocteau malato si contorce nel letto e spasima : "Mi uccidono, mi scorticano, mi disseccano" ».*

en le lisant, les lecteurs italiens, qui ne connaissent pas le film, parviennent à imaginer les différentes séquences qui constituent le récit cinématographique, grâce à l'exposition très détaillée. En outre, à la différence de Savinio, Campigli s'arrête sur des éléments qui concernent le langage cinématographique : « Les photographies de ce film sont toutes belles. Par contre, tout ce qui est technique cinématographique est de mauvaise qualité. Les “armes précises” ont été manipulées par des mains inexpertes. Cocteau a joué avec elles, avec une joie enfantine »⁴⁷⁸ (p. 107). Or cette remarque, qui lui permet d'avancer un jugement esthétique sur le film, ne peut qu'être contradictoire vu les préliminaires : « Mais comme les sculptures en fil de fer de Cocteau ne sont pas des sculptures même si elles sont des objets très beaux, ce film non plus n'est pas un bon film mais une chose très puissante par sa fascination et sa virulence. Le jouet dangereux d'un enfant trop intelligent, fils d'un monde trop vieux »⁴⁷⁹ (p.107).

Ainsi à l'instar de Savinio, Campigli arrive aux mêmes conclusions négatives, en empruntant un chemin tout à fait différent. Cependant, en même temps il saisit dans le film une dimension de puissance qui le fascine, mais il ne s'interroge ni sur son origine ni sur sa signification. Pire, il fait ressortir très nettement son désappointement pour ne pas l'avoir empêchée, au point d'en être séduit :

Un spectacle qui nous ébranle et nous stupéfie. Art de funambule cérébral qui hypnotise, qui tend les nerfs jusqu'à les rompre, qui fracture les os. On en sort enchantés. Et mécontents aussi. Nous nous mettons en rage parce que nous nous sommes laissés prendre par une atmosphère intoxiquée, pour avoir frémi de plaisir, pour avoir été consentants et complices pendant une demi-heure d'une magie pernicieuse⁴⁸⁰. (p. 105.)

Même si le style est avant tout journalistique, avec cet article Campigli ouvre le discours critique italien sur le cinéma de poésie de Cocteau et fixe, en même temps, un point de vue qui reviendra dans les critiques futures, jusqu'à ce que de nouveaux instruments

⁴⁷⁸ « *Le fotografie di questo film sono tutte belle. Tutto ciò che è tecnica cinematografica è invece scadente. Le “armi precise” sono state maneggiate da mani inesperte. Cocteau ha giocato con esse, con infantile gioia* ».

⁴⁷⁹ « *Ma come le sculture in fil di ferro di Cocteau non sono sculture eppure sono oggetti bellissimi, così questo film non è un buon film ma una cosa possente per fascino e virulenza. Il giocattolo pericoloso di un bambino troppo intelligente, figlio di un mondo troppo vecchio* ».

⁴⁸⁰ « *Uno spettacolo che lascia scossi, stupefatti. Funambolismo cerebrale che ipnotizza, tende i nervi fino a spezzarli, spezza le ossa. Se ne esce incantati. E anche scontenti. Fa rabbia di essersi lasciati prendere da una atmosfera intossicata, d'aver vibrato di piacere, d'essere stati consenzienti e complici per mezz'ora di una magia perniciosa* ».

interprétatifs indiquent d'autres parcours de lecture. Il se positionne de manière à percevoir le film (et, de façon générale, l'univers culturel qui l'a alimenté), comme le produit « d'un monde trop vieux », désormais en voie de disparition. Il l'associe ainsi, implicitement, à la vision décadente – de matrice littéraire – qui a caractérisé, dès le début, la production poétique de Cocteau. Et il la condense dans l'expression, énigmatique, de « symbolisme hermétique », qu'il n'explique pas. En revanche, elle apparaîtra, pendant un long moment, dans les articles de critiques incapables de saisir la recherche personnelle à l'origine des œuvres du poète. En effet, pour pouvoir la comprendre, il sera nécessaire de partir exactement de la fascination perturbante, clairement freudienne, que Campigli perçoit de façon évidente dans *Le Sang d'un poète*. Mais, contrairement à lui, au lieu de la fuir en espérant, ainsi, l'exorciser de manière définitive, il faudra l'aborder ouvertement.

2.1.3. Enrico Prampolini

De personnalité et de formation tout à fait différentes par rapport aux confrères Savinio et Campigli, Enrico Prampolini (1894-1956) publie, en 1932, l'article « *Cinipoetica in un film di Jean Cocteau* » (« Ciné-poétique dans un film de Jean Cocteau »), dans l'une des revues liées au mouvement futuriste italien : *Futurismo*⁴⁸¹.

Nous avons déjà souligné comment, pendant l'expérience romaine de *Parade*, Cocteau avait été séduit par le prolifique artiste futuriste : il était allé visiter son cabinet de travail, et à la vue de son contenu fantaisiste particulier, il avait défini ce lieu comme une vraie « boîte magique »⁴⁸². Rentré à Paris, il continue à garder contact avec le monde culturel des avant-gardes romaines. En particulier, en 1919 Prampolini lui demande pour la revue *Noi* (*Nous*), organe d'abord du dadaïsme, ensuite du purisme de « L'Esprit Nouveau », d'envoyer

⁴⁸¹ PRAMPOLINI (Enrico), « *Cinipoetica in un film di Jean Cocteau* », *Futurismo*, 1932, p. 3, conservé dans la Boîte 25 du Fonds Jean Cocteau de la BHVP, repris in *Natura* (Milano), 30-9-1932 et in VERDONE Mario, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Roma, Officina, 1975, pp. 381-384, avec le titre « *Un film di Jean Cocteau* ». Pour les autres citations tirées de cet article et présentes dans ce sous-chapitre, nous donnerons les pages entre parenthèses dans le texte de sa première édition.

⁴⁸² PRAMPOLINI Enrico, « *Incontro con Picasso* », in *Cinquanta disegni di Pablo Picasso (1905-1938)*, Novara, Posizione, 1943, p. 12.

quelques unes de ses poésies en vue de leur publication⁴⁸³. Cependant Cocteau ne donnera pas suite à cette demande, car sa présence dans les premiers numéros de la revue, bien qu'annoncée, ne se vérifie finalement pas⁴⁸⁴. Ensuite, ce sera au tour de Prampolini. En 1927, il est à Paris pour un projet de mise en scène des *Mariés de la Tour Eiffel*, dont il doit assurer le décor. Déjà en 1915, il avait été l'auteur du *Manifesto tecnico Scenografia e Coreografia futurista (Manifeste technique Décor et Chorégraphie futuriste)*, dans lequel il théorisait une convergence entre musique, mouvement et forme abstraite, en affirmant la valeur de la scène dynamique-chromatique en s'inspirant du jeune cinématographe. Dans la ville lumière, avec Maria Ricotti, il avait créé le « Théâtre de la Pantomime Futuriste » : *Les Mariés de la Tour Eiffel*, donc, sont inscrits au répertoire de la deuxième série de spectacles, mais ne seront toutefois pas montés⁴⁸⁵. Or, les deux artistes continuent à rester en contact, mais sans aucun effet concret. La vraie rencontre advient grâce à la vision du film *Le Sang d'un poète*.

Prampolini permet, au public italien, d'avoir une connaissance plus approfondie du film de Cocteau, au moins pour deux raisons. La première, parce que son texte est publié dans une revue dédiée aux arts, et ce contexte permet d'identifier immédiatement le film pour ce qu'il est vraiment : le produit d'un artiste. La deuxième raison, qui découle directement de la première, est que cette revue est dédiée aux arts d'avant-garde, ce qui implique que le film n'est pas seulement l'œuvre d'un artiste, mais qu'il est, en plus, l'expérimentation d'un langage. Mieux, comme Prampolini l'affirme, il s'agit de différents langages artistiques car, dans ce cas spécifique, l'artiste est un poète et cette qualité transforme son film en « un essai de *ciné-poétique* », que son article veut élucider. À cette fin, il le structure autour de certains éléments déterminants que nous allons analyser à présent.

⁴⁸³ Voir, pour cela, la lettre d'Enrico Prampolini envoyée à Jean Cocteau le 15 mars 1919, conservée dans le *Dossier Prampolini* du Fonds Jean Cocteau de la BHVP.

⁴⁸⁴ En revanche, comme Elena Fermi l'indique dans sa thèse : « Trois poèmes de Jean Cocteau se trouvent dans le numéro de février-mars 1919 de *Valori Plastici*, totalement consacré à la situation française. Cette revue avait été fondée, le 15 novembre 1918, par Mario Broglio qui voulait l'utiliser pour y élaborer un vaste programme de redéfinition des valeurs du passé, par la défense de la métaphysique – forme d'expression artistique que Chirico avait utilisée à partir des années 1910 – jusqu'à l'étude des peintres du Quattrocento et des "primitifs" italiens. La revue devient donc une référence pour tous les artistes qui commençaient à prôner le retour à l'ordre, le dépassement des avant-gardes pour une évolution ultérieure et différente. Elle est ouverte aux nouveaux mouvements qui se développent en Europe et s'appuie fortement sur la tradition. Dans l'état actuel des recherches, il est impossible de savoir comment est née la relation entre Broglio et Cocteau mais, si ce dernier décide de donner trois de ses poèmes pour qu'ils apparaissent dans *Valori Plastici*, l'orientation de cette revue devait évidemment mieux correspondre à ses propres idées », *Jean Cocteau et l'Italie*, Thèse : Lettres : Montpellier III – Università degli Studi di Torino (Italie), 2005, pp. 71-72.

⁴⁸⁵ Le théâtre sera transporté en Italie en 1928 ; cf. PLASSARD Didier, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p.287.

Prampolini conçoit son article en trois parties. Dans la première, celle d'ouverture, il reconnaît, en général, le parcours exemplaire réalisé par le cinéma dans le champ de l'évolution technique du film. Or, quand il parle de technique du film, il se réfère aux « moyens d'expression » employés par les cinéastes. S'ils sont utilisés de façon créative, c'est-à-dire novatrice, ces moyens sont porteurs de nouvelles valeurs émotives, puisqu'ils ont directement à voir avec l'art et la poésie : ce qui est le cas, selon lui, avec le film de Cocteau. Voici ce passage dans son article :

Ce langage des images ne peut trouver son expression que dans l'art ou dans la poésie, car il est appelé à traduire avec des moyens sensibles le tragique ou les plaisirs dans lesquels notre humanité se débat. Dans la cinématographie, la technique est le véhicule de la poésie.

L'invention naît de la technique qui devient matière poétique dans les mains du cinéaste intuitif et créateur.

La technique constitue la clef de voûte de l'expression dans l'édifice cinématique, en révélant et suggérant la transcendance entre réalité concrète et réalité abstraite.

Dans le mystère de cette transcendance le cinéaste authentique à partir du rien crée le tout, comme un réalisateur ordinaire d'un sujet important peut se perdre dans les banalités les plus édifiantes.

Dans le film *Le Sang d'un poète* Jean Cocteau a rejoint indiscutablement le plus haut diapason entre le sujet et les éléments d'expression. Avec ce film l'auteur se propose d'exprimer avec la continuité technico-émotive de l'image la discontinuité du subconscient⁴⁸⁶. (p. 3.)

⁴⁸⁶ « Questo linguaggio delle immagini non può trovare la sua espressione che nell'arte o nella poesia, poiché è chiamato a tradurre con mezzi sensibili la drammaticità o la giocondità nella quale si dibatte la nostra umanità. Nella cinematografia la tecnica è il veicolo della poesia. L'invenzione nasce dalla tecnica che diventa materia poetica nelle mani del cineasta intuitivo e creatore. La tecnica costituisce la chiave di volta dell'espressione nell'edificio cinematografico rivelando e suggerendo la transcendenza fra realtà concreta e realtà astratta. Nel mistero di questa transcendenza l'autentico cineasta dal nulla crea il tutto, come un realizzatore ordinario da un grande soggetto può smarrirsi nelle più edificanti banalità. Nel film *Il sangue di un poeta* Jean Cocteau ha raggiunto indiscutibilmente il più alto diapason fra soggetto e gli elementi di espressione. Con questo film l'autore si propone di esprimere con la continuità tecnico-emoiva dell'immagine la discontinuità del subcosciente ».

Or selon Prampolini, Cocteau a pleinement atteint son but : donner forme et épaisseur à la « discontinuité du subconscient », même en sachant que le langage cinématographique impose la « continuité technico-émotive de l'image ». Il l'obtient car il est capable d'employer, de façon totalement créative, les moyens d'expression que la technique cinématographique met à sa disposition, en élevant sa recherche, qui est tout à fait personnelle, à la dimension universelle de l'art et de la poésie. Ainsi, une fois indiqué explicitement son jugement très positif sur le film, il lui reste l'obligation de souligner la façon dont Cocteau a réussi à mêler ces deux composantes – le personnel et l'universel – qui ont donné vie à *Le Sang d'un poète*.

En effet, dans la deuxième partie de son article Prampolini définit thématiquement le film comme « une espèce d'auto-psycho-biographie ». Afin de souligner la particularité du travail accompli par le poète pour saisir les différents contenus qui constituent son film, il reprend une partie des stratégies expliquées par Cocteau lors de sa Conférence prononcée au théâtre du Vieux-Colombier, le 20 janvier 1932, avant la projection du film, en omettant qu'elles venaient de lui. Il s'agit de la cinématographie marine des frères Williamson, ou de la méthode « de surprendre l'état poétique », techniques pour repérer la succession de visions « qui ne sont pas des associations d'idées, ni de souvenirs »⁴⁸⁷ et qui ont, selon l'artiste futuriste, des caractères bien précis :

Extériorisations d'aspects de la vie intérieure qui se concrétisent en faits et en actes qui transcendent la réalité contingente pour obéir à une autre réalité, à une réalité immanente.

Problèmes, comme on le fait croire, étrangers au cinéma ou à ses raisons spectaculaires. Rien de tout cela. *Le sang du poète* [sic], au contraire, se révèle être sans doute le premier conçu de façon purement cinématographique, voué exclusivement à ouvrir de nouveaux passages à l'expérience et à la technique du *muet* et du *sonore*.

⁴⁸⁷ COCTEAU Jean, « Conférence prononcée au théâtre du Vieux-Colombier, le 20 janvier 1932, avant la projection du film », repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauthier, Monaco, Le Rocher, 2003, p. 162.

Tentative d'évasion des expériences effectuées pour aboutir avec des moyens alogiques et irréels à une nouvelle mesure poétique du cinéma. [...]

Avec ce film il nous a donné un essai de ciné-poétique, qu'en vain nous avons attendu d'Epstein, ou de Germaine Dulac, de Ruttmann, et encore moins de l'incontinent Buñuel avec ses films surréalistes⁴⁸⁸.

(p. 3.)

Pour Prampolini, l'auto-psycho-biographie mise en acte par Cocteau dans son film ne reste pas enfermée dans un horizon subjectif, mais elle conduit le cinéma vers une dimension totalement *autre*, motif qui l'amène à affirmer qu'il est « peut-être le premier conçu de façon purement cinématographique »⁴⁸⁹. Selon lui, beaucoup de metteurs en scène de l'époque avaient tenté d'y parvenir dans leurs œuvres, mais sans y réussir. Le poète y arrive, et le résultat est à attribuer à un élément bien précis : « Le système de travail employé par Cocteau est celui qui lui a permis de traduire en forme poétique les moyens d'expression, en général ignorés des cinéastes les plus chevronnés et perfectionnés »⁴⁹⁰ (p. 3). Ainsi, la polémique concernant la dernière vague du cinéma avant-gardiste des années Vingt prend ici des contours précis : elle s'attaque soit au cinéma abstrait de Ruttmann, soit à la recherche esthético-linguistique représentée en France par les travaux de Jean Epstein, de Germaine Dulac ou, encore, ceux de Luis Buñuel représentant le « front surréaliste ». En effet, dans le cinéma de poésie de Cocteau, le futuriste reconnaît la trace d'une nouvelle ligne de recherche, qui dans l'après-guerre sera présente dans le cinéma *underground* américain : « [...] elle jouera un rôle essentiel – plus important que toutes autres recherches de l'avant-garde

⁴⁸⁸ « *Esteriorizzazioni di aspetti della vita interiore che si concretizzano in fatti ed atti che trascendono la realtà contingente per ubbidire ad un'altra realtà, ad una realtà immanente. Problemi, come vien fatto di credere, estranei al cinema o alle sue ragioni spettacolari. Niente di tutto questo. Il sangue del poeta [sic], al contrario, dimostra di essere forse il primo film concepito in funzione puramente cinematografica, rivolto esclusivamente ad aprire nuovi varchi all'esperienza e alla tecnica del muto e del sonoro. Tentativo di evasione dalle esperienze compiute per sfociare con mezzi alogici e irreali in una nuova misura poetica del cinema. [...] Con questo film egli ci ha dato un saggio di cinepoetica, che invano avevamo atteso da un Epstein, o da Germaine Dulac, dal Ruttmann, e tantomeno dall'incontinente Buñuel con i suoi film surrealisti* ».

⁴⁸⁹ Dans sa biographie sur Cocteau, Claude Arnaud reprend sous forme d'interrogation cette suggestion de Prampolini : « *Le Sang d'un poète* est-il réellement le premier film conçu de façon purement cinématographique, comme le dit la revue italienne *Futurismo* ? » et il donne cette réponse : « On citera à l'encontre les tentatives de Fernand Léger dans *Le Ballet mécanique* (1924), de Man Ray avec *L'Étoile de mer* ou d'Artaud dans *La Coquille et le clergyman* – sans parler d'*Entr'acte* de René Clair (1924), le plus connu des films expérimentaux français, et bien sûr du *Chien andalou* de Buñuel (1929). Maillon d'une chaîne inaugurée par d'autres, ce bijou radical peut en revanche être considéré comme le chant du cygne de l'avant-garde cinématographique française, qui agonisera, à l'orée des années 30, plombée par le durcissement idéologique et l'absence de moyens », in *Jean Cocteau*, cit., p. 454.

⁴⁹⁰ « *Il sistema di lavoro impiegato da Cocteau è quello che gli ha permesso di tradurre in forma poetica i mezzi d'espressione, generalmente ignoti ai più consumati e perfezionati cineasti* ».

cinématographique – dans la reprise du cinéma expérimental, en Amérique dans les années Quarante et Cinquante, d'abord grâce aux œuvres de Maya Deren, de Gregory Markopoulos et de Kenneth Anger »⁴⁹¹.

Ainsi, dans le panorama des avant-gardes cinématographiques des années Vingt, l'ouverture inaugurée par Cocteau réside dans son « système de travail ». Voilà que, après la composante thématique, Prampolini s'arrête maintenant sur la question relative à la technique cinématographique, qui est à la base, selon lui, du succès artistique du film. Il le fait dans la troisième – et dernière – partie de son article, en analysant la manière dont Cocteau a employé les moyens d'expression à sa disposition.

En effet, si l'Italien est subjugué par le film, son attrait n'est pas seulement dû à la particularité du sujet mis en scène. La raison consiste aussi dans la capacité de Cocteau à donner à son univers subjectif une dimension « poétique » objective, qui transcende son contenu spécifique. Il y arrive grâce à sa manière artistique d'opérer, c'est-à-dire à sa capacité personnelle de se servir des moyens d'expression qui lui sont offerts par le langage cinématographique. En particulier, aux yeux de l'artiste futuriste il y a trois domaines dans lesquels la méthode de travail du poète devient exemplaire. Le premier concerne directement son être. Il métamorphose sa fatigue, due à cette première épreuve cinématographique, en « une arme poétique superbe », en cet « état somnambulique » qui est, en définitive, propre aux poètes (il reprend, ici, les mêmes mots utilisés par Cocteau dans sa conférence). Le deuxième domaine vise l'utilisation particulière des trucages cinématographiques. Selon Prampolini, ceux-ci permettent au poète d'accéder directement à son bagage personnel, à ses propres fantasmes, qui vivent « comme éléments de l'action éternisée entre temps et espace »⁴⁹² (p. 3). En exemple, il cite le fantôme de la création, qui trouve son expression dans la bouche imprimée dans la paume de la main du poète sous forme de stigmat. Enfin, le troisième domaine concerne la capacité du poète à transformer « le hasard de l'improviste en

⁴⁹¹ BERTETTO Paolo (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio, coll. « Saggi », 1983, p. 117 (« [...] giocherà un ruolo essenziale – più importante di tutte le altre ricerche dell'avanguardia cinematografica – nella ripresa del cinema sperimentale, in America negli anni Quaranta e Cinquanta ad opera, in primo luogo, di Maya Deren, di Gregory Markopoulos e di Kenneth Anger »). Plus récemment Claude Arnaud soutient le même point de vue : « Les étudiants [américains] de cinéma tenaient désormais Cocteau pour le grand rénovateur de leur art, avec Buñuel et Man Ray, et de Kenneth Anger à Maya Deren en passant par Gregory Markopoulos, nombreux étaient les cinéastes *underground* à se réclamer de lui », in *Jean Cocteau*, cit., p. 738.

⁴⁹² « come elementi dell'azione eternizzata fra tempo e spazio ».

nécessité lyrique »⁴⁹³ (p. 3). Sa pensée va, ici, à la poussière soulevée des tapis battus involontairement, qui donne aux dernières scènes du film une atmosphère mystérieusement argentée. Tous ces éléments montrent que la créativité artistique innée de Cocteau arrive à manœuvrer le langage cinématographique, en manipulant les moyens qu'il lui donne. Et le résultat est surprenant car, ce faisant, il élève le cinématographe à une dimension qui va bien au-delà de l'horizon où il avait été enfermé jusqu'alors, soit par le cinéma commercial, soit par les auteurs des avant-gardes artistiques. En effet, selon le futuriste :

Les scènes qui en résultent, infirment effectivement la tradition éthique et esthétique, la logique narrative et lyrique, les lois de l'équilibre et de l'harmonie, la technique conventionnelle et la volonté de vouloir aller vers l'applaudissement sûr. Mais ces fautes, ces prises de position, ces agressions contre les contingences, peut-être ne sont-elles pas exactement les intentions que le poète s'était fixées ? La technique n'a pas la prétention de se diriger vers la perfection voulue par la familiarité avec les films commerciaux. L'interprétation est confiée à des individualités qui savent garder l'anonymat exhibitionniste, mais non celui spirituel, tandis qu'elles savent mesurer le geste et l'action⁴⁹⁴. (p. 3.)

Or, si aux yeux de l'artiste italien *Le Sang d'un poète* est une « espèce » d'auto-psycho-biographie, c'est parce qu'il trouve que le film n'est pas seulement enfermé dans une dimension personnelle, réduite à sa seule subjectivité. Cocteau lui insuffle une charge émotive capable de l'élever à un état d'universalité spirituelle qui est propre à la poésie ; et elle concerne, alors, la vie de chaque poète : « Celui-ci ne raconte pas, je le répète, ses événements autobiographiques sur un ruban de 1200 mètres, mais il révèle, développe, imprime et excite avec l'acide corrosif de ses globules rouges malades, les images de sa passion inouïe, de sa fatalité historique qui veut s'élever au mythe »⁴⁹⁵ (p. 3).

⁴⁹³ « *l'accidentalità dell'imprevisto in necessità lirica* ».

⁴⁹⁴ « *Le scene che ne risultano, infirmano certo la tradizione etica ed estetica, la logica narrativa e lirica, le leggi di equilibrio e armonia, la tecnica convenzionale e la volontà di voler andare verso l'applauso. Ma questi errori, queste prese di posizione, queste aggressioni alle contingenze, non sono forse proprio le intenzioni stesse che il poeta si era prefisso di raggiungere ? La tecnica non ha pretese di avviarsi verso la perfezione voluta dalla consuetudine dei films commerciali. L'interpretazione è affidata ad individualità che sanno mantenere l'anonimato esibizionistico, ma non quello spirituale, mentre sanno misurare il gesto e l'azione* ».

⁴⁹⁵ « *Questi non racconta, come ripeto, le sue vicende autobiografiche sopra un nastro di 1200 metri, ma rivela, sviluppa, imprime ed eccita con l'acido corrosivo dei propri globuli rossi malati, le immagini della sua passione extra-terrena, della sua fatalità storica che vuole assurgere a mito* ».

C'est *crescendo* que Prampolini termine son long et important article dédié à *Le Sang d'un poète*. Sûrement, avec ses analyses destinées à mettre en lumière certains éléments centraux, a-t-il voulu offrir aux spectateurs italiens les moyens d'une lecture approfondie de l'œuvre. Mais il va au-delà. En effet, en saisissant la complexité de la pensée qui est à l'œuvre dans le film, il a voulu se faire son propre témoin. Selon lui, Cocteau veut dénoncer la destinée historique dans laquelle l'artiste, en tant que poète, est obligé de vivre, qui le condamne à lutter avec ténacité contre tout et tous, dans la tentative, titanesque, de fonder à nouveau son mythe. Vu les temps, il s'agit d'une lutte inégale, qui marque le corps de profondes blessures, d'où coule le sang en abondance. Ainsi, « sa fatalité historique », dont parle le futuriste, rappelle, de très près, la figure du Christ, laquelle fait du poète – de l'artiste – ce qu'un jour Cocteau a écrit à sa mère : le dernier « dieu maqué » de la modernité⁴⁹⁶.

2.1.4. Curzio Malaparte

Curzio Malaparte (1898-1957), pseudonyme de Kurt Erich Suckert, a été à tous égards un intellectuel *sui generis* dans le panorama italien de la première partie du XX^e siècle⁴⁹⁷. Amant de Paris et de sa culture, il le fréquente aux débuts des années Trente, avant d'être condamné en 1933 à la résidence surveillée dans l'île de Lipari (Sicile) pour activité antifasciste, car il avait publié en 1931 en France, chez Grasset, un essai intitulé : *La Technique du coup d'État*. Après la libération, il raconte dans son *Diario di uno straniero a Parigi (Journal d'un étranger à Paris)*, la brève – de 30 juin 1947 à 19 décembre 1948 – mais intensive période qu'il a passée dans la capitale française après un exil de quatorze ans. Ainsi, parmi les différents artistes fréquentés, la figure de Cocteau s'impose dès la première rencontre :

13 novembre [1947]

⁴⁹⁶ In Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, cit., p. 727.

⁴⁹⁷ Narrateur, journaliste et officier pendant la Première Guerre mondiale, lors de la montée au pouvoir de Mussolini il se déclare toute de suite fasciste convaincu, tandis que la majorité attendait la suite des événements, puis devient son détracteur acharné quand une bonne partie de l'intelligentsia italienne s'était soumise aux diktats de l'idéologie dominante.

J'ai dîné, ce soir, avec Jean Cocteau, chez Taillevent, rue Saint-Georges. [...]

Nous nous dirigeons à pied vers la rue Saint-Georges. Cocteau est habillé en gris, un *pull-over* couvre en partie une cravate bleue rayée. Il porte un manteau de coupe arabe, ou de moine, avec un petit capuchon, qui lui descend dans le dos. C'est la première fois que je le vois, il me séduit, dès le début, par sa simplicité. Ses façons sont simples, sa voix est faible. Pas un geste faux, pas une intonation fausse.

Cet homme éternellement jeune a vieilli. Ses joues sont maigres, la peau de son visage légèrement ridée, ses cheveux sont gris. Cet homme surprenant a l'air surpris. Je comprends son charme, ce charme autour duquel s'est créée une légende : il a l'air surpris des vieux moines, quand ils sortent du couvent pour aller demander l'aumône. Il nous parle de son nouveau film [*L'Aigle à deux têtes*, n.d.r.], de Venise, de Paris : discrètement, avec une absolue simplicité⁴⁹⁸.

Malaparte est intellectuellement séduit par Cocteau, car il comprend la nature profonde qui accompagne ses mots et ses actes : selon lui, c'est un homme qui est resté « éternellement jeune » même vieillissant, capable encore de se faire surprendre par les êtres et les choses qui l'entourent. Qualité qui ne se limite pas à caractériser son être : elle est à la base, aussi, du rôle qu'il a joué – à côté de Giraudoux – à l'intérieur de la culture française :

Après mon retour à Paris, j'ai souvent entendu parler de Jean Cocteau.
[...]

C'est bizarre que les Français ne comprennent pas, ou ne comprennent plus, ce qui est français et ce qui ne l'est pas. Ils font grand cas de certains hommes et de certaines choses, par exemple de Sartre et de l'existentialisme ; et ils prétendent que les étrangers y

⁴⁹⁸ MALAPARTE Curzio, *Diario di uno straniero a Parigi*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 104-105 (« 13 novembre [1947]. Ho cenato, questa sera, con Jean Cocteau, al Taillevent, in rue St. Georges. [...] Ci avviammo a piedi verso rue St. Georges. Cocteau era vestito di grigio, un pullover copre in parte una cravatta blu a righe. Indossa un mantello di taglio arabo, o monastico, con un piccolo cappuccio che gli scende sulla schiena. E' la prima volta che lo vedo, mi seduce, al primo momento, per la sua semplicità. I suoi modi sono semplici, la voce sommessa. Non un gesto falso, un tono falso. Questo eterno giovane è invecchiato. Le sue gote sono magre, la pelle del viso è leggermente rugosa, i capelli sono grigi. Quest'uomo sorprendente ha l'aria sorpresa. Capisco il suo fascino, quel fascino intorno a cui si è creata una leggenda : ha l'aria sorpresa dei vecchi monaci, quando escono dal convento per andare alla questua. Ci parla del suo nuovo film, di Venezia, di Parigi : discretamente, con una semplicità assoluta »).

voient un côté français qu'ils n'ont pas. Sartre est sans doute un homme intéressant, un homme d'une intelligence remarquable : mais ce pourrait également être un français Suisse, de Genève. Un Giraudoux, un Cocteau, répondent à une exigence très précise et éternelle de l'âme française : à cette exigence de la fantaisie, du baroque, du rococo, sans lesquels la France serait un pays cartésien inhabitable. Giraudoux, Cocteau, corrigent ce qu'il y a de trop cartésien dans l'esprit français. Ils n'apportent pas, en littérature, l'émotion, cet autre grand correctif de l'esprit cartésien, mais l'imagination, la grâce, la folie sans passion du XVII^e et du XVIII^e siècle. Cette folie froide, claire (si tant est qu'elle puisse avoir une couleur), maigre, bleue et blanche, sèche et lisse comme un os de seiche, qui est l'esprit secret qui anime tout le mécanisme de la civilisation française⁴⁹⁹.

Peu d'intellectuels italiens ont su saisir, avec autant de clarté et de précision, le rôle joué par Cocteau dans la société française de l'époque, sa lutte acharnée contre le cartésianisme, mal inguérissable, selon lui, de la pensée française. Certes, Malaparte a bien compris que la nouveauté de l'esprit français appartient à un penseur tel que Sartre et à un courant philosophique comme l'existentialisme. Cependant, il reconnaît au poète une tâche encore fondamentale : celle d'être le témoin d'une manière différente – toute poétique – de percevoir le monde et de le représenter. Mieux encore, dans un autre passage de son journal il affirme qu'il n'est pas seulement son digne promoteur, mais aussi son noble ambassadeur dans le monde entier :

J'ai lu, il y a quelque temps, dans une revue française, un article sur l'Italie. On s'y étonnait du fait que Cocteau fût très connu en Italie, plus que d'autres que les Français considèrent plus grands que Cocteau. La raison est que Cocteau, c'est la grâce, et que ce que l'on

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 105 (« Dopo il mio ritorno a Parigi ho spesso sentito parlare di Jean Cocteau. [...] E' strano come i Francesi non capiscono, o non capiscono più, ciò che è francese e ciò che non lo è. Fanno un gran caso di alcuni uomini e cose, per esempio di Sartre e dell'esistenzialismo ; e pretendono che gli stranieri vi vedano un lato francese, che questi non hanno. Sartre è senza dubbio un uomo interessante, un uomo di intelligenza notevole : ma potrebbe essere anche un francese della Svizzera, di Ginevra. Un Giraudoux, un Cocteau, rispondono ad una esigenza molto precisa ed eterna dell'animo francese : a quell'esigenza della fantasia, del barocco, del rocò, senza i quali la Francia sarebbe un inabitabile paese cartesiano. Giraudoux, Cocteau, correggono ciò che vi è di troppo cartesiano nell'animo francese. Essi non portano, nella letteratura, l'emozione, quest'altro gran correttivo dello spirito cartesiano, ma l'immaginazione, la grazia, la follia senza passione del XVII, del XVIII secolo. Quella follia fredda, chiara (se può aver colore), magra, blu e bianca, secca e levigata come un osso di seppia, che è lo spirito segreto che anima il congegno della civiltà francese »).

aime dans l'esprit français ce n'est ni la force ni la raison, c'est la grâce⁵⁰⁰.

Voilà, donc, la haute considération que Malaparte porte au poète et il ne manquera pas, l'occasion venue, de la rendre publiquement manifeste. L'opportunité sera la soirée de gala à Rome, en mai 1951, pour la présentation officielle du film *Orphée* en copie originale sous-titrée, dont Cocteau se souviendra dans son *Passé défini*, en recevant le 20 juillet 1957 la nouvelle de sa mort⁵⁰¹.

Or, quand Malaparte rencontre pour la première fois Cocteau en 1947, il connaît déjà sa production artistique, y compris *Le Sang d'un poète*. Mieux, en 1936 il a déjà publié, en Italie, *Fughe in prigione (Fugues en prison)*, un livre de récits et de mémoires écrit pendant les deux années vécues à Lipari en résidence surveillée. Parmi ses mémoires, Malaparte évoque, sous forme de récit, l'une des premières projections publiques « sur invitation » au théâtre du Vieux-Colombier du film de Cocteau. Certes, il ne s'agit pas d'une lecture critique du film. Pourtant, ce récit est très intéressant au moins pour deux raisons. D'abord, il confirme l'attention que les artistes italiens, provenant d'horizons culturels et idéologiques différents, ont manifesté pour l'œuvre de Cocteau. La deuxième raison rajoute un élément manquant aux articles de Savinio, de Campigli et de Prampolini : il s'agit de la réception du film de la part du public présent à la projection, que nous allons maintenant analyser.

Dans « *Uno scandalo a Parigi* » (« *Un scandale à Paris* ») – tel est le titre de son récit – Malaparte manifeste déjà ses dons de narrateur qui l'amèneront, dans les années à venir, à s'affirmer internationalement avec des romans importants. En effet, si l'on s'en tient au titre de ce texte, nous sommes amené à croire que nous allons lire la chronique d'un événement – celle relative à un scandale – mais, dès les premières lignes, nous nous apercevons qu'il s'agit d'un « récit bref ». Ses deux premiers paragraphes commencent en décrivant la fin : « [...] du premier film policier américain – affiché en lettres rouges sur fond noir dans le hall du Vieux-Colombier – tourné en 1912 dans les bas-fonds de New York »⁵⁰²

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 220 (« *Ho letto qualche tempo fa, su una rivista francese, un articolo sull'Italia. In esso ci si meravigliava che Cocteau fosse molto noto in Italia, più che certi altri che i Francesi considerano più grandi di Cocteau. Il fatto è che Cocteau è la grazia, e ciò che si ama nello spirito francese non è la forza, non è la ragione, è la grazia* »).

⁵⁰¹ Voir *PD V*, p. 635. Nous avons déjà commenté ce passage dans le paragraphe 1.7.2. de la première partie, en relation avec les voyages, effectués en 1951, dans l'Italie du sud et sur la côte génoise.

⁵⁰² MALAPARTE Curzio, « *Uno scandalo a Parigi* », in *Fughe in prigione* (1936), Firenze, Vallecchi, 1943 (2^{ème} éd.), pp. 145-153. Pour les autres citations tirées de ce texte et présentes dans ce sous-chapitre, nous

(p. 145), et donc n'ont rien à voir avec le scandale du titre. Celui-ci fait référence à une autre projection, motif qui explique la présence d'un public d'invités : il s'agit du film de Cocteau, *Le Sang d'un poète*, mais nous le découvrirons, seulement, par la suite.

Or, tout le récit se structure à partir d'éléments qui renvoient au thème du double : double typologie d'écriture, double film (le policier américain et celui de Cocteau qui doit commencer). Avec deux caractéristiques : d'abord, ils sont en miroir. En effet, le film américain se termine par le meurtre d'un homme abattu par une femme de la haute société qui, une fois constatée la mort de l'homme, court dans les bras d'un jeune venu à son secours. De la même façon, l'épisode décrit par Malaparte concerne la partie finale du film de Cocteau : il s'agit de « La profanation de l'hostie », qui devient dans le récit de l'Italien « La mort du poète ». Ensuite, la deuxième caractéristique est directement liée à la première : l'effet spéculaire renverse les figures. Ainsi, les deux films deviennent en effet le reflet l'un de l'autre : l'américain, avec lequel Malaparte commence le récit, s'oppose à celui de Cocteau qui le termine, de la même manière que la chronique s'oppose au style narratif de son conte.

À l'intérieur de ce cadre délimité par les deux fragments rappelés de deux films, la narration se développe en décrivant le public invité à la projection :

Le Vieux-Colombier réunissait ce soir-là tout ce qu'il y avait de meilleur et de pire à Paris, c'est-à-dire le « grand monde ». [...] Les mêmes gens, les mêmes noms des chroniques mondaines et littéraires, les mêmes visages des photographies de *Vogue* et de *Vanity Fair*, les mêmes personnages des romans de Proust, le front pâle et anxieux, les yeux distraits, les lèvres avides, la voix aiguë et précise. Les visages féminins apparaissaient décharnés et violacés par une sorte de perversion et, en même temps, d'ingénuité, une expression de châtement, de désir et de lâcheté illuminait les regards inquiets et profonds⁵⁰³. (pp. 147-148.)

donnerons les pages entre parenthèses dans le texte (« [...] *del primo film poliziesco americano – avvertivano i manifesti rossi a lettere nere incollati nell'atrio del Vieux-Colombier – girato nel 1912 nei bassifondi di Nuova York* »).

⁵⁰³ « *Il Vieux-Colombier raccoglieva quella sera quanto c'è di meglio e di peggio a Parigi, vale a dire il “gran mondo”. [...] La solita gente, i soliti nomi delle cronache mondane e letterarie, i soliti visi delle fotografie di Vogue e di Vanity Fair, i soliti personaggi dei romanzi di Proust, dalla fronte pallida e ansiosa, dagli occhi distritti, dalle labbra avida, dalla voce acuta e precisa. I volti femminili apparivano smunti e violacei, un che di perverso e, insieme, d'ingenuo, un'espressione di pentimento, di desiderio e di viltà, illuminava gli sguardi inquieti e profondi* ».

Malaparte dessine, donc, le portrait synthétique de ce qu'il appelle « le grand monde », à travers ses traits principaux, c'est-à-dire les lieux communs qui le caractérisent. Après avoir défini son objet, il porte une attention particulière au public féminin, en accord avec les analyses sociologiques de la période, qui voyaient dans le cinéma une distraction particulièrement aimée par cette catégorie de clients. Néanmoins, cette description n'est pas à l'abri du thème qui structure le récit, celui du double : le public féminin, aussi, se voit partagé en deux catégories. D'abord, il nous restitue une image détaillée des femmes jeunes ; ensuite, des « femmes mûres » et il nous donne, pour celles-ci, la raison de cette différence :

Les femmes mûres, [et] étaient celles qui donnaient, comme toujours et partout à Paris, le ton à l'ambiance. [...] Par leur contenance, par ces mille signes imperceptibles qui échappent aux novices, et que n'importe quel distrait habitué d'un certain monde parisien sait saisir et interpréter selon le moment, le lieu et l'occasion, on comprenait que le film de Cocteau était déjà condamné bien avant que le spectacle eût commencé. Les pointes, le bavardage, les commentaires, à qui les sous-entendus des dames plus âgées, et plus courtisées, donnaient prétexte et autorité, s'adressaient précisément au scandale que *Le Sang d'un poète* avait suscité, depuis qu'on avait commencé à en parler, dans certains milieux du Faubourg Saint Germain assez sensibles aux suggestions de l'Archevêque de Paris⁵⁰⁴. (pp. 148-149.)

Voilà, donc, ce qui caractérise ce public présent à la projection : il n'est pas là pour voir *Le Sang d'un poète* et, ensuite, le juger pour ses qualités artistiques, mais pour voir confirmé son préjugé sur l'auteur, qui est inexorablement condamné. La raison, nous renseigne le narrateur, concernait un scandale qui avait occupé les conversations dans certains milieux religieux et qui semble trouver confirmation le soir même car : « [...] ce qui donnait crédit aux voix les plus étranges, c'était l'absence de la Comtesse de N., dont on disait en

⁵⁰⁴ « *Le donne non più giovani, [ed] eran quelle che davano, come sempre e dappertutto a Parigi, il tono all'ambiente [...] Dal loro contegno, da quei mille e impercettibili segni che sfuggono ai novizi, e che qualunque pur distratto frequentatore di un certo mondo parigino sa cogliere e interpretare secondo il momento, il luogo e l'occasione, si capiva che il film di Cocteau era già condannato ancora prima che lo spettacolo avesse inizio. I frizzi, le chiacchiere, i commenti, a cui le mezze parole delle signore più anziane, e più corteggiate, davano pretesto e autorità, volgevano appunto sullo scandalo che Il sangue di un poeta aveva suscitato, fin da quando se n'era cominciato a parlare, in alcuni circoli del Faubourg Saint Germain assai sensibili alle suggestioni dell'Arcivescovo di Parigi* ».

souriant qu'elle s'était repentie d'avoir participé en tant que figurante dans certaines scènes du film, et précisément dans celles de la mort du poète »⁵⁰⁵ (p. 149).

Le scandale, rapporté par Malaparte dans son récit, est celui qui concerne les vicomtes de Noailles, mécénats du projet. Francis Ramirez et Christian Rolot en donnent un témoignage documenté dans leur monographie sur le poète :

La première projection du film, encore intitulé *La Vie d'un poète*, a lieu sur invitation le dimanche 16 novembre 1930, dans l'hôtel particulier des Noailles, place des États-Unis. [...] Il en résulte une certaine émotion lorsqu'on comprend que les Noailles, entourés d'amis du meilleur monde, tels le prince et la princesse de Fauchigny-Lucinge, se sont fait filmer par Cocteau dans une loge de théâtre applaudissant à un suicide. La chose contrarie Charles et Marie-Laure, et le film est momentanément gelé. [...]

Cocteau retournera ces plans avec des acteurs et quelques proches. C'est grâce à ce raccord que l'acrobate Barbette, célèbre travesti américain, figure dans le film⁵⁰⁶.

Malaparte est donc bien renseigné sur « le revirement » des Noailles et sait bien que le film projeté au Vieux-Colombier est présenté dans sa nouvelle version. Néanmoins, ce n'est pas exactement ce qu'il raconte dans son récit :

Les scènes du film se déroulaient accompagnées par un murmure surpris et amusé du public [...] Et voilà l'épisode attendu de la mort du poète : la cour du palais des Comtes de N., avec une table dressée au milieu, et de la neige qui tombe à gros flocons sans discontinuer. Un perron en marbre sur la droite, le portail du palais grand ouvert, à gauche du portail une loge, une vraie loge de théâtre, et dans cette loge, immobiles et orgueilleuses dans de grandioses fauteuils dorés, certaines figures féminines, ou mieux, certaines ombres des femmes floues [...] les visages apparaissaient incertains, tachés de noir par le reflet aveuglant de la neige immaculée : et il apparaissait que ces taches étaient ajustées exprès avec des retouches habiles, car personne

⁵⁰⁵ « [...] *quel che dava credito alle voci più strane era l'assenza della Contessa di N., della quale si diceva sorridente che s'era pentita di aver fatto da comparsa in alcune scene del film, e precisamente in quelle della morte del poeta* ».

⁵⁰⁶ RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, Paris, ACR, 2000, pp. 189-190.

pouvait reconnaître dans ces informes visages noirs les traits nobles de la Comtesse de N. et de ses amies⁵⁰⁷. (pp. 151-152.)

Le détail que Malaparte souligne est très intéressant. Cela signifierait que les visages auraient été noircis ou brûlés avec une pointe fine, directement sur la copie projetée, image par image. Une sorte de « bricolage » pour masquer les visages et les rendre non identifiables. Si c'était le cas, correspondrait au vrai, cela signifierait que la version projetée ne serait pas la seconde (refaite), comme annoncé, mais bien la « première ».

En tout cas, le public se trouve confronté à un imprévu surprenant : celui de voir des images qui, en montrant des personnes, ne permettent pas de percevoir leur identité. Motif qui fait que « le grand monde » là réuni est dans l'impossibilité de pouvoir confirmer ses préjugés sur Cocteau, et c'est là, finalement, que réside le vrai scandale de la soirée :

Un long murmure de désillusion accueillit ces splendides statues en chair au visage carbonisé. C'était un scandale, un vrai scandale. Et par Jean, par Jean lui-même, qui aurait pu s'attendre à cela ? [...] Le vrai scandale de cette soirée était le manque de scandale espéré, promis, attendu avec tant d'impatience fiévreuse. Plus que déçu, le public était indigné⁵⁰⁸. (p. 152.)

Néanmoins, même le coup de théâtre que Malaparte met en scène ici ne reste pas à l'abri du thème central qui structure le récit : celui du double car, enfin, le scandale se double lui-même. En rendant non identifiables les femmes assises dans la loge, Cocteau conçoit un geste scandaleux, car il mine à la base le principe même du cinéma, art de la vision. En revanche, ce geste nie l'autre scandale, raison de l'attente de la part de tout « le grand monde » présent ce soir-là au cinéma. Lequel grand monde se montre « indigné », non pas tant parce qu'il a été privé du plaisir de « voir », mais parce qu'il a été privé du scandale qui devait éclater. De cette façon, en racontant le film du point de vue de sa perception, Malaparte

⁵⁰⁷ (« *Le scene del film si svolgevano accompagnate dal mormorio sorpreso e divertito del pubblico [...] Ed ecco l'atteso episodio della morte del poeta : il cortile del palazzo dei Conti di N., con in mezzo una tavola apparecchiata, sotto l'incessante fioccare di neve. Una scalinata di marmo a destra, la porta del palazzo spalancata, a sinistra della porta una loggia, un vero palco di teatro, e in quel palco, immobili e orgogliose in trionfali poltrone dorate, alcune figure femminili, o meglio, alcune vaghe ombre di donne [...] i visi apparivano incerti, macchiati di nero dal candido riflesso abbagliante della neve : e sembrava che quelle macchie fossero state aggiustate apposta con abili ritocchi, perché nessuno potesse riconoscere in quegli informi volti neri i nobili lineamenti della Contessa di N. e delle sue amiche* »).

⁵⁰⁸ « *Un lungo mormorio di delusione accolse quelle splendide statue di carne dal viso carbonizzato. Era uno scandalo, un vero scandalo. E da Jean, proprio da Jean, chi mai se lo sarebbe aspettato ? [...] Il vero scandalo di quella serata era la mancanza dello scandalo sperato, promesso, atteso con tanta febbrile impazienza. Più che deluso, il pubblico era indignato* ».

dénonce l'une des attitudes qui étaient récurrentes envers les œuvres de Cocteau : celle de la « condamnation », du parti pris comme les surréalistes l'ont fait à l'encontre de *Le Sang d'un poète*, en criant « à l'imposture et au plagiat, accusant Cocteau d'avoir imité *Un chien andalou* de Buñuel et Dali »⁵⁰⁹. Par ce récit, l'écrivain italien ne prend pas seulement la défense du poète mais, indirectement, il en souligne aussi l'habileté et l'intelligence car il a su tenir tête aux préjugés de cette couche de la société, dont lui même fait partie.

Pourtant, la structure du double présente dans le récit opère encore plus en profondeur. Même le coup de théâtre se redouble, à partir du moment où nous, lecteurs, ne savons plus distinguer qui sont « ces splendides statues en chair au visage carbonisé » envisagées par Malaparte. Dans la phrase écrite avant celle-ci, elles étaient « ces informes visages noirs » de la comtesse de N. et de ses amies, tandis qu'ensuite, elles deviennent les femmes du public, grâce à « un long murmure de désillusion » de leur part. Par un mécanisme bizarre, il semble que le film arrive à contaminer le public et, pendant un instant, le narrateur capturé par ce reflet spéculaire ne sait plus qui est dans le film et qui est en face de lui : les visages noirs de la comtesse de N. et de ses amies deviennent le visage carbonisé sur lequel la vision du scandale est partie en fumée.

Devons-nous le lire en tant qu'escamotage utilisé par Malaparte pour rendre un dernier hommage à l'habileté de Cocteau ? Il semblerait que oui. En effet même si, dans son récit, il ne porte aucun jugement sur le film, il décrit le début de sa projection de cette manière: « [...] quand tout à coup la lumière s'éteignit, un long oh ! d'impatience s'éleva dans la salle, et sur l'écran s'ouvrit le miroir magique des fantaisies de Cocteau »⁵¹⁰ (p. 150).

Pour Malaparte, le film du poète est donc « un miroir magique », dans lequel les spectateurs sont appelés à se réfléchir. Et il n'y avait meilleur moyen pour le rendre palpable que de le traduire à l'intérieur de l'écriture même, à travers la trame de ses reflets. Sans aucun doute, ceci est la vraie « reconnaissance » que l'artiste italien rend à Cocteau, et elle est à la base de ses réflexions concernant le rôle que la fantaisie du poète occupe dans la pensée française. Dans son *Journal d'un étranger à Paris*, d'où nous sommes partis, il la considère comme l'instrument de correction de l'esprit cartésien, et nous comprenons maintenant

⁵⁰⁹ RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., pp. 190-191.

⁵¹⁰ « [...] quando ad un tratto la luce si spense, un lungo oh! d'impazienza si levò dalla sala, e s'aprì sullo schermo lo specchio magico delle fantasie di Cocteau ».

pourquoi, chez le poète : « [...] ce que l'on aime dans l'esprit français ce n'est ni la force ni la raison, c'est la grâce »⁵¹¹.

2.2. L'EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA BIENNALE DE VENISE DANS LA PRESSE

2.2.1. 1948 : *L'Aigle à deux têtes, Les Parents terribles et Amore (Une Voix humaine)* de Roberto Rossellini

Comme on le sait, l'année 1948 est celle du célèbre binôme « Cocteau-Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise ». En effet, lui-même l'écrit dans une lettre qu'il envoie de Venise à Jean Marais : « [23 août 1948] Les Italiens m'appellent "Nostro Cocteau". C'est sous cette forme que le président du festival m'a reçu à l'avion »⁵¹². Ce qu'il affirme est vrai, c'est-à-dire qu'il confirme le solide lien d'amitié à son égard présent parmi les fidèles qui fréquentent la *Mostra*. De nombreux articles qui lui sont dédiés en témoignent⁵¹³, renseignant les lecteurs avides de savoir s'il est descendu au Lido (dans l'hôtel Excelsior) ou bien en centre ville (dans l'hôtel Luna⁵¹⁴) ; si enfin il s'y est montré

⁵¹¹ MALAPARTE Curzio, *Diario di uno straniero a Parigi*, cit., p. 220 (« [...] è la grazia, e ciò che si ama nello spirito francese non è la forza, non è la ragione, è la grazia »).

⁵¹² COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 242.

⁵¹³ Nous avons pu les repérer dans les Fonds de l'ASAC et dans celui du quotidien local *Il Gazzettino*. Il y en a plusieurs et, certains, vraiment particuliers comme, par exemple, celui dans lequel on décrit la promenade sur la Riva degli Schiavoni (San Marco) de « [...] la foule variée qui porte la chemise bleu pâle de Cocteau avec imprimé en grand : "Jean" » (AGLIATI Mario, « *Echi della Mostra* », Canton Ticinese (Lugano), 7-9-1948, « [...] la variopinta folla che porta la camicia celestino di Cocteau con stampato ben in grande "jean" »), ou celui qui fait référence à un sauvetage que Cocteau aurait fait d'un couple de touristes naufragés : Sans Signature, « *Jean Cocteau salva naufraghi* », *Il Gazzettino-sera* (Venezia), 8/9-9-1950.

⁵¹⁴ Comme nous pouvons le lire dans une interview que Cocteau a donnée, par écrit, à un journaliste cinématographique : « J'ai vu Cocteau dans le hall de l'Hôtel Luna à Venise en août dernier. Sur les écrans du [cinéma] "San Marco" et de la cour des Doges la Huitième Exposition Internationale d'Art Cinématographique battait son plein ; mais *l'enfant terrible* était venu dans la ville de l'eau avec un autre prétexte : celui d'y tourner, dans le rôle de superviseur, un film en costume, *Ruy Blas* », VASILE Turi, « "Il sangue del poeta" Intervista a Jean Cocteau », *La Rivista del Cinematografo*, nn° 10-11, novembre 1947, p. 11 (« *Vidi Cocteau nella hall dell'Albergo Luna a Venezia nell'agosto scorso. Sugli schermi del "San Marco" e del cortile dei Dogi imperversava l'Ottava Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica; ma l'enfant terrible era venuto nella città*

seul ou au contraire aux côtés des célébrités conviées à la manifestation⁵¹⁵. Tout ceci est dû à sa notoriété personnelle. En effet, il faut se souvenir qu'il avait passé une partie de l'été précédent à Venise, dans les studios de la Giudecca pour suivre le tournage de *Ruy Blas*, et que pendant le mois de septembre, sa pièce *L'Aigle à deux têtes* avait participé au Festival International de Prose de La Biennale. Néanmoins, à y regarder de plus près, son binôme avec la *Mostra* du cinéma n'a pas donné naissance à une vraie compréhension, au moins pour ce qui concerne le succès critique auprès des journalistes accrédités.

1948 est l'année où, sans l'ombre d'une hésitation, l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de Venise est dominée « par le théâtre ». Plusieurs films, parmi ceux en compétition pour le Grand Prix International de Venise⁵¹⁶ (attribué cette année-là à *Hamlet* de Laurence Olivier), sont tirés d'œuvres théâtrales, au point que l'un des jurés, Mario Gromo, dans son article bilan du festival qu'il a publié dans *La Stampa* de Turin, affirme clairement :

Les motifs dominants sont assez variés, et directement ou indirectement naissent à partir de cet après-guerre ; mais une ligne directrice est toujours plus évidente, celle du théâtre filmé. Et pour ce qui est du théâtre filmé on ne peut pas considérer seulement le formidable *Hamlet* de Olivier, mais la texture, le ton et le rythme de la majeure partie des films. Les meilleurs films sont les rares qui ont défendu certaines valeurs cinématographiques (d'où leur vitalité) ; autrement, pour la majeure partie, s'ils ne recourent pas à une comédie ou à un drame, ils recourent à un roman ; et que font-ils ? D'abord, on réduit, le scénario, à un drame ou à une comédie ; et ensuite on filme ce drame ou cette comédie. Et voilà le résultat : le soin complexe et une parenté même trop étroite, qui lient entre eux des films de Pays très différents ; c'est comme un plus petit commun dénominateur, prétentieux et guindé, statique et verbeux⁵¹⁷.

dell'acqua con un altro pretesto : quello di dirigerli, nella sua qualità di supervisore, un film in costume, Ruy Blas »).

⁵¹⁵ Dans ce cas également nous trouvons plusieurs articles : depuis ceux qui renseignent sur les différentes personnalités présentes aux Expositions, jusqu'à ceux qui sont plus ironiques. En particulier, ceux de 1948 concernent le rapport entretenu par Cocteau avec Anna Magnani et avec Jean Marais.

⁵¹⁶ À partir de l'année suivante, le prix deviendra celui du « Lion d'or de Saint Marc » (« *Leon d'oro di San Marco* »).

⁵¹⁷ GROMO Mario, « *Attivo e passivo* », *La Stampa* (Torino), 7-9-1948, repris in APRA' Adriano, GHIGI Giuseppe, PISTAGNESI Patrizia, *Cinquant'anni di cinema e Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia / ERI-Edizioni RAI, 1982, p. 181 (« *I motivi dominanti sono assai diversi, e direttamente o indirettamente si originano da questo dopoguerra ; ma una linea è sempre più evidente, quella del teatro filmato. E per teatro filmato non si*

En parfait accord avec l'époque, les trois films que Cocteau présente à Venise (à l'exclusion de *Noces de sables*, dont il a écrit seulement le commentaire), sont tous tirés d'une de ses pièces. Il est ainsi l'auteur et le metteur en scène de *L'Aigle à deux têtes* et de *Les Parents terribles* (ce dernier présenté hors compétition), tandis qu'il est l'auteur du monologue d'*Une Voix humaine* (premier épisode de *Amore* mis en scène par Roberto Rossellini et présenté en compétition pour l'Italie, dont il a collaboré pendant le tournage, comme nous l'analyserons dans la troisième partie de ce travail).

Néanmoins, les trois films montrent, chacun pour des raisons différentes, des éléments stylistiques particuliers qui les rendent autonomes par rapport aux textes de départ. Ils deviennent ainsi des œuvres particulières, car ils se structurent à partir d'une réflexion esthétique qui concerne exclusivement le théâtre et son rapport avec le langage cinématographique. Cependant, dans le contexte festivalier où l'attention critique portée sur chaque film est très limitée, le travail de mise en scène n'a pas du tout été compris (pas plus d'ailleurs que celui de Rossellini pour ce qui concerne l'épisode tiré de *La Voix humaine*).

Commençons par l'analyse de l'accueil réservé à *L'Aigle à deux têtes* par la presse, sélectionné pour représenter la France en compétition officielle. Les différentes motivations négatives mises en évidence dans les divers articles qui l'ont recensé, se réduisent à deux éléments principaux, déjà repérés par Gromo dans son article bilan du festival. Le premier concerne la théâtralité accentuée par la mise en scène qui, selon certains critiques, ne s'éloigne pas du texte théâtral de départ, ce qui explique que le film n'arrive pas à avoir une construction remarquablement cinématographique. Celle-ci est la motivation qui revient le plus dans les articles, avec des accents différents ; voici quelques exemples :

« Cette fois-ci – nous avertit Cocteau dans son immanquable explication – j'ai voulu porter à l'écran une œuvre de théâtre en lui laissant son caractère théâtral ». [...] Et avec ces mots, tout est dit avec honnêteté. Tout au plus, il y a ce « cette fois-ci » en plus : car Cocteau, créateur prestigieux d'images dans le sens pictural de la parole, fait rarement du cinématographe, peut-être au contraire n'en

può soltanto considerare il formidabile Amleto di Olivier, ma la tessitura, il tono e il ritmo della stragrande maggioranza dei film. I migliori film sono tra i pochi che hanno difeso alcuni valori cinematografici (di qui la loro vitalità) ; altrimenti, per lo più, se proprio non si ricorre senz'altro ad una commedia o ad un dramma, si ricorre ad un romanzo ; e che cosa se ne fa ? Prima, si riduce, sul copione, a dramma o a commedia ; e poi si filma quel dramma o quella commedia. Ne vengono la complessa accuratezza e una fin troppo stretta parentela che fra di loro legano film dei più diversi Paesi ; è come un minimo comun denominatore, pretenzioso e agghindato, statico e loquace »).

fait-il jamais. [...] Le film a de belles images et des passages délicats, mais il souffre, comme nous l'avons dit, d'une articulation complètement théâtrale et littéraire⁵¹⁸.

Faste des costumes, richesse du décor, opulence des attitudes dramatiques ; sur scène on pouvait voir tout ce qu'il y a de plus grotesque et risible. De cinéma même pas l'ombre : deux ou trois fioritures calligraphiques, pour faire reconnaître la signature de Cocteau⁵¹⁹.

Maintenant débarrassons-nous tout de suite des œuvres mineures. « L'aigle à deux têtes » de Cocteau, qui est la transposition cinématographique du célèbre travail théâtral, est une œuvre mineure. Edwige Feuillère y resplendit, par une espèce de hiératisme calme. Dans ce film, naturellement aucune trace de cinéma. Seulement une certaine habileté qui en dernière analyse a damné Cocteau, très intelligent et sensible mais hélas peu humain⁵²⁰.

L'Aigle à deux têtes [...] dans le passage de la forme théâtrale première à celle cinématographique ne s'est enrichi d'aucun des moyens expressifs exigés par la nouvelle forme. Cocteau, orfèvre élégant de la parole, confirme à nouveau ne pas l'être lorsqu'il s'agit de l'image cinématographique. Le jeu des deux interprètes, Jean Marais et Edwige Feuillère, le décor de Christian Bérard, le manque d'un quelconque rythme de montage, tout contribue à accentuer

⁵¹⁸ CATTANEO Margherita, « *Sotto il sole di Roma molte piccole fresche cose* », *Il Mattino dell'Italia Centrale* (Firenze), 25-8-1948 (« " *Stavolta – ci avverte Cocteau nella sua immancabile nota – ho voluto portare sullo schermo un'opera di teatro lasciandole il suo carattere teatrale. [...]* ". *E con questo è detto onestamente tutto. Semmai, c'è quello « stavolta » in più : giacché Cocteau, prestigioso creatore di immagini nel senso pittorico della parola, fa raramente del cinematografo, forse anzi non lo fa mai. [...] Il film ha belle inquadrature e alcuni passaggi delicati, ma risente, come si è detto, di un'impostazione del tutto teatrale e letteraria »).*

⁵¹⁹ RONDI Gian Luigi, « " *Sotto il sole di Roma*" espressione di umanità e di poesia », *La Nazione* (Firenze), 25-8-1948 (« *Sfanzo di costumi, preziosità barocche di scenografia, opulenza di atteggiamenti drammatici ; il tutto più grottesco e risibile di quanto alla stessa insegna poteva vedersi sulla scena. Di cinema nemmeno l'ombra : due o tre svolazzi calligrafici, per far riconoscere la firma di Cocteau »).*

⁵²⁰ BIANCHI Pietro, « *Cinema e gente a Venezia* », *L'Illustrazione italiana* (Milano), 29-8-1948 (« *Per intanto sgombriamo subito il campo dalle opere minori. Opera minore è " L'aquila a due teste " di Cocteau, che non è che la trasposizione cinematografica del noto lavoro teatrale. Come attrice vi rifulge, per una sorta di calma ieraticità, Edwige Feuillère. Di cinema in questo film, naturalmente neanche l'ombra. Soltanto una certa abilità che in ultima analisi ha dannato Cocteau, molto intelligente e sensibile ma ahimè poco umano »).*

l'impression que *L'Aigle à deux têtes* est un film anti-cinématographique : exercice vide d'un artiste qui fut poète d'avant-garde et qui aujourd'hui, plongé en plein dix-neuvième siècle, essaie d'obtenir à nouveau une primauté dérisoire dans le camp opposé de « l'avant-garde passéiste »⁵²¹.

Le deuxième élément négatif, remarqué par les journalistes, se réfère au sujet représenté. Dans certains cas, il est considéré trop « Dix-neuvième siècle », donc pas en accord avec le temps présent, c'est-à-dire sans relation avec la situation existentielle problématique de l'après guerre : « Le recours à de vieilles histoires mélodramatiques de l'avant-guerre, qui rappellent les romans de Pierre Benoit, démasquent chez l'auteur le vice bourgeois que le scandaleux Sachs fait entendre dans ses mémoires révélateurs »⁵²². Il y a même ceux qui arrivent à l'apostropher sans ménager leurs mots : « *L'Aigle à deux têtes*, film rhétorique, faux et décoratif »⁵²³. En plus, l'attitude envers le sujet du film étonne. Tandis que le rapport entre individu et pouvoir est pleinement accepté par la critique dans *Hamlet* de Laurence Olivier ou dans *Macbeth* d'Orson Welles (polémiques de compétition mises à part), la lecture existentielle choisie par Cocteau est en revanche rejetée : « "*L'Aigle à deux têtes*", précise Cocteau, "ne fait pas partie de l'Histoire. C'est une histoire". Plutôt moche, ajoutons-nous, d'une théâtralité grossière, sans signification remarquable. Une grosse machine, tant de bruit, pour arriver à cette conclusion : "L'amour vainc la politique". Très bien. Et après ? »⁵²⁴.

Bref, l'éreintement est général, et même de la part de quelqu'un comme Alberto Bertolini, envoyé de *Il Gazzettino* (le quotidien de Venise), qui l'année précédente avait apprécié la représentation théâtrale au Théâtre de La Fenice⁵²⁵ :

⁵²¹ MACORINI Edgardo, « *Occasione mancata del cinema italiano e una drammatica rievocazione polacca* », *La Voce libera* (Trieste), 25-8-1948 (« *L'Aigle à deux têtes* [...] nel passaggio dalla primitiva forma teatrale a quella cinematografica non ha acquistato alcuna sollecitazione dai mezzi espressivi della nuova forma. Cocteau, elegante orafista della parola, riconferma di non esserlo altrettanto dell'immagine cinematografica. La recitazione dei due interpreti, Jean Marais e Edwige Feuillère, il decor di Christian Berard, l'assenza di qualsiasi ritmo di montaggio, tutto contribuisce ad accentuare le impressioni di anticinematograficità di *L'Aigle à deux têtes* : esercitazione vuota di un artista che fu poeta di avanguardia e che oggi, tuffatosi in pieno Ottocento, tenta di ottenere un nuovo primaticcio nell'opposto campo dell'"avanguardia passatista" »).

⁵²² BIANCHI Pietro, « *Cinema e gente a Venezia* », cit. (« Il ricorso a vecchie storie melodrammatiche d'anteguerra, che fan venire in mente i romanzi di Pierre Benoit, scoprono nell'autore il vizio borghese cui accenna lo scandaloso Sachs nelle sue rivelatrici memorie »).

⁵²³ BORSELLI Augusto, « *L'ex bagnino crede nel festival* », *Oggi* (Milano), 5-9-1948 (« *L'Aigle à deux têtes* film retorico, falso e decorativo »).

⁵²⁴ BERTOLINI Alberto, « *Festival della Prosa "L'Aigle à deux têtes" Tre atti di Jean Cocteau* », *Il Gazzettino* (Venezia), 26-9-1947.

⁵²⁵ BIAGI Enzo, « *Poesia "Sotto il sole di Roma" e retorica del film di Cocteau* », *Il Giornale dell'Emilia* (Bologna), 25-8-1948 (« "*L'Aigle à deux têtes*", precisa Cocteau, "non fa parte della Storia. E' una storia". Piuttosto brutta, aggiungiamo noi, di un teatralismo grossolano, senza rimarcabili significati. Una gran macchina, tanto rumore, per arrivare a questa conclusione : "L'amore vince la politica". Va bene. E poi ? »).

Nous sommes très désolés pour Jean Cocteau que nous estimons beaucoup comme écrivain de Théâtre, mais nous ne pouvons pas faire de critique élogieuse à son *Aigle à deux têtes* qui, acceptable jusqu'à un certain point (intentions polémiques comprises) sur le plateau, est – selon nous – une faillite pure et simple sur l'écran en dépit de l'interprétation ponctuelle (mais fatalement théâtrale) d'Edwige Feuillère, de Jacques Varenne et de Sylvia Monfort⁵²⁶.

Nous passons maintenant à Roberto Rossellini et à son film *Amore*. Le premier épisode, *Une Voix humaine*, est tiré de la pièce de Cocteau et interprété par Anna Magnani, tandis que le deuxième épisode, *Il Miracolo (Le Miracle)*, né d'un sujet original de Federico Fellini, est joué par Fellini lui-même, et, de nouveau par Anna Magnani.

Même pour Rossellini, comme on l'a vu pour Cocteau, il y eut une condamnation claire du premier épisode de *Amore*. Plusieurs critiques ont fait l'éloge de la pièce du poète, mais trouvent que la mise en scène de Rossellini manque de langage cinématographique, et que le film reste donc trop lié au texte de départ. Bref, selon eux, Rossellini pas plus que Cocteau pour son *L'Aigle à deux têtes*, n'a réussi à le transformer en un récit cinématographique. Et, même s'ils mettent en évidence les qualités d'interprétation d'Anna Magnani, celles-ci ne sont pas suffisantes à convertir la pièce en film. En revanche, tous s'accordent à dire que, dans le deuxième épisode tourné presque tout en extérieurs (dans le paysage aux alentours d'Amalfi), le « vrai Rossellini », c'est-à-dire le néo-réaliste, enfin renaît. Voici les passages significatifs :

Je veux être juste envers Anna Magnani qui n'est pas seulement une grande actrice, mais la plus grande d'Italie. Or il ne me semble pas que ce soit elle qui a été au centre du dernier film de Rossellini, mais l'écrivain français qui, présent à Venise, avait toutes les raisons de s'enorgueillir de cette page parfaite de sensibilité humaine. Nous nous trouvons donc devant un monologue. [...] Mais comme nous sommes loin du cinéma ! Venus ici pour assister à des essais d'« images en

⁵²⁶ BERTOLINI Alberto, « “ Sotto il sole di Roma ” film senza divi ma con molta sincerità » *Il Gazzettino* (Venezia), 25-8-1948 (« Siamo proprio spiacenti per Jean Cocteau che stimiamo molto come scrittore di Teatro, ma una chiosa altrettanto laudativa non possiamo farla per la sua “Aigle à deux têtes” che, accettabile fino ad un certo punto (intenzioni polemiche comprese) sul palcoscenico, rappresenta – a nostro avviso – un fallimento puro e semplice sullo schermo ad onta della puntuale (ma fatalmente teatrale) interpretazione di Edwige Feuillère, di Jacques Varenne e di Sylvia Monfort »).

mouvement », nous découvrons un Rossellini empreint de sensibilité humaine certes, mais dépourvu des éléments que l'on trouve dans n'importe quel abécédaire cinématographique. Il a perdu la notion de mouvement, de la « caméra » en voyage continu. [...] Ensuite, tout d'un coup, voilà que le vrai Rossellini réapparaît, celui de « Rome ville ouverte » et de « Allemagne année zéro ». On projette la deuxième partie de « Amore »⁵²⁷.

Avec « La voix humaine » [...] Rossellini n'a pas réussi à donner un sens cinématographique au morceau littéraire exquis de Cocteau. La caméra, terriblement arrêtée, semble enchantée face à Anna Magnani qui joue, c'est vrai, avec un sens dramatique rigoureux, douloureux, immédiat, mais de toute évidence uniquement théâtral, jamais cinématographique. Imaginez-vous la désillusion éprouvée face à une œuvre de théâtre filmé, créée par deux artistes éminemment cinématographiques, en qui, même notre cinéma plaçait beaucoup d'espoir⁵²⁸.

En transposant « La voix humaine » à l'écran, Rossellini n'a opéré aucune transformation, ni formelle ni de contenu : à part quelques dizaines de plans, presque sans mouvement de caméra, avec un seul personnage, la femme cadrée soit en entier soit en détail, comme on le fait d'habitude dans les essais cinématographiques. Et en effet, « La voix humaine » n'est qu'un essai très long, « hommage au grand art d'Anna Magnani », comme la didascalie du début le souligne et il en est ainsi non seulement extérieurement, mais avant tout parce que le

⁵²⁷ CENTASSI Renato, « Anna Magnani trionfa in "Amore" », *Corriere di Napoli* (Napoli), 24-8-1948 (« Voglio essere giusto a riguardo di Anna Magnani che non è solo una grande attrice, ma anche la più grande d'Italia. Però non mi sembra sia stata lei l'asse centrale dell'ultimo film di Rossellini, ma bensì lo scrittore francese che, presente a Venezia, avrebbe ottime ragioni di farsi un vanto in questa perfetta pagina di sensibilità umana. Ci troviamo dunque d'innanzi ad un monologo. [...] Però quanto siamo lontani dal cinema ! Venuti qui ad assistere a delle prove di "immagini in movimento", scopriamo un Rossellini sì pieno di umana sensibilità, ma privo degli elementi che si trovano in qualsiasi abbecedario cinematografico. Ha perduto la nozione di movimento, della "camera" in perpetuo viaggio. [...] Poi, bruscamente, ecco che ritorna il vero Rossellini, quello di "Roma città aperta" e di "Germania anno zero". Si sta proiettando la seconda parte di "Amore" »).

⁵²⁸ D'ANZA Daniele, « Versatilità di Anna Magnani amante delusa e segnata da Dio », *Messaggero Veneto* (Udine), 22-8-1948 (« Con "La voce umana" [...] Rossellini non è riuscito a donare un senso cinematografico allo squisito pezzo letterario di Cocteau. La macchina da presa, terribilmente ferma, pare incantata dinanzi ad Anna Magnani : che recita, è vero, con crudo, dolente, immediato senso drammatico, ma con evidenza soltanto teatrale, mai cinematografica. Immaginatevi la delusione provata nel trovarci di fronte ad un'opera di teatro filmata, creata da due artisti eminentemente cinematografici, nei quali anzi il nostro schermo riponeva tante fiduciose speranze »).

montage n'y joue aucun rôle qui, comme on le sait, en déterminant le rythme du récit cinématographique, constitue la base esthétique du film et le différencie d'une reproduction mécanique de « poses » photographiées⁵²⁹.

Le premier épisode, tiré de l'acte unique éponyme de Jean Cocteau, a été réalisé en France et se déroule entièrement à l'intérieur. [...] Avec une telle matière, on pouvait réaliser un cinéma magnifique et authentique : le mouvement filmique ne consiste pas en vérité dans l'action des faits, mais dans les faits eux mêmes. Maintenant, si « Une voix humaine » est statique et théâtrale, la raison n'est pas à chercher dans son sujet mais dans l'absence de rythme qui dérive du fait que les angles des cadrages sont presque toujours les mêmes et donc il y a les mêmes plans. Rossellini et les scénaristes ont très peu exploité de nombreux autres éléments cinématographiques : visuels et sonores. En outre, certains bruits qui proviennent de l'appartement d'à côté et de la rue, servent de fond sonore parfois efficace, mais pas toujours original. Ainsi l'état d'âme de la femme qui supplie et s'humilie au téléphone, s'en remet au texte littéraire (c'est-à-dire au monologue) et à l'interprétation. Considéré en tant que traduction d'une œuvre théâtrale, le film peut se dire totalement réussi et Anna Magnani a donné une bonne preuve de ses possibilités. Le deuxième épisode nous semble mieux réussi et davantage cinématographique⁵³⁰.

⁵²⁹ MACORINI Edgardo, « *Una storia del film documentario e un irricognoscibile King Vidor* », *La Voce Libera* (Trieste), 24-8-1948 (« *Rossellini, nel trasportare "La voce umana" sullo schermo, non ha operato nessuna trasformazione, né formale né di contenuto : solo poche decine di inquadrature, quasi senza movimento di macchina, con un solo personaggio, la donna ripresa ora in figura intera, ora in primissimo piano, come normalmente si usa per i provini cinematografici. Ed infatti "La voce umana" non è che un lunghissimo provino, "omaggio alla grande arte di Anna Magnani", come premette la didascalia iniziale e lo è non solo esteriormente, ma soprattutto perché non vi ha alcuna funzione il montaggio che, come è noto, determinando il ritmo del racconto cinematografico, costituisce la base estetica del film e differenzia questo da una meccanica riproduzione di "pose" fotografate* »).

⁵³⁰ ARISTARCO Guido, « *Rossellini la Magnani e l'amore* », *Il Giornale di Vicenza* (Vicenza), 22-8-1948 (« *Il primo episodio, tratto dall'omonimo atto unico di Jean Cocteau, è stato realizzato in Francia e si svolge tutto in interni. [...] Con una materia simile, si poteva fare dell'ottimo ed autentico cinema : il movimento filmico non consiste invero nell'azione dei fatti, ma nei fatti. Ora, se "Una voce umana" risulta statico e teatrale, la ragione è da ricercarsi non nel suo soggetto ma nella mancanza di ritmo che deriva dal fatto che le angolazioni sono quasi sempre le stesse e quindi gli stessi i piani. Rossellini e gli sceneggiatori hanno sfruttato in minima parte anche molti altri elementi cinematografici : visivi e sonori. Inoltre, alcuni rumori che vengono dall'appartamento accanto e dalla strada, servono da sottofondo talvolta efficaci, ma non sempre originali. Sicché lo stato d'animo della donna che supplica e si umilia al telefono, si affida al testo letterario (al monologo cioè) ed alla interpretazione. Considerato come traduzione di un'opera teatrale, il film può dirsi pienamente riuscito ed Anna Magnani ha dato buona prova delle sue possibilità. Più riuscito, e cinematografico, ci sembra il secondo episodio*»).

Parmi la masse d'articles qui ont ce ton détracteur envers Rossellini et son épisode *Une Voix humaine*, il y en a quelques uns qui présentent des jugements plus favorables. Parmi ceux-ci, en fonction de l'analyse que nous allons proposer dans la troisième partie de notre travail, il semble intéressant de nous arrêter sur un article qui reprend, de manière plus positive, certains éléments mis en évidence dans le dernier texte cité. Or, dans celui-ci, le jugement est positif, au moins en partie, c'est-à-dire que le journaliste reconnaît au film non pas tant une qualité cinématographique, que le fait d'être la « traduction d'une œuvre théâtrale » réussie. En revanche, pour Alia Santoro, le film s'approprie, à travers une élaboration positive, d'importantes composantes cinématographiques qui en font, finalement, un film réussi *en soi* :

De la même façon que Cocteau a voulu représenter sur le plateau l'amour qui vit de manière spasmodique, hallucinante, à travers un seul élément : la parole, Rossellini a voulu représenter le même sentiment à travers le visage magnifique de Magnani. En un certain sens, Rossellini ne s'est pas détaché de l'ébauche théâtrale, mais il a réussi cependant à valoriser cinématographiquement les bruits (à cet égard la séquence des bruits extérieurs est magnifique : airs de danse, cris, chants, aboiements de chiens) : il aurait pu les exploiter plus. Le jeu d'Anna Magnani s'est révélé d'une dramatisation puissante et réflexive. La supériorité du sujet et les nuances infinies du visage de Magnani ont permis à Rossellini de réaliser une narration lisse et sans des virtuosités techniques⁵³¹.

À travers cette présentation synthétique des articles des journalistes accrédités à la *Mostra* du cinéma, on comprend bien que les journées vénitiennes vécues par Cocteau en attendant le verdict des jurés ont été marquées par le poids des mots négatifs diffusés dans la presse. Le travail minutieux accompli sur *L'Aigle à deux têtes*, pour ce qui concerne la mise en scène proprement dite (la conception du décor, la composition des plans, la complexité des mouvements de la caméra), non seulement n'a pas été compris mais, très souvent, n'a même pas été pris en considération – pire, il a été considéré comme un échec dans sa totalité. On

⁵³¹ SANTORO Elia, « A Venezia trionfa la Magnani », *La Provincia del Po* (Cremona), 22-8-1948 (« Come Cocteau volle rappresentare sul palcoscenico l'amore che vive in maniera spasmodica, allucinante, attraverso un solo elemento : la parola, così Rossellini ha voluto rappresentare lo stesso sentimento attraverso il magnifico volto della Magnani. Per un certo senso, Rossellini non si è staccato dalla impostazione teatrale, ma è riuscito tuttavia a valorizzare cinematograficamente i rumori (magnifica la sequenza dei rumori esterni : ballabili, grida, canti, il latrare dei cani) : avrebbe però potuto sfruttare di più. La recitazione di Anna Magnani si è rilevata di una drammaticità potente e riflessiva. La superiorità del tema e le infinite sfumature del volto della Magnani hanno permesso a Rossellini di realizzare una narrazione semplice senza troppe angolosità e luoghi tecnici »).

reproche la même chose au travail réalisé par Rossellini avec *Une Voix humaine*, bien que le filtre que représente Anna Magnani reçoive un accueil favorable presque unanime.

Or, du point de vue de la reconnaissance, le festival représente pour Cocteau une défaite cuisante. Pourtant, nous pouvons affirmer qu'il ne repart pas de Venise plein d'amertume envers une presse qui n'a eu ni le désir ni l'intérêt de porter un regard critique plus attentif sur celui qui travaille sans suivre les modes, mais qui cherche au contraire un parcours artistique autonome. En effet, Cocteau organise une projection privée au cinéma *San Marco* pour montrer à un petit groupe qui s'est formé autour de lui pendant sa permanence au Lido – se trouvent, parmi eux, le metteur en scène Orson Welles et le jeune critique André Bazin – la copie qui venait d'arriver de son dernier travail cinématographique. Il s'agit de *Les Parents terribles* qui a été commenté en ces termes par un journaliste présent parmi le public :

J'ai eu l'occasion de rencontrer Welles un matin à Venise. J'étais allé à la projection privée de *Les Parents terribles* dont Cocteau avait amené de Paris la toute première copie. Le film fut projeté au San Marco devant une trentaine de personnes : il y avait beaucoup de metteurs en scène, d'acteurs, il y avait Lea Padovani et Andreina Pagnani qui avaient interprété la comédie dans la mise en scène de Luchino Visconti. Tout bien réfléchi *Les Parents terribles* est le meilleur film de Cocteau : on m'assure que ce n'est pas un compliment de dire cela. Orson Welles aussi en était particulièrement émerveillé⁵³².

Nous savons que le film aura du succès tant auprès du public que de la critique dès qu'il sortira en France, annoncé par cette première vénitienne pour « quelques intimes ». Le retour, donc, à Paris, est connoté par une certitude désormais ineffaçable. Au contraire des préjugés d'une presse trop sommaire et superficielle, Cocteau s'affirme pour ce qu'il est : un « vrai » metteur en scène cinématographique et, comme Sergio Romano le pressent dans son article, *Les Parents terribles* sera salué comme « le meilleur film de Cocteau ».

⁵³² ROMANO Sergio, « Morto il festival viva il festival », *L'Umanità* (Milano), 5-9-1948 (« Ho avuto l'occasione di incontrare Welles una mattina a Venezia. Ero andato alla proiezione privata de *Les Parents terribles* di cui Cocteau aveva portato da Parigi la primissima copia. Il film fu proiettato al San Marco davanti a una trentina di persone : c'erano molti registi, molti attori, c'erano Lea Padovani e Andreina Pagnani che avevano interpretato la commedia per la regia di Luchino Visconti. Tutto sommato *Les Parentes terribles* è il film migliore di Cocteau : mi assicurano che dicendo questo non gli faccio un grande complimento. Anche Orson Welles ne era particolarmente ammirato »).

2.2.2. 1950 : *Orphée*

« [Sans date]. À 3 heures nous volons vers Venise. N'attendant pas l'ombre d'une récompense, le voyage devient un voyage de plaisir »⁵³³. Voilà ce que Cocteau écrit à Jean Marais de Santo Sospir, au début de septembre 1950, avant de partir rejoindre le Lido de Venise, où il doit assister à la projection officielle de son *Orphée* présent en compétition à la XI Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise (20 août-10 septembre). Après l'expérience vécue en 1948, il semble avoir adopté une attitude totalement détachée face à ce que le festival peut lui réserver. En outre, cette fois-ci il se sent bien protégé du point de vue affectif. Il est accompagné par Édouard Dermit (dit Doudou) et Francine Weisweiler, ses deux nouveaux inséparables « compagnons de voyage ». Il est donc ainsi préparé à affronter les journalistes inattentifs qui s'étaient révélés particulièrement hostiles envers ses œuvres, comme il l'avoue dans une lettre toujours adressée à son bien aimé Jean Marais : « 2 septembre [1950]. Je me prépare à recevoir l'éternel coup de pied au cul du festival de Venise »⁵³⁴. Cependant, les choses n'iront pas exactement comme il les avait imaginées. Certes, les journalistes lui réserveront, encore, des jugements négatifs, mais cette fois-ci pas totalement. Même s'ils ne sont pas véritablement élogieux, certains articles seront plutôt positifs, et le jury du FIPRESCI lui attribuera, contre toute attente, son prestigieux Prix International de la Critique.

Cet *Orphée*, deuxième volet de sa trilogie orphique (commencée, vingt ans auparavant, avec *Le Sang d'un poète*), ne laisse pas les journalistes indifférents. Or, s'en trouve toujours quelques uns qui l'expédient de manière sommaire, en le stigmatisant avec des adjectifs méprisants : « C'est le film le plus ambitieux et le plus ridicule de Jean Cocteau »⁵³⁵, ou encore : « Tous les vices de Cocteau [...] apparaissent exacerbés dans ce

⁵³³ COCTEAU Jean, *Lettres à Jean Marais*, cit., p. 246.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 250.

⁵³⁵ CASIRAGHI Ugo, « In "Epilogo" appaiono vecchie figure un po' sciupate di attori nazisti », *L'Unità* (Genova), 8-9-1950 (« E' il film più ambizioso e più ridicolo di Jean Cocteau »).

film, qui est totalement faux, repoussant, laid et très ennuyeux »⁵³⁶. Mais, en général, on commence à parler de lui de façon différente par rapport au festival précédent. Même quand le jugement critique est, encore, totalement ou en partie négatif, les journalistes prêtent plus d'attention à son film, car ils sont touchés par la particularité de son imaginaire. Voici des exemples :

Je crains d'avoir parlé de ce drame onirique singulier en faisant référence à la trame, sans le respect que l'art et le talent de Cocteau méritent. À part la pompe déclamatoire, toute française et toute anticinématographique, des dialogues et des commentaires hors champ, le film veut avoir une espèce de solennité narrative, et y parvient ; et même une signification idéale propre, la fascination qui attire l'homme vers l'abîme de sa propre dissolution, l'amour vénéneux pour la Mort. [...] Ce qui n'est pas réussi c'est le parallélisme intérieur, le rapprochement du lyrisme orphique avec le lyrisme de la modernité⁵³⁷.

Il y a deux ans, dans cette même *Mostra* vénitienne, l'éminent poète, auteur dramatique et littéraire français Jean Cocteau présentait le film « L'aigle à deux têtes ». Je me souviens de l'avoir vivement critiqué à ce moment-là. « Orphée » projeté ce soir, est tout autre chose : au moins il fait passer un souffle de poésie. [...] L'événement imaginaire laisse froid : on y trouve davantage d'ingéniosité éclatante que de Poésie avec un P majuscule. Excellent quand il développe des images conceptuelles ou invente d'élégants jeux de mots, Cocteau est nettement moins bon s'il doit aborder un sentiment simple et profond comme l'amour conjugal. Le plaisir que procure son « Orphée » est totalement intellectuel. [...] Néanmoins « Orphée » est l'œuvre d'un

⁵³⁶ JACCHIA Paolo, « L'«Orfeo» di Jean Cocteau, «La vita comincia domani» ed «Epilog» », *La Gazzetta di Livorno* (Livorno), 8-9-1950 (« Tutti i vizi di Cocteau [...] appaiono esasperati in questo film, che è tutto falso, repulsivo, brutto e noiosissimo »).

⁵³⁷ LANOCITA Arturo, « La Morte motorizzata nell'«Orphée» di Cocteau », *Il Corriere della Sera* (Milano), 8-9-1950 (« Di questo singolare dramma onirico, temo di aver parlato riferendone la trama, senza il reverenziale riguardo che l'arte e il talento di Cocteau meritano. A parte l'enfasi declamatoria, tutta francese e tutta anticinematografica, dei dialoghi e dei commenti fuori campo, il film vuole avere una sua solennità narrativa, e non manca di averla ; e anche una sua significazione ideale, il fascino che attira l'uomo verso l'abisso della sua stessa dissoluzione, il velenoso amore per la Morte. [...] Ciò che non risulta riuscito è il parallelismo interiore, l'avvicinamento del lirismo orfico con il lirismo della modernità »).

artiste très doué, et c'est un film tout à fait à sa place dans une Exposition d'art⁵³⁸.

Cocteau aime le jeu dans le jeu, l'intention dans l'intention, et l'alibi dans l'alibi aussi. [...] S'il [le film] était totalement intelligent et aimable, nous pourrions bien volontiers l'accepter comme un sous-produit cinématographique-littéraire ; mais il n'est intelligent que par moments : et il n'est pas trop aimable non plus. [...] Le résultat est ce qu'il est, même si le film possède des pages savoureuses, des petites inventions justes et dans la grise médiocrité d'aujourd'hui, il constitue quand même une artificielle et languissante exception⁵³⁹.

Enfin il y a ceux qui sont enthousiastes et qui le disent comme si c'était un acte de libération, par rapport à ceux qui, au contraire, ne sont pas encore convaincus et qui nuancent toujours leur jugement avec des « si » et des « mais » :

Un film difficile que celui de Cocteau, dont le titre renvoie au personnage mythique d'Orphée. Truffé de symboles, d'allégories, très riche d'images jusqu'à sembler redondant, il rejoint une dimension spectaculaire qui peut intéresser aussi le public qui accepte l'événement comme il est raconté, comme un récit mythologique traduit en termes de modernité. [...] Les qualités de la narration cinématographique ont en soi et pour soi une importance remarquable, même si elles rappellent certaines formules des films d'avant-garde. Engagés dans un jeu très subtil, les principaux interprètes sont tout à fait efficaces⁵⁴⁰.

⁵³⁸ GADDA CONTI Piero, « *Orfeo in doppio petto al Festival veneziano* », *Il Popolo* (Milano), 8-9-1950 (« *Due anni orsono, a questa stessa Mostra veneziana, l'illustre poeta, commediografo e letterato francese Jean Cocteau presentava il film "L'aquila a due teste". Ricordo di averne, allora, parlato molto male. "Orfeo" proiettato questa sera, è tutt'altra cosa : soffia almeno un alito di poesia [...] La immaginosa vicenda lascia freddi : ci si trova molta e smagliante ingegnosità più che Poesia con la maiuscola. Eccellente quando svolge immagini concettose o disegna eleganti giochi di parole, il Cocteau diventa assai fiacco se deve affrontare un sentimento semplice e profondo come l'amore coniugale. Il godimento che procura il suo "Orfeo" è tutto intellettualistico. [...] Comunque "Orfeo" è opera di un espertissimo artista, ed è un film pienamente a posto in una Mostra d'arte* »).

⁵³⁹ GROMO Mario, « *Il mito di Orfeo* », *La Stampa* (Torino), 8-9-1950 (« *Cocteau ama il gioco nel gioco, l'intenzione dell'intenzione, e anche l'alibi dell'alibi. [...] Se fosse tutto intelligente e gradevole, potremmo ben volentieri accettarlo come un sottoprodotto cinematografico-letterario ; ma intelligente lo è talvolta ; e gradevole non molto di più. [...] Il risultato è quello che è, anche se il film abbia pagine gustose, trovatine azzeccate e nella grigia mediocrità di oggi, sostituisca pur sempre un'artificiosa e stanca eccezione* »).

⁵⁴⁰ VIGORELLI Giancarlo, « *Cocteau tra mito e tecnica* », *La Gazzetta Padana* (Ferrara), 8-9-1950 (« *Un film difficile, questo di Cocteau, intitolato al mitico personaggio di Orfeo. Pieno di simboli, di allegorie, ricchissimo di immagini fino ad apparire ridondante, raggiunge una sua spettacolarità che può interessare anche il pubblico* »).

Des deux derniers films français, « La vie commence demain » de Nicole Vedrès et « Orphée » de Jean Cocteau, ce dernier nous a touchés par l'inspiration imaginative du poète dramaturge et metteur en scène français. [...] Magnifique est la trouvaille où le monde réel est séparé de l'irréel par le miroir, qui sert aussi comme port pour la Mort et compagnon, pour l'au-delà⁵⁴¹.

L'*Orphée* de Cocteau étonne par la beauté de ses images. [...] Cette histoire qui puise dans le mythe et l'imagination poétique de Cocteau, est traduite à merveille sur l'écran. Le film est riche de trouvailles : [...] Cocteau veut nous montrer le fantastique de la réalité et il y arrive magnifiquement. [...] C'est un film qu'il faut voir et qui impressionnera⁵⁴².

Ensuite, on parla à nouveau d'*Orphée* dans la presse italienne après la fin du festival, dans les articles rédigés pour établir le bilan de la manifestation. La raison principale est l'attribution du Lion d'Or de San Marco au film français *Justice est faite* d'André Cayatte, même si plusieurs auraient préféré un autre film français, *Dieu a besoin des hommes* de Jean Delannoy. Or, il est évident que le festival de 1950 a été dominé par le cinéma français (*La Ronde* de Max Ophüls compris). Ainsi, pendant la manifestation, les journalistes avaient commencé à s'interroger sur les qualités et les potentialités de cette cinématographie nationale. Et c'est dans cette perspective que quelques uns, parmi eux, avaient vu le film de

che accetti la vicenda come è narrata, come un racconto mitologico tradotto in termini di modernità. [...] I pregi della narrazione cinematografica in sé e per sé hanno un notevole risalto, per quanto ricordino alcune formule del film d'avanguardia. Impegnati in una recitazione molto difficoltosa, gli interpreti principali risultano pienamente efficaci »).

⁵⁴¹ ZANOTTO Piero, « Lettere da Venezia », *La Nuova Sardegna* (Sassari), 15-9-1950 (« *Dei due ultimi film francesi, "La vie commence demain" di Nicole Vedrès e "Orphée" di Jean Cocteau, ci ha colpiti quest'ultimo per l'estro immaginativo del poeta drammaturgo e regista d'oltre Alpi. [...] Bellissima la trovata in cui il mondo reale è diviso dall'irreale dallo specchio, il quale anche funge da porto per la Morte e compagni, per l'aldilà »).*

⁵⁴² MITZ Vittorio, « Cinema, specchio del nostro tempo », *La Voce d'Italia* (Parigi), 26-9-1950 (« *L'Orphée di Cocteau stupisce per la bellezza delle sue immagini. [...] Questa storia che attinge dal mito e dall'immaginazione poetica di Cocteau, è tradotta a meraviglia sullo schermo. Il film è ricco di trovate : [...] Cocteau vuole mostrarci il fantastico della realtà e ci riesce stupendamente. [...] E' un film che bisogna vedere e che impressionerà »).* En effet, il est intéressant de noter que le thème de la traversée du miroir dans l'*Orphée* n'a pas laissé indemne l'imaginaire des spectateurs italiens. En 1996, un célèbre présentateur de la RAI Radio-Télévision Italienne, Paolo Limiti, à l'intérieur d'un programme d'entretiens « *E l'Italia racconta* » (« *Et l'Italie raconte* »), a raconté comment, quand il était enfant, la séquence de la traversée du miroir par Jean Marais a été, du point de vue cinématographique, la chose qui l'avait le plus impressionné et qu'il la gardait encore intacte dans sa mémoire. Et, à l'appui de son récit, il a fait voir au public la séquence entière ; in « *Banca dati Catalogo Multimediale Programmi TV* », voix « *Jean Cocteau* », Fonds multimédias *TECHE RAI*, Radio-Télévision Italienne, Rome.

Cocteau à sa projection, le soir du 7 septembre (donc quasiment à la fin du festival, car il se termine le 10). Il s'agit de ceux qui étaient les plus désireux de développer un discours mieux articulé, en partant des éléments concernant, en général, le cinéma français. Voici des exemples :

La France a été la grande triomphatrice de la XI Exposition [...] Comment la France a-t-elle gagné ? Elle a gagné sous le signe de la liberté, de l'audace, de l'intelligence. Elle a gagné car chacun de ses films, en compétition ou hors compétition, avait une double raison d'être artistique et thématique, une originalité d'expression et de concept qui en faisait un sujet d'intérêt vivant et, presque toujours, d'admiration. [...] Même le très discutabile *Orphée* de Cocteau (qui a reçu, à la désapprobation du public, le prix de la critique internationale offert par la Fipresci) était structuré sur des bases formelles et conceptuelles insolites⁵⁴³.

En France, on le sait, perdure plus qu'ailleurs la récente querelle entre la littérature engagée et celle qui ne l'est pas. Le cinéma, surtout celui qui nous a été révélé avec bonheur par la XI Exposition – semble réfléchir exactement tous les aspects du problème, qu'ils soient négatifs ou positifs. [...] Si à cela, ensuite, nous rajoutons l'*Orphée* de Cocteau, négatif tant qu'on veut mais, dans sa splendeur délabrée, digne encore de figurer parmi les produits d'une intelligence même aussi déchue mais toujours très fertile, nous pouvons admirer un cinéma qui, même où il est le plus discutabile, nous autorise à parler de poésie⁵⁴⁴.

⁵⁴³ MARINUCCI Vinicio, « Vittoria del cinema francese nel segno dell'originalità e dell'audacia », *Il Momento* (Roma), 14-9-1950 (« La Francia è stata la grande trionfatrice della XI Mostra [...] Come ha vinto la Francia ? Ha vinto sotto i segni della libertà, dell'audacia, dell'intelligenza. Ha vinto perché ciascuno dei suoi film, in concorso o fuori concorso, aveva una doppia ragione d'essere artistica e tematica, una originalità di espressione e di concetto che ne faceva argomento vivo d'interesse e, quasi sempre, di ammirazione. [...] Anche il molto discutibile *Orphée* di Cocteau (che ha ricevuto, tra le disapprovazioni del pubblico, il premio della critica internazionale offerto dalla Fipresci) era impostato su basi formali e concettuali insolite »).

⁵⁴⁴ RONDÌ Gian Luigi, « Il cinema nel mondo ama le mezze misure », *Il Tempo* (Roma), 19-9-1950 (« In Francia, si sa, perdura più che altrove la disputa recente fra letteratura engagée e no. Il cinema, soprattutto quello che così felicemente ci è stato rivelato dall'IX Mostra – sembra esattamente rispecchiarci tutti gli aspetti del problema, negativi o positivi che siano. [...] Se a questo, poi, aggiungiamo l'*Orphée* di Cocteau, negativo quanto si vuole ma, nel suo fatiscante splendore, degno ancora di figurare fra i prodotti di una intelligenza sia pure decaduta ma sempre fertilissima, non possiamo ammirare un cinema che, anche dove è più discutibile, ci autorizza a parlare di poesia »).

Comme il a été dit de la cinématographie américaine qu'elle est en crise, il faut dire de la cinématographie française qu'elle semble non seulement avoir dépassé la crise qui l'agitait depuis une décennie mais qu'elle s'est placée d'un seul coup à la pointe. Pour nous rendre compte de la position réelle du cinéma français nous devrions porter notre attention sur deux films en particulier car il nous semble qu'ils sont les éléments les plus représentatifs de ses tendances actuelles. Nous avons déjà donné un compte rendu critique du premier et nous en reparlerons pour démontrer l'appartenance à la meilleure tradition française (*Justice est faite*) ; du deuxième il faut en parler maintenant car il représente les effets des ferments intellectuels de la culture française : l'« Orphée » de Cocteau. [...] Cocteau a interprété de manière intellectuelle le mythe selon un schéma existentialiste sans lui donner une vie nouvelle que seule une fantaisie créatrice aurait eu la force de donner. Il en est résulté un travail d'une pesanteur exaspérante soit par l'instance intellectuelle toujours présente, soit par la monotonie des positions paradoxales. Pour autant cela ne signifie pas qu'il ne faut pas en parler : il représente la tendance française, qui se manifeste dans le cinéma comme dans toutes les autres formes d'art, à représenter avec la création fantastique les moments philosophico-culturels les plus audacieux, à réaliser, donc, la productivité artistique désirée de l'intelligence⁵⁴⁵.

À partir de ces extraits, nous comprenons que les journalistes sont en train de changer, et de devenir plus attentifs, plus nuancés envers l'œuvre cinématographique de Cocteau. Certes, ils ne lui reconnaissent pas encore la dimension poétique d'*Orphée*, car ils ne cherchent pas à le lire en dimension méta-narrative même si, nous l'avons vu, il y a ceux qui commencent à s'arrêter sur les aspects les plus paradoxaux – vus comme surprenants – de sa structure discursive. On la sublime, en la cachant sous l'étiquette – de toute façon positive –

⁵⁴⁵ GULÌ Alberto, « *Il Festival veneziano sa essere una "Mostra" del cinematografo ?* », *Il Cittadino* (Macerata), 14-10-1950 (« *Come della cinematografia americana s'è detto che è in crisi, della cinematografia francese, bisogna dire che sembra non soltanto aver superato la crisi che l'agitava ormai da un decennio ma che si è posta di colpo in posizioni di rilievo. Per renderci conto della reale posizione del cinema francese dovremo tenere l'occhio su due films in particolare perché ci pare siano gli elementi più rappresentativi delle sue attuali tendenze. Del primo abbiamo dato già un resoconto critico e ripareremo per dimostrarne l'appartenenza alla migliore tradizione francese (Justice est faite) ; del secondo mette conto parlare adesso perché rappresenta il portato dei fermenti intellettualistici della cultura francese : l' "Orfeo" di Cocteau. [...] Cocteau ha interpretato intellettualisticamente il mito secondo uno schema esistenzialista senza dargli la vita nuova che soltanto una fantasia creatrice avrebbe avuto la forza di dare. Ne è risultato un lavoro di pesantezza esasperante sia per l'istanza intellettualistica sempre presente, sia per la monotonia delle paradossali posizioni. Ciò non significa però che non si metta conto parlarne : esso rappresenta la tendenza francese, che si manifesta nel cinema come in tutte le altre forme d'arte, a rappresentare con la creazione fantastica i momenti filosofico-culturali più audaci, a realizzare, insomma, l'agognata produttività artistica dell'intelligenza* »).

d'« intelligence froide », de « raison dépourvue de sentiment ». Tandis que le jugement sur sa qualité de metteur en scène, s'il n'est plus désormais totalement négatif sauf cas rarissimes, il demeure toujours incertain, exception faite pour Callisto Cosulich :

Il faut agir prudemment avec Cocteau et freiner ses impulsions naturelles face à une magie si froide. Dans « Le sang d'un poète », comme dans « La belle et la bête » et « Orphée », à un certain moment les personnages se mettent à voler. Et cela est bien. Mais si nous pensons à la fin de « Le gosse », au rêve de Charlot, où tous volent, planent dans une fantaisie aussi simple que prodigieuse, c'est autre chose. Et le vol des anges dans « Miracle à Milan » sera autrement différent et crédible. Cocteau, qui admire beaucoup De Sica et Chaplin, devrait penser à ces choses, quand il examine ses films. Mais le résultat ne changerait pas ; au Cocteau d'hier comme à celui d'aujourd'hui, à cinquante ans passés, on peut demander de changer la formule non pas la substance : c'est un magicien, un alchimiste, pas un poète. « Orphée », de toute façon, depuis l'expérience lointaine de « Le sang d'un poète », à l'origine du sonore, nous semble être son œuvre la plus significative. [...] Cocteau, en effet, montre ici tout son savoir-faire et même quelque chose en plus : il a désormais un style de mise en scène incomparable. Ces mains, par exemple, que les personnages ramènent toujours au premier plan, deviennent matière expressive et proprement personnelle, qui plus est⁵⁴⁶.

Parmi les articles que nous avons trouvés, celui-ci est le seul qui s'attache à souligner l'originalité de la mise en scène de Cocteau ; toutefois, ce n'est qu'un début.

⁵⁴⁶ COSULICH Callisto, « *Due prime mondiali : "Epilogo" e "Orfeo"* », *Il Giornale di Trieste* (Trieste), 8-9-1950 (« *Bisogna andare cauti con Cocteau e frenare i propri naturali impulsi di fronte a così fredda magia. In "Le sang d'un poète", come ne "La bella e la bestia" e in "Orfeo", i personaggi si mettono ad un certo punto a volare. Ed è una cosa. Ma se noi pensiamo al finale de "Il monello", al sogno di Charlot, in cui tutti volano, planano in una prodigiosa quanto semplice fantasia, è bene un'altra cosa. E altrettanto diverso e probabile sarà il volare degli angeli in "Miracolo a Milano". Cocteau, che tanto ammira De Sica e Chaplin, dovrebbe pensarci su a queste cose, quando esamina i suoi film. Il risultato però non cambierebbe ; a Cocteau di ieri come di oggi, a cinquant'anni suonati, si può chiedere di cambiare la formula non la sostanza : egli è un mago, un alchimista, non un poeta. "Orphée", comunque, dopo la lontana esperienza di "Le sang d'un poète", agli albori del sonoro, ci sembra sia la sua opera più significativa. [...] Cocteau, infatti, dimostra qui di aver imparato il mestiere ed anche qualcosa in più : egli ha ormai uno stile di regia inconfondibile. Quelle mani, ad esempio, che i personaggi portano sempre in primo piano, diventano materia espressiva e sua particolare, per giunta »).*

2.3. L'ŒUVRE FILMIQUE À LA LOUPE

2.3.1. Les films dans les revues avant sa mort

En Italie, le cinéma de poésie de Cocteau commence à se faire connaître auprès d'un public plus nombreux et donc plus hétérogène, à partir seulement des années Cinquante. Si l'on exclut l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de Venise, pendant les années Quarante les films de Cocteau ont été vus en de rares occasions, et ont donné lieu à peu de comptes-rendus. Principalement, quand on en parle dans quelques revues – et pas uniquement de cinéma – soit il s'agit d'un critique qui a été en France⁵⁴⁷, soit on présente l'article d'un critique français⁵⁴⁸. Néanmoins, il y a deux exceptions significatives.

La première, par ordre chronologique, concerne un article de Mario Verdone, daté de 1943, et publié dans la plus importante revue d'études cinématographiques, *Bianco e Nero*, repris en 1952 dans un volume au titre significatif *Gli intellettuali e il cinema (Les intellectuels et le cinéma)*⁵⁴⁹. En effet, dans ce texte le futur professeur universitaire veut faire connaître au public italien une image inédite de Cocteau. À cette fin, il retrace les origines de son rapport avec la « dixième Muse », à travers les différents textes qu'il a publiés : à partir de *Carte blanche*, avec son hommage à Chaplin (daté du 28 avril 1919), jusqu'aux pages de *Le Secret professionnel*, recueillies dans *Le Rappel à l'ordre* (1926). La seule digression concerne *Le Sang d'un poète* : Verdone ne traduit pas un de ses textes, par exemple la

⁵⁴⁷ Sans Signature, « Jean Cocteau. *La Belle et la Bête* », *Il Dramma*, n° 9, 15-3-1946, p. 46 ; Sans Signature, « *L'accoglienza di Les parents terribles a Parigi* », *Cinema*, n° 3, 25-11-1948, p. 63 ; NANNINI Giorgio, « *Due film di Jean Cocteau* », *Platee*, n° 51-52, 29-6-1947, p. 4 ; COMPASSI Osvaldo, *Dieci anni di cinema francese [1930-1939]*, Milano Poligono, 1948.

⁵⁴⁸ RÉTY Pierre, « *Tra i massimi dello schermo francese* », *Platee*, n° 7, 28/2-15/3-1946, p.53 et « *La Belle et la Bête de Jean Cocteau* », *Platee*, n° 25, 24-11-1946, p. 6 ; AURIOL Jean George, « *Aspetti del cinema francese contemporaneo* », *Bianco e Nero*, n° 5, luglio 1948, pp. 6-18 ; SADOUL Georges, *Il surrealismo nel cinema*, *Filmcritica*, n° 4, marzo-aprile 1951, pp. 128-131 (article centré sur *Le Sang d'un poète*).

⁵⁴⁹ VERDONE Mario, « Jean Cocteau », *Bianco e Nero*, 6-6-1943, pp. 46-53, repris avec le titre « *La "decima musa" di Jean Cocteau* », in *Gli intellettuali e il cinema*, Roma, Bianco e Nero, 1952, pp. 59-66 et réédité avec le même titre par Bulzoni (Roma), 1982, pp. 59-66.

conférence tenue au Vieux-Colombier, mais un article de Louis Chavance publié en janvier 1931 dans *La Revue du cinéma*.

Grâce à ce montage de réflexions le lecteur italien peut comprendre comment, pour le poète, le cinématographe a d'abord été un instrument qui lui a permis de développer son credo esthétique dans des directions peu suivies. En effet, son approche du cinématographe a été, dirions-nous aujourd'hui, de type « linguistico-poétique » : il le considérait comme « un nouveau moyen » offert à la créativité des artistes, un instrument capable de donner vie à un art nouveau. À partir des potentialités inscrites dans le langage cinématographique, Cocteau estime cet art légitime à construire des « trappes » qui capturent la poésie. Raison qui l'amène à le saluer comme la « dixième Muse », vouée à élaborer un nouveau regard qui conduit le spectateur à modifier ses habitudes perceptives pour saisir la poésie.

Or cet article de Verdone est tout à fait surprenant dans le contexte italien. D'abord, on est en 1943, et il est totalement détaché de l'activité cinématographique de Cocteau, qui se passe, à l'époque, seulement en France (il ne le sera plus en 1952, année de sa réédition). Ensuite, la réflexion sur l'esthétique cinématographique élaborée par le poète est réexposée, par le chercheur italien, tout à fait indépendamment du passage de Cocteau derrière la caméra à partir de 1946. Et finalement, il anticipe la nouvelle approche critique de son cinématographe, qui prendra en considération ses réflexions sur le cinéma, mais qui commence à se développer seulement après sa mort.

La deuxième exception des années Quarante concerne le jugement négatif sur *La Belle et La Bête*. On est dans l'immédiat après-guerre et l'Italie sort d'une terrible période de vingt ans dominée par le fascisme, conclue avec la guerre de libération qui a été, pour le peuple italien, une guerre civile. D'un côté, il y a ceux qui recommencent à aller au cinéma pour s'évader et, pour cette raison, cherchent un produit sûr, confectionné par l'industrie américaine hollywoodienne. De l'autre côté, il y a ceux qui, plus intellectuels, après avoir vu *Les Amants diaboliques* de Visconti et *Rome ville ouverte* de Rossellini, cherchent à se réapproprier un regard national. Le film de Cocteau ne rentre dans aucune de ces deux catégories et est éreinté de façon définitive. Voici le jugement d'un critique au moment de sa sortie :

Pour les contes de fées il faut des âmes ou des personnes à l'esprit et à l'imagination débridés mais simples, ingénus. Ce n'est pas un domaine qui convient aux amours esthétisants et morbides de Cocteau, peut-être est-ce le cinéma dans son entier qui ne lui convient pas. Nous avons une profusion de belles images : mais en ce sens ce ne sont pas les belles images qui font le cinéma, qui communiquent une émotion. Une grande partie de la fantaisie du décor se perd, elle n'a pas de sens, elle est fin en soi : n'arrivant pas à nous conduire au suspense angoissant du mystère, aboutit à son contraire, le comique⁵⁵⁰.

L'on comprend clairement que ce jugement sur le film trouve sa racine dans le préjugé « moral » relatif à l'œuvre de l'artiste Cocteau : les « amours esthétisants et morbides » nient, à priori, tout jugement positif sur ses travaux. Mais ce n'est pas tout. Selon le critique, celui qui plonge dans cet univers particulier, comme son metteur en scène, doit s'attendre au pire car non seulement il ne peut rejoindre le monde des contes de fées mais ne peut pas, non plus, tourner de films. Cette conclusion est tout à fait étonnante. D'abord, parce que le critique dénie toute valeur esthétique au film. Pis encore, à la fin il le rabaisse en le définissant comme « comique ». Or, ce critique n'a pas compris que le fissurage « comique » du conte était un aspect essentiel touchant l'ensemble de l'œuvre du poète (romans, dessins, cinéma, etc.). Cela fait partie de sa création poétique : une œuvre, pour demeurer vivante, doit constamment être sur le fil. Ensuite, en particulier, parce qu'il ouvre la voie aux éreintements « par parti pris » de ses films, que nous avons vus sévir pendant l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise de 1948⁵⁵¹. Cocteau, donc, ne serait pas un metteur en scène, car il n'est pas capable de tourner des films dignes de ce nom. En effet, en 1949, à la sortie de *Ruy Blas* voilà ce que Guido Aristarco affirme :

« *Ruy Blas* (Ruy Blas, 1947), mis en scène par Pierre Billon », est en vérité un film de Jean Cocteau, même si la signature de ce dernier apparaît officiellement à côté des seules voix « scénario » et « dialogues ». En effet c'est une œuvre qui trahit, dans l'ébauche et

⁵⁵⁰ ROSSETTI Enrico, « *La Bella e la Bestia* », *Sipario*, n° 20, décembre 1947, p. 23 (« *Per le favole occorrono anime o ingegni dalla fantasia sbrigliata ma semplice, ingenua. Non è un campo che si addice agli amori estetizzanti e morbosi di Cocteau, questo ; né, forse, il cinema tutto gli si addice. Belle immagini, fotograficamente a iosa : ma non sono le belle immagini così intese che fanno il cinema, che comunicano una emozione. Gran parte della fantasia scenografica si perde, non ha senso, è fine a se stessa : non arrivando a condurci all'angosciosa sospensione del mistero, cade in un opposto risultato di comicità* »).

⁵⁵¹ Au début de l'année, un autre critique liquidera *La Belle et la Bête* en un mot : « C'est un film laid », PROSPERI Giorgio, « *Il Cinema* », *La Fiera Letteraria*, , n° 1-2, 16-1-1948, p.6 (« *E' un brutto film* »).

dans la réalisation, sa présence continue et témoigne encore une fois de son dilettantisme cinématographique⁵⁵².

« Dilettantisme » qui l'accompagnera, encore, pendant l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de 1950, même si les préjugés commenceront à laisser place à des commentaires plus attentifs aux films et, donc, plus élogieux. Toutefois, ce qui manque toujours, c'est la connaissance de ses films auprès d'un public plus vaste, au-delà des simples festivaliers présents à Venise.

L'année 1951 peut alors être considérée comme la plus importante de ce point de vue, en raison de trois événements très significatifs :

1 – au mois de mai commence la distribution, en version originale sous-titrée, d'*Orphée*. Comme nous l'avons vu, elle a été inaugurée par une soirée de gala à Rome, à laquelle Cocteau a participé, entouré par des représentants du monde cinématographique et culturel italien. En outre, entre les mois de mai et juin, *Le Sang d'un poète* commence également à être vu. Dans un article sur le film, apparu dans la rubrique « Rétrospectives » de la revue *Cinema* (daté 15-6-1951), Glauco Viazzi se réfère à une projection qui s'est tenue le 21 mai au Ciné Club Universitaire de Turin⁵⁵³ ;

2 – à Milan, entre le 11 et le 20 juin, se déroule la 3^e *Exposition rétrospective du cinéma*, organisée par la « *Cineteca Italiana – Archivio storico del film* », dédiée au cinéma des avant-gardes. On apprend par le catalogue publié que *Le Sang du poète* a été projeté le 15 juin, avec le film de Maya Deren (1908-1961) *Meshes of the Afternoon* (1943)⁵⁵⁴ ;

3 – toujours au mois de juin, le Ciné-forum de Boulogne organise un « Festival du cinéma français » et présente au Théâtre Duse, en version originale, *Les Parents terribles*⁵⁵⁵, qui sera distribué en version originale sous-titrée seulement à partir de 1955⁵⁵⁶.

⁵⁵² ARISTARCO Guido, « *Ruy Blas* », *Cinema*, n° 18, 15-7-1949, p. 23 (« *Ruy Blas* (Ruy Blas, 1947), "mis en scène par Pierre Billon", è in verità un film di Jean Cocteau, anche se la firma di quest'ultimo appare ufficialmente accanto alle sole voci "scenari" e "dialoghi". E' un'opera infatti che denuncia, nell'impostazione e nella realizzazione, la sua presenza continua e testimonia ancora una volta il suo dilettantismo cinematografico »).

⁵⁵³ VIAZZI Glauco, « *Le Sang d'un poète* », *Cinema*, n°64, 15-6-1951, repris in VIAZZI Glauco, *Scritti di cinema 1940-1958, a cura di Cristina Bragaglia*, Milano, Longanesi, 1979, pp. 290-293.

⁵⁵⁴ CARANCINI Gaetano, « *Il sangue di un poeta* », in 3^a *Mostra retrospettiva del cinema*, Milano, Roma, Cineteca Italiana – Archivio storico del film, 1951, pp. 41-44.

⁵⁵⁵ CANDINI Giorgio, « *Cocteau è sceso a Bologna* », *La Fiera Letteraria*, VI, n° 26, 1-7-1951, p. 8.

⁵⁵⁶ « Avec un retard de sept ans, le film apparaît chez nous pendant le creux de l'été », LANOCITA Arturo, « *I Parenti terribili* (Les Parents terribles, 1948) di Jean Cocteau », 8-7-1955, repris in LANOCITA Arturo, *Cinema*

Ainsi, après Venise, le cinéma de Cocteau commence-t-il à devenir plus visible, y compris son premier film d'avant-garde. Mais ce n'est pas tout. Par exemple, Giulio Cesare Castello réserve bien quatre pages de la revue *Bianco e Nero* pour faire le compte rendu de ses *Entretiens autour du cinématographe* avec André Fraigneau, qu'il avoue avoir eu entre les mains sous forme « d'épreuves avec l'encre encore fraîche »⁵⁵⁷ (le public italien les connaîtra en traduction seulement en 1987⁵⁵⁸, trente-six ans après). Certes, il déclare de façon explicite que, derrière les mots du poète : « nous ne pouvons jamais oublier qu'il y a une série de films médiocres, laids ou exécrables »⁵⁵⁹. Cependant, il ne manque pas de remarquer que : « Dans ses divagations libres et perpétuelles l'esprit de Cocteau dégage souvent quelques étincelles de son génie indéniable », raison « qui justifie aux yeux du lecteur le temps consacré à la lecture du livre »⁵⁶⁰.

Désormais, les jugements négatifs sur les films commencent à être accompagnés d'appréciations manifestes, avec des modulations différentes pour les uns comme pour les autres. Par exemple, dans l'article le plus complet dédié à son cinéma pendant cette période, son auteur Francesco Dorigo⁵⁶¹ avoue avoir décelé le point noir de son œuvre : « Le défaut fondamental de ce lettré qui s'improvise cinéaste : avoir prétendu découvrir l'Amérique, en s'attachant à des formules inventées depuis un bon moment déjà et dans bien des cas largement dépassées »⁵⁶². Néanmoins, au cours de l'article, il affirme qu'il faut regarder d'une manière différente le Cocteau cinéaste : « Ce curieux poète, qui approche le cinéma chargé de toute son expérience littéraire, joue une carte importante et étonne pour avoir conçu des

⁵⁵⁰ a cura di Andrea Napoli, Roma, Gremese, coll. « Dialoghi », 1991, p. 122 (« *Con ritardo di sette anni, la pellicola appare da noi nelle secche estive* »).

⁵⁵⁷ CASTELLO Giulio Cesare, « *Ancora Cocteau* », *Bianco e Nero*, n° 7, luglio 1951, p. 59 (« *ancora in bozze fresche di inchiostro* »). Pour les *Entretiens autour du cinématographe*, il cite les Éditions André Borné [sic], Paris, 1951.

⁵⁵⁸ COCTEAU Jean, *Dialoghi sul cinematografo*, Milano, Ubulibri, 1987 (traduction de Stefano Mosetti).

⁵⁵⁹ CASTELLO Giulio Cesare, « *Ancora Cocteau* », cit., p. 59 (« *non possiamo mai dimenticare che sta una serie di mediocri, brutti o pessimi film* »).

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 61 (« *Nel suo libero e perpetuo divagare lo spirito di Cocteau sprigiona sovente qualche scintilla di quella su genialità innegabile* », « *il lettore potrà individuare le giustificazioni per il tempo dedicato alla lettura del libro* »).

⁵⁶¹ Il signera, environ trente ans après, la première – et encore unique – « vraie » monographie sur son cinéma, que nous analyserons dans un paragraphe à part.

⁵⁶² DORIGO Francesco, « *Il cinema di Jean Cocteau* », *Bianco e Nero*, n° 6, giugno 1954, p. 23 (« *Il difetto fondamentale di questo letterato che s'improvvisa cineasta : l'aver preteso di scoprire l'America, attaccandosi a certe formule già da tempo inventate e talvolta ampiamente sorpassate* »).

œuvres cinématographiques qui, même avec leurs nombreux défauts, sont à prendre en considération car elles expriment une personnalité artistique très intéressante »⁵⁶³. Ainsi, l'idée qu'il faut concevoir un horizon artistique mieux articulé qui peut contenir ce cinéma si particulier commence à faire son chemin dans la critique italienne. Reste un problème délicat à surmonter : celui lié à la méconnaissance de son univers artistique. Deux voies vont alors s'ouvrir dans la lecture critique des films de Cocteau.

Même si elle n'apparaît pas de façon explicite, la première est présente à la fin de cet article de Dorigo, car il souligne le fait que : « Cocteau sent qu'il ne doit plus raconter des histoires impersonnelles, fantastiques, banales, gratuites, spectaculaires, mais des événements qui conviennent parfaitement à son univers et à sa nature d'artiste »⁵⁶⁴. La dimension autobiographique de son œuvre commence à gagner doucement la faveur des critiques. Elle se fera de plus en plus visible et deviendra le point d'attache principal à partir duquel on approfondira la lecture de ses films.

En revanche, la deuxième voie débouche sur une lecture du cinéma du poète avec un point de vue historico-sociologique. Cette perspective est indiquée par Ernesto G. Laura dans l'entrée « *Cocteau, Jean* » qu'il rédige pour le *Filmlexicon degli Autori e delle Opere* (*Filmlexicon des Auteurs et des Œuvres*) :

Les films et les écrits de C. n'ont de valeur en soi que si on les replace dans la perspective historique d'une société bourgeoise en transformation, dont ils sont l'expression et la critique en même temps, en tous cas signes d'une intelligence indubitable qui n'a pas trouvé une base solide sur laquelle construire⁵⁶⁵.

Toutefois, cette voie ne sera pas suivie. Elle refera surface par allusions, dans les articles de certains critiques qui, en parlant de ses films de façon générale, saisissent dans son cinéma le reflet du temps qui l'ont généré. Un exemple parmi d'autres :

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 25 (« *Questo curioso poeta, che si avvicina al cinema carico di tutta una esperienza letteraria, gioca una carta importante e stupisce per il fatto di aver ideato delle opere cinematografiche che, pur con tutti i loro numerosi difetti, sono da tenere da conto perché esprimono una interessantissima personalità artistica* »).

⁵⁶⁴ *Idem*, p. 36 (« *Egli sente di dover narrare non più delle storie impersonali, fantastiche, banali, gratuite, spettacolari, ma vicende che si attagliano perfettamente al suo mondo ed alla sua natura di artista* »).

⁵⁶⁵ LAURA Ernesto G., « *Cocteau, Jean* », *Filmlexicon degli Autori e delle Opere*, vol. I, Roma, Bianco e Nero, 1958, p. 1363 (« *I film e gli scritti di C. non hanno tanto valore in sé quanto inquadri nella prospettiva storica d'una società borghese in trasformazione, di cui sono espressione e critica ad un tempo, in ogni caso segni di una indubbia intelligenza che non ha trovato una base sicura su cui costruire* »).

Vu aujourd'hui – parler de Cocteau, après la rétrospective vénitienne veut dire justement « re-regarder » [la rétrospective faisait partie de la section « *Risguardi* », c'est-à-dire « nouveaux regards », n.d.r.] son œuvre avec un regard lucide, débarrassée de la poussière du temps et des polémiques – *Le Sang d'un poète* a surtout une valeur historique, en tant que témoin d'une époque caractérisée par un certain type d'avant-garde, basée sur des expériences formelles exacerbées, à la découverte du pouvoir « magique » de l'image en mouvement⁵⁶⁶.

2.3.2. Après la mort du poète : un nouveau départ critique

Jean Cocteau pensait que sa présence physique perturbait la compréhension de son œuvre et que, aussitôt mort, son œuvre aurait enfin commencé à vivre libre. Il faut reconnaître aujourd'hui que cette affirmation, au contenu en même temps banal et paradoxal comme beaucoup d'autres maximes énoncées par l'écrivain, outre l'élégance de l'art des funambules, contient une grande part de vérité.

Le jongleur impénitent, qui appartient plus à la vie qu'à l'œuvre, a toujours masqué Jean Cocteau le poète, l'homme de culture, le promoteur très sensible aux nouvelles valeurs et l'implacable épurateur des modes⁵⁶⁷.

Dans son hommage à Cocteau un mois après sa mort, Giovanni Calendoli opère, en même temps, une vraie « révolution » à l'intérieur de la critique italienne : il ouvre une nouvelle voie interprétative à son œuvre. Il en renverse les lieux communs qui, dans les

⁵⁶⁶ COMUZIO Ermanno, « *Jean Cocteau anti-accademico di Francia* », *Cineforum*, n° 10, octobre 1989, p. 47 (« *Visto oggi – parlare di Cocteau, dopo la retrospettiva veneziana, vuol dire appunto “risguardare” la sua opera con occhi lucidi, soffiata via la polvere del tempo e il polverone delle polemiche – Le Sang d'un poète ha più che altro un valore storico, come testimonianza di un'epoca caratterizzata da un certo tipo di avanguardia, basata su esasperate esperienze formali, alla scoperta del potere “magico” dell'immagine in movimento* »).

⁵⁶⁷ CALENDOLI Giovanni, « *Il giocoliere Cocteau* », *La Fiera Letteraria*, n° 44, 3-11-1963, p. 5 (« *Jean Cocteau pensava che la sua presenza fisica turbasse la comprensione della sua opera e che, non appena egli fosse morto, la sua opera finalmente avrebbe incominciato a vivere libera. In questa affermazione, che ha un contenuto insieme banale e paradossale come molte altre massime enunciate dallo scrittore, oltre il margine di funambolismo elegante bisogna riconoscere oggi una non piccola parte di verità. Il giocoliere impenitente, il quale appartiene più alla vita che all'opera, ha sempre offuscato in Jean Cocteau il poeta, l'uomo di cultura, il sensibilissimo premonitore di valori nuovi ed il depuratore implacabile delle mode* »).

années Cinquante, ont accompagné sa lecture. Selon lui, le moment est venu de rompre de manière définitive avec le jeu de mots et d'actions que le poète même, en tant que « jongleur impénitent », avait mis en scène pendant sa vie, et dont il était devenu, à la fin, lui aussi la victime. Par exemple, il pense que son « art des funambules », exercice auquel le poète s'était délibérément soumis, doit être repensé à travers une conscience nouvelle : « le fait que le jeu cachait un lourd bagage révèle que cet art de funambule était chez l'écrivain une forme de morale, peut-être même la forme de morale la plus engagée et la plus adéquate dans une civilisation fondée justement sur l'art des funambules »⁵⁶⁸.

Cocteau est donc fils de son temps, comme le montre bien son œuvre artistique. Cependant, l'hétérogénéité des milieux artistiques où il a œuvré fait rejaillir des aspects complexes de sa personnalité qui, pour cette raison, sont interprétés différemment. En effet, selon le critique : « Ceux-ci se retrouvent intégrés avec un équilibre harmonieux, notamment dans sa vaste œuvre théâtrale et cinématographique qui, plus que l'œuvre narrative et poétique, a subi les entraves absurdes et éclatantes d'une chronique impulsée quasi constamment par le démon du scandale »⁵⁶⁹.

Il faut donc briser le voile des préjugés qui entourent son théâtre et son cinéma, pour saisir enfin la valeur qui se cache dans ses œuvres. Par exemple, selon Calendoli c'est grâce à l'utilisation particulière que le poète fait du langage cinématographique qu'il arrive à traduire des idées et des sensations très compliquées – comme la réversibilité du temps et de l'existence – de façon très simple, à tel point que : « À travers les raffinements intellectuels les plus dangereux, Jean Cocteau a su retrouver la pureté des origines et ses films constituent peut-être la barrière la plus efficace contre la dégénérescence mécanique du langage cinématographique »⁵⁷⁰. Ainsi, le cinéma de poésie de Cocteau montre la valeur de son originalité seulement si l'on s'arrête sur les éléments particuliers qui le constituent, qui ont fait de lui un « hérétique » et, en tant que tel, perpétuellement condamné pendant toute sa vie. En revanche, Calendoli affirme clairement que, pour lire ce cinéma, il faut le saisir à l'intérieur de la toile de fond qui le constitue, sous peine d'annuler totalement son rôle : celui d'être une

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 5 (« la circostanza che il gioco nascondesse un pesante bagaglio rivela come il funambolismo fosse nello scrittore una forma di serietà, forse la forma di serietà più impegnata e più rispondente in una civiltà fondata appunto sul funambolismo »).

⁵⁶⁹ *Idem* (« Questi si trovano integrati con un equilibrio armonico specialmente nella sua vasta opera teatrale e cinematografica, che più della opera narrativa e poetica ha subito gli intralci assurdi e clamorosi di una cronaca promossa quasi costantemente dal demone dello scandalo »).

⁵⁷⁰ *Id.* (« Attraverso le più pericolose raffinatezze dell'intellettualismo Jean Cocteau seppe ritrovare il candore delle origini ed i suoi film costituiscono forse la più efficace barriera opposta alla degenerazione meccanica del linguaggio cinematografico »).

réponse efficace soit à la profusion des modes, soit à l'abandon des processus cognitifs originaux dans la production dominante.

L'aventure interprétative du cinématographe de Cocteau repart donc sur de nouvelles bases ; pourtant, l'assimilation de cette approche originale ne donnera pas naissance, dans l'immédiat, à une production critique consistante. En effet, pendant la deuxième moitié des années Soixante et les années Soixante-dix, dans les revues italiennes on parle très peu de son cinéma. Cependant, ce « peu » montre que le changement est tout à fait advenu : deux exemples le montrent sans aucun doute. En 1965 la revue *Filmcritica*, dans une section au titre significatif « Rétrospectives nouvelles », publie un article de Claudio Rispoli sur *Les Parents terribles*⁵⁷¹. Le critique part de l'analyse de la pièce théâtrale pour passer ensuite à celle du film. Pour cette dernière, il reprend celle avancée par André Bazin en 1951 dans la revue *Esprit*⁵⁷², à laquelle il souscrit entièrement, pour ajouter, à la fin, des « approfondissements » personnels. Ainsi, l'article se présente-t-il comme une véritable « étude », même si c'est celle d'un format réduit. Or, il part d'une origine (la pièce) pour arriver au résultat final (le film), avec le but de signaler l'apport « cinématographique » amené par Cocteau dans sa transposition de la scène à l'écran. Dans ce parcours, l'essai de Bazin tient le rôle de support « théorique » à l'analyse proposée, tremplin pour des observations ultérieures.

Dans cette petite étude proposée par Claudio Rispoli sur *Les Parents terribles*, nous pouvons remarquer deux éléments indicateurs de la nouvelle approche critique vouée au cinéma de Cocteau. Le premier concerne la nouvelle façon de se poser face au film. Aucun préjugé ne vient entacher le jugement esthétique : ni en relation avec l'œuvre en soi (par exemple sa futilité), ni par rapport à la mise en scène (par exemple son dilettantisme). La structure générale de l'article montre bien que l'attitude de Rispoli face au film est de type analytique, vouée à saisir les différences qui font du film une œuvre autonome par rapport à la pièce de départ. Bref, pour la première fois, nous sommes en face d'une approche qui reste fidèle au texte, où le travail de Cocteau se reflète de manière précise, à travers les solutions de mise en scène qu'il a adoptées.

⁵⁷¹ RISPOLI Claudio, « "Les Parents terribles" di Cocteau », *Filmcritica*, n° 161, octobre 1965, pp. 521-525.

⁵⁷² BAZIN André, « Théâtre et cinéma », *Esprit*, juin et juillet-août, 1951, repris in *Qu'est-ce que c'est le cinéma ?* (1985), Paris, Cerf, coll. « 7 Art », 1999, pp. 129-178 .

Le deuxième élément de nouveauté c'est la recherche, conduite par Rispoli, des signes spécifiques qui, à la fin, donnent de la valeur esthétique au film et expliquent, aussi, sa raison d'être. Or, non seulement il s'attache à démontrer comment chaque mouvement de caméra a, en soi, sa raison d'être, mais il approfondit, en même temps, le rôle joué par la caméra. En retravaillant l'analyse de Bazin, il est convaincu que :

Cocteau ne disparaît pas dans la réalisation du film tiré de sa pièce en assumant le point de vue flou et incertain de n'importe quel spectateur mais en devenant lui-même « le spectateur » qui assiste au déroulement des faits et qui se concentre sur l'événement. Il regarde les événements avec l'intérêt de celui qui se pose la question : « Comment cela va-t-il finir ? » en faisant semblant de ne pas être l'auteur du texte. En effet dans tout le film il n'y a aucun élément qui démasque, par des interventions arbitraires, la présence de Cocteau auteur, qui semble même avoir oublié le texte en focalisant toute son intelligence sur les problèmes de « metteur en scène ». Le metteur en scène suit le scénariste, il se concentre exclusivement sur les problèmes purement cinématographiques⁵⁷³.

Le discours critique développé dans cet article n'a donc plus rien à voir avec ceux qui l'ont précédé. Maintenant, l'attention est portée sur le travail de mise en scène de Cocteau, en tant qu'auteur de son propre film, consciemment responsable de sa création artistique.

Le deuxième exemple du changement survenu est la mise à jour de l'entrée « *Cocteau, Jean* » rédigée par Gianni Rondolino pour le *Filmlexicon degli Autori e delle Opere (Filmlexicon des Auteurs et des Œuvres)* en 1973⁵⁷⁴. Dans la précédente version rédigée par Ernesto G. Laura, dont nous avons déjà parlé, le critique avait mis en avant le contexte historique et social dans lequel le poète avait travaillé, en interprétant son cinéma comme le reflet de l'époque qui l'a généré. Maintenant, Rondolino analyse son dernier film, *Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, dans le cadre d'un profil général du

⁵⁷³ RISPOLI Claudio, « "Les Parents terribles" di Cocteau », cit., pp. 524-525 (« Cocteau non scompare nella realizzazione del film tratto dal suo dramma assumendo un vago e incerto punto di vista di un qualsiasi spettatore ma egli stesso diventò « lo spettatore » che assiste allo svolgimento dei fatti e che accentra il proprio interesse sulla vicenda. Egli guarda gli avvenimenti con l'interesse di chi si domanda « come andrà a finire ? » fingendo di non essere l'autore del testo. Infatti in tutto il film non c'è alcun elemento che tradisca, con arbitrari interventi, la presenza di Cocteau autore che anzi, sembra, abbia dimenticato il testo riversando tutta la propria intelligenza nei problemi di « metteur en scène ». Il regista segue il soggettista, si concentra esclusivamente nei problemi solamente e puramente cinematografici »).

⁵⁷⁴ RONDOLINO Gianni, « Cocteau, Jean », *Filmlexicon degli Autori e delle Opere. Aggiornamenti e integrazioni 1958-1971*, vol. I, Roma, Bianco e Nero, 1973, pp. 550-552.

cinéma de Cocteau qui renverse complètement la lecture avancée dans les années Cinquante. Il déclare que :

Le Testament d'Orphée constitue beaucoup plus qu'un simple retour à la mise en scène d'un auteur sûrement génial et à l'esprit très vif, même s'il est discontinu et contradictoire. [...] On admire *Le Testament* pour l'originalité et la modernité de plusieurs solutions narratives et figuratives, et surtout pour l'inspiration sincère, qu'on saisit entre les plis du récit, soutenu par le ton très humble mais très tragique de l'ensemble de l'œuvre. Vrai chant du cygne d'un poète-metteur en scène, considéré souvent à tort seulement comme un auteur narcissique, satisfait de son propre raffinement intellectuel, mais riche d'une réelle intensité dramatique [...] le film a été considéré par les auteurs de la Nouvelle Vague [...] comme un texte fondamental de l'histoire du cinéma contemporain et l'un des archétypes du nouveau cinéma français, selon les indications de la « politique des auteurs »⁵⁷⁵.

Désormais, le cinéma de poésie de Cocteau vit à l'intérieur d'une nouvelle approche critique, dont le contexte est celui du cinéma des auteurs de la Nouvelle Vague française. Ce n'est donc pas un hasard si la décennie se clôt par un article d'Armando Pajalich sur *Le Testament d'Orphée*⁵⁷⁶. En conséquence, dans le prolongement des études destinées aux metteurs en scène qui ont « refondu » le cinéma français, en Italie l'intérêt pour Jean Cocteau renaît, du fait qu'il commence à être considéré comme l'un de ses pères.

Les glorieuses années Quatre-vingt : ainsi pourrait-on résumer la décennie qui représente la reconnaissance triomphale que l'Italie réserve au poète-metteur en scène. Le nouveau désir de connaître ses films donne naissance à plusieurs rétrospectives – plus ou moins complètes – organisées dans différentes villes de la péninsule. Toutefois, deux dates

⁵⁷⁵ *Ibidem*, pp. 550-551 (« *Le Testament d'Orphée costituisce molto più di un ritorno alla regia d'un autore certamente geniale e vivacissimo, anche se discontinuo e contraddittorio. [...] Le Testament si fa ammirare per l'originalità e la modernità di molte soluzioni narrative e figurative, e soprattutto per la sincerità dell'ispirazione, che si avverte tra le pieghe del racconto e sorregge il tono dimessamente ma intensamente tragico di tutta l'opera. Vero canto del cigno d'un poeta-regista, considerato spesso a torto soltanto come un autore narcisistico, compiaciuto della propria raffinatezza intellettuale, ma invece ricco di una genuina drammaticità [...] il film è stato considerato dagli autori della "nouvelle vague" [...] come un testo fondamentale della storia del cinema contemporaneo e uno dei capostipiti del nuovo cinema francese, secondo le indicazioni della "politique des auteurs" »).*

⁵⁷⁶ PAJALICH Armando, « *Il Testamento di Orfeo ovvero il testamento di un poeta* », *Comunicazione di Massa*, n° 25, 1977, pp. 56-62.

significatives viennent ouvrir de nouvelles perspectives dans tous les aspects de son œuvre : 1983, marquant le vingtième anniversaire de sa mort, et 1989, commémorant le centenaire de sa naissance. En particulier, pour son cinéma, deux grandes rétrospectives sont réalisées : celle de 1983 commencée à Pise et poursuivie à Turin, Gênes et Rome ; et celle de 1989, organisée par La Biennale de Venise, dans le cadre de la XLVI Exposition Internationale d'Art Cinématographique, dont nous analyserons plus loin les catalogues.

Dans ce tableau récapitulatif de la critique italienne, il faut souligner que ces rétrospectives permettent aux critiques, mais aussi aux chercheurs en études filmiques (toujours plus nombreux, grâce au développement de la discipline dans les universités italiennes), de pouvoir voir – ou revoir – ses films. De ce fait, les analyses deviennent plus articulées et plus précises : c'est à ce moment-là que paraît la première « vraie » monographie dédiée à son cinéma (que nous analyserons à part). Mais c'est aussi l'époque où sont publiés des articles importants, élaborés à partir de perspectives différentes. Parmi ceux-ci, arrêtons-nous sur deux d'entre eux qui expliquent ce que nous venons d'annoncer.

Le premier article est celui de Raffaele Milani, « *Cocteau dell'immaginario* » (« *Le Cocteau de l'imaginaire* »), publié en 1984 dans la revue *Filmcritica* et recueilli, l'année suivante, dans un volume que l'auteur a intitulé *Il cinema tra le arti. Teorie e poetiche (Le cinéma parmi les arts. Théories et poétiques)*⁵⁷⁷. Voici le début :

Les films de Jean Cocteau doivent être considérés à l'intérieur de sa vaste production artistique et dans la conception esthétique complexe qui la sous-tend. Thèmes qui se répètent comme le rêve éveillé, le retour au moment intuitif et fantastique de l'enfance, l'état de solitude, la référence à l'Antiquité, sont les éléments de sa pratique lyrique, de sa recherche continue de la distance et de la différenciation par rapport aux pratiques courantes ou avant-gardistes dans l'art. Ce qui frappe le plus le spectateur c'est l'assujettissement de ces matériaux poétiques à un procès d'enchantement, à une forme de « réalisme supérieur », comme l'appelle Georges Charensol. Il existe donc une dimension

⁵⁷⁷ MILANI Raffaele, « *Cocteau dell'immaginario* », *Filmcritica*, n° 345, giugno 1984, pp. 251-264, repris in *Il cinema tra le arti. Teorie e poetiche*, vol. II, Modena, Mucchi, 1985, avec le titre « *Cocteau e il cinema di poesia* », pp. 145-170.

hypnotique, de ravissement, d'extase allégorique, qui surgit de l'intention, de la part de l'auteur, de rejoindre les territoires secrets de la poésie, ces côtés obscurs et mystérieux qui sont la part la plus intime du créateur. L'expression poétique devient alors une émanation d'aura, une révélation, à travers des signes-symboles particuliers de motifs hermétiques⁵⁷⁸.

L'incipit de cette étude définit de façon assez claire l'horizon conceptuel dans lequel le cinéma de Cocteau est analysé et interprété maintenant. Selon Milani, son œuvre entière a à voir avec l'initiation orphique, avec l'accès secret à la poésie. Elle est le moyen pour percevoir l'invisible qui accompagne le visible, et le poète est celui qui dévoile la dimension cachée du monde. Dès lors son cinéma doit être interprété comme une manifestation de son activité poétique car, pour le poète, il est un outil privilégié pour y accéder. Ce qui fait que ce cinéma de poésie est un cinéma de recherche, voué à saisir un savoir profond et secret.

En particulier, l'auteur analyse la trilogie orphique, car expression directe de cette réalité qui, en tant qu'invisible, est de nature métaphysique. À ce propos, il est très attentif à privilégier la « ligne visionnaire » qui traverse l'œuvre entière de Cocteau. Selon lui, elle s'élabore à partir de *Le Rappel à l'ordre* (1926), pour se consolider ensuite dans *Le Mystère laïc* (1928), avec les écrits dédiés à la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico. Selon Milani, le rapport avec de Chirico permet à Cocteau d'élaborer son discours sur l'orphisme dans l'art en le libérant totalement de toute connotation surréaliste :

Dans *Le Mystère laïc* Cocteau interprète de Chirico selon les thèmes qui lui appartiennent le plus : mort, théâtralité, dépaysement, exactitude formelle, sanctification de la réalité, aspect oraculaire. Cocteau traduit de Chirico dans son système, dans cet univers théâtral où le choix stylistique est celui de l'exactitude et de la clarté du mystère, de sorte qu'une correspondance naît entre la peinture et l'âme; l'art, ici, même en restant laïc et immanent, accède au mystère du monde et favorise une accession particulière au « sacré ». [...] Il

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 251 (« *I film di Jean Cocteau debbono essere considerati all'interno della più ampia produzione artistica e nella complessa concezione estetica che ne è alla base. Temi ricorrenti come il sogno ad occhi aperti, il ritorno al momento intuitivo e fantastico dell'infanzia, lo stato di solitudine, il sentimento dell'antico, sono gli elementi della sua pratica lirica, della sua continua ricerca di distanza e differenziazione rispetto all'abituale e alla avanguardia nell'arte. Ciò che maggiormente colpisce il fruitore è la soggezione di questi materiali poetici ad un processo di incantamento, ad una forma di "realismo superiore", come lo chiama Georges Charensol. Esiste cioè una dimensione ipnotica, di rapimento, di estasi allegorica, che sorge dall'intenzione, da parte dell'autore, di raggiungere i lidi segreti della poesia, quei lati oscuri e misteriosi che sono la parte più intima e nascosta del creatore d'arte. L'espressione poetica allora diviene un'emanazione auratica, una rivelazione, attraverso particolari segni-simboli di motivi ermetici* »).

s'agit d'une vérité particulière (le dépaysement et le merveilleux sont ses effets) d'où surgit « l'outré réalisme » dans l'art : représenter les choses surprenantes cachées sous le voile de l'habitude et que nous ne savons plus voir⁵⁷⁹.

Le cinéma de Cocteau et la peinture de de Chirico répondent par conséquent à un projet d'invisibilité ; d'où leur caractère de rite initiatique, de transmission d'un secret, d'utilisation d'un langage hermétique, le tout à travers les images. En effet, selon Milani : « Cette composante hermétique est justement révélée par les images mêmes, par les détails, par les rythmes lents, cassés ou continus, par les découpages dans la composition, qui nous ramènent à l'intérieur de chaque plan et à leurs rapports internes »⁵⁸⁰. Ce qui unit alors les poésies aux films de Cocteau, naît et se développe « dans le culte des images ». Au centre de cet univers visuel, il y a le « soin » du poète pour les techniques du montage, avec le but de construire une structure magique capable de capturer le mystère profond qui se cache dans les replis de l'art. La poésie que Cocteau ne cesse de chercher à travers les différents langages qu'il pratique fait partie de cette culture que le critique appelle « ésotérico-imagée ». Celle qui, pour finir, alimente également son cinéma :

C'est de celle-ci que les films tirent ce flux animé de sensations et de visions ainsi que cette fascination rituelle et oraculaire qui les soutiennent. Ils vivent dans l'aventure du regard, dans l'intense vertige de voisinage et d'éloignement, de visible et d'occulte. La lumière de l'œuvre de Cocteau dépasse ses propres limites et s'expose à l'aveuglement⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 262 (« In Le Mystère laïc Cocteau interpreta de Chirico secondo i temi che più gli appartengono : morte, teatralità, spaesamento, esattezza formale, santificazione della realtà, aspetto oracolare. Cocteau traduce de Chirico nel suo sistema, in quell'universo teatrale dove la scelta stilistica è quella dell'esattezza e della chiarezza del mistero, in modo che nasca una corrispondenza tra la pittura e l'anima ; qui l'arte, pur restando laica e immanente, accede al mistero del mondo e favorisce una via particolare al "sacro". [...] Si tratta di una verità particolare (lo spaesamento e il meraviglioso sono i suoi effetti) da cui scaturisce "l'oltre realismo" nell'arte : rappresentare le cose sorprendenti nascoste sotto il velo dell'abitudine e che non sappiamo più vedere »).

⁵⁸⁰ *Id.*, pp. 263-264 (« Questa componente ermetica è rivelata appunto dalle immagini stesse, dai dettagli, dai ritmi lenti, spezzati o continui, dai tagli compositivi, che ci riportano all'interno delle singole inquadrature ed ai loro rapporti interni »).

⁵⁸¹ *Id.*, p. 264 (« I film traggono da qui quell'animato flusso di sensazioni e visioni e quella fascinazione rituale ed oracolare che li sorreggono. Essi vivono nell'avventura dello sguardo, nella densa vertigine di vicinanza e lontananza, di visibile e occulto. La luce dell'opera di Cocteau oltrepassa i propri limiti e si espone all'accecamento »).

« *Jean Cocteau e Robert Bresson : incontri* » (« *Jean Cocteau et Robert Bresson : rencontres* ») d'Anna Lo Giudice, publié en 1987⁵⁸², est la deuxième étude que nous analysons car elle introduit des nouveautés dans le panorama de la critique italienne. D'abord, le cinéma de poésie commence à être confronté à celui d'autres auteurs, à la recherche de consonances et de divergences dans les principes esthétiques qui ont guidé leurs réalisations. Certes, on sait que Cocteau a directement collaboré avec le jeune Bresson à *Les Dames du bois de Boulogne* (1945), en écrivant les dialogues. Néanmoins, le fait d'entamer une analyse de leur rapport signifie saisir les interférences nées à partir des parcours artistiques qui se sont croisés, repérer le terrain commun qui les a bâties, traverser l'époque historique dans laquelle elles ont évolué. Ensuite, un motif supplémentaire de l'intérêt de cette étude concerne l'attention que son auteur porte, au-delà de l'artiste, à l'homme Cocteau, révélant par là même le lien de profonde amitié qui, à partir de leur collaboration, l'a uni à Bresson pendant le reste de sa vie. Procédons donc par ordre.

Selon Lo Giudice, les quelques affinités et différences, vérifiables dans leurs démarches artistiques, naissent à partir d'une attitude « instinctive » commune envers la vie et l'art, accompagnée par un regard habitué à débusquer toute habitude : tous deux, en effet, avant de passer derrière la caméra ont pratiqué les arts figuratifs (le dessin pour Cocteau et la peinture pour Bresson). L'utilisation partagée du terme « cinématographe », en opposition à celui de « cinéma », définit l'idée d'un art en rapport étroit avec l'écriture : le montage en est le pivot, l'instrument qui qualifie non seulement le style du metteur en scène mais aussi celui qui forme une nouvelle façon de percevoir. Le cinématographe permet donc une dimension esthétique originale, sans rapport avec celle pratiquée par le cinéma commercial. Elle s'enracine directement dans la beauté formelle née de rapports dialectiques qui se créent entre images et sons. Selon le critique : « Pour les deux auteurs, la texture filmique se déroule dans une dialectique de conscient/inconscient, de réel/surréal, de rationnel/magique ; dialectique diffuse par le sentiment sacré du mystère »⁵⁸³. Cependant, ils sont conscients que le public, devenu passif, ne conçoit plus l'art de manière religieuse. C'est ce qui les amène à se sentir « à part », dans un monde toujours plus voué, par le cinéma dominant et par les autres « machines d'échange » (radio, télévision, magazines, etc.), « à l'école d'inattention » – expression que tous les deux utilisent.

⁵⁸² LO GIUDICE Anna, « *Jean Cocteau e Robert Bresson : incontri* », *Belfagor*, n° 20, luglio 1987, pp. 125-143.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 135 (« *Per entrambi gli autori la tessitura filmica si svolge in una dialettica di conscio/inconscio, di reale/surreale, di razionale/magico ; dialettica soffusa dal sacro sentimento del mistero* »).

À l'intérieur de ce cadre général qui les rapproche – Cocteau parle même de « parenté » entre Bresson et lui – Lo Giudice explore les affinités et les différences de leur cinématographe, à travers les principes théoriques qu'ils ont élaborés.

Pour ce qui concerne les affinités, la principale consiste dans l'attitude quasi religieuse qu'ils ont eu envers le cinéma, car il possède à leurs yeux : « la capacité extraordinaire d'enregistrer et de rendre visibles les vibrations de l'âme »⁵⁸⁴. Cocteau le considère comme un instrument autoscopique, capable de sonder les obscurités de l'âme humaine, tandis que, pour Bresson, il est une machine magique, apte à rendre sur l'écran la vie même, saisie dans son instantanéité. Toutefois, il existe pour les deux un objectif unique : « en l'illustrant par des exemples nous pourrions dire que les deux artistes poursuivent un seul but, rendre visible l'invisible »⁵⁸⁵. Pour cette raison, les films doivent être l'œuvre totale d'un seul artiste, car le but est de provoquer chez le spectateur : « une émotion esthétique suscitée par la forme et le style », c'est-à-dire par l'« écriture », qui se fonde sur le principe d'une nette distinction entre le vrai dans l'art et le réel dans la nature. En se référant tous deux à un dialogue entre Goethe et Eckermann à propos d'un tableau de Rubens, il résulte que, pour les deux, le vrai dans l'art est l'effet d'une composition, d'une « structuration syntaxique ». Mais, selon Lo Giudice, les deux artistes diffèrent quant à son élaboration.

Dans la réalisation de ses films, Bresson est guidé par le désir de créer « le vrai par le vrai ». À cette fin : « il considère le réel comme un moyen pour obtenir le vrai, dans la mesure où des “parties brutes”, tirées de la vie réelle, deviennent des facteurs composants du vrai artistique »⁵⁸⁶. Ainsi, il applique à tous les éléments externes qu'il utilise dans ses films (formes, couleurs, mots, bruits, etc.), ce qu'il appelle le « système d'égalisation ». Il s'agit d'un principe d'homologation qui fait que, assemblés dans un certain ordre, ces parties agissent les unes sur les autres. En revanche, même si Cocteau part d'éléments réels comme Bresson, il les transforme pour rejoindre le vrai : « il y a une utilisation trop diffuse de l'artifice (“du vrai par le faux” dirait Bresson) »⁵⁸⁷. Selon le critique, le poète charge les dialogues par rapport à l'action, il exagère le jeu des acteurs, il construit le scénario en lui donnant une structure

⁵⁸⁴ *Ibid.* (« la straordinaria capacità di registrare e rendere visibili le vibrazioni dell'animo »).

⁵⁸⁵ *Id.*, p. 137 (« esemplificando potremmo dire che i due artisti perseguono un unico fine, rendere visibile l'invisibile »).

⁵⁸⁶ *Id.*, p. 138 (« egli considera il reale un mezzo per ottenere il vero, nella misura in cui delle “parties brutes”, tratte dalla vita reale, divengono degli elementi compositivi del vero artistico »).

⁵⁸⁷ *Id.* (« vi è un uso troppo diffuso dell'artificio (“du vrai par le faux” direbbe Bresson) »).

théâtrale, s'il ne l'a pas au départ. Ainsi, même si le but est commun –rendre visible l'invisible– l'écriture pour l'atteindre est complètement différente.

Divergences de fond, donc, qui comportent, selon Lo Giudice, une diversité de jugements esthétiques sur leurs œuvres : « Tout le cinéma de Cocteau, à part son premier film [*Le Sang d'un poète*], reste un cinéma littéraire et théâtral, loin des principes esthétiques qu'il n'a fait *que théoriser* »⁵⁸⁸. Tandis que, à ses yeux Bresson a fait exactement le contraire : il a réussi à réaliser tous ses films en étant fidèle aux principes artistiques qu'il a élaborés. Mais ce n'est pas tout. Le goût de Cocteau pour l'artifice, si ouvertement représenté, semble au critique : « un élément qui pourrait être peu apprécié par le spectateur contemporain »⁵⁸⁹. En revanche, la cohérence des intentions de Bresson confère à son cinéma une espèce de patine d'intemporalité, qui fait que le public d'aujourd'hui continue à le regarder avec intérêt et attention :

Personnellement, ce qui me dérange le plus dans les films de Cocteau, que je trouve franchement datés, malgré une agréable fraîcheur et simplicité de fond, c'est leur caractère artificiel, la théâtralité du scénario et le jeu des acteurs. En revanche je crois surtout que, grâce justement à ce que Bresson appelle son « système d'égalisation », il a réussi à préserver son œuvre de tout élément datable⁵⁹⁰.

Or, même en élaborant une analyse approfondie de la pensée théorique du poète, l'appréciation esthétique du critique devient un jugement « de valeur » de plus en plus marqué: « car Cocteau reste fondamentalement un homme de théâtre »⁵⁹¹. Bien différent est son jugement sur l'homme, à travers l'examen de l'amitié que Cocteau a entretenue avec Bresson. Voici le portrait que le critique fait de son origine : « Grâce à son goût et à son jugement aiguisé, à son génie du modernisme, mais aussi grâce à sa grande générosité, Cocteau savait reconnaître et encourager un talent artistique en herbe. Ainsi a-t-il

⁵⁸⁸ *Id.*, p. 139 (« *Tutto il cinema di Cocteau, a parte il suo primo film, rimane un cinema letterario e teatrale, lontano dai principi estetici da egli, solo teorizzati* »).

⁵⁸⁹ *Id.*, p. 138 (« *un elemento che potrebbe essere poco apprezzato dallo spettatore odierno* »).

⁵⁹⁰ *Id.*, p. 138 (« *Personalmente l'artificiosità insieme alla teatralità della sceneggiatura e della recitazione degli attori, è ciò che più mi disturba nei film di Cocteau, che trovo francamente datati, nonostante una loro gradevole freschezza e semplicità di fondo. Al contrario credo sia stato soprattutto, proprio grazie a ciò che Bresson chiama il suo "système d'égalisation", che egli sia riuscito a preservare la propria opera da qualsiasi elemento databile* »).

⁵⁹¹ *Id.*, p.140 (« *perché Cocteau resta sostanzialmente sempre e solo un uomo di teatro* »).

immédiatement su reconnaître la génie du jeune Bresson »⁵⁹². Et puisque « Ce personnage extraordinaire qu'était Cocteau, non seulement était capable de protéger et d'aider ses propres amis, mais également d'accepter comme maîtres les plus jeunes, peu experts et sans grande expérience, avec une humilité et une pureté d'âme touchantes »⁵⁹³, il a élu Bresson parmi eux. Et, ainsi que le poète l'a lui-même déclaré pendant sa collaboration à *Les Dames du bois de Boulogne*, il est devenu « son serviteur amical »⁵⁹⁴.

Le côté humain, fraternel, amical, doublé de l'intelligence, la générosité, l'altruisme, sont les nombreux traits qui émergent de Cocteau à travers cette rencontre avec Bresson. Le critique exalte donc l'homme, au détriment de son œuvre, même s'il repère un parcours artistique qui a sa vraie raison d'être. Néanmoins, c'est cette « pose de noblesse d'âme très élevée »⁵⁹⁵, la vraie nouveauté de la figure du poète qu'il fixe dans son étude, et qui entre de manière définitive et indélébile dans le panorama de la critique italienne.

Désormais, l'interprétation du cinéma de Cocteau est assujettie à sa pensée théorique, mais elle sera toujours davantage confrontée à l'hétérogénéité de sa production artistique multiple. Ainsi, à part les nombreux articles liés à la rétrospective vénitienne de 1989⁵⁹⁶, les critiques commencent à s'intéresser à son cinéma lorsqu'ils doivent réfléchir sur les rapports d'échange entre les arts. Par exemple, dans un catalogue de 1992 portant sur le théâtre au cinéma, il y a un article qui cherche à définir les lignes générales de ce rapport, ainsi que les résultats obtenus, dans le cinéma du poète⁵⁹⁷. Bref, dans le panorama italien Cocteau n'est plus un metteur en scène « à part », qu'il convient de bannir de l'horizon critique. C'est au contraire un auteur à part entière, reconnu comme l'un des pères incontestés de la modernité cinématographique à qui, aux yeux de quelques critiques, le cinéma des années Quatre-vingt semble – idéalement – se référer :

⁵⁹² *Id.*, p.139 (« Grazie al suo gusto e giudizio sottile, al suo genio del modernismo, ma anche grazie alla sua grande generosità, Cocteau sapeva riconoscere e incoraggiare un talento artistico al suo primo sbocciare, così seppa subito riconoscere la genialità del giovane Bresson »).

⁵⁹³ *Id.*, p.140 (« Questo straordinario personaggio che era Cocteau, non soltanto era capace di proteggere e aiutare i propri amici, ma era persino capace di accettare anche i più giovani e poco esperti come maestri, con umiltà e candore d'animo commoventi »).

⁵⁹⁴ *Id.*, p.141. Lo Giudice reprend cette expression de Cocteau dans le livre de FRAIGNEAU André, *Cocteau par lui-même*, Paris, Seuil, 1965, p. 36.

⁵⁹⁵ *Id.* (« posa di elevatissima nobiltà d'animo »).

⁵⁹⁶ Dans la bibliographie italienne, voir les voix « Articles de revues cinématographiques » et « Articles de revues ».

⁵⁹⁷ GAFFURI Mauro, « Jean Cocteau Poesia per immagini », in AA.VV., *Il Teatro al Cinema. Itinerari storici e culturali sulle relazioni fra Teatro e Cinema*, Roma, Circoli Giovanili Socioculturali, 1992, pp. 115-120.

C'est en réfléchissant surtout sur cette reconversion des possibilités techniques, en termes de poésie provocatrice, que le cinéma de Cocteau se rattache idéalement à cette volonté à l'œuvre dans le cinéma contemporain, de s'approprier esthétiquement les potentialités offertes par la nouvelle technologie, pour déployer pleinement ses capacités expressives.

N'est-ce pas un hasard si la première tentative dans ce sens, *Le mystère d'Oberwald* présenté en 1980 par Antonioni, s'inspire exactement d'une œuvre de Jean Cocteau⁵⁹⁸.

En outre, trois événements importants marquent la première décennie du XXI^e siècle, dont deux surviennent en 2003. Au printemps, une rétrospective complète des films est présentée à Turin, dans le cadre du Festival International de Films avec Thématiques Homosexuelles « De Sodome à Hollywood » (17-25 avril), accompagnée par une importante « monographie-catalogue » (que nous analyserons ultérieurement). En automne, dans la nouvelle *Enciclopedia del cinema (Encyclopédie du cinéma)*, éditée par l'Institut de l'Encyclopédie italienne, le critique Bruno Roberti rédige l'entrée « *Cocteau, Jean* », où il souligne l'importance du metteur en scène. Voici le début critique, qui suit les données biographiques :

La créativité de Cocteau a traversé la gamme entière des expressions esthétiques du Vingtième siècle, en expérimentant une multiplicité de mouvements artistiques, tout en affirmant sa propre singularité éloignée du conformisme des modes. Elle a su rester fidèle à une certaine idée de la poésie, en tant qu'élément de style qui se manifeste dans la visibilité de l'œuvre pour montrer le côté « invisible » et « irréel ». En définissant son travail dans le cinéma *poésie cinématographique*, comme intention de « tourner la poésie », ou expression d'un état poétique, Cocteau proposait une conception du film en tant que moyen capable d'illuminer les ombres de l'intériorité et la nuit mystérieuse du mythe⁵⁹⁹.

⁵⁹⁸ GAROFALO Mariantonietta, « VENEZIA 1989. L'«aquila» a più teste », *Cinema Nuovo*, nn° 4-5, luglio-ottobre 1989, p. 28 (« E' ripensando soprattutto a questa riconversione delle possibilità tecniche, in termini di poetica provocatoria, che il cinema di Cocteau si ricollega idealmente all'esigenza riscontrabile nel cinema odierno di appropriarsi esteticamente delle potenzialità offerte dalla nuova tecnologia, per dispiegare appieno le proprie capacità espressive. Forse non è un caso che il primo tentativo in tal senso, Il mistero di Oberwald presentato nell'80 da Antonioni, si ispiri proprio a un'opera di Jean Cocteau »).

⁵⁹⁹ ROBERTI Bruno, « Cocteau, Jean », *Enciclopedia del Cinema*, vol. II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003, p. 77 (« La creatività di C. ha attraversato l'intera gamma delle espressioni estetiche del Novecento, sperimentando una molteplicità di movimenti artistici, ma affermando una propria singolarità

Dans son texte, le critique propose une lecture du cinéma de Cocteau en partant de l'élément qui se situe au cœur : être une œuvre de poésie. Dès qu'il a saisi le noyau, il définit la zone irradiante et, en même temps, il indique les figures récurrentes qui déterminent sa continuité thématique et formelle. Ainsi, une telle lecture nous montre clairement que, désormais, l'approche du cinéma de Cocteau exige de récupérer les outils conceptuels fournis par l'auteur-même, disséminés à l'intérieur de la totalité de son œuvre.

Troisième événement : en septembre 2005, la maison d'édition Rarovideo édite, en DVD *Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, en version originale sous-titrée, accompagnée d'un livret. Celui-ci contient la biographie du poète, une anthologie critique et un article, toujours de Bruno Roberti. Le critique reprend l'« entrée » rédigée pour *l'Encyclopédie du cinéma*, avec une nouveauté. À travers l'analyse du film, il développe la ligne d'un cinéma visionnaire qui, partant du film de Cocteau, arrive jusqu'à nos jours. Il la voit symbolisée dans la « boîte magique », dont Cocteau a parlé dans certains textes, et qu'il tient dans ses mains quand il s'égaré dans l'espace-temps. Elle serait capable de donner vie à l'imaginaire de l'homme et de le projeter, indéfiniment, hors de lui :

Dans une conjonction paradoxale entre immobilité-mobilité et éloignement-proximité, dans un *autre* espace temporel *réel*, Cocteau repère l'épiphanie du cinéma : « Un film est entier dans une boîte, il existe, il “ préexiste ” ; l'appareil de projection vous le déroule comme font le temps et l'espace lesquels, bizarrement mêlés ensemble, ne nous permettent que de vivre peu à peu. Dans le rêve, le déroulement se dérange, la Parque emmêle ses laines, une liberté de nos œillères nous permet de vivre côte à côte avec nos morts et dans de circonstances inconnues ». [Cocteau]

Dans *Le Testament...* apparaît une mystérieuse boîte qui glisse des mains du professeur, qui expire en cherchant à rejoindre l'immortalité, et qui est recueillie par les doigts effilés d'un Cocteau habillé en costume du dix-huitième siècle : dans le même temps le poète disparaît, pour « se perdre dans l'espace-temps ».

Pareil à la mystérieuse boîte qui contient et irradie de la lumière dans *Pulp Fiction* de Tarantino ou dans *Mulholland Drive* de Lynch, cette

sottratta al conformismo delle mode, e tenendo fede a un'idea di poesia, come cifra di stile che si irradia nella visibilità dell'opera per mostrare il lato 'invisibile' e 'irreale'. Definendo poésie cinématographique il suo lavoro nel cinema, come intento di “girare la poesia”, o esprimere uno stato poetico, C. proponeva una concezione del film come strumento capace di illuminare le ombre dell'interiorità e la notte arcana del mito »).

boîte d'où se libèrent des ombres de poussières de lumière semblables
à nos doubles, c'est le cinéma même, ce sont les films⁶⁰⁰.

Voici résumé le parcours accompli par le cinéma de poésie de Cocteau à l'intérieur de la critique italienne. Nous sommes passés d'un dilettante éclectique à un auteur reconnu de films « cultes »⁶⁰¹, de la fragmentation indifférenciée d'une œuvre hétérogène à la découverte d'un solide projet de recherche qui la fonde. Comme l'a reconnu un critique, de façon définitivement libérateur : « Maintenant il n'est plus le pluriel de cocktail »⁶⁰².

⁶⁰⁰ ROBERTI Bruno, « *Il passo dell'ombra e gli specchi di luce* », introduction au livret d'accompagnement de *Le Testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi* [DVD], Roma, Rarovideo, 2005, pp. 10-11 (« *In un paradossale connubio tra immobilità-mobilità e lontananza-prossimità, in un altro reale spazio temporale, Cocteau individua l'epifania 'mitica' del cinema : " Un film è tutto in una scatola, esiste, 'preesiste' ; l'apparecchio di proiezione ve lo svolge come fanno il tempo e lo spazio i quali, bizzarramente mescolati insieme, ci permettono di vivere solo a poco a poco. Nel sogno, lo svolgimento si guasta, la Parca aggroviglia i suoi fili di lana, la caduta dei nostri paraocchi ci permette di vivere a fianco dei nostri morti e in circostanze sconosciute" . [Cocteau] Ne Le Testament... compare una misteriosa scatola che scivola di mano al professore, morente nel dare la caccia all'immortalità, e che viene raccolta dalle dita sottili di un Cocteau vestito in abiti settecenteschi : in questo stesso gesto il poeta sparisce, per "perdersi nello spazio-tempo". Al pari della misteriosa scatola che contiene e irradia luce nel Pulp Fiction tarantiniano o nel Mulholland Drive lynchiano, quella scatola da cui si sprigionano polverose ombre di luce simili ai nostri doppi, è il cinema stesso, sono i film »). La citation de Cocteau est tirée de « Chance à Cinémonde », in *Cinémonde*, n° 1 000, 2-10-1953, repris in COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauteur, cit., p. 58.*

⁶⁰¹ Par exemple, il suffit de noter comment le jugement sur *La Belle et la Bête* a totalement changé au fil des ans. À sa sortie en Italie, en 1947, nous avons remarqué que le film avait été éreinté. En revanche, en 1995 dans *Ciak*, un magazine cinématographique grand public, le film est présenté dans la section « *Cult Movie* » avec ce sous-titre : « La poésie sublime d'un conte de fées au lendemain de la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Sur suggestion même de l'être aimé Jean Marais, Jean Cocteau réalise un hommage original et unique au mythe de la beauté », suivi d'un article qui reconstruit la création du film ; in ASSELLE Giovanna, « *La Belle et la Bête* », *Ciak*, n° 3, marzo 1995 (« *La sublime poesia di una fiaba all'indomani della fine della Seconda Guerra mondiale Su suggerimento dello stesso amato Jean Marais, Jean Cocteau realizza un originale e irripetibile omaggio al mito della bellezza* »). Finalement, en 2007 nous avons la première étude importante sur l'œuvre, qui l'analyse dans le contexte du cinéma de poésie de son auteur ; cf. LA RAGIONE Colomba, « *Riverberi della scrittura di Jean Cocteau : La Belle et la Bête (1946)* », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007, pp. 209-239.

⁶⁰² BOGLIOLO Giovanni, « *Ora non è più il plurale di cocktail* », *Tuttolibri*, n° 668, 9-9-1989, p.6.

2.3.3. Catalogues de rétrospectives : Pise (1983) et Venise (1989)

Après la mort de Cocteau, les occasions de lui rendre hommage se sont multipliées en Italie, et ont privilégié son cinéma, peut-être parce qu'il est capable d'établir un contact direct avec le public, mais aussi et surtout parce qu'il provoque selon ses partisans un fort impact émotionnel. Des rétrospectives, plus ou moins complètes, sont donc organisées dans plusieurs villes italiennes, surtout où la présence de Centres Culturels français ou de l'Alliance Française diffusaient la connaissance de la langue et de la culture de l'Hexagone de manière capillaire sur le territoire (qu'ils continuent à faire encore aujourd'hui). Malheureusement, ces manifestations n'ont pas laissé de traces dans des documents significatifs pour notre recherche. Pour la plupart, elles ont produit des fiches synthétiques, concernant la biographie de l'auteur et le résumé des films présentés⁶⁰³. Compte tenu de l'importance de la documentation élaborée il convient alors de s'arrêter sur les rétrospectives conçues à l'occasion des dates significatives des anniversaires : 1983, les vingt ans de sa mort et 1989, le centenaire de sa naissance. Pour la première occurrence, la région des Pouilles anticipe le mouvement et organise dès novembre 1982 une rétrospective incomplète, puisqu'elle ne présente pas une bonne partie des collaborations de Cocteau avec d'autres metteurs en scènes français et étrangers. En revanche, au lieu d'éditer un catalogue, elle publie la première monographie italienne sur son cinéma, que nous analyserons plus loin.

Pise est la première ville à organiser la manifestation la plus complète à l'époque, autour des « œuvres de Cocteau », « œuvres tirées de Cocteau » et « œuvres avec Cocteau ». Pour bien souligner l'importance de l'événement, rappelons que cette rétrospective fut accompagnée par l'avant-première italienne du spectacle de Jean Marais *Cocteau-Marais*, et

⁶⁰³ Dans notre recherche, qui a ciblé plus particulièrement le rôle joué par Venise dans l'œuvre de Cocteau, il ne faut pas oublier que la ville, en raison de ce lien très fort que le poète a manifesté à son égard, ne l'a jamais oublié, non seulement à travers ses institutions culturelles internationales, mais aussi à travers d'autres plus locales. Parmi les différentes initiatives, une rétrospective cinématographique a vu le jour entre le 17 novembre et le 18 décembre 1980, sorte de prélude à celles plus importantes qui se sont tenues au cours des années Quatre-vingt. Organisée par l'Association « Les Amis du cinéma » de Venise, en collaboration avec la Mairie de Venise et la Région de la Vénétie. Elle a présenté auprès de la Chambre du Commerce tous ses films avec, aussi, *L'Eternel retour*, *Ruy Blas* et *La Princesse de Clèves*. Cf. « A Venezia una rassegna su Cocteau cineasta », *Il Gazzettino* (Venezia), 15-11-1980.

par la publication d'un catalogue de 53 pages, au titre explicite : *Vent'anni dopo Jean Cocteau* (*Vingt ans après Jean Cocteau*)⁶⁰⁴.

L'adjoint à la culture de la Mairie de Pise, Eros Carloppi, à qui revenait la responsabilité officielle de la manifestation, a raison de s'enorgueillir dans la « *Présentation* » qu'il a rédigée à l'occasion de l'édition du catalogue de l'événement culturel offert à ses citoyens. Tout d'abord, celui-ci est le fruit d'une collaboration étroite entre des institutions différentes ayant travaillé de manière harmonieuse (précisons ici que, sans le concours de l'Ambassade de France, des Centres Culturels Français de Turin et de Rome, le résultat aurait été impossible). Mais il convient de rappeler que le mérite de la réussite doit surtout être attribué aux deux associations culturelles qui ont proposé et soutenu, sans jamais transiger, l'idée d'une rétrospective Cocteau : il s'agit de l'Association de Culture Cinématographique « *L'Arsenale* », ainsi que de l'Association du Théâtre de Pise. Et la manifestation n'a pas été significative uniquement pour la ville de Pise : en effet, le mois de janvier suivant elle sera présentée à Turin⁶⁰⁵ pour, ensuite, passer à Gênes et à Rome, où elle se tiendra dans le « *Cine Club Officina* », lieu mythique du cinéma d'auteur de la capitale italienne⁶⁰⁶. De toute façon, au-delà de son écho au niveau national, la manifestation a eu une signification particulière au moins pour trois raisons.

D'abord, à cause de la quantité de films présentés. Par exemple, le documentaire *La Villa Santo Sospir* est enfin montré au public italien. On projette les films les plus importants auxquels Cocteau a participé, en qualité de collaborateur au scénario ou aux dialogues (*L'Éternel retour*, *Les Dames du Bois de Boulogne*, *Ruy Blas*, *La Princesse de Clèves*) ; ceux tirés de ses œuvres (*La Voix humaine*, *Les Enfants terribles*, *Le Bel indifférent*, *Charlotte et son Jules*, *Thomas l'imposteur*, *Le Jeune homme et la mort*, *La Dame de Monte-Carlo*, *Il Mistero di Oberwald*) ; ceux dans lesquels il a joué en tant qu'acteur ou commentateur

⁶⁰⁴ AA.VV., *Venti anni dopo Jean Cocteau*, Pisa, Comune di Pisa / Arsenale Associazione di Cultura Cinematografica, 1983.

⁶⁰⁵ La rétrospective, intitulée « *Il poeta con la macchina da presa* » (« *Le poète avec la caméra* »), se déroule à Turin pendant le mois de janvier 1984. Dans l'article de présentation de la manifestation, Gianni Rondolino souligne le fait que : « Ainsi il sera possible [...] de placer dans une perspective historique plus juste un auteur qui a sans doute laissé une trace non négligeable dans l'histoire du cinéma "de poésie" », « *Poeta della cinepresa* », *La Stampa* (Torino), 6-1-1984 (« *Sarà così possibile [...] collocare in una più giusta prospettiva storica un autore che indubbiamente ha lasciato una traccia non trascurabile nella storia del cinema "di poesia"* »).

⁶⁰⁶ La rétrospective dans la capitale se déroule du 14 au 20 février 1984 ; cf. VERDONE Mario, « *Jean Cocteau, la sua creatività nel cinema* », *Il Messaggero* (Roma), 15-2-1984.

(*Colette et Pantomimes*)⁶⁰⁷. En outre, on présente deux documentaires sur sa vie : *Portrait-Souvenir* (1964) de Paul Séban et *l'As de la pirouette* (1983) de Noël Simsolo. La deuxième raison concerne la partie théâtrale. L'avant-première du spectacle *Cocteau-Marais* de Jean Marais (sous l'égide du Théâtre Actuel de Paris), a le rôle fondamental de donner au public italien une image tout à fait nouvelle à la fois de l'homme et de l'artiste Cocteau, qui va plus loin que son image cinématographique. À travers un montage rigoureux des œuvres les plus significatives du poète, Marais met en scène sa biographie théâtralisée, à travers le double rôle qu'il a joué à ses côtés : celui d'acteur-fétiche et compagnon idéal. Enfin, la troisième raison est à chercher dans la réalisation du catalogue, dont les fiches, rédigées par Camilla Colaprete et Charles Debierre, comportent les déclarations et les réflexions de Cocteau, inédites à cette époque-là en Italie (mises à part celles tirées du livre *Du cinématographe*, édité en traduction quelques années auparavant)⁶⁰⁸. Par ailleurs l'article choisi pour introduire les films est également inédit : « Jean Cocteau et le cinéma » d'Henri Langlois, publié dans le numéro 3 des *Cahiers Jean Cocteau*, et que le quotidien *Libération* avait repris, cette année-là, pour un numéro spécial dédié au poète⁶⁰⁹.

Bref, tous les ingrédients sont là pour une opération d'envergure. Pour cette raison, la manifestation représente l'une des étapes fondamentales du parcours cinématographique entrepris par les films de Cocteau en Italie. La nouveauté c'est qu'une telle manifestation unit leur visibilité à la connaissance des motivations qui ont poussé le poète à les réaliser. Grâce à cet événement, un fil subtil fait percevoir la trame d'un dessin unitaire à la base de son cinéma et s'impose aux yeux de la critique italienne ainsi qu'à ceux du public. Il s'agit d'une ligne faite d'ombre et de lumière, que Cocteau a cherché à ébaucher avec toujours plus de conscience, au fur et à mesure de l'élaboration de son parcours personnel à l'intérieur de l'univers cinématographique. Néanmoins, dans le panorama italien, le vrai monument érigé à l'homme et à son œuvre est celui réalisé par La Biennale de Venise, pour fêter le centenaire de sa naissance.

⁶⁰⁷ *Colette* (1950) est un documentaire sur la vie et l'œuvre de la fameuse femme de lettres, réalisé par Yanick Bellon, tandis que *Pantomimes* (1954) est un hommage à Marcel Marceau et à son personnage Bip.

⁶⁰⁸ COCTEAU Jean, *Del cinema*, Milano, Il Formichiere, 1979, édité par André Bernard et Claude Gauteur, traduction de Sergio Mancini.

⁶⁰⁹ LANGLOIS Henri, « Jean Cocteau et le cinéma », in *Cahiers Jean Cocteau* 3, « Jean Cocteau et le cinématographe », Paris, Gallimard, 1972, pp. 25-34 ; repris par extraits in *Libération*, numéro hors série, octobre 1983, p. 86.

L'événement créé par l'institution internationale a été le premier de ce type conçu à la mémoire d'un auteur. Elle a *mis en scène* l'univers poétique de Cocteau, à travers la présentation – en simultané – de ses différentes productions artistiques : tableaux, dessins, céramiques, tapisserie, littérature, théâtre, ballet, cinéma⁶¹⁰. Bref, elle a offert aux spectateurs de la XLVI Exposition Internationale d'Art Cinématographique la possibilité de se confronter directement à l'hétérogénéité des matériaux qui caractérisent l'œuvre de cet artiste *néo-Renaissance*, afin de saisir le sens de cette expérimentation des langages qu'occupait le centre de sa poétique.

L'exposition du monde artistique multiple du poète a été organisée en collaboration avec la Staatliche Kunsthale de Baden-Baden (Allemagne), d'où elle provient, et est montée dans la ville lagunaire au Pavillon *Italia* aux Jardins du Castello (lieu de l'Exposition Internationale d'Art qui est présentée tous les deux ans), où elle se déroule du 2 au 30 septembre. Elle se compose de 624 pièces, qui sont montrées à travers des parcours « à thème ». Voici, résumé, le jugement d'un journaliste :

C'est une exposition magnifique, organisée en huit salles. [...] Son début est fascinant. Une salle résume les travaux de Cocteau pour les « Ballets russes » de Diaghilev. [...] Dans la salle flotte la musique de Satie, exécutée avec le support de seize machines à écrire. Ensuite nous trouvons une salle avec les costumes et les maquettes théâtrales de Cocteau. [...] Ensuite on passe aux textes littéraires, souvent accompagnés par des éditions de dessins d'un élégant (et inquiétant) symbolisme linéaire. [...] Il y a aussi des céramiques splendides avec la ligne fluide de Picasso, ainsi que des tapisseries et des inventions diverses. Ce qui frappe c'est la capacité extraordinaire de Cocteau de passer d'un genre à l'autre : le mot écrit et le dessin se mélangent de manière suggestive⁶¹¹.

⁶¹⁰ Les deux catalogues édités pour la manifestation en témoignent : BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989 et AA.VV., *Jean Cocteau Dipinti Disegni Ceramiche Arazzi Letteratura Teatro Balletto, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.

⁶¹¹ RIZZI Paolo, « Genialità stravagante », *Il Gazzettino* (Venezia), 4-9-1989 (« E' una splendida mostra, allestita in otto sale [...] L'inizio della rassegna è affascinante. Una sala riassume i lavori di Cocteau per i "Balletti russi" di Diaghilev. [...] Aleggia nella sala la musica di Satie, eseguita con supporto di sedici macchine per scrivere. Poi ecco una sala coi costumi e i bozzetti teatrali di Cocteau. [...] Poi si passa ai testi letterari, corredati spesso da edizioni di disegni di un elegante (e inquietante) simbolismo lineare. [...] Ci sono anche splendide ceramiche dalla fluente linearità picassiana, come pure arazzi e invenzioni varie. Colpisce la

Bref, voilà l'atout qui permet de saisir la dimension d'auteur de Cocteau : grâce à une opération de syncrétisme multimédia, l'exposition offre les conditions pour élaborer un regard général sur cette œuvre si polymorphe qui sollicite, par sa nature, tous les sens du visiteur pour la comprendre. Et le résultat est plus que positif : même pour un journaliste qui n'est pas un spécialiste, l'exposition est qualifiée de « splendide, fascinante, magnifique » (ces qualificatifs apparaissent dans le sous-titre de l'article). Enfin, le poète devient, à ses yeux, un « génie extravagant », comme le titre de l'article l'affirme clairement.

Pour ce qui concerne la rétrospective cinématographique, les films sont projetés dans le Palais du cinéma au Lido du 4 au 15 septembre. La manifestation sera la plus complète jamais réalisée en Italie : on va des « œuvres de Cocteau » à celles « tirées de », pour finir avec celles « avec son commentaire » ou « avec sa personne ». Voilà ce qu'un journaliste note : « Il manquera seulement le moyen-métrage de 1950 *Coriolan*, réalisé en 16 mm., car la copie est pratiquement détruite »⁶¹². De la même manière, le catalogue aussi est riche en contributions critiques. Celles-ci traversent son cinéma à différents points de vue. L'article d'introduction « *Il primato del film* » (« *La primauté du film* ») d'Edoardo Bruno, qui en est aussi l'éditeur, prend en considération l'œuvre cinématographique dans son ensemble, manifestant un vrai sentiment d'affection et d'harmonie avec cet univers artistique. Déjà en 1960 il avait mis en scène *La Voix humaine* avec Edmonda Aldini et le poète, en signe de reconnaissance, lui avait fait cadeau d'un de ses dessins-portraits avec la dédicace suivante : « De tout cœur merci à Edoardo Bruno 1960 », qui est reproduite dans le catalogue. Ensuite, en tant que fondateur et directeur de la revue de cinéma *Filmcritica*, il lui a toujours manifesté une attention particulière.

Les articles suivants ont été écrits par des auteurs italiens et français. Dans le premier groupe, remarquons celui de Sandro Bernardi (« *Il reale come eccesso (a proposito di Franju)* »), « Le réel comme excès (à propos de Franju) », de Bruno Roberti (« *La visibile scena dell'invisibile* », « La scène visible de l'invisible »), et de Mario Verdone (« *Ossessioni e ricerche* », « Obsessions et recherches »). Dans le groupe français, distinguons encore celui de François Amy de la Bretèque (« *Jean Cocteau fra poesia di teatro e poesia di cinema* », « Jean Cocteau entre poésie de théâtre et poésie de cinéma »), de Jacques Doniol-Valcroze

straordinaria capacità di Cocteau di passare da un genere all'altro : la parola scritta e il disegno si mescolano in modo suggestivo »).

⁶¹² ZANOTTO Piero, « *Ori del passato* », *Il Gazzettino* (Venezia), 4-9-1989 (« *Mancherà soltanto il mediometraggio del 1950 *Coriolan*, realizzato in 16 mm., perché la copia è semidistrutta* »).

(« *Da poeta a cineasta* », « Du poète au cinéaste ») et de Philippe d'Huges (« *La poesia dell'immagine* », « La poésie de l'image »). Le fil rouge qui relie les contributions italiennes, c'est l'attention particulière donnée au concept de réalisme par rapport au cinéma en tant que langage onirique – revendiqué par le poète. En revanche, les articles des auteurs français se concentrent sur la dimension poétique de son cinéma, en essayant de saisir les différentes nuances qui la composent.

C'est alors un portrait bicéphale qui émerge de leurs travaux, où rêve rime avec poésie et la réalité avec son côté invisible. Ensemble, ils donnent vie à ce qu'Edoardo Bruno appelle dans son article « la bi-logique du regard » de Cocteau (en réadaptant le concept d'une bi-logique ou double logique de la pensée, développé par Matte Blanco⁶¹³), car, selon lui, à partir déjà de *Le Sang d'un poète* : « Cocteau regarde comme d'un territoire lointain, mais qui l'implique continuellement dans une bi-logique du regard, absent et présent, témoin et complice d'une agonie éternelle »⁶¹⁴.

Le catalogue comporte encore deux sections. La première présente les traductions des quatre textes de Cocteau, significatifs quant à son idée du cinéma ; la deuxième section la traduction de trois articles publiés dans le numéro 3 des *Cahiers Jean Cocteau*, entièrement dédié à son cinématographe⁶¹⁵. Enfin, le catalogue se termine par une série de documents relatifs à la filmographie et à la bibliographie.

Toutefois, La Biennale n'a pas encore terminé son hommage au poète. Parallèlement à la rétrospective cinématographique et à l'exposition, en collaboration avec son « Secteur Musique » dirigé à l'époque par le Maître Sylvano Bussotti, dans la même période sont représentés trois spectacles auprès du Théâtre Carlo Goldoni : le ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel*, suivi par *La Voix humaine* pièce en un acte, dans la version lyrique de Francis Poulenc, chantée par la soprano Elisabeth Soederstrom et, enfin, *Les Deux Voies de Jean Cocteau*, spectacle musical réalisé en partant des textes du poète, dont Sylvia Monfort a été la

⁶¹³ Cf. MATTE BLANCO Ignacio, *The Unconscious as infinite sets : an essay in bi-logic*, London, G. Duckworth, 1975 (trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti*, Torino, Einaudi, 1981).

⁶¹⁴ BRUNO Edoardo, « *Il primato del film* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, cit., p. 14 (« *Cocteau guarda come da un territorio lontano, che continuamente però lo coinvolge in una bi-logica dello sguardo, assente e presente, testimone e complice, di un'eterna agonia* »).

⁶¹⁵ Il s'agit de « *C comme Cocteau, c comme cinéma* » de Jean-Louis Bory ; « *Témoignage* » de Robert Bresson et de « *Jean Cocteau et le cinéma* » d'Henri Langlois, ce dernier déjà publié dans le catalogue de la rétrospective de Pise (1983).

protagoniste⁶¹⁶, accompagnée par Georges Boukoff, acteur et clarinettiste, et par le pianiste Krassimir Stoytchev. C'est ce montage qui a permis d'illustrer les moments clés du rapport que Cocteau a entretenu avec la musique.

Dans sa totalité, la manifestation est un véritable succès tant public que critique. Mais si la rétrospective de Pise avait posé les bases, en Italie, pour une lecture mieux articulée de l'œuvre du poète, l'événement vénitien fixe un point de non retour en rejoignant un objectif double. Le premier concerne son cinéma. Maintenant, on lui a donné une connotation plus pertinente, en soulignant la complexité de la pensée qui le sous-tend et les différents secteurs dans lesquels Cocteau est directement intervenu pour mettre en œuvre ses idées : le scénario, les dialogues, la mise en scène, la direction des acteurs, le travail avec les techniciens, qui montrent sans conteste que son cinématographe est l'œuvre d'un authentique auteur. Le deuxième objectif concerne son univers poétique. Le fait que La Biennale ait montré, dans un espace unique – la ville de Venise – et dans une période limitée – un mois environ – la multiplicité de sa production artistique, a permis de faire émerger la cohésion des principes qui la gouvernent et que Cocteau a indiqués en faisant précéder ses différentes réalisations par le terme « poésie ». Union qui n'est pas seulement thématique, mais stylistique aussi, c'est-à-dire qu'elle peut s'appréhender à l'intérieur des divers langages qu'il a utilisés pour capturer « la poésie ».

Voilà, donc, la suggestion offerte par La Biennale. En 2003, le Centre Georges Pompidou de Paris la reprendra, en la développant autour du symbole de « la ligne » en tant que fil conducteur de son œuvre. Néanmoins, si les prémisses d'un tel héritage découlent de la manifestation vénitienne, c'est grâce à un concours de circonstances favorables. D'abord la caractéristique principale de La Biennale est celle d'être une institution multidisciplinaire, partagée en secteurs artistiques avec, chacun, un festival international. Ensuite, à la fin des années Quatre-vingt elle vise à appuyer l'organisation de grands événements dans une dimension interdisciplinaire. Ce n'est pas un hasard si son président de l'époque, Paolo Portoghesi, ainsi que le directeur du Secteur Cinéma et Télévision, Guglielmo Biraghi, sont

⁶¹⁶ Il faut rappeler que, dans *L'Aigle à deux têtes*, elle avait joué le rôle de la lectrice Édith de Berg, à la fois dans sa version théâtrale et dans le film.

d'accord pour affirmer que la production artistique de Cocteau se présente de façon exemplaire. En effet, à travers le choix de fêter le centenaire de sa naissance – au détriment de Chaplin (à qui on avait déjà dédié une grande rétrospective de son vivant) et de Dreyer – les organisateurs de La Biennale visent à obtenir un résultat plus articulé. Biraghi, l'auteur de l'opération, souligne que :

[...] le Français a immédiatement prévalu sur le Danois car autant son œuvre que son personnage se conformaient mieux à cette pluridisciplinarité qui compte parmi les principes directeurs du quadriennat en cours. En offrant en plus, de cette manière, l'opportunité d'étendre la recherche : sur l'individu, car il s'agit d'un artiste aux multiples facettes, et sur toute la période riche et effervescente de la culture européenne dont il fut l'*arbitre* à plus d'un titre⁶¹⁷.

Pour sa part, Portoghesi souligne que l'institution est désormais prête à affronter ces auteurs qui : « présentent des travaux de recherche et [...] de documentation de longue haleine, qui impliquent plusieurs domaines et permettent de saisir dans les différents aspects de l'expression artistique l'esprit du temps et l'influence des tendances des grands courants de la pensée »⁶¹⁸.

Bref, c'est grâce « à Cocteau » et « avec Cocteau » que La Biennale ouvre une nouvelle voie d'expérimentation et de recherche dans l'interdisciplinarité des langages artistiques du Vingtième siècle. Biraghi est très clair sur ce point :

En outre dans ses différents aspects de : rétrospective filmique, exposition d'art et spectacles musicaux, l'opération Cocteau, qui pourra même se prolonger dans le temps, au-delà de la XLVI *Mostra* grâce aux accords de La Biennale de Venise avec la Société des Amis de Jean Cocteau de Paris, veut aussi représenter une première ébauche des prétendues « activités permanentes » du Secteur Cinéma et

⁶¹⁷ BIRAGHI Guglielmo, « *Perché Jean Cocteau* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, cit., p. 11 (« [...] il francese è subito prevalso sul danese perché tanto la sua opera quanto il suo personaggio meglio si conformavano a quella pluridisciplinarietà che è tra i principî informatori del quadriennio in corso. Offrendo oltre tutto, in tal modo, il destro per ampliare l'indagine : dal singolo, anche se già di per sé poliedrico artista, a tutto il ricco e affollato periodo di recente cultura europea di cui egli per molti versi fu l'arbitro »).

⁶¹⁸ PORTOGHESI Paolo, « *Presentazione* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, cit., p. 9 (« presentino temi di ricerca e [...] documentazione di grande respiro, che coinvolgono più settori e permettono di cogliere nei diversi aspetti dell'espressione artistica lo spirito del tempo e l'influenza delle tendenze delle grandi correnti di pensiero »).

Télévision : activités souhaitées par tous, et annoncées plusieurs fois, mais encore jamais passées d'une ébauche théorique à leur réalisation pratique à cause de la difficulté de les planifier de façon compatible avec les impératifs statutaires de La Biennale⁶¹⁹.

Les choses n'iront pas dans le sens voulu par le directeur, à cause, justement, des problèmes institutionnels – et financiers – que cela soulève. Cependant, Cocteau en a été l'initiateur et celui qui, encore une fois, a indiqué la nouvelle voie à parcourir pour celui qui est vraiment habité par le simple désir de connaissance.

2.3.4. Les monographies

2.3.4.1. « *Cocteau e la poetica del film* » (1944) : une « proto-monographie »

Ouvrons, maintenant, la dernière partie de cette analyse en abordant le sujet assez complexe des travaux monographiques.

Un cas singulier dans le panorama des études cinématographiques italiennes, relativement pauvre en publications concernant des metteurs en scène étrangers jusqu'après la Seconde Guerre mondiale, est la monographie de Gianni Boni, « *Cocteau e la poetica del film* » (« *Cocteau et la poétique du film* »), publiée en 1944 par la Librairie Fratelli Bocca dans la collection « *Anticipazioni* » (« Anticipations ») dirigée par Enrico Prampolini⁶²⁰. Certes, en Italie le nom du poète était amplement connu, et non seulement dans les milieux

⁶¹⁹ BIRAGHI Guglielmo, « *Perché Jean Cocteau* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, cit., p. 11 (« *Nei suoi vari aspetti di rassegna filmica, esposizione d'arte e spettacoli musicali, poi, l'operazione Cocteau, che potrà anche prolungarsi nel tempo, oltre la XLVI Mostra grazie agli accordi della Biennale di Venezia con la Société des Amis de Jean Cocteau di Parigi, vuole rappresentare altresì un primo avvio delle cosiddette "attività permanenti" del Settore Cinema e Televisione : attività da tutti auspiccate, e annunciate più volte, ma mai ancora passate da un'impostazione teorica alla realizzazione pratica a causa della difficoltà di pianificarle in modo compatibile con gli attuali dettami statuari della Biennale* »).

⁶²⁰ BONI Gianni, *Cocteau e la poetica del film*, Roma, Libreria Fratelli Bocca, coll. « Anticipazioni », n° 11, serie Teatro-Cinema, 1944.

artistiques. C'est ce que confirme, par exemple, le vif succès auprès du public et de la critique qui accompagnèrent la représentation de *La Voix humaine*, interprétée par Emma Grammatica à Florence en 1931. Pour ce qui concerne le cinéma, les articles des différents artistes qui ont pu voir *Le Sang d'un poète* montrent clairement qu'il y eut immédiatement un vif intérêt pour ce premier film, au point d'être revendiqué par un public moins élitaire, qui ne pouvait pas aller à Paris pour le voir, mais fréquentant néanmoins les associations spécialisées dans la projection de films de haut niveau artistique. Déjà en janvier 1933, le directeur de « *Cine-Convegno* », cercle milanais de culture cinématographique, s'adressait directement au poète, à travers la médiation de Prampolini, pour en avoir une copie en vue d'une projection privée⁶²¹. Bref, ceux qui sont passionnés de cinéma veulent voir *Le Sang d'un poète* mais, à l'époque, ce n'était pas facile. À travers les documents que nous avons repérés, nous ne savons pas si cette requête a reçu une réponse favorable, ni si, pendant les années Trente, le film a été vu en Italie. Nous n'avons pas retrouvé d'articles de critique sur le film dans les revues de cinéma de ces années-là ; par conséquent, nous supposons que le film n'a pas été projeté⁶²². En revanche, en 1944 paraît cette monographie dédiée à cet unique film. Mais, disons-le d'emblée, ce n'est pas une étude analytique : elle s'inscrit en dehors de toutes catégories interprétatives que nous utilisons aujourd'hui. Pour cette raison, nous l'avons qualifiée de « proto-monographie ».

À la base de cette publication se trouve probablement l'intérêt manifesté par Enrico Prampolini pour le film de Cocteau, comme le montre bien son article analysé précédemment (deuxième partie, chapitre 2.1.3). En effet, dans la liste des publications de la collection « *Anticipazioni* » (« Anticipations », définies comme « série de signalisations »), qu'il dirige pour la maison d'édition romaine « *Libreria Fratelli Bocca* », c'est le premier livre qui aborde un sujet cinématographique. Certes, il apparaît seulement à la onzième place (les autres volumes sont dédiés aux autres arts du milieu des avant-gardes⁶²³), et c'est un livre au format

⁶²¹ Lettre signée par Enzo Ferrieri, fondateur et directeur du cercle milanais "Cine-Convegno", rédigée sur papier à en-tête « Cine-Convegno » et datée "Milan le 26/1/1933 ; in Fonds Jean Cocteau, BHVP, *Dossier Italie*.

⁶²² En effet, l'article de Massimo Campigli, « *La vita del poeta* », est publié dans *L'Italia Letteraria*, qui est une revue de littérature. Ainsi, ce qui confirme notre hypothèse que le film n'a pas été vu en Italie pendant les années Trente, il y a le fait que c'est bien cet article qui a été repris, en 1973, par la revue officielle des études cinématographique italiennes *Bianco e Nero*, dans un dossier concernant l'histoire de la critique cinématographique italienne dans la période 1926-1934.

⁶²³ Toujours en 1944, Gianni Boni avait publié « *Fotorealismo e Fotosurrealismo* » (« *Photoréalisme et Photosurrealisme* »), quatrième volume de la même collection, mais celui-ci concernant la photographie et non le cinéma. En effet, il s'était déjà intéressé à la photographie en publiant, l'année précédente, « *Cinematografia e fotografia a colori* » (« *Cinématographie et photographie en couleur* ») par la maison d'édition romaine

réduit (assez mince aussi), car il est composé seulement de 21 pages écrites et de 9 pages de reproductions de photogrammes du film. Néanmoins, dans le panorama des publications cinématographiques italiennes de l'époque son poids est loin d'être négligeable.

Il est composé de cinq sections. La première, qui n'a pas de titre, concerne l'analyse critique du film (pp. 3-6), accompagnée de quelques notes biographiques (notons, page 2 la présence d'un autoportrait de Cocteau jeune, daté « 12.06.11 »). La deuxième est la traduction de la « Conférence prononcée au théâtre du Vieux-Colombier, le 20 janvier 1932, avant la projection du film ». La troisième section, qui porte comme titre « *Il Sangue di un poeta. Poema e realizzazione di Jean Cocteau* » (« *Le Sang d'un poète. Poème et réalisation de Jean Cocteau* ») concerne la traduction du « *Soggetto del programma distribuito al teatro Vieux-Colombier* » (« Argument du programme distribué au théâtre Vieux-Colombier »), pp. 16-19. La quatrième s'intitule « *Saggio di critica indiretta di Jean Cocteau* » (« *Essai de critique indirecte de Jean Cocteau* »), il s'agit là de la traduction de trois aphorismes tirés de l'*Essai de critique indirecte. Des beaux-arts considérés comme un assassinat*⁶²⁴ (pp. 16-19). Enfin, dans la cinquième section, sous le titre « *Fotogrammi* » (« Photogrammes »), nous avons la reproduction de certains plans tirés du film, accompagnés de didascalies qui les situent à l'intérieur des épisodes qui les concernent (pp. 22-30).

Au début de son texte relatif à l'analyse critique du film, Boni explicite le contexte culturel dans lequel *Le Sang d'un poète* doit être inséré et l'angle de lecture, en marquant le côté expérimental, cet-à-dire avant-gardiste, du film :

[...] Dans sa vie d'artiste, que je qualifierais presque d'expérimentale car extraordinairement changeante, Jean Cocteau semble donner raison aux astrologues qui attribuent aux personnes nées sous le signe aquatique du cancer une grande facilité d'assimilation sous une carapace conservatrice, instabilité, luttes intérieures, manque de principes fermes, amour pour le nouveau jusqu'à la curiosité, sentimentalisme. [...] nous le retrouvons à l'origine de tous les manifestes littéraires d'avant-garde, prisonnier d'aucune école, car dès

Cinestudio A. B. C., mise à jour en 1952 par la maison d'édition romaine Quinti avec le titre « *La fotografia a colori* » (« *La photographie en couleur* »).

⁶²⁴ Il s'agit des aphorismes « Rien n'est admirable comme l'emploi théâtral du sang... », « Le jeune machiniste... » et « Travail de film, travail d'aveugle... », in COCTEAU Jean, *Essai de critique indirecte. Le Mystère laïc – Des Beaux-arts considérés comme un assassinat*, Paris, Bernard Grasset, 1932, pp. 172-175 et 197-198.

que l'une se fonde il l'abandonne pour en chercher une nouvelle. Tour à tour cubiste, dadaïste, surréaliste, il va au-delà de toute définition toujours à la recherche des valeurs essentielles et absolues qu'il trouve uniquement dans la poésie. Mélange curieux de classicisme et de modernisme, il approche le cinéma avec la fraîcheur et la sensibilité d'un enfant qui s'amuse à un nouveau jeu merveilleux⁶²⁵.

À travers un portrait à la touche impressionniste, Boni résume les pérégrinations avant-gardistes du jeune Cocteau, qui vont jusqu'à son « retour à l'ordre », qu'il définit comme un « Mélange curieux de classicisme et de modernisme ». Et selon le critique, cette esthétique hétérogène, éloignée de tout dogmatisme, lui permet d'entrer dans l'univers du cinéma en homme libre (c'est la figure de l'enfant), avec le plaisir et la créativité du néophyte. Le cinéma devient, ainsi, entre ses mains, un instrument très ductile pour rejoindre l'état recherché de la poésie :

Avec une fantaisie prête à évoquer des images à partir de tout ce que l'on sent et l'on voit, il devine dans le langage cinématographique le moyen expressif qui peut lui permettre toutes les audaces dans la réalisation d'idées abstraites. À travers un processus diamétralement opposé au processus littéraire, il trouve ici dans la combinaison d'images visuelles le moyen de provoquer, avec une sorte de réaction sentimentale prévue à l'avance, le jaillissement d'une série rythmique d'idées. De cette façon, la poésie se réalise différemment en chaque spectateur, tout en restant pourtant fondamentalement la même⁶²⁶.

Selon Boni, dans *Le Sang du poète* la stratégie utilisée par Cocteau pour rejoindre l'état poétique rappelle, de très près, la théorie du « montage des attractions » de Sergueï M. Eisenstein. Le metteur en scène russe part de la conviction que le cinéma, en tant que langage

⁶²⁵ BONI Gianni, *Cocteau e la poetica del film*, cit., pp. 3-4 (« [...] Jean Cocteau sembra quasi con la sua straordinariamente mutevole, direi quasi sperimentale, vita artistica dare ragione agli astrologhi i quali attribuiscono ai nati sotto il segno acquatico del cancro una grande facilità di assimilazione sotto una corazza conservatrice, instabilità, lotte interiori, mancanza di fermi principi, amore per il nuovo fino alla curiosità, sentimentalismo. [...] lo ritroviamo all'origine di tutti i manifesti letterari d'avanguardia, non prigioniero di alcuna scuola, ché appena se ne fonda una egli l'abbandona in cerca di nuovo. Volta a volta cubista, dadaista, surrealista oltrepassa ogni definizione sempre alla ricerca dei valori essenziali ed assoluti che egli trova solo nella poesia. Curiosa mescolanza di classicismo e modernismo, si avvicina al cinema con la freschezza e la sensibilità di un fanciullo che si diverte ad un nuovo meraviglioso giuoco »).

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 4 (« Con una fantasia pronta ad evocare immagini da tutto ciò che sente e vede, egli intuisce nel linguaggio cinematografico il mezzo espressivo che gli può permettere ogni audacia nella realizzazione di idee astratte. Mediante un processo esattamente opposto a quello letterario, qui egli trova nella combinazione di immagini visive il mezzo per provocare, con una specie di reazione sentimentale prevista in anticipo, il sorgere di una ritmica serie di idee. In tal modo, la poesia si realizza in ogni singolo spettatore, diversa da l'uno all'altro, ma pur sempre fondamentalmente la stessa »).

visuel, génère un mouvement affectif capable de produire des idées. Le « montage des attractions » permet à ces idées de faire corps avec la dimension émotive qui les a générées et de la transmettre à la psyché du spectateur. Bref, selon le critique le film de Cocteau serait assez proche de la réflexion d'Eisenstein : un cinéma qui réalise cette synthèse entre l'élément intellectuel et ses sources émotives, d'où naît la poésie⁶²⁷. Ainsi dans ce premier film, le poète arrive-t-il à atteindre son objectif, encore qu'il lui faille reconnaître une limite :

Dans *Le Sang d'un poète* Cocteau n'a pas voulu aller plus loin dans le chemin de l'illogisme en sentant le besoin de lier les différents épisodes avec sa voix qui parle au-dessus et en dehors des événements. L'élément autobiographique [...] s'il fournit à l'œuvre l'humanité nécessaire et qui manque dans les tentatives précédentes du cinéma d'avant-garde, en augmente le caractère décadent littéraire à travers la remémoration continue de la poésie écrite par l'auteur : souvent les mêmes images remontent à la surface, mais le recours à des trucages extraordinairement ingénieux que Cocteau, de façon très intelligente, utilise à foison ne suffit pas à en faire oublier l'origine : il s'agit plus de poésie *dans* le cinéma (« j'ai essayé de tourner de la poésie », selon ses mots) que de poésie *du* cinéma⁶²⁸.

Bref, la ligne suivie par le critique italien dans la structuration de son texte est bien celle élaborée par Prampolini dans son article. Sauf que, en fin de compte, Boni se dissocie de l'enthousiasme manifesté par l'artiste futuriste en prenant ses distances, même s'il le fait avec

⁶²⁷ Le rapport d'amitié connu, entre Cocteau et Eisenstein pendant le bref séjour parisien de ce dernier, lui a permis d'assister à la dernière répétition de *La Voix humaine* à la Comédie Française le 15 février 1930, en amenant avec lui Paul Eluard ; cf. ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, cit., p. 441 et KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elizabeth, BÉHAR C. Henri, *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968, p. 203. Mais ce n'est pas tout. Dans leur livre dédié au cinéma de Cocteau, Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne affirment que : « Eisenstein était venu présenter *la Ligne générale*, film interdit par la censure mais pour lequel Léon Moussinac avait organisé le 17 février une projection à la Sorbonne, qui en tant qu'université jouissait d'une extraterritorialité juridique. La projection devait être suivie d'une conférence du cinéaste. [...] Elle portait sur « le montage intellectuel », in *Cocteau et le cinéma. Désordres*, Paris, Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou, 2003, pp. 134-135. À partir de cette rencontre, ils développent tout un chapitre (« La beauté dans le plan (Eisenstein et Cocteau aux abattoirs) »), où ils tissent les différents points de contact entre la théorie et le cinéma des deux cinéastes, pp. 133-150. Ainsi, le lien envisagé par Boni entre Cocteau et Eisenstein, à propos du montage intellectuel des attractions, trouve donc confirmation dans les analyses, avancées dans leur livre, par les deux critiques des *Cahiers du Cinéma*.

⁶²⁸ BONI Gianni, *Cocteau e la poetica del film*, cit., pp. 5-6 (« *Ne Il Sangue del poeta Cocteau non si è voluto spingere troppo avanti nella via dell'illogicità sentendo il bisogno di legare i vari episodi con la sua voce che parla al di sopra e al di fuori degli avvenimenti. L'elemento autobiografico [...] se fornisce all'opera quel tanto di umanità per lo più mancante nei precedenti tentativi del cinema d'avanguardia, ne acuisce il decadentismo letterario attraverso il continuo ricordo della poesia scritta dall'autore : spesso sono le stesse immagini che riaffiorano, ma non sempre a farne dimenticare l'origine è sufficiente l'uso di trucchi straordinariamente ingenui che l'intelligentissimo Cocteau prodiga a piene mani : si tratta più di poesia nel cinema ("ho provato a girare la poesia" sono parole sue) che di poesia del cinema* »).

retenue. C'est-à-dire que, tout en reconnaissant à Cocteau le mérite d'avoir créé de la poésie, celle-ci concerne le contenu et non la forme. Exactement le contraire de ce que Prampolini affirme dans son texte. Selon lui, Cocteau a réussi à donner à son film une dimension « poétique » objective, qui transcende le contenu même, grâce à sa capacité de manipuler les moyens d'expression offerts par le langage cinématographique. Pour Boni, au contraire, les trucages utilisés par le poète, même s'ils sont « extraordinairement ingénieux », ne sont pas suffisants à faire oublier l'origine littéraire du film, à cause de la dimension autobiographique véhiculée par l'utilisation de « sa voix ». En somme, *Le Sang d'un poète* serait empreint d'un « caractère décadent littéraire », c'est-à-dire, en dernier ressort, de littérature symboliste. Néanmoins, le critique ne veut pas terminer son article de manière négative et, pour cette raison, il revient sur les qualités intrinsèques de l'artiste Cocteau :

[...] mais même si on ne veut pas reconnaître que *Le Sang d'un poète* est un succès complet il faut néanmoins admettre que Cocteau a été l'un des rares artistes qui ont parfaitement compris dans toute son extension et sa profondeur quel moyen formidable d'expression offre le cinéma avec son binôme particulier objectif-pellicule en mouvement, et il est peut-être le seul (comme il l'affirme lui-même) qui a pu le réaliser en dehors des étouffantes entraves économiques⁶²⁹.

Tout bien considéré, d'un côté l'article de Prampolini et, de l'autre la « proto-monographie » de Boni attestent la *coupure* qui traversera, de manière profonde, l'univers de la critique italienne par rapport à l'œuvre cinématographique de Cocteau. En particulier, après la mort du poète, nous avons vu que l'approche critique va se modifier au fil des ans, au vu des nouveaux instruments interprétatifs, ainsi que grâce à une connaissance plus approfondie de son univers poétique. Donc c'est la ligne Prampolini qui va se développer, et qui permet l'élaboration d'une évaluation positive. En revanche, dans la période contemporaine à la production cinématographique, de nombreux critiques portent sur ce cinéma un jugement négatif, en soulignant l'artifice intellectuel, allant jusqu'à le qualifier – de manière méprisante – de « cinéma littéraire ». Même en cherchant à mettre en évidence les qualités cinématographiques de *Le Sang d'un poète*, la « proto-monographie » de Boni confirme cette ligne partagée, en partie, par Savinio aussi ; avec une particularité toutefois. Nous avons déjà

⁶²⁹ *Idem*, p. 6 (« [...] ma se anche non si vuol riconoscere un completo successo a *Il Sangue del poeta* bisognerà pur sempre ammettere che Cocteau è stato uno dei pochissimi artisti che hanno perfettamente capito in tutta la sua estensione e profondità quale formidabile mezzo di espressione offrà il cinema con il suo peculiare binomio obiettivo-pellicola in movimento, e sia forse l'unico (come egli stesso afferma) che abbia potuto realizzarlo al di fuori di soffocatrici pastoie economiche »).

analysé comment la critique italienne a perçu les films de Cocteau présentés en 1948 à l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de Venise. Or, au cours de l'année, cette « proto-monographie » est rééditée par une maison d'édition différente, mais toujours avec le même format⁶³⁰. On pourrait penser qu'une telle exigence a été conçue pour aider les journalistes présents à la manifestation et devant écrire sur ses films. En fait, elle ne sera pas utilisée cette année-là (nous avons repéré un seul article qui se réfère à cette publication⁶³¹), mais deux ans après, dans l'Exposition de 1950, lorsque Cocteau présentera son *Orphée*. Alors ceux qui l'auront lu montreront, de manière évidente, son influence, en indiquant clairement les liens avec *Le Sang d'un poète*⁶³².

2.3.4.2. « *Il cinema di Jean Cocteau* » (1982) : une « monographie vraie »

Après la publication de Boni, l'intérêt des critiques italiens pour la totalité de l'œuvre cinématographique de Cocteau se précise un peu plus. Il faudra cependant attendre trente-huit ans pour voir apparaître sur les étagères des librairies italiennes la monographie *Il cinema di Jean Cocteau (Le cinéma de Jean Cocteau)*, rédigée par le critique cinématographique Francesco Dorigo⁶³³. Elle a été publiée en novembre 1982 par une maison d'édition de Lecce (ville située dans la région des Pouilles, à la pointe extrême du talon de la Péninsule), à l'occasion de la manifestation « *Cinema e Mezzogiorno d'Europa* » (« Cinéma et Midi d'Europe ») de Lecce (1982). Ainsi, au lieu de réaliser un catalogue, comme c'est l'habitude dans ce type de manifestations cinématographiques, les organisateurs se sont adressés à un critique, qui avait déjà publié des articles sur les films de Cocteau⁶³⁴, pour écrire un livre et,

⁶³⁰ BONI Gianni, *Cocteau e la poetica del film*, Roma, Edizioni del Secolo, 1948.

⁶³¹ Il s'agit de l'article signé F. V. « *Cocteau e il cinema* », *Gazzetta Veneta Sera* (Venezia), 17-9-1948.

⁶³² Cf. COSULICH Callisto, « *Due prime mondiali : "Epilogo" e "Orfeo"* », *Il Giornale di Trieste* (Trieste), 8-9-1950 ; MOSCON Giorgio, « *Come Jean Cocteau ha visto il mito di Orfeo* », *Gazzetta Veneta* (Ferrara), 8-9-1950 ; OJETTI Pasquale, « *Il miracolismo cinematografico dell'"Orfeo" di Jean Cocteau* », *Sicilia del Popolo* (Palermo), 10-9-1950.

⁶³³ DORIGO Francesco, *Il cinema di Jean Cocteau*, Lecce, Elle edizioni, 1982. Pour les autres citations tirées de ce livre et présentes dans ce sous-chapitre, nous donnerons les pages entre parenthèses dans le texte.

⁶³⁴ De Francesco Dorigo nous signalons : « *Il cinema di Jean Cocteau* », *Bianco e Nero*, n° 6, giugno 1954 ; « *L'accademico antiaccademico* », *La Rivista del Cinematografo*, n° 11, novembre 1963 ; et avec SAVIO Francesco, « *Jean Cocteau* », in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1956.

ainsi, combler un vide éditorial existant dans l'œuvre de ce célèbre metteur en scène français (probablement, en prévision des vingt ans de sa mort l'année suivante).

Le volume, composé de 168 pages, comprend plusieurs parties. Pour étudier le cinéma de Cocteau, Dorigo fait un choix qui, dans le panorama des études monographiques italiennes de l'époque, est assez novateur. Il abandonne l'approche historique traditionnelle, c'est-à-dire l'idée de suivre le parcours de la production cinématographique à partir de ses origines jusqu'au dernier film, pour en saisir l'évolution créatrice. À sa place, il choisit d'analyser les films en partant d'une approche thématique, en privilégiant certains concepts « clés ». Ainsi, il repère trois grandes sections dans lesquelles ranger les films, en présentant, les deux premières, avec pour chacune un chapitre introductif. Voici sa structure :

1 – la première section concerne le cinéma de poésie. Il regroupe *Le Sang d'un poète*, *Orphée* et *Le Testament d'Orphée*, annoncés par le chapitre introductif intitulé « *Il surrealismo* » (« Le surréalisme ») ;

2 – la deuxième section, introduite par le chapitre « *Il cinema come spettacolo* » (« Le cinéma comme spectacle »), concerne les films *L'Aigle à deux têtes*, *Les Parents terribles* et « *Una favola per grandi* » (« Un conte de fées pour adultes », c'est-à-dire *La Belle et la Bête*) ;

3 – la troisième section est formée par un seul chapitre intitulé « *Il letterato* » (« Le lettré »), dans lequel le critique analyse certains films auxquels Cocteau a participé, en qualité de scénariste ou de dialoguiste.

Enfin notons que, en conclusion de chaque analyse de film (c'est-à-dire *Le Sang d'un poète* et *Orphée* (ensemble), *Le Testament d'Orphée*, *L'Aigle à deux têtes*, *Les Parents terribles*, « *Un conte de fées pour adultes* »), il y a un chapitre intitulé « *Appendice I, II, III, IV, V* » (« Annexe I, II, III, IV, V »), où le critique présente une sélection d'écrits et de déclarations de Cocteau, en traduction, relative à chaque film.

Dans la « *Prefazione* » (« Avant-propos ») à son livre (pp. 9-18), Dorigo affirme clairement que le fait de s'intéresser à l'œuvre cinématographique de Cocteau, ne signifie pas seulement accomplir une nouvelle lecture pour la réévaluer à sa juste mesure. Il s'agit aussi d'une vraie opération de « redécouverte », de la faire enfin renaître, en lui enlevant la patine d'oubli produite par le manque d'intérêt manifesté par une bonne partie de la critique italienne, avant même celui provenant du public. Certes, il comprend bien que Cocteau est un artiste particulièrement complexe à explorer. Selon lui, la vie a placé le poète face aux doutes et aux interrogations concernant le drame de l'existence et lui, il a donné corps à une figure « frivole », de jongleur, soulignée par la presse à scandale comme une dimension de dandysme narcissique. En revanche, selon le critique, pour exorciser soi-même et son drame existentiel, Cocteau se serait inventé une sorte de double, un « personnage » *ad hoc* adapté à son public d'admirateurs, afin de garder vivant l'intérêt pour sa production artistique. Grand homme de spectacle, il a donné vie au spectacle de soi, pour mieux protéger ce qu'il cachait dans les plis de son intimité tourmentée. En effet, selon Dorigo : « [...] le spectacle, soit théâtral, soit cinématographique, soit musical, devient [pour Cocteau] motif de recherche, prétexte pour essayer l'engagement et l'utilisation d'un langage, selon une collocation stylistico-culturelle précise, selon, en substance, l'expression artistique »⁶³⁵ (p.13). Bref, son cinématographe serait l'expression artistique où deux âmes convergent : celle d'une recherche amenée dans le domaine de la poésie, à travers la proposition nouvelle de l'image d'Orphée ; et celle d'une exhumation, avec de nouveaux critères, d'anciens schémas spectaculaires, revivifiés après une opération de réflexion totalement originale et autonome :

Nous sommes, ici, devant deux ordres de conceptions qui créent à leur tour deux ordres de valeurs. Et qui, en fin de compte, consistent à déterminer la valeur d'un art comme celui du cinématographe qui a fait couler tant d'encre, c'est-à-dire à faire valoir sa capacité à être un art en soi, ou somme d'autres arts, et à être spectacle. On peut dire que l'œuvre cinématographique de Jean Cocteau tourne autour de ces deux aspects du dilemme. Soit que cette œuvre concerne le film créé et réalisé par lui, soit qu'elle se réfère à l'apport substantiel et parfois déterminant de son travail d'écrivain pour un texte ou pour un scénario ou pour des dialogues d'un film réalisé par un autre.

⁶³⁵ « [...] *lo spettacolo, sia esso teatrale, sia esso cinematografico, sia esso musicale, diventa [per Cocteau] un motivo di ricerca, un pretesto per saggiare l'impegno e l'uso di un linguaggio, secondo una precisa collocazione stilistico-culturale, secondo, in sostanza, l'espressione artistica* ».

Cette division est commode mais ne doit pas nous tromper. Cocteau n'est pas un homme qui se laisse prendre ou emprisonner par les classifications ou par les catégorisations, pas plus qu'il ne se prête à des subdivisions manichéennes. Sa production a toujours été quelque chose d'unique, et ses films sont encore dotés d'une grande force faisant de lui un créateur de premier plan, tel que Charlie Chaplin (*si licet parva*) auteur et réalisateur total et médiateur unique entre Soi et son Public.

Voilà peut-être le mérite majeur de l'œuvre cinématographique de Jean Cocteau⁶³⁶. (p. 18.)

Dès qu'il a défini les domaines où faire converger les analyses, Dorigo s'apprête à explorer la trilogie dédiée à la figure du poète. Cependant, avant de l'aborder, il veut éclaircir les termes de la question « surréaliste », c'est-à-dire faire comprendre à ses lecteurs quelles influences ont eu les avant-gardes en général, et le surréalisme en particulier, sur *Le Sang d'un poète*, premier volet de la trilogie orphique. Le critique les rattache à deux éléments principaux. Le premier concerne le fait que « Toutes les expériences artistiques et littéraires [du poète] sont nées sous l'insigne d'une volonté précise : celle de stupéfier et troubler qui aborde ses œuvres. En recourant à l'art cinématographique il accentue au degré maximal son art de stupéfier »⁶³⁷ (p. 25). Ainsi s'explique le recours de Cocteau aux trucages « à la Méliès », attiré par la capacité innée du langage cinématographique « [...] à créer le merveilleux, le stupéfiant et à charger le tout de cette liberté d'inspiration et de réalisation qui constitue, en dernière analyse, la raison d'être et du dadaïsme et du surréalisme »⁶³⁸ (p. 26). Le deuxième élément concerne le rôle joué par l'image dans son univers artistique : « Si nous

⁶³⁶ « Siamo, qui, davanti a due ordini di concezione che creano a loro volta due ordini di valori. E che, in definitiva, consistono nel determinare la funzione di un'arte come quella del cinematografo che ha fatto scrivere intere biblioteche sull'argomento, vale a dire sulla capacità implicita di esso cinema ad essere di per sé un'arte, oppure somma di altre arti, e di essere spettacolo. Sui due corni di questo dilemma si può dire che ruoti l'opera cinematografica di Jean Cocteau. Sia che essa opera riguardi il film creato e realizzato da lui, sia che si riferisca all'apporto sostanziale e talora determinante della sua fatica di scrittore per un testo o per una sceneggiatura o per i dialoghi di un film realizzato da un altro. Questa suddivisione è puramente di comodo e perciò non deve indurci in inganno. Cocteau non è uomo che si lasci irretire od imprigionare dalle classificazioni o dalle catalogazioni, né si presta a suddivisioni manichee. Il suo è sempre stato un prodotto unico. Nel cinema, quindi, se pensiamo ai suoi film questa produzione unica e per certi versi irripetibile, appare in forza ancor maggiore giacché egli al pari di Chaplin (*si licet parva*) è estensore e realizzatore totale e unico mediatore tra Sé e il suo Pubblico. Ed è questo il merito maggiore, forse, dell'opera cinematografica di Jean Cocteau ».

⁶³⁷ « Tutte le sue esperienze artistiche e letterarie sono nate sotto l'insegna di una precisa volontà : stupefare e mettere chi si avvicina alla sue opere, a disagio. Ricorrendo all'arte cinematografica accentua al massimo grado la sua arte dello stupefare ».

⁶³⁸ « [...] di creare il meraviglioso, lo stupefacente e di caricare il tutto di quella libertà di ispirazione e di realizzazione che costituisce, in ultima analisi, la ragion d'essere e del dadaismo e del surrealismo ».

lisons ses poésies, ses romans, ses drames, ses comédies nous pouvons remarquer qu'il y a une adhésion totale de la parole à l'image, et il y a un type d'image, ensuite, qu'il transfère mieux dans ses dessins. Il semble alors que le passage derrière la caméra ait été inévitable, en admettant que notre Auteur ait toujours agi par les images et que sa fantaisie soit imagée »⁶³⁹ (p. 27).

Bref, le recours aux images cinématographiques devient une forme de traduction de sa pensée laquelle, liée à l'idée de stupéfier et de troubler ses spectateurs, permet de retrouver des affinités profondes avec l'image-choc, très chère aux avant-gardes, en général, et au surréalisme, en particulier. Et, selon le critique, Cocteau se tourne vers sa « fantaisie imagée » dans sa recherche d'une solution à la question fondamentale : « [...] le problème de la poésie, à réaliser à travers les images en mouvement »⁶⁴⁰ (p. 29).

Dorigo aborde la trilogie orphique sous deux angles. Le premier a trait à l'individuation des composantes « spécifiques » qui sont à l'origine de chaque film. En revanche, le second développe une lecture plus globale, vouée à faire surgir le discours général qui les sous-tend, en soulignant les caractères particuliers de la figure du poète qui sont disséminés dans le triptyque que Cocteau lui a dédié.

Pour ce qui concerne les éléments spécifiques que le critique repère dans chaque film, il faut dire que ce sont les mêmes qu'on retrouve, en partie, soit dans les réflexions du poète soit dans les lectures des films avancées par certains critiques français. Néanmoins, pour *Le Sang d'un poète* Dorigo part d'un postulat : « Nous ne pouvons nous expliquer la présence d'un tel film, dans l'histoire de l'avant-garde, ou simplement dans l'histoire de l'art du film, que d'une seule façon, et donc que Cocteau n'est pas allé au-delà de certaines de ses intentions et qu'il est par conséquent inutile d'aller chercher des significations et des symboles qui ne seraient pas ceux donnés par le metteur en scène »⁶⁴¹ (p. 26). Ceci dit, il montre clairement combien certains jugements sont trompeurs et contradictoires, car ils expliquent le film à

⁶³⁹ « Se noi leggiamo le sue poesie, i suoi romanzi, i suoi drammi, le sue commedie notiamo che c'è una totale adesione della parola all'immagine, e c'è un tipo di immagine, poi, che egli trasferisce meglio nei suoi disegni. Pare allora che il passaggio dietro alla macchina da presa sia stato inevitabile, posto che il Nostro ha sempre agito per immagini e che la sua fantasia è immaginifica ».

⁶⁴⁰ « [...] il problema della poesia, da realizzare mediante le immagini in movimento ».

⁶⁴¹ « Soltanto in una maniera ci si può spiegare la presenza di un film come questo, nella storia dell'avanguardia, o semplicemente nella storia dell'arte del film, e cioè che Cocteau non è andato al di là di certe sue intenzioni ed è quindi inutile cercare significati e simboli che non siano quelli dati dal regista ».

travers des interprétations symboliques. En revanche, selon lui : « [...] on peut définir le film comme un long traité sur l'imaginaire poétique [...] *Le Sang d'un poète* est un hymne à la non raison. Il est le chant ou bien la déclaration du droit de la non raison à s'exprimer de façon autonome et libre »⁶⁴² (p. 40 et p. 41). Le film serait ainsi un imaginaire mental qui sort hors de soi et se concrétise en devenant imaginaire visuel. En revanche, en ce qui concerne le film *Orphée*, l'attention critique doit être dirigée avant tout, selon Dorigo, sur le problème du temps : c'est celui-ci qui devient l'élément catalyseur des différentes thématiques abordées par Cocteau dans son film. Tout d'abord, il souligne l'attitude du poète face au temps, en tant que dimension relative au vécu : « Dans cette œuvre, nous voyons converger les méditations sur la vie et sur la mort, le sentiment de continuité entre passé et présent, que nous retrouverons ailleurs et qui, ici, pour la première fois montrent comment, chez Cocteau, la continuité temporelle, le lien entre passé et présent a toujours existé »⁶⁴³ (pp. 43-44). Le temps, donc, en tant que *continuum*, est au cœur des réflexions de Cocteau et qui s'incarne, selon le critique, dans les personnages d'Orphée et d'Eurydice, témoins d'un mythe antique réstitué dans un contexte historique contemporain. Ainsi, la possibilité de sa permanence permet à Cocteau de considérer le temps à travers une catégorie différente, celle de son éternité. C'est la récupération du mythe qui donne au *continuum* la possibilité d'échapper à toute cristallisation chronologique qui le définit entre les limites du vécu, en l'ouvrant à la dimension de l'imaginaire, celle où, selon Cocteau, naît l'éternité de la poésie : « Le pouvoir immortel de la poésie réside dans la force de vaincre le temps et la mort même du poète. Et c'est le sujet qui rejoint – sans surprise – celui de *Le Sang d'un poète* »⁶⁴⁴ (p. 54). Ainsi, la réflexion à propos du concept de temps poétique comme temps non chronologique permet à Cocteau, selon le critique, de construire un lien méta-réflexif entre les deux œuvres. Et celui-ci lui offre la possibilité d'établir une identification entre le personnage mythique d'Orphée et lui-même, incarnation du poète par excellence : « En constatant que Cocteau a parlé de la Poésie (avec P majuscule) avec l'intention d'inclure dans son discours le passage par fusion du passé avec le présent, c'est-à-dire de l'avant-garde avec la tradition, peut-être a-t-il voulu fournir une sorte de continuité idéologique poussée jusqu'à s'identifier au personnage d'Orphée qui fait

⁶⁴² « [...] il film si può definire un lungo trattato sull'immaginario poetico [...] *Le Sang d'un poète* è un inno alla non ragione. E' il canto ovvero la proposta del diritto della non ragione ad esprimersi autonoma, libera ».

⁶⁴³ « In quest'opera confluiscono quelle meditazioni sul mistero della vita e della morte, quel sentimento di continuità tra passato e presente, che ritroveremo altrove e che qui, per la prima volta dimostrano come sempre sia stata presente in Cocteau la continuità temporale, il legame tra passato e presente ».

⁶⁴⁴ « Il potere immortale della poesia risiede nella forza di vincere il tempo e la morte dello stesso poeta. Ed è il tema che – com'è facile intuire – si collega a quello di *Le Sang d'un poète* ».

justement le lien entre la Poésie présente et la Poésie future »⁶⁴⁵ (p. 57). Cette identification est alors l'élément qui structure, selon Dorigo, *Le Testament d'Orphée*, et que confirme alors l'interprétation – l'incarnation même – de Cocteau : « C'est une manière d'attester personnellement la problématique existentielle de l'auteur et de lier les thèmes qui lui ont toujours tenu à cœur, comme celui de l'immortalité de la poésie et de la mort du poète pour conquérir l'éternité »⁶⁴⁶ (p. 67).

Toutefois, aux yeux du critique, une telle identification ne structure pas uniquement le film : elle concerne la trilogie orphique dans sa totalité. Elle permet de donner consistance à un deuxième axe de lecture, capable d'interpréter les trois films comme un triptyque qui, à l'instar d'un tableau cubiste, représente l'image du poète de différents points de vue. Et, puisque l'identification auteur-acteur-personnage ouvre le chemin au thème de l'identité du poète, la méthode interprétative choisie par le critique est l'approche psychanalytique aidée, en cela, par la traduction récente – à l'époque – de l'essai de Christian Metz *Le signifiant imaginaire*, voué à rechercher, en profondeur, les rapports existants entre cinéma et psychanalyse⁶⁴⁷. En convoquant Freud, avec les lois de condensation et de déplacement qui règlent les mécanismes du rêve et Lacan, avec la tripartition qui constitue l'essence de l'être humain (le réel, le symbolique et l'imaginaire), Dorigo parcourt une double voie. D'abord, il saisit un élément de forte agrégation de la trilogie dans la dimension onirique, qui travaille le langage cinématographique utilisé par le poète :

Dans les trois films jusqu'ici examinés, de profondes analogies existent avec les mécanismes du rêve. Déjà en soi le langage cinématographique tend à substituer et à imposer les mécanismes oniriques, à plus forte raison dans les films de Cocteau qui ont, contrairement à ce que l'auteur même affirme, une marche onirique. [...] Donc l'affirmation du même metteur en scène qui pour *Le Testament d'Orphée* nous dit que " ce film n'a rien d'un rêve, sauf qu'il emprunte au rêve son illogisme rigoureux " n'a que peu de valeur car

⁶⁴⁵ « Nel dar atto che Cocteau ha parlato della Poesia (con la P maiuscola) intendendo includere nel discorso il passaggio senza interruzione del passato con il presente, cioè dell'avanguardia con la tradizione, egli ha ritenuto fornire una sorta di continuità ideologica spinta fino ad identificarsi nel personaggio di Orfeo che fa da trait d'union appunto tra la Poesia, quella presente e quella futura ».

⁶⁴⁶ « E' un modo, questo, di testimoniare personalmente la problematica esistenziale dell'autore e di collegare i temi che gli sono stati sempre a cuore, come quello dell'immortalità della poesia e della morte del poeta per conquistare l'eternità ».

⁶⁴⁷ METZ Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977 ; trad. it. *Cinéma e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, coll. « Saggi », 1980.

il représente au contraire un long et exténuant itinéraire onirique⁶⁴⁸.
(pp. 68-69.)

Le langage du rêve unit alors les trois films, en conduisant en premier lieu personnages et événements qui ont peu à voir avec la rationalité logique du vécu diurne. Cependant, ceux-ci n'habitent pas seulement l'espace du rêve, mais également celui de l'imaginaire du poète, qui se reflète dans ces films comme dans un miroir. Raison qui conduit Dorigo à recourir à Lacan, pour interpréter le rôle de l'imaginaire du poète dans sa trilogie orphique :

Dans la dimension interne de l'œuvre cinématographique, Cocteau met en jeu de façon exceptionnelle, en termes lacaniens, ce que dans le champ psychanalytique on appelle l'essence tridimensionnelle (le réel, le symbolique, l'imaginaire). [...] Mais il s'agit d'un rapport entre auteur et film de nature spéculaire, dans lequel le je entre en rapport avec soi-même. Et dans ce rapport narcissique il y a lui, seulement lui Jean Cocteau. [...] C'est sous cet angle que s'explique la raison pour laquelle le centre de l'univers dans les trois films est celui du poète-metteur en scène ; une présence qui devient même physique dans le film *Le Testament*⁶⁴⁹. (p. 80.)

Bref, selon Dorigo onirisme et narcissisme sont les ingrédients sans lesquels il est impossible de faire œuvre de poésie pour Cocteau orphique. Si c'est le rêve qui donne forme à l'imaginaire, celui-ci ne peut que coïncider avec l'image de soi car c'est seulement : « [...] par la *médiation* du poète que le rêve atteint la hauteur expressive la plus conforme à la nature de la poésie »⁶⁵⁰ (p. 82), et, en tant que tel, qu'il devient universel. Même si le triptyque se révèle être une sorte d'autoportrait, le fait d'être une œuvre de poésie permet à chaque spectateur de se refléter : « Elle inspire nos méditations, et la façon dont les nombreuses suggestions nous

⁶⁴⁸ « In tutti e tre i film di Cocteau finora esaminati, esistono delle profonde analogie con i meccanismi del sogno. Già di per sé il linguaggio cinematografico tende a sostituire e ad imporre i meccanismi onirici, a maggior ragione nei film di Cocteau che hanno, contrariamente a quanto afferma lo stesso autore, un andamento onirico. [...] Perciò poco vale l'affermazione del regista che per *Il Testamento* di Orfeo dice che "questo film non ha niente del sogno, salvo che esso impronta al sogno il suo illogico rigore" perché esso rappresenta, al contrario, un lungo estenuante itinerario onirico ».

⁶⁴⁹ « Nella dimensione interna dell'opera cinematografica, Cocteau mette, in senso lacaniano, quella che in campo psicanalitico si chiama l'essenza tridimensionale (il reale, il simbolico, l'immaginario), in un gioco veramente eccezionale [...] Ma si tratta di un rapporto tra autore e film di natura speculare, nel quale l'io entra in rapporto con se stesso. E in questo rapporto narcisistico c'è lui, soltanto lui Jean Cocteau. [...] Sotto questo profilo si spiega perché il centro dell'universo nei tre film sia quello del poeta-regista ; una presenza che diventa perfino fisica nel film *Il Testamento* ».

⁶⁵⁰ « [...] con il medium del poeta, il sogno raggiunge l'altezza espressiva più consona alla natura della poesia ».

sont présentées l'apparente aux mythes orphiques, et avec ses mystères et ses rituels elle nous met face au mystère de la vie et de la mort. Chacun de nous peut donc se voir soi-même, avec ses problèmes existentiels, avec ses angoisses »⁶⁵¹ (pp. 85-86). Raison qui fait que, selon Cocteau, la figure du poète devient emblématique de la condition existentielle de l'homme moderne : deux solitudes qui se confrontent. D'où sa dimension testamentaire affirmée et, enfin, transmise. Et puisque la trilogie orphique est l'élaboration d'un mythe, sa parole testamentaire possède, enfin, la dimension du sacré : « C'est un type de sacralité qui rend Cocteau/Orphée sacerdote d'une foi née dès les antiques mythes helléniques présents dans l'art et dans la littérature classiques. Cette sacralité, le Poète, la conserve et la transmet comme son testament spirituel, comme exemple d'une existence consacrée à l'art et à la poésie »⁶⁵² (p. 87).

Une fois la première section terminée (notons qu'elle constitue les deux tiers du livre environ), Dorigo s'apprête à aborder la deuxième qu'il intitule, avec un chapitre introductif, « *Il cinema come spettacolo* » (« Le cinéma comme spectacle »)⁶⁵³. Il développe alors une réflexion concernant la production cinématographique de Cocteau tirée des œuvres littéraires ou théâtrales, qu'il qualifie hâtivement de « populaire ou spectaculaire ». Selon lui, c'est : « [...] un type de cinéma qui utilise, outre un style clair et simple, une reconstruction historique, et certains faits qui touchent les sentiments de l'homme »⁶⁵⁴ (p. 104). Il le relie au courant « fantastique-esthétisant », inauguré par Marcel Carné qui, avec le soutien de Jacques Prévert (le renvoi par excellence est au film *Les Enfants du paradis*), a cherché à donner un nouveau lustre intellectuel-populaire et un souffle spectaculaire au cinéma français, d'abord sous l'occupation nazie, puis à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Selon lui, *L'Aigle à deux têtes*, *Les Parents terribles* et *La Belle et la Bête* appartiennent, eux aussi, à ce courant cinématographique. Et le poète ne dédaigne pas de participer à ce renouvellement intellectuel,

⁶⁵¹ « *Essa serve di suggerimento alle nostre riflessioni, e la presentazione di tanti suggerimenti è tale da essere paragonata ai miti orfici, e con i suoi misteri e i suoi riti ci pone davanti al mistero della vita e della morte. Ciascuno di noi può dunque vedere se stesso, con i suoi problemi esistenziali, con le sue angosce* ».

⁶⁵² « *E' un tipo di sacralità che rende Cocteau/Orfeo il sacerdote di una fede originata dagli antichi miti ellenici presenti nell'arte e nella letteratura classica. Questa sacralità egli, Poeta, la conserva e la tramanda come suo testamento spirituale, come esempio di una esistenza spesa per l'arte e per la poesia* ».

⁶⁵³ Le chapitre va de page 99 à page 111 ; toute la deuxième section (qui comprend *L'Aigle à deux têtes*, *Les Parents terribles* et *La Belle et la Bête*) termine à page 145.

⁶⁵⁴ « *[...] un tipo di cinema che si avvale, oltre che di uno stile piano e semplice, di una ambientazione storica, e di alcuni fatti che toccano i sentimenti dell'uomo* ».

car il est conforme soit à sa sensibilité d'homme de spectacle soit à sa fantaisie d'homme de lettres :

Cocteau devient un partisan du cinéma populaire, ou spectaculaire, parce qu'il reconnaît que celui-ci est le moyen pour toucher la masse et parce qu'il estime que la littérature populaire (le feuilleton français) peut être ennoblie par le bon goût, par la solidité du récit et surtout par le style littéraire. Ainsi ces idées peuvent être transférées au cinéma et on obtiendra les mêmes résultats⁶⁵⁵. (p. 105.)

Or, à côté d'un Cocteau artiste de l'avant-garde parisienne, partisan d'un message ésotérique adressé à une élite d'intellectuels, une autre facette de sa personnalité émerge : il s'agit de l'homme de spectacle, prêt à aller vers les désirs d'un public de masse avec le but, dans l'impossibilité de pouvoir l'éduquer, d'en élever le goût esthétique. Attitude qui est dominante, selon le critique, soit dans les films qu'il réalise lui-même, soit dans ceux auxquels il collabore. Et cette unicité d'intentions – outre que de style – s'enracine dans l'idée que, dans toutes ses différentes expressions, le cinéma est toujours un art. Ainsi, l'art de poésie serait, somme toute, une variation de l'art populaire et spectaculaire :

[...] pour lui il n'existe aucune différence essentielle dans l'art du film: celle-ci peut tantôt s'élever au niveau de la poésie, tantôt demeurer sur le terrain de la fantaisie, tantôt recueillir l'assentiment d'un vaste public, tantôt enfin être exercice et stimulation culturelle et esthétique pour le cercle restreint d'une élite. La conception du cinéma comme art n'est donc pas inférieure, bien au contraire ; dans ce cas elle est mise en valeur par la thèse que le film peut être considéré au même niveau que le livre, le roman et le poème. Et de même qu'il y a des romans et des poèmes de grand élan poétique, il existe aussi des romans à visée populaire, propice au plus grand consensus⁶⁵⁶. (pp. 107-108.)

⁶⁵⁵ «Cocteau diventa un qualificato sostenitore del cinema popolare, o spettacolare, perché riconosce che esso è il mezzo per raggiungere la massa e perché ritiene che la letteratura popolare (il feuilleton francese) può essere nobilitata dal buon gusto, dalla solidità del racconto e soprattutto dallo stile letterario. Queste idee possono pertanto essere trasferite nel cinema e si otterranno gli stessi risultati ».

⁶⁵⁶ « [...] per lui non esiste differenza sostanziale dell'arte del film : questa può essere ora assurta a livelli di poesia, ora può restare più sul terreno della fantasia, ora può raccogliere i consensi di un vasto pubblico, ora può essere esercitazione e stimolo culturale ed estetico per una cerchia ristretta di élite. La concezione del cinema come arte non viene da meno, anzi, viene, in questo caso, avvalorata dalla tesi che il film può essere messo alla pari del libro, del romanzo e del poema e come ci sono romanzi e poemi di grande slancio poetico, così ci sono romanzi di destinazione popolare, adatti cioè al più alto consenso dei lettori ».

Ainsi donc, pour les trois films regroupés dans cette section, la lecture critique devient-elle la caractérisation des moments exemplaires de leur dimension « populaire et spectaculaire ». Dans *L'Aigle à deux têtes*, le critique la saisit dans le rapport qui s'établit entre la pièce de théâtre et sa réalisation cinématographique. Enfin le désir de Cocteau, de transposer sa pièce au cinéma et de lui rester le plus fidèle possible, ne compromettrait pas le résultat cinématographique par rapport à la dimension spectaculaire recherchée. En effet, même s'il choisit d'épouser le point de vue du spectateur de théâtre, il l'élargit à travers l'utilisation de la caméra et du langage cinématographique, afin de le changer en celui du spectateur du cinéma. Ainsi, la vision théâtrale se trouve totalement modifiée: le nouveau regard cinématographique s'approprie le drame mis en scène, et saisit non seulement ce qui arrive aux personnages, mais aussi leurs réactions intimes. De cette façon, Cocteau arrive à mieux montrer leurs passions, qu'il met à nu en modifiant le rapport entre pièce et film :

Le rapport théâtre-cinéma devient un rapport intime, et si étroit qu'on ne s'aperçoit pas que l'on a affaire à une habile interprétation théâtrale fixée sur la pellicule. Et on se laisse prendre par les événements et on se passionne pour le sort des deux amants.

Ainsi et seulement ainsi peut-on expliquer l'effort de faire de ce film, dans son décor et dans son ensemble, un spectacle splendide et éclatant, riche et somptueux, basé sur les personnages-héros exprimant certaines idées et sentiments universaux⁶⁵⁷. (p. 120.)

Cette recherche, entreprise par Cocteau, de vouloir transformer le point de vue du spectateur de théâtre en point de vue de spectateur de cinéma, trouve-t-elle son application maximale dans *Les Parents terribles*. Ici, la caméra se fixe sur les visages, en dilatant le cadre jusqu'à l'extrême limite, pour en saisir les expressions les plus subtiles. Le critique s'appuie donc sur l'importante analyse d'André Bazin pour souligner comment l'utilisation de la caméra se fait en fonction de l'« intensification du drame ». Mais, en même temps, Dorigo remarque le fait qu'en définitive cette transformation du regard débouche sur la dimension spectaculaire que le cinéma renferme en soi, en l'offrant au public cinématographique. Enfin, *La Belle et la Bête* est, à ses yeux, « un conte de fées pour adultes », le premier pas vers la conception d'un cinéma comme art du spectacle, « [...] comme élément de confort pour le spectateur qui

⁶⁵⁷ « Il rapporto teatro-cinema diventa allora un rapporto intimo, e così stretto che non ci accorgiamo nemmeno di essere davanti ad una accorta interpretazione teatrale fissata sulla pellicola. E ci lasciamo coinvolgere dalle vicende e ci appassioniamo per la sorte dei due amanti. Così e soltanto così si può spiegare lo sforzo di rendere questo film, nella sua scenografia e nel suo insieme, uno splendido e smagliante spettacolo, ricco e sontuoso, basato sui personaggi-eroi che esprimono alcune idee e alcuni sentimenti universali ».

demande de l'aide pour rêver »⁶⁵⁸ (p. 141). Il le lit à l'intérieur du courant « fantastique-esthétisant » dont, on l'a vu, il a donné le cadre général dans le chapitre « *Il cinema come spettacolo* » (Le cinéma comme spectacle) qui introduit cette section. Ainsi, il considère que la transposition sur l'écran du conte de fées de Madame Leprince de Beaumont est réalisé à travers une espèce de réalisme magique qu'il attribue au fait que Cocteau, laissant libre cours à sa fantaisie et à son imagination, se sert amplement d'un décor « luxueux, hyperbolique, pompeux », afin de transformer un conte pour enfants en film spectaculaire pour adultes. Mais ce n'est pas tout. Il y a une autre raison, qui fait partie du contexte historique : « [...] c'est la réponse à un monde qui a vu tant de malheurs et qui maintenant cherche à se distraire, à oublier »⁶⁵⁹ (p. 141).

La dernière section du livre comprend un seul chapitre : « *Il letterato* » (« Le lettré »). Nous l'avons déjà mentionné au début de cette analyse : Dorigo lit certaines des collaborations de Cocteau à d'autres films, toujours dans la dimension d'un cinéma spectaculaire. Selon le critique : « C'est une phase où Cocteau met à profit son métier d'écrivain. Et naturellement il s'en sert selon des critères précis et selon les intentions qu'il a déjà manifestées en intervenant dans ses propres films »⁶⁶⁰ (pp. 149-150). Il s'agirait alors d'une authentique lecture des films, mais le critique recense, à travers certaines déclarations, les raisons des interventions de Cocteau dans la phase de l'adaptation ou de la définition des dialogues. Et, à la fin de ce chapitre, puisque celui-ci conclut le volume, Dorigo se demande, de manière explicite, quel serait le véritable apport de Cocteau à l'univers cinématographique. Voici sa réponse, qui coïncide avec la fin de son travail :

Quel a été l'apport cinématographique réellement proposé par Cocteau ? Nous l'avons déjà dit, et nous voulons le redire ici encore une fois : son intervention n'a pas été banale, provisoire, comme celle d'un lettré qui, dans les temps morts, cherche à s'occuper avec une activité marginale ou de toute autre manière non conforme à ses intérêts artistiques et culturels. Il a, sûrement parmi les premiers, donné au cinéma sa dignité culturelle et artistique en découvrant qu'il contenait des valeurs et des caractéristiques de nature à justifier l'intérêt d'un art considéré, à tort, comme mineur.

⁶⁵⁸ « [...] come elemento di conforto per lo spettatore che chiede aiuto per sognare ».

⁶⁵⁹ « lussuosa, iperbolica, pomposa », « [...] è la risposta ad un mondo che ha visto tante sciagure e che adesso cerca di distrarsi, di dimenticare ».

⁶⁶⁰ « E' la fase in cui Cocteau mette a frutto il suo mestiere di scrittore. E naturalmente lo mette a frutto, secondo precisi connotati e secondo le intenzioni che egli ha già manifestato in sede di intervento personale sui suoi film ».

[...] Tout ceci, en plus de lui donner un crédit non négligeable, lui confère une certaine place, au moins pour cette partie de l'histoire du cinéma ; c'est-à-dire qu'il le place parmi ceux qui, avec intelligence et avec passion, ont réussi à offrir des œuvres que le temps n'a pas tout à fait consommées. Même si le cinéma, comme on le sait bien, mange et brûle les pellicules, et consomme rapidement une célébrité, le cinéma de Cocteau est destiné à durer. Pas tout le cinéma de Cocteau, entendons-nous bien. Mais il nous reste les rares films qui nous le montrent tel qu'il était, qui témoignent de son engagement poétique, de l'histoire de l'homme et de l'artiste⁶⁶¹. (pp. 158-159.)

Voilà, donc, en résumé, la lecture critique que Francesco Dorigo a proposé du cinéma de Cocteau dans sa monographie. En la parcourant, nous avons cherché à mettre en évidence les éléments qui nous paraissent intéressants encore aujourd'hui. D'abord, la nouveauté de l'approche des films ; ensuite, l'attention portée à la composante spectaculaire ; enfin, le désir d'ouvrir le discours critique à un parcours interprétatif comme celui, considéré comme innovateur à l'époque, offert par la psychanalyse. En revanche, nous ne pouvons passer sous silence les points faibles les plus criants. Tout d'abord, le manque d'une vraie analyse détaillée, capable de dépasser le seul discours thématique, pour s'intéresser davantage au travail linguistique sous-jacent à chaque film ; ainsi, l'absence de l'analyse du moyen métrage *La Villa Santo Spir* devient encore plus significative. En outre, le désintérêt pour la matrice linguistique a empêché toute ouverture à une contextualisation historique, relative au nouveau cinéma français qui se développe à partir de la fin des années Cinquante : la Nouvelle Vague. Enfin, les éléments d'ambiguïté qui, parfois, émergent du discours critique : par exemple lors de la conclusion. Que signifie : « [...] le cinéma de Cocteau est destiné à durer. Pas tout le cinéma de Cocteau, entendons-nous bien. Mais il nous reste les rares films qui nous le montrent tel qu'il était » (p. 159). La faiblesse d'une telle analyse révèle, plus en amont, une incompréhension de la totalité de l'œuvre et qui pourrait bien provenir, selon nous, d'une approche trop exclusivement thématique.

⁶⁶¹ « *Lo abbiamo già detto, e vogliamo qui ancora una volta ribadire che il suo non è stato un intervento banale, provvisorio, come di un letterato che, nei tempi morti, cerca di occupare se stesso in una attività marginale o comunque non confacente ai suoi interessi artistici e culturali. Egli ha, certamente tra i primi, dato al cinema la sua dignità culturale ed artistica riscoprendo che esso cinema conteneva valori e caratteristiche tali da giustificare il suo interesse per un'arte ritenuta, a torto, minore. [...] Tutto questo, oltre a dargli un merito non indifferente, gli dà, almeno in questa parte della storia del cinema, un posto ; cioè lo colloca fra coloro che, con la loro intelligenza e con la loro passione, sono riusciti ad offrire opere che il tempo non ha del tutto dissolto. Anche se il cinema, come ben si sa, mangia e brucia le pellicole, consuma rapidamente una fama, il cinema di Cocteau è destinato a restare. Non tutto il cinema di Cocteau, intendiamoci. Ma restano quei pochi film che dicono di lui, del suo impegno poetico, della storia dell'uomo e dell'artista* ».

Toutefois, ce livre est la seule *vraie* monographie du cinéma de Cocteau existant dans la littérature critique italienne, et qui aborde l'œuvre cinématographique dans sa totalité, ou presque. Ensuite, on a cherché à remplir ce vide à travers des catalogues produits à l'occasion des plus importantes rétrospectives qu'on lui a dédiées, comme en 1989 par La Biennale de Venise ou encore, un autre catalogue plus complet, que nous allons maintenant analyser.

2.3.4.3. « *Jean Cocteau e il cinema* » (2003) : une « monographie-catalogue »

À présent, la dernière publication importante qui concerne le cinéma de Cocteau remonte à l'année 2003⁶⁶². Il s'agit d'un livre de 221 pages, édité sous la direction de Giovanni Minerba et Cosimo Santoro, sorti à l'occasion de la « Rétrospective Jean Cocteau », organisée par le Festival International du Film avec Thématiques Homosexuelles « De Sodome à Hollywood » de Turin, qui s'est déroulée du 17 au 25 avril, pour célébrer les quarante ans de la mort de l'écrivain⁶⁶³. Par l'hétérogénéité de son contenu, ainsi que par le contexte qui l'a produit, le volume est, selon nous, une « monographie-catalogue ». En effet, c'est à cause de

⁶⁶² Il faut préciser que la troisième édition du Festival International « Gender Bender » de Bologne, qui s'est déroulé du 31 octobre au 6 novembre 2005, a présenté à son public une « Rétrospective Jean Cocteau », accompagnée par un « *Convegno - Colloquio Jean Cocteau* », qui a eu lieu le 5 novembre sous le parrainage du Comité Jean Cocteau et en collaboration avec la Maison Française de Bologne, sous la direction de Luca Scarlini. Voici la liste des intervenants avec les titres de leurs interventions dans l'ordre de présentation : Nicolas Genka (« Un pari grand comme Paris »), Mauro Carrera (« *Gli artisti italiani e Cocteau : da Clerici a Ontani. Appunti per un orfismo moderno* », « Les artistes italiens et Cocteau : de Clerici à Ontani. Notes pour un orphisme moderne »), Elena Fermi (« *Orfeo e l'Italia : echi poetici valicano le Alpi* », « Orphée et l'Italie : échos poétiques franchissent les Alpes »), François Nemer (« Jean Cocteau : poésie, graphie, cinématographe »), Giancarlo Pavanello (« *Rileggendo il Libro bianco di Jean Cocteau* », « En relisant le *Livre blanc* de Jean Cocteau »), Marco Dotti (« *L'opera del tradimento : Maurice Sachs e Jean Cocteau* », « L'œuvre de la trahison : Maurice Sachs et Jean Cocteau »), Brunella Eruli (« *Jean Cocteau tra Cinema e Music Hall* », « Jean Cocteau entre Cinéma et Music Hall ») et, pour finir, le directeur Luca Scarlini (« *La lira di Orfeo è un sassofono : Cocteau e la musica* », « La lyre d'Orphée est un saxophone : Cocteau et la musique »). Pendant la journée d'études, l'intérêt des intervenants a consisté à saisir la complexité de l'œuvre de Cocteau dans ses différents domaines, en cherchant à mettre en lumière les contaminations qu'il a réalisées entre les genres artistiques qu'il a pratiqués. À l'ouverture des travaux, Daniele Del Pozzo, directeur du Festival, avait annoncé que les interventions, avec des contributions ultérieures, seraient rassemblées en volume et publiées dans la collection « Gender Bender » auprès de la maison d'édition CLUEB de Bologne. À ce jour, le volume n'a pas encore été édité.

⁶⁶³ MINERBA Giovanni SANTORO Cosimo (a cura di), *Jean Cocteau e il cinema*, Alessandria, Falsopiano, coll. « *Iniziativa* », 2003.

sa « nature » assez particulière que nous proposons cette double définition, comme nous allons le voir à présent.

Tout d'abord, il n'existe aucune présentation de la part des éditeurs ni d'ailleurs de division en différentes sections des matériaux présentés. Ainsi, pour en faciliter l'analyse, nous avons repéré cinq parties, selon les différents types des documents présentés.

La première est formée par cinq articles. Les deux premiers déjà édités : il s'agit de celui d'Edoardo Bruno, « *Il primato del film* » (« La primauté du film »), qui faisait office d'introduction au catalogue de la Rétrospective de La Biennale de Venise, et de « *Jean Cocteau, regista poeta* » (« Jean Cocteau, metteur en scène poète ») de Gianni Rondolino, apparu – avec un titre légèrement différent – dans le volume *Casa Ejzenstein* en 1990⁶⁶⁴, où l'auteur retrouve les éléments qui font pencher la production cinématographique de Cocteau vers un cinéma de poésie comme, par exemple, l'utilisation des trucages. Ensuite, il y a trois articles inédits : « *Jean Cocteau e...* » de Stefano Paba, qui interroge l'homosexualité de Cocteau et sa visibilité dans ses films, « *La poetica dell'eccesso* » (« La poétique de l'excès ») de Massimo Fusillo, qui explore son cinéma à travers la catégorie esthétique de l'excès et, enfin, l'article de Cristina Piccino « *Morire e rivivere* » (« Mourir et revivre »), qui lit le cinéma du poète à travers la psychologie de l'enfance.

La deuxième partie, signée par Cosimo Santoro, concerne les fiches des films réalisés par Cocteau, élaborées de telle manière qu'elles pourraient, seules, ou accompagnées des articles introductifs, former un catalogue « traditionnel ». Elles présentent les génériques des films, suivis par les résumés de contenu avec l'ajout de brèves analyses concernant l'argument narré (pour *Le Sang d'un poète*, *Les Parents terribles* et *Le Testament d'Orphée*), des nouvelles relatives à l'accueil des films en France (pour *La Belle et la Bête* et *Orphée*), ou à Venise (pour *L'Aigle à deux têtes* et *Orphée*), jusqu'à l'élucidation de l'origine même des films (pour *Coriolan* et *La Villa Santo Spirito*).

La troisième partie, signée par Debora Alessi, intitulée « *I film : analisi* » (« Les films : analyses ») développe, de façon très articulée (90 pages), l'analyse de six films réalisés par Cocteau : nous disons bien six car – chose étonnante – elle ne prend pas en considération

⁶⁶⁴ RONDOLINO Gianni, « *Jean Cocteau cineasta poeta* », in *Casa Ejzenstein*, Torino, La Stampa, 1990, pp. 151-154.

La Villa Santo Sospir (même si Cosimo Santoro dédie au film une fiche complète). Son approche analytique est de type narratologique. Elle s'appuie sur deux essais théoriques : celui d'Arthur B. Evans, *Jean Cocteau and His Films of Orfic Identity*⁶⁶⁵ pour ce qui concerne la différence entre « *Narrative-film* » et « *Film-poem* », et celui d'André Gardies, *L'espace au cinéma*⁶⁶⁶, pour la double catégorie de « Monstration Poétique » et « Monstration Pathétique ». Ces études lui permettent de repérer un double fil conducteur qui traverse les films de Cocteau : l'un concerne le côté autoréflexif, qui coïncide avec l'identification de l'auteur à la figure du poète ; l'autre est relatif à la création des mécanismes narratifs permettant l'identification des spectateurs aux personnages. Et, puisqu'il s'agit du fil conducteur, même s'il a une apparence double, le critique le dénoue de manière chronologique en suivant, film après film, le parcours tracé par le cinéma de Cocteau à l'intérieur de l'univers cinématographique français.

Enfin, les quatrième et cinquième parties sont consacrées à la documentation. La quatrième, signée par Cosimo Santoro, concerne la « Biographie » et la « Filmographie » du poète, tandis que la cinquième, signée par Debora Alessi et Cosimo Santoro, est relative à la « Bibliographie » (assez consistante) des œuvres « de Cocteau » et « sur Cocteau ».

Voilà donc, en résumé, la structure et les contenus du volume. Certes, grâce à la contribution analytique de Debora Alessi, la publication peut prétendre devenir une vraie monographie. En revanche, les fiches des films de Cosimo Santoro, accompagnée chacune par une analyse, l'apparentent à un catalogue. Ainsi, est-elle, à nos yeux, une forme hybride, d'où l'étiquette de « monographie-catalogue », ce qui ne signifie pas qu'elle ne soit pas utile dans le contexte des études italiennes dédiées au cinéma de Cocteau.

Par exemple, au détour d'un article on aborde directement, pour la première fois, le sujet de l'homosexualité du poète dans son œuvre cinématographique. Or, le cinéma de Cocteau ne rentre pas dans le genre « films à thématique homosexuelle » car, dans ses films, il n'y a rien qui renvoie de manière explicite à ce sujet. En revanche, selon Stefano Paba: « Le sujet “ homosexualité ” dans le cinéma de Cocteau est indissolublement mêlé à la question de

⁶⁶⁵ EVANS Arthur B., *Jean Cocteau and His Films of Orfic Identity*, London-Philadelphia, Associated University Press, 1977.

⁶⁶⁶ GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1996.

l'identité de l'artiste et de son regard particulier », d'où, selon lui, il faut partir, afin d'en repérer les traces à l'intérieur des films⁶⁶⁷.

En outre, les analyses de Debora Alessi sont bien plus articulées et précises par rapport à celles élaborées par Francesco Dorigo dans sa monographie. Certes, elle a pu visionner les films en DVD, condition indispensable pour une étude qui se veut analytique. En revanche, il nous semble que son travail manque de vue d'ensemble sur la pluralité des langages utilisés par Cocteau pour donner vie à son cinéma de poésie. Par exemple, elle ne mentionne pas la dimension « graphique » de sa production artistique, fondamentale pour la morphologie de son regard cinématographique⁶⁶⁸. De toute manière, son texte représente, aujourd'hui, en Italie, le seul essai vraiment « analytique » des films de Cocteau, et cette « monographie-catalogue » représente la dernière publication la plus à jour de l'œuvre cinématographique du poète.

Toutefois, avant de conclure, nous ne pouvons nous empêcher de relever le fait que ce volume n'a pas été édité par Debora Alessi et Cosimo Santoro, mais par Cosimo Santoro et Giovanni Minerba qui, en ce qui concerne ce dernier, n'en a pas écrit une seule ligne. Bien sûr, Minerba est le fondateur et le directeur du festival et, on sait bien que, en Italie, cela a encore son importance.

⁶⁶⁷ PABA Stefano, « *Jean Cocteau e...* », in MINERBA Giovanni SANTORO Cosimo (a cura di), *Jean Cocteau e il cinema*, cit., p. 22 (« *Il tema "omosessualità" nel cinema di Jean Cocteau è inestricabilmente intrecciato con la questione dell'identità dell'artista e del suo sguardo particolare* »). Notons que, deux ans après, sort en France une étude monographique sur l'identité homosexuelle de Cocteau : MONCHAL Maïté, *Homotexualité. Création et sexualité chez Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2005 et, peu après, son homosexualité sera à nouveau évoquée à l'intérieur d'une autre étude consacrée, cette fois, à rechercher l'homosexualité, en général, dans le cinéma français : BRASSART Alain, « Une homosexualité affirmée (Jean Cocteau, Jean Genet) », in idem, *L'Homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau Monde, 2007, pp. 41-50.

⁶⁶⁸ Francis Ramirez et Christian Rolot l'ont, justement, mis au centre de leur monographie sur le poète ; cf. RAMIREZ Francis ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, en particulier, « L'acte graphique », pp. 82-158. Serge Linares a repris cette analyse du graphisme chez Cocteau dans l'univers narratif : cf. « Dans la fabrique du *Grand Écart* », in CAIZERGUES Pierre (Textes réunis par), *Jean Cocteau, 40 ans après 1963-2003*, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle de l'université Paul-Valéry – Montpellier III, Centre Pompidou – Paris, 2005, pp. 193-214 et « Image et narration dans l'œuvre de Cocteau », in *Jean Cocteau 6*, « Figures de la narration », textes réunis et présentés par Serge Linares, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 2010, pp. 11-37.

ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Jean Cocteau avec Anna Magnani à Rome, 1955 (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)

ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

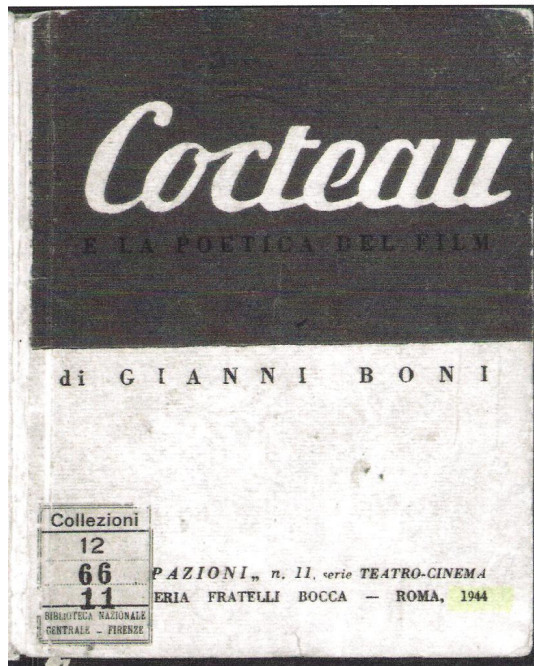
Jean Cocteau et Gina Lollobrigida, Festival de Cannes, 1953 (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)

ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Jean Cocteau, avec Maria Casarès et Édouard Dermit à la présentation officielle d'*Orphée*, XL Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise, 7 septembre 1950 (Foto Ferruzzi, Venezia - Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)

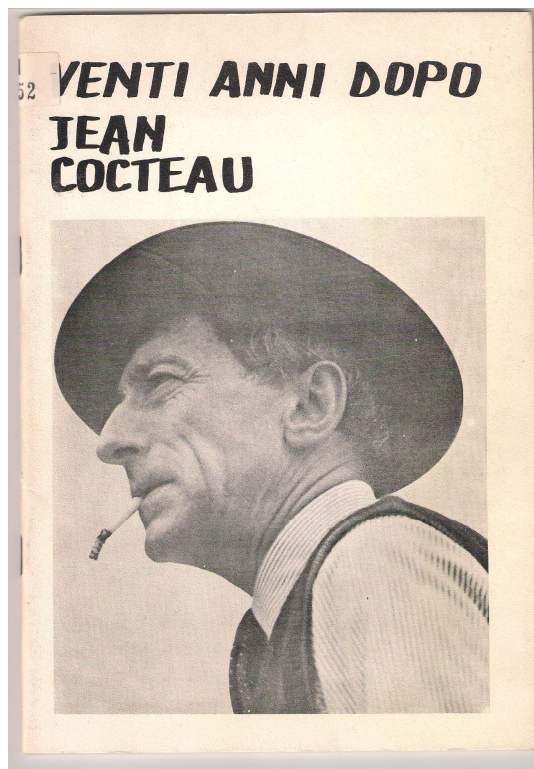
ŒUVRE NON REPRODUITE
PAR RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Jean Cocteau et Roberto Rossellini, sans date (Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, droits réservés)



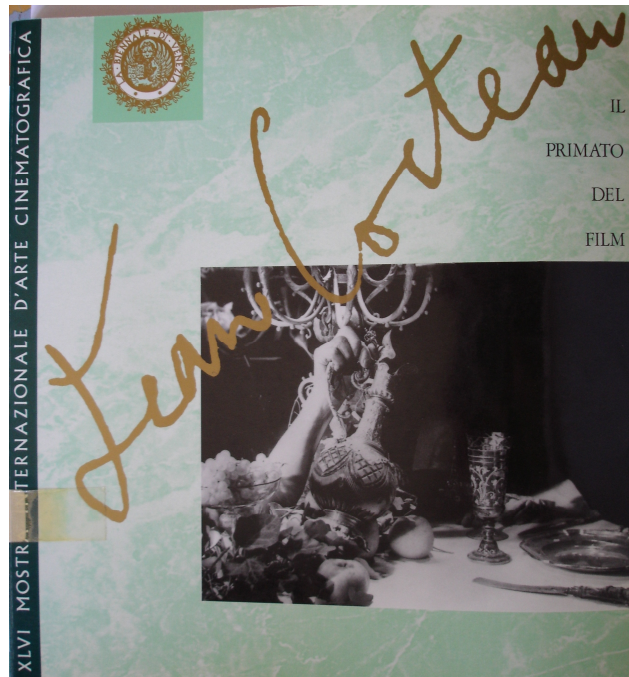
Première monographie publiée en Italie sur le cinéma de Jean Cocteau (1944)

« *Cocteau et la poétique du film* » de Gianni Boni. “Anticipazioni”, n. 11, série Théâtre-Cinéma Libreria Frères Bocca – Rome, 1944 (« *Cocteau e la poetica del film* » di Gianni Boni. “Anticipazioni”, n. 11, serie Teatro-Cinema, Libreria Fratelli Bocca – Roma. 1944)



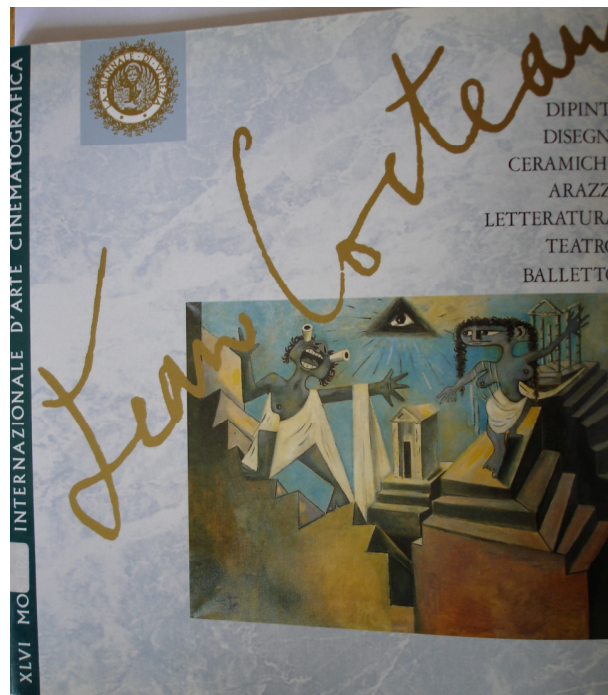
Catalogue de la Retrospective de Pisa dédiée au cinéma de Jean Cocteau, 1983

« *Vingt ans après Jean Cocteau* » (« *Venti anni dopo Jean Cocteau* »)



Catalogue de la Retrospective des films de Jean Cocteau organisée par la XLVI Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise, septembre 1989

« Jean Cocteau. La primoté du film » (« Jean Cocteau. Il primato del film »)



Catalogue de la Retrospective sur les arts de Jean Cocteau, organisée par la XLVI Exposition Internationale d'Art Cinématographique de la Biennale de Venise, septembre 1989

*« Jean Cocteau. Peintures. Dessins. Céramiques. Tapisserie, Littérature. Théâtre. Ballet »
 (« Jean Cocteau. Dipinti. Disegni. Ceramiche. Arazzi. Letteratura. Teatro. Balletti »)*

TROISIÈME PARTIE

LA CONTRIBUTION DE COCTEAU AU CINÉMA ITALIEN

CHAPITRE 1

UNE COLLABORATION MÉDIATE.

SUR LE PLATEAU D'UNE VOIX HUMAINE DE ROBERTO ROSSELLINI

Les liens que Cocteau tisse avec le milieu cinématographique italien, grâce aux deux metteurs en scène Roberto Rossellini et Luciano Emmer, se concentrent dans un laps de temps assez circonscrit, mais très fécond pour le poète, compris entre les années 1947 et 1948.

Ces deux années se placent exactement au cœur de sa période proprement *cinématographique*, qui va de la réalisation de *La Belle et la Bête* (1945-1946) à *Orphée* (1950). Cocteau y goûte le succès, qui lui arrive du public pour *La Belle et la Bête*, *L'Aigle à deux têtes* (1947-1948) et *Les Parents terribles* (1948), ainsi que de la critique, surtout pour ce dernier film. C'est le moment hyperactif des réflexions sur le *cinématographe*, de la fréquentation des Festivals de Cannes et de Venise, de la fondation du Festival du Film maudit de Biarritz, des nombreux projets envisagés – et jamais réalisés. C'est le temps dans lequel Cocteau commence, vraiment, à se laisser traverser totalement par l'énergie poétique – donc révolutionnaire – du *cinématographe* en tant qu'*encre de lumière*, outil dans la main de ces metteurs en scène qui peuvent, avec fierté, se considérer comme des *auteurs*.

C'est dans ce contexte que la collaboration avec Roberto Rossellini, puis un peu plus tard avec Luciano Emmer se réalise. Tous les deux sont des metteurs en scène qui réalisent des films différents de ceux pensés et voulus par l'industrie cinématographique. Rappelons que Cocteau le déclare ouvertement dans un article publié le 8 septembre 1947 dans la revue *Carrefour*, article dont nous avons déjà eu occasion de parler. La sensibilité profondément intime et humaine que Cocteau saisit dans les œuvres de Rossellini et d'Emmer, et qu'il souligne comme une vraie nouveauté dans le panorama du cinéma italien de la période, est en parfait accord avec sa manière de percevoir et de penser le *cinématographe*. En effet, quand il

rédige cet article, sa collaboration avec le premier venait d'avoir lieu, et celle avec le deuxième devait, d'ici peu, commencer.

1.1. COMMENT NAQUIT L'IDÉE DE TIRER UN FILM DE *LA VOIX HUMAINE*

Dans le *Journal* que Cocteau a tenu pendant les années 1942-1945, on peut lire que, entre le travail sur le texte théâtral de *L'Aigle à deux têtes* et l'idée de tirer un film du conte de Mme Leprince de Beaumont *La Belle et la Bête*, à un moment précis surgit en lui le désir de porter lui-même à l'écran son acte unique : *La Voix humaine*⁶⁶⁹ : « Vendredi 26 [novembre 1943]. [...] Hier j'ai eu l'envie de faire un film de *La Voix humaine* avec Gaby Morlay. J'ai convoqué mes agents. Je verrai Morlay demain. La difficulté à résoudre sera le métrage du film et sa place dans le spectacle »⁶⁷⁰.

Comme la psychanalyse nous l'enseigne, le désir ne naît pas par hasard, mais trouve ses origines dans des traces bien précises, même si elles se manifestent dans des contextes fort différents : le *Journal* du poète devient ainsi le gardien fidèle de ce réseau, qui se tisse autour de trois fils. Le premier fil concerne la découverte – due au *hasard* – du manuscrit de la pièce qui, selon Cocteau, lui avait été volé par Maurice Sachs :

Lundi 18 mai 1942

[...] Dîner chez Paul Morand avec les Breker et les Cortot.

⁶⁶⁹ Dans son article « *La Voix humaine – Una Voce umana* La rencontre entre Jean Cocteau et Roberto Rossellini », Angie Van Steerthem affirme que « Le 16 juillet 1935, un premier projet cinématographique s'inspirant de *La Voix humaine* est entrepris par Alexandre Korda mais demeurera sans suite », en n'indiquant pas la source d'où elle tire ce renseignement ; in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 5, Paris, Michel de Maule, 2007, p. 78. Par contre, dans le tome 19 de la série « théâtres au cinéma », *Derek Jarman Jean Cocteau Alchimie*, sous la direction de Dominique Bax avec la collaboration de Cyril Béghin, Paris, Magic cinéma, 2008, à la page 228 nous pouvons lire qu'avant le film *L'Amore* (1948) de Rossellini (dont le premier épisode est *Una Voce umana*, 1947), le premier document filmique de *La Voix humaine* est celui réalisé par la Télévision allemande en 1947, c'est-à-dire l'enregistrement de la représentation théâtrale jouée par un très jeune et encore inconnu Klaus Kinski, ici dans son premier vrai rôle d'acteur sous l'apparence d'une femme (comme dans la plus noble tradition du théâtre ancien).

⁶⁷⁰ COCTEAU Jean, *Journal 1942-1945*, Texte établi, présenté et annoté par Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989, p. 415. Pour les autres citations tirées de ce livre présentes dans ce sous chapitre, nous donnerons les pages entre parenthèses dans le texte.

[...] J'avais écrit *La Voix humaine*, à Chablis (hôtel de l'Étoile), sur des cahiers de classe que j'achetais chez l'épicier. Je me demande souvent où se trouvent mes manuscrits. Je me demandais où se trouvait celui-là. Il appartient à Alfred Cortot. Il l'a acheté à une vente. (*J*, pp. 128-129.)

[...] *Dimanche 20 septembre 1943*

Dîner chez Cortot [...] Il me donne à signer deux manuscrits volés par Sachs et qu'il a achetés je ne sais où. Le premier est un poème : « Les Archers de saint Sébastien », qui appartenait à d'Annunzio. Le deuxième, *La Voix humaine* (sur les cahiers d'écolier que j'achetais chez l'épicier à Chablis) sous le titre : *Femme dévorée par une jeune fille*. (*J*, p. 364.)

Autour de ces cahiers (l'objet fétiche), réapparus depuis un passé suffisamment lointain (quinze ans après), se tresse le deuxième fil. Celui-ci est attaché au présent, et il prend l'effigie de Jean-Louis Vaudoyer, administrateur général de la Comédie-Française, qui veut reprendre *La Voix humaine* avec Madeleine Renaud comme interprète⁶⁷¹. Il demande à Cocteau de la mettre en scène au mois de janvier 1943, parallèlement à sa nouvelle pièce *Renaud et Armide*. Le poète est très favorable à ce projet, et essaie de convaincre l'actrice d'accepter le rôle, même s'il comprend très bien ses résistances par rapport à l'énorme succès obtenu par Berthe Bovy, pendant plus de cent représentations⁶⁷². Après avoir hésité, Madeleine Renaud finit par refuser.

Enfin, autour de ces deux fils qui donnent une nouvelle existence à cet acte unique, se noue le troisième, qui suit les traces d'une réflexion plus proprement théorique. En relation avec les potentialités que ce texte renferme, on peut lire à la date du 5 janvier 1943 : « [...] Vaudoyer parle de *La Voix humaine* en disant : “ *Ne craignez-vous pas que ce réalisme d'avant guerre...* ”. Je lui ai répondu qu'on jouait *La Voix humaine* tout le temps et dans toutes les langues. Au théâtre, à la radio et en disque » (*J*, p. 227). Selon Cocteau la pièce est

⁶⁷¹ Cf. *ibidem*, p. 176.

⁶⁷² Depuis le 17 février 1930, date sa première représentation, la pièce faisait partie du répertoire de la Comédie-Française, et elle avait été toujours jouée par Berthe Bovy. Comme le note Philippe Baron : « En 1941, le Comité d'administration de la Comédie-Française la met à la retraite pour des raisons qui ne sont pas tout à fait claires » et, dans une note, il spécifie que : « Sur ce sujet, consulter Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'occupation* (Tallandier 1998, *passim*). Berthe Bovy avait sans doute déplu aux autorités allemandes et elle avait pu aussi être victime de rivalités entre acteurs », BARON Philippe, « *La Voix humaine* à la scène », in *Jean Cocteau et le théâtre*, Textes et documents réunis par Pierre Caizergues, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle Université Paul Valéry, 2000, pp. 228-229.

ductile, soit du point de vue thématique, car transhistorique, soit du point de vue formel, puisqu'elle s'est très bien pliée aux différentes technologies qui l'ont adaptée (et sa confirmation arrivera avec le travail cinématographique de Rossellini). Ainsi, dans cette période, dédiée de façon prépondérante au cinématographe, il est presque naturel que Cocteau puisse concevoir l'idée qu'elle devienne une œuvre cinématographique et, s'il a envie de la transposer lui-même à l'écran, c'est parce que, comme il l'écrit le jour même de sa résolution : « *Vendredi 26 [novembre 1943] [...] Dans les trois articles que je viens d'écrire sur Radiguet, je dis les mêmes choses, autrement. Je les change d'angle et d'éclairage: J'essaie de les rendre visibles. Du reste, un écrivain écrit toujours la même pièce, toujours le même poème, le même article. Si les critiques se donnaient la moindre peine, ils retrouveraient dans mes œuvres ce fil unique, rouge – et qui les traverse. Ma prochaine pièce, que je croyais très différente des autres [L'Aigle à deux têtes] sera encore la solitude des êtres qui se dévorent eux-mêmes sans parvenir à se toucher* » (J, pp. 412-413).

Selon Cocteau, face à un thème clairement établi – et qui pour un auteur est toujours le même – il s'agit de trouver les *justes* variations : pour lui, il suffit de changer « d'angle et d'éclairage » pour découvrir une forme nouvelle. Or, même s'il parle de littérature, ou s'il écrit pour le théâtre, sa pensée *ici* est proprement filmique, car pendant cette période le cinématographe est son instrument privilégié. Par conséquent, nous ne devons pas nous étonner si, dans ce réseau, son désir de porter *La Voix humaine* à l'écran accomplit, enfin, son parcours.

1.2. ORIGINES DU PROJET CINÉMATOGRAPHIQUE DE ROBERTO ROSSELLINI *UNA VOCE UMANA*

Quand au mois de novembre 1946 Roberto Rossellini arrive à Paris, il a quarante ans et déjà cinq films derrière lui ⁶⁷³. Pourtant, il est connu pour les deux derniers : *Rome ville*

⁶⁷³ Mis à part les courts métrages, les trois premiers films qui forment la « Trilogie de la guerre fasciste » sont *Le Navire blanc* (*La nave bianca*, 1941), *Un Pilote revient* (*Un pilota ritorna*, 1942) et *L'Homme à la croix* (*L'uomo della croce*, 1943). Dans la filmographie rossellinienne le film suivant, *La Proie du désir* (*Desiderio*, 1943-1946), ne lui est pas attribué par la critique car, commencé par lui au cours de l'été 1943 et interrompu à cause de la tombée du régime mussolinien, il sortira seulement en 1946, profondément remanié par rapport à son projet

ouverte (1945) et *Païsa* (1946). Celui-ci avait suscité un vif intérêt de la part de la critique à la dernière Exposition Internationale d'Art Cinématographique de Venise⁶⁷⁴, tandis que *Rome ville ouverte* venait d'être récompensé en obtenant le Grand Prix (*ex æquo* avec sept autres) au premier Festival International du Film de Cannes⁶⁷⁵. Toutefois, Rossellini n'est pas content ; il considère que les deux films ont été mal présentés par les organisateurs des deux festivals et que la critique, en général, ne l'a pas compris. C'est exactement le contraire de ce qu'il lui arrive à Paris, comme il l'a avoué lui-même :

C'est après l'échec de Cannes que quelqu'un, dont je n'ai pas conservé le nom, a eu l'idée de présenter *Rome ville ouverte* et *Païsa* en projection privée au cours de la même année [*il faut lire soirée, n.d.r.*] à la Maison de la Chimie. Je venais pour la première fois à Paris. J'ai découvert ce que peut être cette ville quand elle se donne à quelqu'un.

Ce soir-là, les deux films n'ont pas seulement connu ce que le monde du spectacle, dans son langage futile, appelle un triomphe ; ils sont entrés en résonance avec le cœur et l'esprit de chacun de ceux qui les voyaient. Pour moi, c'était une sensation très étonnante. C'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à avoir beaucoup d'amis en France et à y venir souvent. Les Français et moi, nous nous étions, comment dire, reconnus⁶⁷⁶.

Grâce au succès critique provenant de la soirée, Rossellini décide de s'installer à Paris pour développer des projets cinématographiques, afin de profiter de sa nouvelle notoriété internationale et, en décembre de la même année, il demande à Basilio Franchina, son assistant⁶⁷⁷, de le rejoindre pour l'aider à développer des sujets en vue de leur

initial, avec la mise en scène de Marcello Pagliero ; cf. RONDOLINO Gianni, *Roberto Rossellini*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « il castoro cinema », 1977, pp. 44-49.

⁶⁷⁴ Il s'agit de *Venezia 1946, Manifestazione internazionale d'arte cinematografica*, le premier festival de l'après guerre (le précédent avait eu lieu en 1942), qui s'est déroulé à Venise du 31 août au 18 septembre 1946 ; voir APRA' Adriano, GHIGI Giuseppe, PISTAGNESI Patrizia, *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1982. *Païsa*, présenté le dernier jour, y obtient une distinction (*ex æquo* avec sept films) de la part du Jury (c'était une Commission électorale composée par des journalistes accrédités) et la Coupe de l'ANICA (Association Nationale des Industries Cinématographiques et Audiovisuelles) est attribuée à Rossellini en tant que meilleur « producteur » ; voir APRA' Adriano, *In viaggio con Rossellini*, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 142.

⁶⁷⁵ Le premier Festival International du Film de Cannes avait été inauguré le 20 septembre 1946 et *Rome ville ouverte* avait été présenté le dernier jour, le 5 octobre ; voir APRA' Adriano, *ibidem*.

⁶⁷⁶ ROSSELLINI Roberto, *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987, pp. 136-137. Nous avons déjà indiqué, dans le chapitre 3, que le film sortira dans quatre salles à Paris, le 1^{er} décembre, avec *Païsa*.

⁶⁷⁷ Basilio Franchina, documentariste pour l'Institut Luce, devient assistant de Rossellini pendant la réalisation de *Païsa*. Comme l'indique Aprà : « En août 1946, bouleversé par la mort de son fils Romano, Rossellini lui demande de tourner pour son compte certains plans de raccord pour *Païsa*, qui se trouve déjà en phase de montage : le meurtre à terre des fascistes dans l'épisode florentin (tourné en studio à la Scalera), certains plans du corps d'un partisan qui flotte dans l'eau et de la petite tour de garde des nazis, ainsi que le dernier plan des

production⁶⁷⁸. En particulier, parmi ces nouveaux amis qui font partie du monde du cinéma parisien, se trouve André Paulvé, qui avait produit *La Belle et la Bête* et qui venait de produire *Ruy Blas* et, bien sûr, Jean Cocteau.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons mis en lumière le rapport d'estime réciproque qui s'était établi au fil des ans entre les deux artistes. Il était dû à l'énorme considération que Cocteau a eu subitement pour les deux films de Rossellini, à sa sincère amitié pour l'homme et à sa profonde admiration manifestée envers son œuvre artistique, et qu'il a gardées toute sa vie. Cependant, nous ne savons pas avec certitude quand et comment les deux hommes se sont rencontrés. Selon le témoignage de Basilio Franchina, recueilli par Adriano Aprà, « [...] la rencontre entre Rossellini et Cocteau ne se produit ni grâce aux critiques français, enthousiastes, ni par l'intermediation de Paulvé ou encore de Josette Day. Au contraire, dans un premier temps, Rossellini montre une certaine hostilité envers Cocteau (qui doit pourtant avoir déjà vu *Païsa* dans l'une des projections parisiennes, en manifestant un grand enthousiasme), à cause peut-être de sa relation "secrète" avec Josette Day. C'est Anna Magnani qui aurait fait se rencontrer les deux hommes et qui aurait contribué à dissiper toute réticence »⁶⁷⁹.

partisans jetés à l'eau dans le sixième épisode (tous ces plans tournés sur le Tevere près de Fiumicino) », in *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 145 (« *Nell'agosto del 1946, sconvolto dalla morte del figlio Romano, Rossellini gli chiede di girare per conto suo alcune inquadrature di raccordo per Paisà, che è già in fase di montaggio : l'uccisione a terra dei fascisti nell'episodio fiorentino (girata in studio alla Scalera), qualche inquadratura del corpo di un partigiano che galleggia sull'acqua e della torretta di guardia dei nazisti, nonché l'ultima inquadratura dei partigiani gettati in acqua nel sesto episodio (tutte scene girate sul Tevere nei pressi di Fiumicino)* »).

⁶⁷⁸ « Il s'agit de quatre projets seulement esquissés : peu de pages de notes qui devaient servir comme trace à présenter aux producteurs, comme base de départ pour l'élaboration d'éventuels, successifs, scénarios. Le dossier qui les contient porte comme titre pompeux "Programme de quatre films à réaliser par le metteur en scène Roberto Rossellini". Ces quelques pages dactylographiées, en français, signées par Rossellini lui-même et datées "Paris, décembre 1946", sont la traduction, à présenter à André Paulvé, d'un texte écrit par Franchina et intitulé "Thèmes des quatre films dans le programme de travail de R. Rossellini" ». Enfin, aucun de ces projets ne se réalisera, tandis que Rossellini et Franchina développeront celui d'*Allemagne année zéro* (*Germania anno zero*, 1947) et de *Une Voix humaine* ; in RONDOLINO Gianni, *Roberto Rossellini*, Torino, UTET, 2006, pp.113-114 (« *Si tratta, in sostanza, di quattro progetti appena abbozzati : poche pagine di appunti che dovevano servire come traccia da presentare ai produttori, come base di partenza per l'elaborazione di eventuali, successive, sceneggiature. Il fascicolo che le contiene porta il titolo pomposo di "Programme de quatre films à réaliser par le metteur en scène Roberto Rossellini". Queste poche pagine dattiloscritte, in francese, firmate dallo stesso Rossellini e datate "Paris, décembre 1946", sono la traduzione (da presentare a André Paulvé) di un testo scritto da Franchina e intitolato "Temi dei quattro film nel programma di lavoro di R. Rossellini" »).*

⁶⁷⁹ APRA' Adriano, *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 143 (« [...] l'incontro fra Rossellini e Cocteau non avviene né tramite i critici francesi, entusiasti di entrambi, né tramite Paulvé, né tramite Josette Day. Anzi, Rossellini dimostra in un primo momento una certa ostilità verso Cocteau (che pure deve aver già visto Paisà in una delle proiezioni parigine, manifestando grande entusiasmo), anche per via della propria relazione "segreta" con la Day. Sarebbe stata invece Anna Magnani a far incontrare i due e a sciogliere ogni riserva »).

Quand, à partir du début de l'année 1947 la célèbre actrice de *Rome ville ouverte* commence à séjourner par brèves périodes à Paris, elle ne connaît pas encore Cocteau personnellement. Pourtant, elle était déjà entrée en contact avec lui, grâce à Jean Marais, qui lui avait procuré le texte de *La Voix humaine* qu'elle voulait jouer sur scène⁶⁸⁰. Les lettres, encore inédites, que l'acteur a envoyées à Cocteau pendant son séjour italien entre 1942 et 1943, nous le confirment⁶⁸¹, comme le fait qu'en 1943 Anna Magnani a bien interprété cet acte unique, lors d'un gala donné en son honneur, pour fêter le succès obtenu avec la revue *Volumineide*, où elle jouait à coté du très célèbre acteur italien Totò⁶⁸². Ce soir-là, en dépit de son amant du moment, l'acteur Massimo Serato, « [...] qui trouvait la pièce trop morbide », elle obtient un vrai succès⁶⁸³.

Depuis peu, Rossellini était devenu son amant. À Paris, le rapport amoureux entre le metteur en scène italien et la diva est aussi passionné que conflictuel, d'abord à cause du travail qui les tient éloignés l'un de l'autre – lui désormais en France et elle à Rome –, ensuite par le caractère très possessif de Magnani, et par sa profonde jalousie – fondée dans ce cas, comme le montre la relation que Rossellini entretenait en cachette avec Josette Day⁶⁸⁴. C'est donc dans ce contexte que la collaboration entre Cocteau et Rossellini prend corps, mais nous ne savons pas qui des deux en a été l'inspirateur. À vrai dire, un journaliste italien de l'époque avança l'hypothèse que, à l'origine, il y avait la volonté de Cocteau : « Il semble que ce soit Cocteau qui ait incité Rossellini à tourner “La Voix humaine” »⁶⁸⁵. Et il a raison, mais seulement en partie. En effet, dans un bref passage noté par le poète dans son *Passé défini*,

⁶⁸⁰ La pièce avait été représentée en Italie, la première fois, en 1931, interprétée par la très célèbre comédienne Emma Gramatica, qui avait donnée « une interprétation magistrale », en obtenant un formidable succès ; voir RONDOLINO Gianni, *Roberto Rossellini*, cit., p. 123 (« una interpretazione magistrale »).

⁶⁸¹ Voir Angie Van Streethem, « *La Voix humaine – Una Voce umana* La rencontre entre Jean Cocteau et Roberto Rossellini », in *Jean Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., p. 71. Les lettres sont conservées à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris.

⁶⁸² « *Volumineide* est une revue de Michele Galdieri, [...] qui s'inspire, de façon parodique, des célèbres titres de “Libres/Volumes”, qui a débuté en février 1942 et, ensuite, a été rejouée avec un vif succès », in APRA' Adriano, *In viaggio con Rossellini*, cit. p. 143 (« *Volumineide* è una rivista di Michele Galdieri [...] che prende spunti parodici dai titoli di famosi “volumi”, andata in scena nel febbraio 1942 e successivamente replicata con grande successo »).

⁶⁸³ Voir GALLAGER Tag, *Les aventures de Roberto Rossellini*, Paris, Léo Scheer, 2006, p. 321.

⁶⁸⁴ Dans son autobiographie, Rossellini se souvient que : « C'était l'époque du Salon de l'auto, le premier de l'après-guerre. Impossible de trouver une chambre à Paris. Aussi ai-je commencé par habiter Saint-Germain-en-Laye, ce qui n'était pas fort commode. [...] J'ai donc transporté mes pénates dans la maison de la rue Keppler, qui était effectivement des plus suaves. J'ai même eu une aventure avec une grande vedette française de l'époque, que bien sûr je ne nommerai pas. Anna [Magnani], qui était repartie pour Rome, n'en a rien su. Sinon, quel opéra ! Elle m'aurait certainement cassé la gueule. J'aimais Anna, la passion qui l'habitait, sa vitalité puissante, son esprit vif et si mordant. [...] Nous entretenions une liaison – violente comme tout ce qu'elle faisait – mais nous n'habitions pas ensemble. Je savais que si j'avais accepté de partager son existence, j'aurais connu avec elle tous les malheurs de ma vie. Aussi essayais-je de me défendre », *Fragments d'une autobiographie*, cit., pp. 137-138.

⁶⁸⁵ F. V., « *Cocteau e il cinema* », *Gazzetta Veneta Sera*, 17-9-1947 (« *Sembra che sia stato lui [Cocteau] a indurre Rossellini a girare “La Voix humaine”* »).

douze bonnes années après le tournage, voilà ce que nous lisons : « *Samedi 24 janvier [1959]. [...] La Voix humaine* que nous décidâmes Roberto et moi de tourner très vite à un déjeuner du Véfour (avec Magnani) » (*PD VI*, p. 436). Donc voilà que l'idée est née par une volonté réciproque, sous l'étoile du cinéma d'auteur.

Ainsi, Cocteau est tout de suite partant pour le projet. Il l'est, avec Anna Magnani en tant qu'interprète, comme il l'affirme – quasi immédiatement – à un journaliste italien, bien avant que le tournage ne commence :

Depuis un bon moment, Cocteau était à la recherche d'une interprète pour son acte unique *La Voix humaine*, dans lequel une femme se tourmente pendant une longue période au téléphone et en même temps tourmente l'amant qui l'écoute et lui répond à l'autre bout du fil. Marais, quand il connut Anna Magnani il y a quelques années, accourut tout de suite chez Cocteau pour lui dire qu'il avait trouvé ce dont il avait besoin. Cocteau envoya une copie de son acte unique à la Magnani, pour qu'elle trouve elle-même la manière de le représenter, mais la chose n'eut pas de suite. Il y a un mois l'actrice italienne et l'écrivain français se rencontraient à Paris dans un local nocturne. Cocteau dit tout de suite : « J'avais toujours imaginé que l'interprète de *La Voix humaine* devait avoir le visage chiffonné et les cheveux en désordre ». C'était fait. Sauf que la Magnani ne jouera pas l'acte au théâtre, mais à l'écran. Si les choses se passent bien, le film commencera à être tourné à Paris dans quelques semaines⁶⁸⁶.

Il a été partant aussi, avec Rossellini, en tant que metteur en scène. Dans un passage, contenu dans son discours enregistré pour la présentation de *La Belle et la Bête* à Prague, il revient sur la raison de cette collaboration : « C'est à cause de *Païsa* en ce qui me concerne, et

⁶⁸⁶ Sans Signature, « *Cocteau preferisce le donne. Anche Jean Marais gli ha consigliato Anna Magnani* », *L'Europeo*, 30-3-1947. La réflexion du journaliste, sur le fait qu'Anna Magnani n'aurait rien fait avec la copie envoyée par Cocteau, est ambiguë. Au niveau théâtral il se trompe, en sachant qu'elle a joué la pièce en traduction italienne, même s'il s'agissait d'une soirée spéciale pour un public choisi, tandis que, au niveau cinématographique, il dit la vérité. (« Cocteau préfère les femmes. Jean Marais aussi lui a conseillé Anna Magnani » : « *Da tempo Cocteau era in cerca di una interprete per il suo atto unico La Voix humaine, in cui una donna si tormenta lungamente al telefono e nello stesso tempo tormenta l'amante che l'ascolta e le risponde dall'altro capo del filo. Marais quando conobbe Anna Magnani alcuni anni fa corse subito da Cocteau e gli disse che aveva trovato quel che occorreva. Cocteau mandò una copia dell'atto alla Magnani perché trovasse lei il modo di rappresentarlo, ma la cosa non ebbe seguito. Un mese fa l'attrice italiana e lo scrittore francese s'incontravano a Parigi in un locale notturno. Disse subito Cocteau : " Avevo sempre immaginato che l'interprete della Voce umana dovesse avere la faccia e i capelli in disordine ". Era fatta. Solo che la Magnani non reciterà l'atto sul palcoscenico ma sullo schermo. Il film, se le cose vanno tutte lisce, sarà cominciato a girare a Parigi fra qualche settimana* »).

à cause du *Sang d'un poète* en ce qui concerne Rossellini, que nous décidâmes de collaborer et de faire avec Mme Magnani cette *Voix humaine* dont elle est l'unique et admirable interprète »⁶⁸⁷. Origine confirmée par un article de Bruno Matarazzo, un journaliste italien présent sur le tournage d'*Une voix humaine*, repris par Adriano Aprà dans sa dernière monographie sur Rossellini :

Dans un article provenant du plateau, le journaliste Bruno Matarazzo confirme les paroles de Cocteau : « Après la vision de *Le Sang d'un poète*, Rossellini et Cocteau sont devenus amis et Rossellini même a demandé de tourner [*La Voix humaine*] de la façon voulue par l'auteur. Et ce dernier, qui avait connu Anna Magnani, s'aperçut tout de suite qu'il avait résolu son double problème, en ayant trouvé le metteur en scène et l'actrice idéaux pour son film » ; en outre le journaliste insiste sur « le parfait accord qui règne entre auteur, metteur en scène et protagoniste. Cocteau est devenu l'ombre de Rossellini, et il se sent lié à lui par des liens d'amitié de bien plus longue date [alors que] ils se sont connus seulement il y a quelques semaines »⁶⁸⁸.

Ainsi, selon Bruno Matarazzo il semble bien que la proposition de porter à l'écran la pièce de théâtre soit directement à l'initiative de Rossellini. Pourtant, Adriano Aprà, qui est le directeur de la "Fondation Roberto Rossellini" ainsi que de ses Archives, doute fort de cette affirmation, comme il l'explique toute de suite après avoir cité l'article : « Mais si Rossellini " a demandé à tourner *La Voix humaine* ", il n'empêche que c'est Magnani qui le lui a suggéré, et d'autre part je vois mal un Rossellini *cinéphile* foudroyé par le film de Cocteau »⁶⁸⁹.

Or il n'y a aucune certitude quant à celui qui, entre les deux Italiens, a vraiment proposé à Cocteau de réaliser le projet cinématographique, comme le soutient Patrizia Carrano, dans sa biographie de référence sur Magnani : « Personne ne peut dire si l'idée de

⁶⁸⁷ Repris in COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauteur, cit., p. 184.

⁶⁸⁸ MATARAZZO Bruno, « *Cocteau mi ha detto : Anna Magnani era tranquilla* », *Film*, 17-5-1947 (« Cocteau m'a dit : Anna Magnani était tranquille »), in APRA' Adriano, *In viaggio con Rossellini*, cit., pp. 143-144 (« *In una corrispondenza dal set il giornalista Bruno Matarazzo conferma le parole di Cocteau " Dopo la visione di Le Sang d'un poète, Rossellini e Cocteau sono divenuti amici e lo stesso Rossellini ha chiesto di girare [La Voix humaine] così come la voleva l'auteur. E questi, che aveva conosciuto Anna Magnani, si accorse improvvisamente di aver risolto il suo duplice problema, avendo trovato il regista e l'attrice ideali per il suo film " ; il giornalista insiste inoltre sull'" accordo perfetto che regna fra autore, regista e protagonista. Cocteau è diventato l'ombra di Rossellini, e si sente legato a lui da vincoli di amicizia di ben più lunga data [mentre invece] si sono conosciuti appena poche settimane or sono " »).*

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 144 (« *Ma se Rossellini " ha chiesto di girare La Voix humaine " , ciò non toglie che glielo abbia suggerito la Magnani, e d'altra parte vedo male un Rossellini cinéphile fulminato dal film di Cocteau* »).

filmer le monologue de Cocteau *La Voix humaine* a été de Rossellini ou de Magnani »⁶⁹⁰. Cependant, vu le cadre parisien dans lequel se développe leur relation, et le fait que Magnani avait déjà interprété la pièce en italien, on peut bien avancer des hypothèses sur les motivations liées à l'origine de cette collaboration, comme le fait Gianni Rondolino dans sa dernière monographie sur Rossellini, et selon lequel : « Peut-être pour rester plus de temps l'un à côté de l'autre, sûrement pour expérimenter une façon nouvelle de faire du cinéma, plus intense et plus introspectif, décident-ils de porter à l'écran le monologue de Jean Cocteau »⁶⁹¹.

1.3. LE FILM *UNA VOCE UMANA*

1.3.1. LA RÉALISATION TECHNIQUE

Selon Adriano Aprà :

Le film est tourné à Paris, dans un studio au 15 de la rue Forest, près de la place de Clichy, dans le XVIII^{ème} arrondissement, au mois de mai 1947, c'est-à-dire entre le premier voyage de Rossellini, Franchina et Max Colpet à Berlin pour la préparation d'*Allemagne année zéro* tourné en mars, et un second voyage effectué en juin [...]

Le montage d'*Una Voce umana* est effectué (mais pas nécessairement par Da Roma) en deux semaines en juillet, toujours dans le “minuscule établissement de Clichy”, comme l'affirme une correspondance de l'époque, donc avant de commencer au mois d'août le tournage du film allemand⁶⁹².

⁶⁹⁰ CARRANO Patrizia, *La Magnani*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 112 (« Nessuno può dire se l'idea di filmare il monologo di Cocteau *La Voce umana* sia stato di Rossellini o della Magnani »).

⁶⁹¹ RONDOLINO Gianni, *Roberto Rossellini*, cit., p. 122 (« Forse per stare più a lungo uno accanto all'altra, certamente per sperimentare un nuovo modo di far cinema, più intenso e introspettivo, decidono di realizzare cinematograficamente il monologo di Jean Cocteau »).

⁶⁹² APRÀ Adriano, *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 146 (« Il film viene girato a Parigi, in uno studio in rue Forest 15, vicino a place de Clichy, nel 18^{ème} arrondissement, nel maggio 1947, tra il primo viaggio di sopralluoghi di Rossellini, Franchina e Max Colpet a Berlino per Germania anno zero, avvenuto in marzo, e il secondo, avvenuto in giugno. [...] Il montaggio di *Una Voce umana* viene effettuato (ma non necessariamente da Da Roma) in un paio di settimane in luglio, sempre nel “minuscolo stabilimento di Clichy”, come afferma una corrispondenza dell'epoca, quindi prima di cominciare in agosto le riprese del film tedesco »).

C'est donc avec une rapidité surprenante (seulement quelques mois après son installation parisienne), qu'au début du printemps Rossellini réalise *Una Voce umana*, Cocteau ne manque d'ailleurs pas de le faire remarquer à un journaliste : « [...] Rossellini [...] en ce moment, dans un studio parisien, réussit ce tour de force de tourner, avec pour interprète, l'admirable Anna Magnani, *La Voix humaine*, cette bande de 2000 mètres dont la projection durera une heure et qui n'aura pour tout décor qu'une chambre avec un lit et un téléphone »⁶⁹³. En effet, pour des problèmes de budget⁶⁹⁴ et pour tourner vite, la traduction du texte de Cocteau est assurée par Franchina⁶⁹⁵, le décor par Christian Bérard (réduit au maximum, comme il avait fait pour la pièce mise en scène à la Comédie-Française), le support technique par une troupe minuscule et le plateau par la disponibilité d'un tout petit studio de la rue Forest, « où nous avons tourné avec Rossellini et la Magnani *La Voix humaine* », se souviendra Cocteau encore de longues années après⁶⁹⁶. Ainsi, à la fin du montage, le métrage du film est bien plus réduit par rapport à celui indiqué par le poète : environ 960 mètres. Il

⁶⁹³ Entretien donné à Claude Cézan, *Les Nouvelles littéraires*, 15-5-1947, repris in COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, cit., p. 184.

⁶⁹⁴ Selon Adriano Aprà : « Dans les accréditations en tête du film, Rossellini apparaît comme producteur en plus de metteur en scène du film ; pourtant, selon Franchina, il utilise d'une façon désinvolte une partie de l'argent que lui avait donné Joseph Burstyn [financier américain, distributeur de *Rome ville ouverte* et de *Païsa* aux États Unis, n.d.r.] pour se rendre sur les lieux berlinois, raison pour laquelle ce dernier se retire du film et rompt, au moins momentanément, ses rapports avec le metteur en scène. Franchina aussi se heurte avec Rossellini, car il refuse de “ le couvrir ” avec Burstyn dans cette opération », *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 146 (« *Rossellini risulta nei titoli di testa produttore oltre che regista del film ; ma secondo Franchina utilizza disinvoltamente una parte dei soldi datigli da Joseph Burstyn per i sopralluoghi berlinesi, motivo per cui quest'ultimo si ritira dal film e rompe almeno temporaneamente i rapporti con il regista. Anche Franchina si scontra con Rossellini perché si rifiuta di “ coprirlo ” con Burstyn in quest'operazione* »).

⁶⁹⁵ Dans sa dernière monographie sur Rossellini, Adriano Aprà affirme que : « J'ai pu voir la traduction-réduction établie par Franchina. Il s'agit de 23 feuilles manuscrites qui, sauf quelques minimes différences, correspondent exactement – hésitations des voix et répétitions comprises – au texte joué dans le film. Franchina, qui m'a mis à disposition ce matériel, ne se souvient pas s'il s'agit d'un texte mis au point après une série de répétitions avec l'actrice, comme il semblerait au vu aussi de certaines corrections », *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 145 (« *Ho potuto prendere visione della traduzione-riduzione stesa da Franchina. Si tratta di 23 cartelle scritte a mano che, salvo qualche minuscola differenza, corrispondono esattamente – esitazioni di voce e ripetizioni comprese – al testo recitato nel film. Franchina, che mi ha messo a disposizione questo materiale, non si ricorda se si tratta di un testo messo a punto dopo una serie di prove con l'attrice, come sembrerebbe date anche alcune correzioni* »).

⁶⁹⁶ « *Samedi soir, 9 novembre 1957. Milly. [...] De neuf heures du matin à six heures du soir, j'ai travaillé au studio [rue, n.d.r.] Forest – ce studio où nous avons tourné avec Rossellini et la Magnani *La Voix humaine* » (PD V, p. 754). Il y revient, quelques pages plus loin, en précisant que : « *Lundi 11 novembre. Hier en travaillant rue Forest où je tournais jadis *La Voix humaine*...* », p. 757. Cette affirmation contredit celle de Pierre Chanel qui, dans ses « Dernières remarques » à l'article de Angie Van Steerthem, « *La Voix humaine – Una Voce umana La rencontre entre Jean Cocteau et Roberto Rossellini* », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., avance que « Le film *La Voix humaine* n'a pas été tourné à Rome, mais à Paris, en mai 1947, au studio de la rue Francœur. Voir Pierre Bonhomme, Christophe Berthoud et Françoise Denoyelle, Raymond Voinquel, *Les acteurs du rêve*, Seuil, 1997, pp. 26-27. Voinquel a été le photographe de plateau des trois films de 1947 : *La Voix Humaine*, *Ruy Blas* et *L'Aigle à deux têtes* », in *Cocteau avant le Potomak, Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 6, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 145. Enfin, nous ne savons pas d'où Angie Van Steerthem a pu tirer le renseignement relatif au tournage du film qui se serait passé à Rome car, dans son article, il n'y a aucune indication pour conforter cet élément. Par contre, elle signale que « Le 14 juin, il [Cocteau] révèle*

s'agit donc d'un moyen métrage qui oblige Rossellini, pour son exploitation, après avoir réalisé *Allemagne année zéro* (1947), à tourner en Italie au printemps suivant un deuxième moyen métrage, afin de l'associer au premier et, ainsi, donner vie à un film de durée normale. Son titre, *Le Miracle* (1948), est centré lui aussi sur un personnage féminin, Nannina, une pauvre folle interprétée toujours par Anna Magnani, qui se croit enceinte par miracle, grâce à Saint Joseph qu'elle reconnaît sous l'effigie d'un passant inconnu (interprété par un jeune Federico Fellini, à l'origine, également, du sujet du film). Avec le titre *L'Amore*, (« L'Amour »), le film sera présenté en compétition à la IX Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise (1948), et Rossellini le dédie « à l'art d'Anna Magnani »⁶⁹⁷.

1.3.2. ANALYSE DU DÉCOUPAGE

Una Voce umana est composé de trente-neuf plans⁶⁹⁸, distribués avec un rythme différent par rapport aux trois appels de l'amant. De ce fait, la structure du film peut être partagée en six parties⁶⁹⁹ :

au *Figaro* qu'il a terminé l'œuvre » et l'explicite dans une note : « Lettre de Jean Cocteau adressée au *Figaro*, le 14 juin 1947 », p. 78 et p. 88.

⁶⁹⁷ Dans ce contexte, je ne rentrerai pas dans le rapport entre *Une Voix humaine* et *Le Miracle*. Cependant, afin de souligner l'importance de leur liaison, je renvoie aux suggestions avancées par Adriano Aprà dans son dernier essai sur Rossellini, que je partage pleinement : « [...] il suffit de dire que les deux épisodes se reflètent comme dans un miroir. “Deux histoires d'amour”, comme dit le sous-titre du film : l'amour profane et l'amour sacré, l'amour qui perd et l'amour qui rédime, l'amour aliénant de la haute bourgeoisie et l'amour désaliénant d'une mendicante, l'amour qui mène à la folie et l'amour d'une folle qui mène à la raison, à la renaissance, et à la naissance (le film se clôt sur la femme qui accouche un “fils saint”) ; par conséquent, nous avons de la part d'Anna Magnani deux incarnations opposées et complémentaires, qui à leur tour s'opposent à celle de la femme du peuple de *Rome ville ouverte* (ou de *Bellissima* de Visconti), et qui amplifient le champ interprétatif de cette actrice, bien au delà des lieux communs dans lesquels on a voulu l'enfermer (comme le montrera *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir) », in *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 155 (« [...] basti dire che i due episodi si riflettono come in uno specchio. “Due storie d'amore”, come dice il sottotitolo del film : l'amore profano e l'amore sacro, l'amore che perde e l'amore che redime, l'amore alienante dell'alta borghesia e l'amore disalienante di una mendicante, l'amore che porta alla follia e l'amore di una folle che porta alla ragione, alla rinascita, alla nascita (il film termina con la donna che partorisce un “figlio santo”) ; di conseguenza, abbiamo da parte di Anna Magnani due incarnazioni opposte e complementari, che a loro volta si oppongono a quella della donna del popolo di *Roma città aperta* (o di *Bellissima* di Visconti), e che ampliano il campo interpretativo di quest'attrice ben oltre i luoghi comuni in cui la si è voluta chiudere (come lo amplierà *Le carrosse d'or* di Jean Renoir) »).

⁶⁹⁸ Selon Angie Van Steerthem, le film serait composé de « trente-huit prises de vue », « *La Voix humaine – Una Voce umana* La rencontre entre Jean Cocteau et Roberto Rossellini », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., p. 80. Ainsi, elle indique un plan de moins par rapport aux trente-neuf que nous avons établis à partir de la copie analysée (voir notre « Découpage » dans les Annexes), qui correspondent au même numéro indiqué par Adriano Aprà dans son essai, *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 147.

⁶⁹⁹ Il s'agit de la même partition établie par Adriano Aprà, puisqu'elle correspond exactement à la structure du film ; voir *ibidem*.

1. Plans 1 – 12 : la protagoniste se traîne dans son appartement. Elle est dans un état d'attente (nous saurons après qu'il s'agit d'un appel téléphonique de la part de son amant, qui vient de rompre avec elle). Le téléphone sonne et elle décroche le récepteur à la fin du plan 12 en disant « Allô... » ;
2. Plans 13 – 17 : le premier appel téléphonique, interrompu par un problème de ligne ;
3. Plans 18 – 24 : la protagoniste téléphone chez l'amant mais, en découvrant qu'il n'est pas chez lui, elle attend à nouveau ;
4. Plans 25 – 31 : deuxième appel téléphonique. L'amant interrompt l'appel, après lui avoir avoué qu'il se trouve près de chez elle ;

Fondu enchaîné

5. Plans 32 – 38 : elle entend des bruits de l'extérieur qui lui font souhaiter que ce soit lui. Comme ce n'est pas le cas, elle attend ;
6. Plan 39 : troisième appel téléphonique ;

Fondu au noir (qui clôt le film).

L'espace d'*Une voix humaine* est celui d'un appartement, dont la représentation est réduite à la chambre de la femme, avec une petite salle de bain visible et, à l'opposé, un vestibule, que l'on voit seulement du plan 34 au plan 37. Le décor est celui d'une « femme élégante »⁷⁰⁰, comme le décrit Bruno Matarazzo, présent au tournage :

Une “ chambre à coucher ” drapée entièrement de damas rouge et or, avec un lit adossé au mur central, une petite table sur laquelle se trouve le téléphone (noir!) et tout ce qu'on peut trouver dans la pièce la plus intime d'une femme élégante : grands miroirs, toilette richissime en parfums et argenterie, valises en cuir lustré pleines de vignettes et prêtes pour un départ, bouteilles de liqueur de grande marque sur une “ console ”, petit gramophone sur lequel il y a un disque : *Seul* [ou *Seule*] *ce soir* ; et puis, dans le mur de gauche, une petite porte qui, entrouverte, laisse voir la salle de bain, modèle réduit du

⁷⁰⁰ Selon Angie Van Steerthem, « Dans un premier temps, Christian Bérard avait composé les maquettes d'un décor caractérisé par la “ banalité provinciale ”, décor qui n'a pas été apprécié toutefois par Magnani [...] Signalons encore d'après un article d'un journaliste non identifié [...] que “ L'ameublement [provient] des pièces de musées ” : une commode Louis XIV, un fauteuil rouge qui a appartenu à Clemenceau, des glaces et la suspension de chez Serge Roche, un coffre laqué de chez Hermès », « *La Voix humaine – Una Voce umana* La rencontre entre Jean Cocteau et Roberto Rossellini », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, Cahiers Jean Cocteau*, cit., pp. 82-83. En note, l'indication bibliographique est la suivante : Journaliste non identifié, « Rossellini et Cocteau tournent le premier monologue cinématographique du monde dans un ameublement de 4 millions », journal non identifié, s. d., note 27, *ibidem*, p. 88.

raffinement le plus exquis : le tout, dans le désordre le plus tragique, à cause de l'atmosphère chargée d'électricité qui provient du drame angoissant de cette femme, la seule protagoniste du film⁷⁰¹.

Pour ce qui concerne le temps, l'action est également concentrée autour de deux pôles : l'attente et l'appel téléphonique (partagé en trois moments). Les plans sont tous raccordés en montages secs, à l'exception du passage entre les plans 31 et 32, réalisé par un fondu enchaîné. La continuité de l'action est ainsi maintenue, grâce à l'unité spatio-temporelle, avec l'exception que nous venons d'indiquer dans la cinquième partie, celle de la dernière attente, avant l'appel téléphonique final (qui introduit un prolongement spatial, celui du vestibule : plans 34-37).

Au niveau visuel, la distribution des plans dénote deux types de mise en scène. La première, concernant les trois parties dédiées à l'attente, est caractérisée par le nombre maximal des plans : la première partie douze, la deuxième et la troisième sept, c'est-à-dire vingt-six plans sur trente-neuf. Cela correspond à une mise en scène plus fragmentée par rapport au second type, qui concerne les appels téléphoniques de l'amant, où les plans sont d'une durée plus longue, avec davantage de mouvements de caméra (travelling avant ou arrière, rotations et panoramiques d'accompagnement). Cependant, ce qui domine le film ce sont les premiers plans et les gros plans. En particulier, ils sont présents dans les appels téléphoniques tandis que, lors des attentes, ils se retrouvent mêlés à des plans moyens et américains. Seule exception, un segment composé par trois plans consécutifs : un plan général de la chambre à partir de la tête du lit (plan 22), son contre-champ en légère plongée sur la protagoniste étendue sur le lit (plan 23) et la subjective de Magnani qui regarde, du lit, le plafond de la chambre (plan 24).

L'univers sonore du film est diégétique et, lui aussi, articulé autour de deux pôles, *in* et *hors-champ*, avec une exception : le niveau extradiégétique de la musique

⁷⁰¹ MATARAZZO Bruno, « Cocteau mi ha detto : Anna Magnani era tranquilla », cit., in APRÀ' Adriano, *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 146 (« Una “ chambre à coucher ” tutta tappezzata di damasco rosso e oro, con un letto addossato alla parete centrale, un piccolo tavolino sul quale poggia il telefono (nero!) e tutto quello che può esserci nella stanza più intima di una donna elegante : grandi specchi, toilette ricchissima di profumi e argenteria, alcune valigie di cuoio grasso abbondantemente etichettate e pronte per una partenza, delle bottiglie di liquore di gran marca su una “ consolle ”, un piccolo grammofono sul quale è posato il disco Seul [o Seule] ce soir ; e poi, nella parete di sinistra, una porticina che, socchiusa, lascia scorgere il bagno, piccolo modella della più squisita raffinatezza : tutto nel più tragico disordine, per quella atmosfera carica di elettricità che scaturisce dal dramma angoscioso di questa donna, unica protagonista del film »).

d'accompagnement, composée par Renzo Rossellini (1908-1982) – le frère de Roberto, ainsi que son fidèle compositeur⁷⁰² – qui est *off*⁷⁰³.

Tout d'abord, pour ce qui concerne les voix, il y a celle *in* de Magnani, qui couvre une gamme infinie de tonalités (elle est *hors-champ* une seule fois, au plan 26), et celle *hors-champ* de l'amant (entendue en différents moments, plus au moins distinctement, aux plans 16, 25, 29, 31)⁷⁰⁴. Notons encore la présence de voix d'enfants (plan 4) ainsi que celle d'un voisin qui répond au téléphone (plan 8). Ensuite, les bruits sont assez différenciés. Au niveau *in*, ils accompagnent les actions de la protagoniste (par exemple, au début, dans le plan 1, on entend l'eau qui coule dans le lavabo, le récepteur téléphonique raccroché au plan 2, ou encore le morceau de sucre posé sur la petite table au plan 4). Au niveau *hors-champ*, à la seule exception des plaintes de la chienne Micia, les bruits créent un univers externe qui s'oppose et, en même temps, enveloppe de sa présence celui interne de l'appartement. Ces bruits sont de diverses natures : il y a les pleurs d'un bébé (plans 5, 6, 20), un téléphone qui sonne, une porte qui se ferme et des pas qui courent (plans 6 e 7), les bruits des participants à une fête (plans 20, 21, 22, 23, 24), une voiture qui s'arrête (plan 32), une portière qui se ferme (au début du plan 33) et un ascenseur qui se met en mouvement (fin plan 33 et plan 34), qui s'arrête (plan 35), et qui s'ouvre, avec des pas sur le palier, une porte qui s'ouvre et qui, tout de suite, se referme (plan 36). Enfin, la musique diégétique *in* n'est pas entendue, mais elle est représentée dans l'appartement par le disque qui se trouve sur le gramophone (plan 32).

Côté *hors-champ*, rappelons enfin la musique américaine de *boogie-woogie*, entendue pendant la fête des voisins (plan 20) ou, encore, celle qui est jouée à côté de son amant mais perçue, seulement, par Magnani (plan 28).

⁷⁰² Il a collaboré avec son frère pendant vingt ans, de *Le Navire blanc* (1941) jusqu'à *Vanina Vanini* (1961), en gagnant un *Nastro d'argento* (Prix italien, 1947) pour la musique de *Païsa* (1946). Dans son article, Angie Van Steerthem indique des dates biographiques incorrectes, « *La Voix humaine – Una Voce umana* La rencontre entre Jean Cocteau et Roberto Rossellini », in *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète*, Cahiers Jean Cocteau, cit., p. 84.

⁷⁰³ Pour cette terminologie, nous nous référons à l'essai de Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

⁷⁰⁴ Pas prévue dans sa pièce, Cocteau explique ainsi l'origine de cette présence, par moments dans le film, de la voix de l'amant : « Lorsque nous tournâmes le film, elle [Magnani] exigea que Roberto Rossellini lui téléphonât d'une chambre voisine, le texte inaudible de l'homme », *Le Cordon ombilical*, Paris, Plon, 1962, p. 54. Cf. dans les Annexes, le « *Découpage* » que nous avons tiré du film.

1. 3. 3. FIDÉLITÉ À LA PIÈCE ET INNOVATIONS FILMIQUES

Dans la transposition d'un texte théâtral au cinéma, il y a forcément des changements, des ajustements dus à la structure plus complexe du médium cinématographique, qui est par nature pluricodiale⁷⁰⁵. Ainsi, nous pouvons dire que, en général, dans le passage d'un langage à l'autre, Rossellini est resté fidèle à la pièce de Cocteau, même s'il a pu apporter des modifications à différents niveaux.

D'abords arrêtons-nous sur l'ambiance dans laquelle se développe la pièce : dans le film, elle est quasiment conservée dans son intégralité. Pour ce qui concerne le décor, il y a un renversement de positionnement du lit et de la salle de bain – vus frontalement : à gauche et à droite dans la pièce, à droite (le lit) et à gauche (la salle de bain) dans le film –, afin que cette dernière soit dans le même axe que celui de la porte qui, à l'opposé, donne sur un petit vestibule, en créant ainsi, dans la chambre, une espèce de passage qui unit les deux pièces. Le vestibule est un espace complètement inventé, même s'il est mentionné par la protagoniste (« Hier, il [le chien] passait son temps entre le vestibule et la chambre », *TC*, p. 455), et il devient fonctionnel au développement de la troisième attente – qui correspond à une coupure de ligne téléphonique, vite rétablie dans le texte de Cocteau. Même le gramophone est un rajout qui n'apparaît pas dans le décor décrit par le poète au début de la pièce.

Ensuite, la tonalité gris foncé, dans laquelle la chambre glisse au fur et à mesure que le drame avance, ainsi que la lumière vivante de la salle de bain, qui cherche à feindre l'obscurité du lieu et de l'être humain, toutes deux correspondent à « une image d'aspect maléficiel » (*TC*, p. 451) voulue par Cocteau pour sa pièce. Enfin, le mobilier de pur style français, associé à des évocations explicites pendant les appels téléphoniques (au début à Versailles, à la fin à Marseille), nous permettent de garder à l'esprit, pendant la vision, l'idée que la femme vit son drame dans une ville en France.

⁷⁰⁵ Pour les études concernant cette perspective sémio-linguistique, nous renvoyons aux analyses fondatrices de Christian Metz sur la sémiologie du cinéma, en particulier à ses deux tomes *Essais sur la signification au cinéma*, tome I et II, Paris, Kincksieck, coll. « Esthétique », 1968 et 1972, ainsi qu'à son *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

Maintenant, occupons-nous de la mise en scène du personnage. Le début du film est différent par rapport à celui de la pièce. Selon les indications introductives au texte, rédigées par Cocteau pour sa mise en scène, nous savons que :

« Le rideau découvre une chambre de meurtre. Devant le lit, par terre, une femme en longue chemise est étendue, comme assassinée. Silence. La femme se redresse, change de pose et reste encore immobile. Enfin, elle se décide, se lève, prend un manteau sur le lit, se dirige vers la porte après une halte en face du téléphone. Lorsqu'elle touche la porte, la sonnerie se fait entendre. Elle lâche le manteau et s'élance. Le manteau la gêne, elle l'écarte d'un coup de pied. Elle décroche l'appareil ». (TC, p. 451.)

Contrairement à ces indications, le film commence avec Anna Magnani cadrée en premier plan, en train de se baigner le visage face à la caméra et, tout de suite après, grâce à un travelling arrière et un léger panoramique vers la droite, nous découvrons que l'image était celle réfléchiée dans le miroir au-dessus du lavabo de la salle de bain. Or, si la mort apparente de la femme, présente au tout début de la pièce, n'est pas mise en scène directement par Rossellini, au fur et à mesure que le film avance, le cinéaste développe la dimension de meurtre sur laquelle se lève le rideau, en accord avec le désir expressément indiqué par Cocteau concernant le jeu de l'actrice : *« Il voudrait que l'actrice donnât l'impression de saigner, de perdre son sang, comme une bête qui boite, de terminer l'acte dans une chambre pleine de sang » (TC, p. 452).* Ce meurtre – définitif – s'accomplit sous nos yeux, et il est montré avec toute sa cruauté dans la partie finale du film. Au plan 38 (l'avant dernier), à partir du moment où Magnani se recroqueville sur le sol au centre de la chambre, elle est, désormais, une femme blessée à mort et, au plan suivant, la fin du troisième appel lui inflige le coup mortel. Cadrée toujours en gros plan, elle laisse tomber définitivement la tête sur le lit avec le récepteur de côté, mais pas exactement comme l'indique Cocteau : *« [...] elle tombe sur le lit à plat ventre. Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme un caillou [...] Le récepteur tombe par terre. RIDEAU » (TC, p. 451 et p. 466).*

Donc Rossellini ne restitue pas seulement l'atmosphère de malheur qui entoure le personnage, mais il construit aussi l'acmé qui accompagne sa totale défaite, en développant les indications de mise en scène données par Cocteau tout au long de son texte : *« Elle pleure »* (Cocteau le note cinq fois et, dans un autre passage, il indique : *« Larmes »*), *« Elle*

marche de long en large et sa souffrance lui tire des plaintes », ou encore « *Elle pousse un cri de douleur sourde* », ou enfin « *Elle enroule le fil autour de son cou* » pendant le dernier appel (TC, pp. 455-465). Dans le film, la seule action qui manque est celle de ramasser : « [...] *sur la table, derrière la lampe, des gants crispin fourrés qu'elle embrasse passionnément. Elle parle avec les gants dans sa joue* » (Ibidem, p. 455). Celle-ci renvoie à la dépendance de la protagoniste à un objet externe, qui ne correspond pas au personnage interprété par Anna Magnani. Certes, il s'agit d'une femme déboussolée, anéantie par la perte définitive de son amant. Mais, à travers la maîtrise impeccable de son jeu, entièrement construit pour faire sortir ces émotions d'elle-même, c'est le corps de l'actrice – voix comprise – qui se charge de les rendre manifestes, ce que Cocteau saisit immédiatement et ne manque pas d'admirer : « La Magnani m'a révélé la douleur. Lorsque nous tournions avec Rossellini *La Voix humaine*, elle était d'une nervosité folle, brisant tout ce qui tombait à sa portée, mais toujours magnifique de sincérité dans son rôle d'amoureuse éplorée avec ses cheveux fous, ses yeux remplis de larmes et son nez qui coulait toujours »⁷⁰⁶.

Enfin, nous voilà arrivés à la structure narrative, et comme il en a été pour la mise en scène du personnage, même du point de vue narratif le film commence différemment de la pièce. Dans le texte théâtral, la femme est déjà au téléphone et, puisque la ligne est en dérangement, sa conversation n'a pas lieu avec son amant mais avec la standardiste. Or, si cette situation était quasi habituelle à l'époque où le texte a été conçu (une réplique le met bien en évidence : « D'habitude on coupe au bout de trois minutes et on redonne un faux numéro », TC, p. 456), dans le film – tourné en 1947 – elle semblerait obsolète. Ainsi, dans la mise à jour du texte toutes ces interférences avec la standardiste et les autres abonnés ont été éliminées, sauf quelques interruptions dues, peut-être, au lieu d'où l'amant téléphone (et, dans la brève conversation entre la femme et Giuseppe, le valet de chambre de son amant, nous comprenons qu'il s'agit d'un restaurant).

Pour ce qui concerne les répliques, Rossellini a opté pour des coupures qui n'altèrent pas la structure dramatique du film. En général, elles appartiennent à deux catégories. La première concerne les coupures présentes surtout dans la partie finale du film, dont le but est d'augmenter le rythme narratif en fonction de l'acmé. Par exemple, l'intervention la plus importante est la suppression, pendant le deuxième appel, de la digression concernant tante Jeanne, par rapport au souhait de la protagoniste de ne plus garder le chien (il coupe toute la

⁷⁰⁶ Entretien donné à Jean Marabini, *Combat*, 21-8-1947, repris in COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Édition établie par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 189.

partie qui correspond à la page 463 du texte publié dans *La Pléiade*, et le raccord narratif est réalisé au plan 31 du film, en passant du début de cette requête à la rencontre avec la personne dont le nom commence par B. S.). Ainsi, si certaines digressions sont éliminées, la finalité est celle d'accélérer la course inexorable vers la fin.

Par contre, la deuxième catégorie concerne les coupures qu'Adriano Aprà définit comme « [...] typiques de Rossellini qui, comme dans nombre de ses films, montre ici son intolérance pour les explications excessives, comme pour certaines “tournures littéraires” de Cocteau intraduisibles »⁷⁰⁷. Par exemple, le metteur en scène abandonne l'idée du téléphone comme arme silencieuse, que Cocteau introduit pendant le premier appel téléphonique, en gommant cette réplique : « *Heureusement* que tu es maladroit et que tu m'aimes. Si tu ne m'aimais pas et si tu étais adroit, le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit... Moi méchante? » (*TC*, p. 461). Ensuite, dans le deuxième appel, il efface son développement, que le poète avait confié à la dimension du rêve : « [...] figure toi que j'ai fait une foule de petits rêves. Ce coup de téléphone devenait un vrai coup que tu me donnais et je tombais, ou bien un cou, un cou qu'on étrangle, ou bien j'étais au fond d'une mer qui ressemblait à l'appartement d'Auteuil, et j'étais reliée à toi par un tuyau de scaphandre et je te suppliais de ne pas couper le tuyau – enfin des rêves stupides si on les raconte ; seulement dans le sommeil ils vivaient et c'était terrible » (*Ibidem*). Rossellini a donc le désir de vouloir libérer le téléphone de ce symbolisme littéraire, en lui redonnant son côté réaliste, et c'est dans ce sens que les répliques que nous entendons provenir de la voix de l'amant doivent être lues (répliques qui n'existent pas dans la pièce de Cocteau, d'ailleurs). En revanche, même s'il s'agit d'une version plus synthétique, Rossellini garde l'autre idée coctalienne qui, selon lui, va justement dans cette direction. C'est celle du téléphone en tant que moyen qui garde la femme en vie car, à travers son fil, la voix de l'amant lui devient le souffle nécessaire pour continuer à vivre : « Avant-hier soir ou hier, j'ai dormi, j'ai dormi avec le téléphone sur le lit... Oui, je sais, je suis ridicule, mais c'est la seule chose qui désormais nous relie, et puis j'attendais ton appel et je me suis endormie ainsi... [...] Là, je respire quand tu me parles, tu comprends ?... Si tu coupes, je meurs sur le champ, je meurs... » (plan 29).

Bref, les coupures que Rossellini opère dans le texte théâtral rendent la dimension discursive plus essentielle et, ce faisant, favorisent un travail qui exalte la dimension visuelle, plus proche de son style de mise en scène. Ce n'est pas un hasard si, pour souligner même

⁷⁰⁷ APRA' Adriano, *In viaggio con Rossellini*, cit. p. 148.

oralement ce penchant, Rossellini garde quasiment inaltérée la réplique : « Je te vois, tu sais. Ton foulard, le rouge, et puis tu as tes manches de chemise relevées, retroussées jusqu'aux coudes... Dans ta main gauche, tu as l'appareil et dans la droite un crayon, et tu dessines sur le buvard des cœurs, des étoiles... Tu ris, hein ? Je te vois avec mes oreilles... » (plan 17 du *Découpage*). Et il y a d'autres interventions, toujours en fonction du visuel, qui, à la fin, sont des approfondissements d'éléments déjà indiqués dans la pièce par Cocteau même. Par exemple, le rôle narratif du chien – élément important dans le tissu dramatique, car pour la femme il symbolise l'amant qui le lui a offert – permet à Cocteau d'« énoncer » les différentes implications psychologiques liées au rapport d'amour des deux amants. En choisissant de mettre en scène le chien⁷⁰⁸, Rossellini veut donner corps à ces liens du cœur, et désire faire sentir leur fort impact émotif sur les personnes, en concrétisant visuellement l'élément choisi pour les représenter.

L'articulation différente des trois moments, liés à l'attente de l'appel téléphonique de l'amant, va aussi dans le sens d'une autonomie visuelle – en plus d'être narrative. Dans la pièce, Cocteau résout la première attente – qui coïncide avec le début narratif – en mettant en scène l'équivoque avec la standardiste, née de la difficulté de recevoir correctement l'appel. Dans la deuxième, il y a encore un bref dialogue avec la standardiste, mais cette fois il est suivi par celui de la femme avec Giuseppe, par qui elle découvre que l'homme ne l'appelait pas de chez soi. Enfin, la troisième attente devient l'imploration, reprise aussi par le metteur en scène italien, « Mon Dieu ! Faites qu'il rappelle... ». En revanche, Rossellini concrétise réellement ces attentes dans le film, et les transforme en images. Tout d'abord, il les invente au niveau visuel, puis les accompagne d'un univers sonore assez complexe (inventé complètement lui aussi), afin de leur procurer de la solidité narrative et de la force dramatique.

La première s'articule en douze plans (sur les trente-neuf du film). Le début est symboliquement visuel – Magnani se regarde dans un miroir, et nous la voyons par son image réfléchie, puis sitôt sortie de la salle de bain, elle apparaît dans d'autres miroirs. Ensuite, à partir du plan 4, des bruits diégétiques *hors-champ* commencent à se mêler avec ceux qui

⁷⁰⁸ Franchina se souvient que : « [...] c'est le berger belge noir – bizarrement appelé Micia – donné peu de temps avant par Rossellini à la Magnani », *ibidem*, p. 149 (« [...] è il pastore belga nero – curiosamente chiamato Micia – regalato poco tempo prima da Rossellini alla Magnani »).

proviennent des actions de la femme (diégétiques *in*) : voix d'enfants, pleurs d'un bébé, bruits de pas, voix d'un homme, autres voix adultes qu'elle suit des yeux. Ainsi, cette première attente indique une dimension particulière de la douleur de l'être humain, celle qui la sépare des autres, en l'excluant de la vie sociale qui continue autour d'elle.

La deuxième attente se développe en sept plans (du 18 au 24 inclus). Les deux premiers sont dédiés au dialogue téléphonique avec Giuseppe. À partir du plan 20, la dimension visuelle devient encore une fois prédominante, jouée sur la coupure et l'allumage de différentes lumières (la lampe à côté du lit, la lumière de la salle de bains, celles des toilettes de la chambre). Ensuite, une fois que la femme est presque totalement dans l'obscurité (maintenant la lumière est celle qui vient de l'extérieur, filtrant à travers les volets), à la fin du même plan nous commençons à entendre de la musique américaine (du *boogie-woogie*), qui provient des voisins. Au début, elle commence à se frapper doucement le front de la main droite, comme en suivant le rythme de la musique. Dans le plan suivant, elle continue mais, soudain, elle se bouche les oreilles pour ne plus entendre les bruits et la musique provenant du voisinage. Enfin, aux plans 22 et 23 et au début du plan 25, nous voyons Magnani, à nouveau, se frapper doucement le front, jusqu'au moment où le téléphone sonne, donnant lieu au deuxième appel. L'accent de cette deuxième attente est, encore une fois, placé sous la dimension de la souffrance, et le metteur en scène met bien en évidence comment l'extérieur – le monde fait de lumière et de sons – est indifférent à sa douleur, en s'infiltrant à travers chaque trou, chaque fissure, en la violant dans son intimité.

La dernière attente est complètement inventée par Rossellini et, comme la précédente, est composée de sept plans (du 32 au 38 inclus). Après avoir su que son amant se trouvait à côté de chez elle, par une série de bruits (l'arrêt d'une voiture dans la rue, un portail qui s'ouvre, un ascenseur qui monte, qui arrive à l'étage et des pas sur le palier qui semblent rejoindre son appartement), la femme croit que l'homme est en train de venir chez elle. Cependant, quand elle s'aperçoit, au contraire, qu'il s'agit de l'un de ses voisins, la douleur devient insoutenable. Ainsi, au plan suivant (le dernier du film), en décrochant pour la dernière fois le téléphone, elle le supplie de mettre fin à son tourment en coupant l'appel – son souffle vital – qui la gardait encore en vie.

Il reste à dire que cette scène n'est pas complètement inventée, car elle est présente dans l'univers théâtral de Cocteau, même si nous ne pouvons pas établir qui, des deux auteurs, a décidé de son utilisation dans le film. En effet, l'existence de l'ascenseur et de la femme qui

se précipite en entendant son arrivée, ainsi que les bruits de portes qui s'ouvrent et se ferment, ou encore l'existence du gramophone qui apparaît dans le décor du film, tous ces éléments sont présents dans l'autre acte unique, écrit par Cocteau pour Edith Piaf en 1940 : *Le Bel Indifférent*, où : « En 1940 comme en 1930 [*La Voix humaine*, n.d.r.], une femme dit son mal de vivre à l'homme qu'elle aime et qui la délaisse »⁷⁰⁹. Les deux pièces se structurent à partir de l'attente des deux protagonistes en mettant en scène le même instrument – le téléphone – qui transforme cette attente en une véritable torture, ainsi que nous pouvons le déduire de la lecture du texte publié, bien plus tard, par Cocteau⁷¹⁰ :

Une pauvre chambre d'hôtel, éclairée par les réclames de la rue. Divan-lit. Gramophone. Téléphone. Petit cabinet de toilette. Affiches.

Au lever du rideau, l'actrice est seule, en petite robe noire. Elle guette à la fenêtre et court à la porte surveiller l'ascenseur, puis elle vient s'asseoir près du téléphone, puis elle met un disque d'elle et l'arrête. Elle retourne au téléphone et forme un numéro. [...]

Elle raccroche.

Elle entend le bruit de l'ascenseur et va écouter à la porte. On sonne à l'appareil.

Elle se précipite. [...]

Elle reprend sa faction. Bruit d'ascenseur. Elle se précipite. On entend une autre porte. Silence. Elle s'appuie, debout, contre la porte, épuisée. Elle va à la pendule et avance les aiguilles. (TC, pp. 855-856.)

Cocteau a écrit à la date du 19 avril 1940 dans *Paris-Midi* que : « *La Voix humaine* était un dialogue à une voix, *Le Bel Indifférent* est un monologue à deux personnages »⁷¹¹. Brigitte Borsaro note dans son étude que : « En réutilisant dans *Le Bel Indifférent* l'objet qui constitue le moteur de l'action de *La Voix humaine*, Jean Cocteau fait en partie revivre cette

⁷⁰⁹ BORSARO Brigitte, « Jean Cocteau : le cirque et le music-hall », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 2, « Le cirque et le music-hall », Paris, Passage du Marais, 2003, p. 87 (chapitre intitulé : « De la Comédie-Française au music-hall : *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent* », pp. 82-100).

⁷¹⁰ Dans son étude, Borsaro se réfère à l'édition Grasset, 1957, Tome II, tandis que le texte publié dans le *Théâtre Complet* par Gallimard, dans la « Bibliothèque de La Pléiade », se réfère à l'édition du Rocher, 1960.

⁷¹¹ Repris par RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, « *Le Bel Indifférent* Notice », in COCTEAU Jean, *Théâtre complet. Édition publiée sous la direction de Michel Décaudin*, cit., p. 1739.

pièce »⁷¹². À l'inverse, c'est ce qui arrive dans le film de Rossellini, où *Le Bel Indifférent* trouve la manière de féconder *Une Voix humaine*, et donc de renaître, tels des chromosomes, à travers des éléments éparpillés.

1.3.4. ANALYSE DU FILM

Dans son article sur *L'Amore*, paru dans *Les Cahiers du cinéma* en 1956, année de la sortie du film en France, Éric Rohmer observe justement que :

La Voix humaine est donc plus qu'une performance technique, qu'un pur exercice de style. Je ne connais d'ailleurs pas de cinéaste chez qui il soit plus difficile de discerner ce qui appartient au contenu et ce qui relève de l'expression : c'est parce qu'il ne recherche jamais volontairement le symbole que l'art de Rossellini est immédiatement profondément symbolique, que ce "documentaire sur la souffrance d'une femme" peut être considéré, sans aucune considération abusive de notre part, comme l'archétype de toute souffrance, de la souffrance même⁷¹³.

On connaît l'attention prêtée, par les futurs metteurs en scène de la Nouvelle Vague française, au cinéma de Roberto Rossellini, l'un des pères incontournables de ce que la critique appellera, par la suite, le « cinéma de la modernité »⁷¹⁴. Rohmer, qui est l'un des théoriciens de ce renouvellement cinématographique, saisit de manière précise le noyau où le film prend vie : celui de rendre palpable – c'est-à-dire visible, perceptible – sur l'écran, la souffrance de l'être humain, sans la cristalliser à travers un pur exercice de style. En effet, pour ne pas tomber dans le piège, Rossellini épouse l'idée de *documenter* la souffrance humaine (celle d'une femme abandonnée par l'homme qu'elle aime), en confiant à Anna Magnani et à la caméra la tâche de la représenter.

⁷¹² BORSARO Brigitte, « Jean Cocteau : le cirque et le music-hall », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 2, « Le cirque et le music-hall », cit., p. 87.

⁷¹³ ROHMER Éric, « Deux images de la solitude », *Cahiers du cinéma*, n° 59, mai 1956, p. 38.

⁷¹⁴ Cf. CHÂTEAU Dominique, GARDIES André, JOST François (sous la direction de), *Cinéma de la modernité : films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.

Selon les intentions de Rossellini, explicitées par un banc-titre placé entre les deux épisodes, *L'Amore* « est un hommage à l'art d'Anna Magnani » et, sans aucun doute, les deux volets qui le composent reposent sur la parfaite maîtrise de l'actrice. Dans *Une Voix humaine*, objet de notre analyse, le long appel téléphonique et les trois attentes qui le sous-tendent sont l'expédient, dans les mains de son metteur en scène, permettant de réaliser une exploration très articulée du labyrinthe de la psychologie humaine. L'art dramatique de Magnani devient alors l'outil essentiel à travers lequel s'exécute cette difficile opération de fouille, comme le note bien Cocteau, pendant sa présence sur le plateau : « Sûr de la maîtrise d'Anna, Roberto variait peu les angles de prises de vues. Il la laissait descendre avec sagesse la pente savonneuse où d'autres glissent »⁷¹⁵. L'intérêt de Rossellini est celui de rendre la dimension de la douleur à travers l'analyse minutieuse des comportements, des gestes de la femme abandonnée, décrits en suivant un parcours résolument émotif.

Tout converge vers cette direction. Le premier plan, qui ouvre le film, montre une Magnani défaite. Le visage sans maquillage, les cheveux ébouriffés, le châle qu'elle tient bien serré au-dessus de sa robe de chambre, comme une malade qui vient de se lever du lit après une crise, et qui cherche à se reprendre en se rafraîchissant le visage : tout indique l'état de souffrance profonde qu'elle est en train de vivre. Même Micia, sa chienne, le seul être demeuré à ses côtés, le perçoit et sa plainte, que nous entendons dès le plan suivant (plan 2), contribue à augmenter le sentiment de douleur. À partir de cet instant et jusqu'à la fin du plan 12 où le téléphone commence à sonner en donnant vie au premier appel, la plainte de Micia se répétera (plan 9), en provoquant une espèce de « dialogue » de la protagoniste avec celle qui partage sa souffrance : « Tais-toi, Micia » (plan 2) ; « Tiens » (plan 4) ; « Non, Micia, non » (plan 11). Pendant l'appel, on saura que la chienne attend le patron (« Micia est comme une âme en peine. Elle me regarde, elle dresse les oreilles, écoute... Micia t'attend, tu sais ? », plan 16), devenant ainsi une sorte de double de la femme, renfermées toutes les deux dans un lieu qui, de protection, s'est transformé en prison.

Plus que les parcours à l'intérieur de cet espace confiné, ce sont les rapports qui se tissent entre les gestes de Magnani, ses mots et les différents types de plans qui amplifient le

⁷¹⁵ COCTEAU Jean, *Le Cordon ombilical*, cit., p. 54.

thème de la douleur en tant qu'oppression, vexation, anéantissement. Par exemple, le premier appel téléphonique commence avec son mensonge à elle, qui dit revenir de chez Marta. La caméra la cadre en premier plan tout d'abord étendue sur le lit puis, en tournant autour d'elle, la suit dans son mouvement de soulèvement du lit, jusqu'au moment où Magnani se positionne en son milieu, assise. Ce début, qui coïncide avec le plan 13, se termine avec la réplique : « Hier soir je me suis couchée tôt, très tôt. Mais je ne pouvais pas dormir, alors j'ai pris un comprimé. Non, un seul à neuf heures... Tu sais... J'avais très mal à la tête. Je m'étais baladée toute la journée avec Marta... Puis... J'ai fait tes valises. Je suis très forte... J'ai beaucoup de courage ». À ce point, Magnani se laisse aller en arrière sur les oreillers. Après une coupure nette, commence le plan 14 où, toujours en premier plan en diagonale, elle poursuit son récit : « Aujourd'hui... Marta est passée me prendre. Oui, je reviens de chez elle ». Or la caméra, en refusant d'épouser le mouvement d'abandon de Magnani, se charge de mettre en évidence la « vérité » du comportement du personnage : dans ce cas, le poids insoutenable qu'a, sur elle, le mensonge (élément thématique fondamental qui débute ici). En outre, pendant les trois appels, ces montages secs concordent, comme Aprà le souligne justement : « [...] avec les moments d'épuisement ou de reprise précaire d'énergies de la femme, en accord parfait entre tension de la caméra-microscope et tension nerveuse du personnage. Ce sont des instants imperceptibles de respiration, pour l'actrice, le metteur en scène, le spectateur, qui n'interrompent pas mais relancent l'intolérable insistance d'un regard indiscret, impudique, quasi indécent »⁷¹⁶.

Pendant tout le film la caméra ne lâche jamais prise, « suit » tout le temps la protagoniste, ne s'en détache jamais, exactement ce que Cesare Zavattini voulait pour le cinéma néo-réaliste. Mais ici, le principe qui avait guidé Rossellini pendant le tournage va au-delà de la règle souhaitée par Zavattini, comme lui-même l'a explicité plusieurs fois dans des interviews :

J'ai déjà dit dans ces *Cahiers [du cinéma, n.d.r.]* que selon moi le cinéma est un art neuf et qui porte en soi la possibilité de multiples découvertes ; c'est cette possibilité qui fait du métier de metteur en scène une activité enivrante, et c'est dans cet esprit que j'ai tourné *La Voix humaine* d'après Jean Cocteau.

⁷¹⁶ APRA' Adriano, *In viaggio con Rossellini*, cit. p. 152 (« [...] con i momenti di esaurimento o di precaria ripresa di energie della donna, in perfetto accordo fra tensione della macchina da presa-microscopio e tensione nervosa del personaggio. Sono attimi impercettibili di respiro, per l'attrice, il regista, lo spettatore, che non interrompono ma rilanciano l'insistenza intollerabile di uno sguardo indiscreto, impudico, quasi indecente »).

Le cinéma est aussi un microscope, il n'y a pas de doute. Le cinéma peut nous prendre par la main et nous amener à découvrir des choses que l'œil ne pourrait pas percevoir (soit comme les gros plans, les détails, etc...). C'est en cela qu'il est un microscope. De préférence à tout autre sujet, *La Voix humaine* m'offrait l'occasion d'user de la caméra microscope, d'autant que le phénomène à examiner s'appelait Anna Magnani. Seuls les romans, la poésie et le cinéma nous permettent de fouiller dans les personnages pour découvrir leurs réactions et les mobiles qui les font agir⁷¹⁷.

Dans *Une Voix humaine* l'utilisation, de la part de Rossellini, de la caméra comme s'il s'agissait d'un microscope donne vie à des premiers plans sur Anna Magnani qui transforment la narration de cet événement traumatique de la vie du personnage en une description détaillée de ses conséquences sur elle. La caméra exerce la fonction de « donne alors à voir » ce que l'œil nu ne pourrait saisir : elle *révèle* ce qui se déploie dans l'intimité de l'être humain, en enregistrant les traces microscopiques qui se déposent entre les plis de son visage, les mouvements de ses gestes, l'inflexion des mots. Narrer revient donc, pour Rossellini, à observer d'abord puis, à travers cette action, à découvrir ce qui se cache au-delà. Grâce au pouvoir du cinéma, *Une Voix humaine* n'est pas seulement une investigation de la douleur d'une femme mais, en même temps, celle de la douleur en soi, comme Rohmer l'avait souligné dans son article. Car si le cinéma dévoile ici ce que nous n'aurions pas pu découvrir à l'œil nu, il devient une nouvelle manière de percevoir et, donc, de penser la réalité, c'est-à-dire une nouvelle forme d'abstraction. Exemplaire, en ce sens, le premier gros plan d'Anna Magnani (plan 6), est bien différent de celui qui ouvre le film. Dans les deux, le visage de l'actrice montre toute une palette d'expressions différentes, qui vont de l'étonnement à se voir, jusqu'à remarquer la souffrance inscrite dans les poches qu'elle perçoit sous ses yeux. Cependant, le premier plan est celui du visage de Magnani cadré dans le miroir de la salle de bains. Il est la description de la douleur du personnage mais, à travers le mouvement de la caméra qui recule, nous entrons dans le domaine de la narration de cette douleur, avec ce que cela signifie : une intervention sur le réel sous la forme d'une représentation, ici, dévoilée. En revanche, le détail du plan 6, en isolant le visage, devient emblématique de la dimension méta-narrative du film vouée à restituer la douleur dans sa dimension exemplaire, et sous sa forme abstraite, absolue, universelle.

⁷¹⁷ ROSSELLINI Roberto, « Dix ans de cinéma (deuxième partie) », *Cahiers du cinéma*, n° 52, novembre 1955, pp. 6-7.

Le sentiment de la douleur imprègne le regard que Rossellini dirige sur le monde. Ses films antérieurs, en particulier la « trilogie de la guerre » – *Rome ville ouverte*, *Païsa* et *Allemagne année zéro* (ce dernier conçu avant, même si tourné tout de suite après *Une Voix humaine*) – en est la concrétisation évidente dans sa dimension collective. La « trilogie de la solitude » qui lui succède, composée par *Stromboli, terre de Dieu* (*Stromboli, terra di Dio*, 1949), *Europe 51* (*Europa 51*, 1951) et *Voyage en Italie* (*Viaggio in Italia*, 1953), en revanche restitue la douleur qui habite l'intimité de l'être humain, sa partie la plus profonde, celle qui se cache à lui. Dans ce parcours de recherche, le film *L'Amore* indique un vrai tournant et *Une Voix humaine* en est le moment fondateur : la douleur, qui est liée à la dimension de l'amour, est saisie et rendue dans sa révélation. En capturant et en restituant le mouvement dans son événement, Rossellini n'élève pas seulement la souffrance en symbole de la condition existentielle : il confie au cinéma la tâche, difficile et importante, de *saisir* à l'extérieur les multiples mouvements internes qui la déterminent.

1.4. L'IMMIXTION DE COCTEAU DANS LE FILM

Au cours des années suivant cette féconde rencontre, Cocteau n'a jamais manifesté aucun reproche, aucune récrimination envers Rossellini concernant le tournage de *La Voix humaine*. En effet, nous avons déjà remarqué comment, quelque mois avant sa mort, sollicité par un critique italien pour évoquer sa collaboration avec le metteur en scène, il écrivit ce témoignage significatif :

C'est un long article que j'aimerais écrire sur mon très cher Roberto. Mais, hélas! Je suis surchargé de besogne à cause de la chapelle du Saint-Sépulcre de Jérusalem à Fréjus.

Je me contenterai donc de vous envoyer toute ma tendresse fidèle que je porte à l'homme qui exécute des chefs-d'œuvre avec la nonchalance merveilleuse d'un prince du farniente qui enverrait des ronds de fumée.

J'ai travaillé le film de *La Voix humaine* avec Roberto et Magnani. Deux fauves. L'un qui somnole, l'autre qui sort ses griffes.

Et je conserve de notre collaboration le souvenir d'une sorte de miracle amical⁷¹⁸.

Cocteau parle, avec enthousiasme, « d'une sorte de miracle amical » qui serait arrivé entre lui et le metteur en scène italien. Probablement, il l'affirme en considération du fait – connu – que ses autres collaborations ont produit des rapports difficiles, ou qui se sont détériorés avec le temps. Chose qui n'arrive pas avec Rossellini, à qui il donne, tout de suite, selon l'expression d'Angie Van Steerthem, « carte blanche »⁷¹⁹. Bref, si nous en restons à ce qui écrit Cocteau, il s'est produit avec le metteur en scène italien une amitié exceptionnelle car fondée sur des objectifs communs, malgré la diversité de leurs parcours intellectuel et artistique. Ainsi faut-il considérer *Une Voix humaine*, à tous les égards, l'épreuve réelle du « miracle » accompli.

Maintenant, notre tâche consiste à rechercher cette communion d'intentions dans le corps même du film. Néanmoins, puisqu'il s'agit de motivations, nous partirons des observations que Rossellini a données à chaud, c'est-à-dire peu de temps après la présentation du film à la *Mostra* de Venise en août 1948, juste après l'accueil négatif de la critique :

Je n'ai pas fait des expérimentations ou des tentatives, j'ai exploré de nouvelles voies et je ne vois pas comment on peut parler de crise. [...] Ils ont parlé de théâtre filmé, et ils n'ont rien compris. Ce que j'ai fait avec *Amore* [mais ici il se réfère seulement à *Une Voix humaine*, n.d.r.] n'a jamais été fait auparavant. D'abord une formidable investigation technique qui toute seule suffirait à assurer le succès du film. Mais il y a mieux : un individu y est soulevé à bout de bras, mis sous le microscope, scruté jusqu'au fond. Il y a l'étude d'un visage humain, la pénétration dans les plis secrets d'une physionomie. Et celle-ci, si

⁷¹⁸ COCTEAU Jean, « Un fauve nonchalant », 17 février 1963, in VERDONE Mario, *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, p. 191.

⁷¹⁹ En parlant du rapport entre Cocteau et Rossellini, Angie Van Steerthem relève la particularité de leur collaboration, en soulignant la persistance d'éléments de l'univers du poète présents dans le film. Cependant ceux-ci sont, selon nous, trop généraux et ils ne trouvent pas d'explications argumentées à l'intérieur de son texte: « Alors que la relation entre Cocteau collaborateur et les cinéastes en tête d'affiche a souvent été caractérisée par la méfiance et les mésententes – pensons aux coopérations avec Jean Delannoy, Robert Bresson et Jean-Pierre Melville –, et ceci à cause du besoin du poète de s'approprier la nouvelle œuvre, Rossellini a reçu carte blanche pour l'adaptation de *La Voix humaine*. Or ce qui nous a surtout frappée dans cette collaboration est la persistance de la marque de Cocteau. Rappelons qu'elle se manifeste au niveau des dialogues, de la théâtralité et de la reprise de motifs, tels que le miroir, mais parfois aussi à travers d'autres signes plus subtils, comme l'organisation spatiale, un cadrage spécifique ou une position du dispositif », « *La Voix humaine – Una Voce umana* La rencontre entre Jean Cocteau et Roberto Rossellini », in *Jean Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète*, Cahiers Jean Cocteau, cit., p. 85.

je ne me trompe pas, est une investigation des moyens expressifs que personne n'a jamais songé à entreprendre⁷²⁰.

Dans les propos de Rossellini, *Une Voix humaine* est, à tous égards, un film né de la recherche consciente d'un langage, où technique de la mise en scène et corps de l'actrice sont employés en qualité d'instruments voués à « une investigation » du « visage humain », afin de l'étudier. Or, le metteur en scène anticipe, de vingt ans presque, la méthode de l'« observation scientifique » qui sera à la base de sa « télévision didactique » de la fin des années Soixante. Motif, donc, qui le démarque de la critique du temps, qui le voulait toujours lié à un cinéma riche en émotions, représenté par les précédents *Rome ville ouverte* et *Païsa*. En revanche, c'est cette approche qui fait pencher favorablement le jugement immédiat – et passionné – de Cocteau, tout de suite après avoir vu le film : « Rossellini, lui, est un homme extraordinaire. Il n'a aucun préjugé, aucun système. Il se sert seulement des moyens les plus simples. Il est l'homme le plus adulé par les Américains que je connaisse, mais il ne cède pas à leurs tentations »⁷²¹. Comme nous l'avons remarqué, si leur rencontre professionnelle se fonde sur des affinités électives, leur approche du cinéma les rapproche davantage encore. Comme Rossellini, Cocteau est un cinéaste hors normes, dont les films sont difficiles à classer et, pour cela, lui non plus n'est pas compris par la critique (à de rares exceptions, comme celui des jeunes critiques des *Cahiers du cinéma*). De plus, dans le cinéma de Jean Cocteau, tous les films ont une composante délibérément expérimentale, de recherche en acte. Nous retrouvons les mêmes innovations appliquées par Rossellini dans l'adaptation de la pièce, même si le but du metteur en scène n'est pas celui du poète. Bref, si nous devons saisir un horizon commun aux deux, c'est d'abord dans leur pratique artistique qu'il convient de chercher, car la manière de sentir et de penser le cinéma est clairement un point de convergence.

Le projet de recherche qui sous-tend *Une Voix humaine* est, plus ou moins consciemment, le premier élément de dépassement – et, en même temps, d'approfondissement – de l'expérience précédente de Rossellini : le cinéma néo-réaliste. Son point de départ est un

⁷²⁰ DI GIAMMATTEO Fernaldo, « Rossellini si difende », *Il Progresso d'Italia* (Bologna), 9-12-1948 (interview donnée à Rome au mois de novembre), reprise in *Fotogrammi*, n° 1, 4-1-1949 et rééditée in ROSSELLINI Roberto, *Il mio metodo. Scritti e interviste, a cura di Adriano Aprà*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 64 (« Non ho fatto esperimenti o tentativi, ho battuto vie nuove e non vedo come si possa parlare di crisi. [...] Hanno detto teatro filmato, e non hanno capito niente. Ciò che io ho fatto con *Amore non è mai stato fatto prima*. Innanzitutto una formidabile indagine tecnica che da sola basterebbe per fare il successo di un film. Ma c'è di meglio : c'è un individuo afferrato di peso, messo sotto il microscopio, scrutato sino in fondo. C'è lo studio di un viso umano, la penetrazione nelle pieghe riposte di una fisionomia. E questa, se non sbaglio, è un'indagine dei mezzi espressivi che nessuno si è mai sognato di tentare »).

⁷²¹ Entretien donné à Jean Marabini, *Combat*, 21-8-1947, repris in COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Édition établie par André Bernard et Claude Gauteur, cit., p. 189.

élément clé : la rencontre entre technique de l'art dramatique et technique de la mise en scène. Or, dans la pièce de Cocteau, il y a, à la base, un jeu provocateur – un défi théâtral. Le texte veut être, dans les intentions de son auteur énoncées dans la « Préface » : « [...] un prétexte pour une actrice. Derrière son jeu, l'œuvre s'effacerait, le drame donnant l'occasion de jouer deux rôles, un lorsque l'actrice parle, un autre lorsqu'elle écoute et délimite le caractère du personnage invisible, qui s'exprime par des silences » (TC, p. 448). Si *Une Voix humaine* devient, pour Rossellini, un hommage à l'art dramatique d'Anna Magnani, c'est parce que, d'abord, le texte de Cocteau le lui permet : il exige de l'actrice une forte présence scénique par un jeu qui doit être, en même temps, double et, pour cette raison, techniquement difficile. Dans le film, ce défi devient le prétexte, pour Rossellini, pour réaliser un véritable essai de mise en scène cinématographique, appliqué à l'art dramatique porté aux niveaux extrêmes par Anna Magnani. Et, encore une fois, ce qui le guide c'est la conception dramaturgique indiquée par Cocteau au début de la pièce : « *Chaque pose doit servir pour une phase du monologue-dialogue (phase du chien – phase du mensonge – phase de l'abonnée, etc.). La nervosité ne se montre pas par de la hâte, mais par cette suite de poses, dont chacune doit statufier le comble de l'inconfort* » (Ibidem, p. 451). Pendant les trois appels téléphoniques, les coupures du montage, qui marquent les moments de chute et de reprise de la tension émotive de la femme (en accord avec les sujets débattus avec l'amant), restituent cette progression par « phases » indiquée par Cocteau ; ce qui fait apparaître le film, ainsi que l'a justement remarqué Gianni Rondolino, comme : « [...] une étude analytique, quasi scientifique, de l'art de l'acteur dans une certaine situation dramaturgique »⁷²².

L'autre élément fondamental de dépassement, présent dans *Une Voix humaine*, est directement lié à l'étiquette qui connotait Rossellini, déjà en 1948, comme le père du néo-réalisme italien. Dans l'interview qu'il concède à Fernaldo Di Giammatteo après Venise (que nous avons déjà citée), il tient à indiquer de manière explicite que :

Le type de réalisme que j'ai inauguré avec *Rome ville ouverte* et *Paisa* ne sert plus aujourd'hui. Il allait bien à ce moment-là quand il semblait criminel de ne pas suggérer aux hommes la nécessité de prendre conscience du monde où l'on vit, la nécessité d'y enfoncer ses mains, de sentir de quelle matière il est fait. Aujourd'hui d'autres choses me tiennent à cœur. Aujourd'hui je crois qu'il faut trouver une base nouvelle et solide pour construire et pour représenter

⁷²² RONDOLINO Gianni, *Roberto Rossellini*, cit., p.123 (« [...] uno studio analitico, quasi scientifico, dell'arte dell'attore in una data situazione drammaturgica »).

l'homme tel qu'il est, dans la conjonction qui existe en lui entre poésie et réalité, entre désir et action, entre rêve et vie⁷²³.

Ainsi, si selon Rossellini le contexte historique indique à l'artiste quel doit être son champ d'action, le moment pour lui est arrivé de parvenir à une nouvelle forme de réalisme, libéré de la structure idéologique qui l'avait guidé dans les précédents films. Pour cette raison, le cinéma doit s'ouvrir à un parcours de recherche précis, afin de « trouver une base nouvelle et solide pour construire et pour représenter l'homme tel qu'il est ». Si tel est le nouvel objectif, le metteur en scène doit-il, pour mieux l'atteindre, s'aventurer dans cette *zone frontière* constitutive de l'être humain, dans ce territoire de l'*entre-deux* où « poésie et réalité », « désir et action », « rêve et vie » entrent en contact. *Une Voix humaine* doit donc être lu et jugé comme le premier exemple – concret – de ce nouveau réalisme, pour lequel, désormais, Rossellini se bat. Et en cela, les influences du texte de Cocteau n'y sont pas étrangères.

En effet, si l'on s'en tient aux indications introductives à la pièce, le parcours que Cocteau fait accomplir à son héroïne s'inscrit dans cette *zone frontière* suspendue entre une mort apparente (« *Devant le lit, par terre, une femme en longue chemise est étendue, comme assassinée* ») et celle, au contraire, définitive : « [...] à la fin [où] elle tombe sur le lit à plat ventre. Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme un caillou. [...] Il voudrait que l'actrice donnât l'impression de saigner, de perdre son sang, comme une bête qui boite, de terminer l'acte dans une chambre pleine de sang » (TC, pp. 451-452).

Il s'agit clairement ici de ce *no man's land* cher à la relecture – suivi de l'appel du retour à l'ordre – de la mythologie grecque revisitée par Cocteau (du reste, l'écriture de la pièce suit celle d'*Orphée* et de l'*Œdipe-Roi*). Qu'est-ce que le réveil de cette femme, sinon celui d'une Eurydice revenant du règne des morts (la tentative de suicide), ressurgie pour un bref instant encore à la vie par le dernier appel téléphonique de son amant (le nouveau chant d'*Orphée*, technologiquement en phase avec l'époque), avant de s'enfoncer irrémédiablement dans l'*Hadès* à cause de l'affaiblissement de la voix de son bien-aimé ? Cependant, la finalité

⁷²³ DI GIAMMATTEO Fernaldo, « *Rossellini si difende* », rééditée in ROSSELLINI Roberto, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà, cit., p. 65 (« *Il tipo di realismo che ho inaugurato con Roma città aperta e Paisà oggi non serve più. Andava bene allora quando sembrava delittuoso non suggerire agli uomini la necessità di prender coscienza del mondo in cui si vive, la necessità di affondarci dentro le mani, di sentire di quale materia è fatto. Oggi altre cose mi premono. Oggi credo si debba trovare una nuova e solida base per costruire e per rappresentare l'uomo qual è, nel connubio che in lui esiste fra poesia e realtà, fra desiderio e azione, fra sogno e vita* »).

de cette relecture du mythe d'Orphée, relative à sa composante féminine, ne doit pas être mal interprétée : « Ce serait une faute de croire que l'auteur cherche la solution de quelque problème psychologique. Il ne s'agit que de résoudre des problèmes d'ordre théâtral » (TC, p. 448). L'intérêt, qui l'a guidé dans cet acte unique, est entièrement consacré à rendre de manière théâtrale l'expérience existentielle d'Eurydice, saisie dans le moment particulier qui correspond à son être suspendu « entre-deux-morts »⁷²⁴. La seule possibilité de le faire au théâtre – Cocteau l'explique bien dans la partie qui introduit la pièce – c'est de : « *Respecter le texte où les fautes de français, les répétitions, les tournures littéraires, les platitudes résultent d'un dosage attentif* » (TC, p. 452). La difficulté de l'actrice et, par conséquent, de sa maîtrise, consiste dans cette plongée totale à l'intérieur du texte, afin de rendre perceptibles les signes révélateurs de son état existentiel, qui sont saisis dans ses gestes, dans ses mouvements, dans la cadence des mots qu'elle prononce.

À l'art dramatique assuré d'Anna Magnani, Rossellini ajoute sa foi dans le cinéma. Il est convaincu que la caméra peut chercher la vérité de l'homme – sa réalité – puisqu'elle se cache en lui, dans les plis de son être, et la rendre ainsi manifeste. Selon lui, le nouveau réalisme prend forme à partir de cette rencontre féconde entre œil mécanique et corps de l'actrice. Il faut, maintenant, restituer cet espace indéfini – car *autre* – de l'*entre-deux*. Celui que le stylo de Cocteau a su capturer dans sa pièce et que l'*incipit* du film veut rendre évident.

Comme nous l'avions déjà indiqué, le premier plan d'*Une Voix humaine* est celui de Magnani réfléchi dans le miroir de la salle de bain, en train de s'asperger le visage. Nous comprenons qu'il s'agit d'une image au miroir, grâce à un mouvement complexe de la caméra, composé par un travelling arrière accompagné par un léger panoramique sur la droite. Ainsi, sa signification aussi va s'articuler sur des plans différents. D'abord, à travers la présence du miroir (élément qui domine l'univers de Cocteau comme on le sait, en particulier à partir de la pièce *Orphée*), Rossellini met bien en évidence que, dans son film, l'image ne doit plus être considérée par sa composante mimétique-identitaire : être le reflet des choses, un miroir du monde. Mais, elle doit être saisie par sa composante diégétique-représentative : un regard *autre*, qui se surajoute aux regards des personnages. Ensuite, le metteur en scène associe au

⁷²⁴ Cette dimension de « l'entre-deux-morts », chère à l'univers poétique de Cocteau, est très bien analysée dans l'étude d'Enrico Castronovo, *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2008, en particulier dans le chapitre « L'Ici et l'Au-delà » auquel je renvoie (pp. 109-178).

miroir le mouvement de la caméra, avec une connotation ouvertement discursive. Il souligne, ainsi, la relation qui se développe entre la fidélité au miroir et son détachement.

Rossellini part de cette figure liée à la multiplicité de la vision pour fixer les deux pôles qui délimitent la zone de son investigation dans le film. En passant de la réalité mimétique à sa représentation, c'est le *réel* du sujet qui se déploie, c'est-à-dire le flux imperceptible de son existence, que le cinéma, en tant que regard autre, sait capturer et restituer.

Or le cinéma est, pour le metteur en scène italien, un instrument d'intervention sur la réalité. La composante discursive devient donc l'axe prédominant, qui agit sur un double domaine en même temps : d'un côté, celui concernant la réflexion menée sur l'acteur et son art, en tant que jeu ambigu entre réalité et fiction. De l'autre côté, celui concernant la représentation en tant que parcours de recherche, qui prend forme entre réel et imaginaire. Pour cette raison, dans *L'Amore* il place *Une Voix humaine* comme premier épisode. Le fait de partir d'un texte littéraire signifie *littéralement* effectuer une opération *méta-discursive*, car il s'agit d'une intervention sur une réalité déjà construite, qui rend son but explicite : celui de concevoir la caméra comme un autre œil, instrument indispensable pour *révéler* le réel dans sa manifestation concrète. Mais puisqu'il s'agit d'un personnage de fiction, cette « investigation au microscope » se transforme en *création*, en devenant ce « plus vrai que le vrai » qui est cher à la pensée – et à l'art – du poète⁷²⁵. Le problème du « réalisme cinématographique », avec toutes ses implications éthiques et esthétiques, est le point central de la réflexion théorique de ces années-là. Cocteau, par son cinématographe, se sent directement concerné par la question. Il est parmi les plus fervents partisans de l'art cinématographique en tant que « réalité de l'irréel », élément qui avait guidé sa démarche théorique et artistique depuis son retour à l'ordre. Maintenant, il se croise avec les inquiétudes et les interrogations que, en cette même période, Rossellini amenait pour sa part, et *Une Voix humaine* est le signe concret de ce commun horizon théorique.

⁷²⁵ Nous donnons à ce terme l'acception que Cocteau lui attribua en 1917 au moment de la création de *Parade* : « plus vrai que le vrai », c'est-à-dire recréation de la réalité par l'artiste et non copie de celle-ci.

La recherche de ce « nouveau réalisme », que Rossellini entreprend avec son cinéma, s'articule dans le film dans les six moments précis qui en déterminent la structure : les trois attentes, suivies par les trois fragments dans lesquels l'appel de l'amant se morcèle.

Dans le premier moment, celui de l'attente qui ouvre le film, nous avons vu que ce nouveau regard s'installe à travers le mouvement de la caméra qui se détache du miroir. L'éloignement de l'image mimétique, transformée en représentation, débouche sur une dimension visuelle proprement cinématographique, qui consiste dans le fait de saisir la vérité de l'être humain « tel qu'il est ». La caméra suit Anna Magnani sans cesse, pour scruter les traits de sa souffrance sur son visage, dans ses gestes indécis, dans ses mouvements lents de malade. Dans le deuxième moment, pendant le premier appel, nous remarquons la première caractéristique de ce nouveau regard : sa capacité à dévoiler, d'abord, ce que la femme cherche à cacher à son amant : sa douleur. Souffrance que, pendant ce premier appel, ses mots ne cessent pas d'occulter à travers une imperturbabilité affichée envers ce qu'elle est en train de vivre. En revanche, la caméra la montre pour ce qu'elle est vraiment : une femme qui, douloureusement, est en train de retrouver les gestes banals de la vie, après être revenue d'un voyage – quasi définitif – au royaume des morts.

Dans le troisième moment, après qu'elle a découvert que l'homme lui a menti, car il ne l'appelle pas de chez lui, il y a la deuxième attente de son appel. Rossellini la construit autour de deux pôles bien distincts. Le premier concerne le regard qu'elle adresse continuellement dans les différents miroirs qui l'entourent. Le deuxième se structure autour des voix et de la musique qui proviennent d'un appartement voisin. Un élément les unit : il s'agit de l'intrusion de la réalité, qui amène avec soi, impitoyablement, sa vérité. La femme n'est pas capable de se soustraire à l'image de soi que les miroirs lui reflètent, signe ineffaçable de ce qu'elle est devenue : une femme aux traits défaits, détruite par la douleur. La fête des voisins, leurs voix et la musique américaine qu'ils écoutent, dans leur indifférence à sa douleur, lui indiquent une vérité très amère : que la vie continue. Machinalement, elle en bat le rythme (avec son poing sur son front) et, unique manière pour lui opposer une résistance, elle se bouche les oreilles (plan 21). Mais quelques instants après, elle les ouvre à nouveau et recommence à battre la mesure, car on ne peut pas arrêter la vie. Ainsi, dans le deuxième appel qui suit, la représentation se structure autour du dévoilement de la réalité : la confession à son amant, entre les larmes, de sa tentative de suicide. C'est la gamme de ses pleurs qui domine ce deuxième appel. Et, dans la modulation des différents registres visuels

de son visage, et sonores de ses mots, ses larmes représentent la dimension de la douleur dans ses nuances infinies, toutes vouées à évoquer la gravité des blessures causées par l'homme que, pendant cinq ans, elle a aimé plus qu'elle-même.

La troisième attente, qui correspond au cinquième moment du film, est complètement *inventée* par Rossellini (même si nous avons repéré les influences provenant de l'autre monologue *Le Bel Indifférent*). Il la crée à partir de l'hypothèse d'une visite possible de l'homme, immédiatement démentie. Elle se structure à partir du souhait de la femme qui, une fois qu'elle sait qu'il l'appelle d'un restaurant près de chez elle, interprète les bruits provenant de la rue tout d'abord, puis de son palier, enfin tout ce qui pourrait laisser espérer son arrivée imminente. Mais son désir reste atrocement inaccompli, car il s'agit du retour d'un voisin. Alors seulement, le dernier fragment qui conclut ce long appel téléphonique peut mettre fin à cette fausse illusion de sa part. De cette façon, le « hasard », l'un des éléments clés du cinéma de Rossellini, se mêle à la description du parcours du désir de la femme, à sa durée, à ses ramifications et à sa perte finale.

Dans *Une Voix humaine* la recherche par Rossellini d'un nouveau réalisme est vouée à saisir la vérité que chaque homme renferme en soi : dans ce cas spécifique, à travers *une* dimension personnelle de la souffrance d'amour, comme le titre qu'il lui a donné semble le vouloir clairement l'indiquer⁷²⁶. En revanche, c'est à partir de cette singularité de l'expérience que, pour lui, il est possible de rejoindre, à travers un travail d'abstraction, une dimension universelle. Par conséquent, s'il ne revient plus au peuple de témoigner de l'humanité mais au simple individu (par exemple, tout de suite après la femme d'*Une Voix humaine*, il revient à Edmund d'*Allemagne année zéro* de le manifester), le cinéma doit se plonger dans la profondeur de l'être humain, dans le magma indéfini où se rencontrent émotions, réflexions et désirs, et où mensonges et vérité s'échangent les rôles jusqu'à perdre leur confins. Là seulement cette vérité, enfin, peut être dévoilée, là seulement elle se révèle, sollicitée par un regard autre. Tâche difficile que celle qui attend le cinéma car, pour l'accomplir, il doit s'aventurer sur le terrain, toujours différent, de la fiction. Non plus, donc, chercher le réel à

⁷²⁶ Nous ne savons pas si le changement du titre de « la » voix à « une » voix est dû à une question de droits d'auteur. Cependant, comme Aprà a bien mis en évidence : « [...] cette différence minimale [...] semble, de toute façon, souligner le passage de l'absolu, de l'abstrait, du "théâtral" de Cocteau au relatif, au concret, au "cinématographique" de Rossellini », in *In viaggio con Rossellini*, cit., p. 153 (« [...] questa piccola differenza [...] sembra comunque sottolineare il passaggio dall'assoluto, l'astratto, il "teatrale" di Cocteau al relativo, al concreto, al "cinematografico" di Rossellini »).

travers le mimétisme, qui lui demandait de suivre pas à pas la réalité mais, désormais, s'ouvrir au jeu de la représentation, avec les règles et les stratégies, toujours différentes, de la simulation.

Quand Rossellini et Cocteau se rencontrent, ils ne partagent pas seulement le langage du cinéma ; ils ont un même objectif, celui de fouiller la réalité, toujours plus complexe de l'être humain. Sur ces bases, ils bâtissent un projet unique : le film *Une Voix humaine*. À partir de son analyse, le désir qui les a associés est remonté à la surface : un attrait pour la fiction, qui a transformé leur rencontre en une *complicité créatrice*, « un miracle amical ».

CHAPITRE 2

UNE COLLABORATION *DIRECTE*.

DONNER PAROLES ET VOIX À *VENISE ET SES AMANTS* ET À *LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE* DE LUCIANO EMMER ET ENRICO GRAS

2.1. LA RENCONTRE AVEC LUCIANO EMMER

Peu après l'achèvement d'*Une Voix humaine* Jean Cocteau commence une collaboration avec le jeune, mais déjà célèbre metteur en scène de films sur l'art, Luciano Emmer⁷²⁷. Nous n'avons pas de données certaines sur leur rencontre. Malheureusement, c'est la période vacante d'écriture « intime » du poète, qui va du journal tenu pendant le tournage de *La Belle et la Bête* (1945-1946) jusqu'à *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre* (1949). Cependant, grâce aux documents que nous avons retrouvés dans les archives italiennes et françaises, et à travers les déclarations faites par Emmer lui-même, nous sommes en mesure de reconstituer, globalement, les étapes qui ont conduit à l'engagement de Cocteau⁷²⁸.

⁷²⁷ Quand il s'agit de nommer le travail cinématographique réalisé au début de sa carrière, Luciano Emmer l'appelle de différentes façons : « films sur l'art », « films d'art » et encore « films des récits de l'art » ; cf. EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu. Divagations pas trop sérieuses sur le cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou/Istituto Italiano di Cultura, 1996, p. 31, paru à l'occasion de la première rétrospective parisienne au Centre Georges Pompidou (11-22 septembre 1996), traduction par Manuela Manzini de la version italienne éditée l'année suivante, *Quel magico lenzuolo blu Divagazioni non troppo serie sul cinema*, Mantova, Circolo del Cinema, 1997, à l'occasion d'une rétrospective organisée par la Mairie de Mantoue). L'appellation « films des récits de l'art » apparaît dans la traduction italienne du livre (« *film dei racconti dell'arte*, p. 33, tandis que dans la version française on peut lire : « films sur l'art », p. 32. Ici, nous adoptons celle de « films sur l'art » en suivant André Bazin, qui l'utilise dans son article « Peinture et Cinéma » où il parle, entre autres, des films sur l'art de Luciano Emmer (in *Qu'est-ce que c'est le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, Paris, du Cerf, 1959, repris in *Qu'est-ce que c'est le cinéma ?* (1985), Paris, du Cerf, coll. « 7 ART », 1999, pp. 187-192).

⁷²⁸ Nous nous permettons de signaler que notre recherche, en particulier celle centrée sur la réalisation du documentaire *Venise et ses amants*, a déjà fait l'objet de deux articles en langue française : « Luciano Emmer – Jean Cocteau *Venise et ses amants* », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italian*, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano (Bari), Schena Editore, 2007, pp. 195-208 et « De “Romantici a Venezia” à “Venise et ses amants” ». Analyse d'une métamorphose », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 6, « Cocteau avant le Potomak », Paris, Michel de Maule, 2008, pp. 133-144. Notre travail de thèse s'appuie sur ces deux textes.

L'origine inconsciente de cette conjonction heureuse est due au pionnier de la conservation cinématographique française : Henri Langlois. Pendant les années de guerre, il courait l'Europe pour récupérer et sauver le maximum de copies de films de la destruction, imposée par les lois du marché, après la date limite de leur exploitation. À Milan, dans les salles de la *Cineteca italiana* (la Cinémathèque italienne), il croise parmi ses fidèles habitués le jeune Luciano Emmer. Sitôt devenus amis, avec l'enthousiasme des mêmes passions partagées, Emmer lui montre ses films sur l'art – réalisés, si l'on s'en tient à ses mots, presque *à la main*⁷²⁹. Langlois en est ravi et, aussitôt la guerre terminée, il parvient à convaincre son ami Peter Bachlin, directeur du Musée du cinéma de Bâle, de les présenter au premier Festival International du Cinéma qui se déroule en automne 1945 à Bâle. Ainsi, sur l'élan du succès remporté, il décide que le moment est arrivé pour faire partager sa découverte aux fidèles qui fréquentent son *Cercle du cinéma* parisien.

C'est donc en 1946 que Cocteau a pu connaître les premiers films sur l'art de Luciano Emmer, réalisés en collaboration avec son ami Enrico Gras (1919-1981), dont l'importance s'est estompée avec le temps, au point que les réalisations en commun sont désormais uniquement indiquées comme l'œuvre personnelle du premier⁷³⁰. Pierre Kast nous renseigne

⁷²⁹ Pour le premier film sur l'art, *La Vie du Christ (Racconto da un affresco, 1939)*, réalisé à partir des photographies Alinari des fresques de Giotto de la Chapelle des Scrovegni à Padoue, Luciano Emmer raconte que : « Les moyens à disposition de l'entreprise étaient maigres et très primitifs : la plus grosse dépense était représentée par les photos (en noir et blanc) des fresques de Giotto. La caméra, posée sur un vieux tour de menuisier, était une Pathé de 1913, tout en bois. L'objectif était tenu en place par deux bandes de ruban isolant (l'inconvénient était que, de temps en temps il se détachait et l'image devenait floue). Le mécanisme d'enclenchement était constitué d'une chaîne de vélo, déclenché par une chaîne de water-closet. Ce précieux laboratoire a été mis gracieusement à ma disposition par un pionnier du cinéma, Ettore Catalucci, propriétaire d'un studio de développement et de tirage. Langlois m'a toujours reproché de ne pas avoir conservé ces pièces historiques. Il les aurait présentées dans son fabuleux musée, comme premier exemple de la "multiplane-caméra-crane" de Walt Disney. Animé par l'enthousiasme, ou était-ce par compassion – Catalucci me fournit même deux boîtes de pellicule, périmées depuis deux ans. Sans, non plus, me faire payer le développement du négatif. J'ai fait moi-même le montage sur une vieille Moritone, avec le plan de travail en bois qui tombait en panne un jour sur deux! J'ai fait aussi la sonorisation dans une petite salle de deux mètres sur deux. En même temps, j'enregistrais avec un comédien la voix du Christ et la musique de Prokofiev et de Stravinski : le début du morceau musical était marqué sur le disque au moyen d'un crayon dermatographique rouge. Il n'était pas question que je me trompe. La pellicule pour le son (la bande magnétique n'existait pas encore), je devais la payer de ma poche! Mon premier film était né : *Histoire d'une fresque* » ; in EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu. Divagations pas trop sérieuses sur le cinéma*, cit., pp. 29-30. Pour cette citation, ainsi que les suivantes, nous reproduisons telle quelle la traduction (maladroite) du texte italien par Manuela Manzini. Le cinéaste traduit le titre de son premier film sur l'art par : *Histoire d'une fresque*, connu en France sous celui de *La Vie du Christ*.

⁷³⁰ Pourtant il avait signé avec Luciano Emmer tous les films sur l'art et les documentaires du début jusqu'au 1948, (cette date marque la sortie des films, puisque leur collaboration s'était interrompue dès 1947). Comme le raconte Luciano Emmer au journaliste Tacchella (prénom non mentionné) : « Notre rencontre remonte à 1935. Nous débutâmes par deux courts métrages d'amateurs, des films abstraits illustrant la musique, notamment la Sixième Symphonie de Beethoven. Nous ne les avons jamais terminés... Nous hésitions, nous apprenions notre métier en gâchant de la pellicule ou en essayant d'écrire dans des revues spécialisées. Enrico pensait d'abord illustrer certains tableaux célèbres par le dessin animé. En 1939, nous commençâmes notre Giotto. Et nous cherchâmes, pendant un an, la formule », in « Emmer rêve au monde poétique de Vigo et évoque pour nous "Les

dans l'article qu'il a rédigé pour *L'Écran français* en août de la même année. Au cours de séances privées, le fondateur de la Cinémathèque française avait montré à un public de passionnés et d'intellectuels – parmi lesquels se trouvaient, outre Jean Cocteau, des auteurs tels que Yves Allegret, Marcel Carné et Jacques Prévert⁷³¹ – *La Vie du Christ (Racconto da un affresco, 1939)*, réalisé à partir des fresques de Giotto de la Chapelle des Scrovegni à Padoue, *Le Paradis terrestre (Il Paradiso terrestre, 1940)*, à partir des toiles de Jérôme Bosch dédiées au « Jardin des délices », *Bataille (Guerrieri, 1943)* mettant en scène une bataille du Moyen Âge à travers les toiles des peintres de la première Renaissance italienne⁷³² et, enfin, *Vie de François d'Assise (Il Cantico delle Creature, 1943)*, inspiré à nouveau des fresques de Giotto, celles de la basilique d'Assise⁷³³. Pendant que Paris les confirmait en tant que

Amants de Venise” », *L'Écran français*, n° 153, 2 mai 1948. Les causes de leur rupture, qui arrive dans un moment artistique très heureux pour le couple de créateurs, ne sont pas connues. Nous savons qu'en 1947 Gras quitte l'Italie pour rejoindre l'Argentine pour un bref séjour, mais il y restera 7 ans, pendant lesquels il va réaliser des documentaires pour l'Argentine, l'Uruguay et le Pérou. Ensuite, grâce à la rencontre par hasard, dans les rues de Buenos Aires, avec le directeur de photographie italien Mario Craveri, connu sur le plateau des deniers films tournés avec Emmer (*Venise et ses amants, Îles sur la lagune, La Légende de Sainte Ursule, Le Chemin de Damas* et, en 1952, *Leonardo da Vinci*), il rentre en Italie pour tourner son chef-d'œuvre, *Continent perdu (Continente perduto, 1954)*, réalisé en collaboration avec Giorgio Moser, Mario Craveri et Leonardo Bonzi, qui reçoit le Prix Spécial du Jury au Festival de Cannes en 1955. Désormais il s'établit à nouveau, et pour toujours, en Italie, où il continue à réaliser des documentaires, sans plus jamais croiser le vieil ami Luciano Emmer qui, depuis 1949, avait embrassé la voie de la fiction avec *Dimanche d'août (Domenica d'agosto, 1950)*. À noter que les tous premiers films du tandem Emmer-Gras, entre 1938 et 1943, sont signés aussi par Tatiana Grauding, fille du célèbre éditeur de musique, qui devient la femme d'Emmer. Elle choisira avec lui les musiques des premiers films, avant que la collaboration avec le compositeur Roman Vlad débute. Emmer a raconté leur travail d'équipe : « Il n'y avait pas une vraie division des tâches, mais c'était plus une collaboration entre tous les trois. Néanmoins, Tatiana Grauding s'occupait, en particulier, de l'édition, du montage et des musiques. Enrico Gras soignait surtout la partie graphique des retouches aux photographies des tableaux sur lesquelles on tournait, et il était, au niveau formel, bien plus rigoureux que moi. Il tenait par exemple beaucoup à la précision linguistique. Pour moi, même si un travelling n'était pas parfait du point de vue stylistique, s'il arrivait à rendre efficacement l'effet de dramatisation voulu, je m'en contentais, tandis que Gras cherchait la perfection dans les moindres détails. En tout cas, on était une équipe qui marchait bien, on était ensemble jour et nuit, même en dehors du travail. Malheureusement, cette collaboration ne dura pas, car Gras partit pour être militaire... », « *Emmer, il piacere della spontaneità* », in MONETI Guglielmo, *Luciano Emmer*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « il castoro cinema », 1991, p. 5 (« *Non c'era vera e propria divisione dei lavori, ma più una collaborazione completa di tutti. Comunque Tatiana Grauding si occupava in modo particolare dell'edizione, del montaggio e delle musiche. Enrico Gras curava soprattutto la parte grafica dei ritocchi alle fotografie dei dipinti sulle quali giravamo, ed era, a livello formale, assai più rigoroso di me, ci teneva molto alla correttezza linguistica. Per me anche se una carrellata non era stilisticamente perfetta, ma rendeva efficacemente l'effetto di drammatizzazione desiderato, andava bene lo stesso, mentre Gras era attaccato alla perfezione del particolare. Comunque costituivamo una squadra che funzionava bene, stavamo insieme giorno e notte, anche fuori del lavoro. Purtroppo non durò molto, perché Gras partì militare... »).*

⁷³¹ Cf. MONETI Guglielmo, *Luciano Emmer*, cit., pp. 16-17.

⁷³² Il s'agit des toiles de Piero della Francesca (*Défaite de Chosroès et Victoire de Constantin sur Maxence au pont Milvius – Disfatta di Cosroe e Massenzio*), Paolo Uccello (*Bataille de Saint Romano – Battaglia di San Romano*), Domenico Morone (*Expulsion de Bonacolsi – Battaglia dei Bonacolsi*), Altichiero (*Bataille de Clavigo – Battaglia di Clavigo*) et Spinello Aretino (*Bataille de Punta San Salvatore, et Saint Éphise – Battaglia di Punta San Salvatore, et Sant'Efisio*).

⁷³³ Cf. KAST Pierre, « Giotto et Jérôme Bosch s'animent d'une vie nouvelle », *L'Écran français*, n° 59, 4 août 1946. Nous citons les titres français que le journaliste rapporte dans son article. Notons, aussi, qu'en 1946 Emmer réédite ses deux premiers films avec les titres *Drame de Christ (Dramma di Cristo)* et *Paradis perdu*

talentueux auteurs à part entière, l'été de la même année 1946 le tandem d'artistes venait de tourner sous commande, à Venise, trois court-métrages : *Venise et ses amants* (*Romantici a Venezia*), *La Légende de Sainte Ursule* (*La leggenda di Sant'Orsola*, d'après les grandes toiles du cycle éponyme de Vittore Carpaccio conservées à l'Accademia) et *Îles sur la lagune* (*Isole nella laguna*)⁷³⁴.

La proposition est formulée par Salvo D'Angelo, patron à l'époque de la maison de production Universalialia qui, à ce moment-là, était très lié au monde cinématographique français. C'est donc grâce à Henri Langlois, et au succès obtenu à Paris, qu'Emmer peut débiter dans une carrière professionnelle italienne, comme il le révèle très bien dans son livre, retraçant, avec une forte dose d'ironie, les débuts de sa vie artistique :

Tout de suite après la guerre un producteur insolite, Salvo D'Angelo (toujours habillé en blanc et avec des sandales de même couleur qu'il portait pieds nus) vivifia à l'improviste le cinéma en Italie en important de Paris les meilleurs auteurs et acteurs – de René Clair à Marcel Carné, de Michèle Morgan à Gérard Philipe. [...] Pendant un de ses fréquents voyages à Paris, le munificent producteur se trouva face à une question imprévue :

« Pourquoi ne travaillez-vous pas avec un jeune réalisateur de talent qui vit en Italie ? »

Ils faisaient allusion à moi, complètement inconnu dans mon pays. Le producteur tenta une pirouette :

« Il est d'origine française ? »

« Non ! »

« Grecque ? »

« Non, il est simplement italien ».

(*Paradiso perduto*). Cependant, dans les copies récemment éditées en DVD par la *Cineteca di Bologna* (Cinémathèque de Bologne), qui présente cette deuxième édition, les deux films gardent les titres originaux.

⁷³⁴ Dans son article « Emmer rêve au monde poétique de Vigo et évoque pour nous “*Les Amants de Venise*” », cit., Tacchella rapporte comme titre français *Les Jours de la lagune*, tandis qu'Emmer le désigne dans son livre par *Îles sur la lagune* (*Ce magique drap bleu*, cit., p. 36). Il faut noter aussi que le titre italien dans certains articles et catalogues varie de *Isole della laguna* à *Isole nella laguna* (de *Îles de la lagune* à *Îles dans la lagune*). Dans la version italienne de son livre Emmer l'indique avec le titre *Isole della laguna* (*Quel magico lenzuolo blu*, cit., p. 38). Cependant, dans la copie en DVD éditée par Cinémathèque de Bologne, nous pouvons lire dans le générique de ce film le titre *Isole nella laguna* (*Îles dans la lagune*). Pour l'histoire de la production, ainsi que de la réalisation de ces trois courts-métrages, je renvoie au livre en français de Luciano Emmer (*Ce magique drap bleu*, cit., pp. 35-37).

À contre-cœur – souffrant peut-être de sa xénophilie innée, qualité endogène de mes compatriotes – il me convoqua dans une salle au sommet de Castel Sant'Angelo, endroit prestigieux où se trouvait son bureau.

Ayant appris – j'ignore par qui – mon enfance vénitienne (c'est peut-être pour ça qu'il me considérait comme un Italien anormal), il me commanda trois court-métrages sur Venise. Je ne crois pas qu'il les aie jamais vus : il lui suffisait de confectionner de coûteuses brochures où il publiait continuellement la liste de ses films (en grande partie jamais réalisés) à faire pâlir celles de la MGM pendant les années d'or⁷³⁵.

C'est grâce, alors, à la reconnaissance officielle de Paris, phare de la culture cinématographique en Europe, et à une enfance vénitienne « insolite », que Emmer peut enfin compter sur un financement « régulier », et sur des moyens techniques moins artisanaux (même si, comme il s'en souvient lui-même, pour *Îles sur la lagune* : « J'ai bricolé un travelling avec un ponton utilisé pour retenir les pieux d'amarrage dans l'eau de la lagune : c'était le seul moyen pas cher pour découvrir cette étendue insolite de terre et de mer qui entourait la ville »⁷³⁶). Ainsi, après de nombreuses années d'absence, il s'apprête à revenir dans la lagune, pour relier les fils qui s'étaient rompus quand, à l'âge de onze ans, il était parti à la suite des déplacements professionnels de son père (d'abord, pour une brève période en Sardaigne et, ensuite, pour la ville de Milan où il était né). Le retour à Venise est, donc, doublement important : d'un côté, le moment est venu de démontrer ses dons et ses capacités dans le domaine de la mise en scène. De l'autre côté, c'est l'occasion pour retrouver l'atmosphère de magie qui l'avait séduit quand il était enfant, et qui s'était mélangée à celle – incantatoire – de son amour pour le cinéma : « Le premier écran cinématographique que j'ai connu a été un drap de lit. Le mien, parce que celui de mes parents aurait été trop grand. Tout

⁷³⁵ EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu.*, cit., pp. 35-36. Le livre a été traduit en un français légèrement incorrect, que je me suis permis de corriger, sans en fausser le sens, et je ferai de même dans les citations à venir. Dans un article bien plus récent, Emmer revient sur l'épisode de la commande des trois courts-métrages, et cette fois indique clairement au producteur qui est à l'initiative du choix de Venise comme sujet : « À peine [la guerre] terminée, un producteur fou [Salvo D'Angelo, Universalialia, n.d.c.] – qui avait ses bureaux au dernier étage de Castel Sant'Angelo – me proposa de réaliser trois courts-métrages. Instinctivement je choisis Venise : ce fut ainsi que je revins dans la ville de mon enfance en 1946 », EMMER Luciano, « Venezia è un dettaglio. Venise et ses amants », in GIACCI Leonardo (a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venezia, Marsilio Editori, 2004, p. 40 (« Appena terminata [la guerra], un produttore pazzo [Salvo D'Angelo, Universalialia, n.d.c.] – che aveva gli uffici all'ultimo piano di Castel Sant'Angelo – mi propose di realizzare tre cortometraggi. Istitivamente scelsi Venezia : fu così che ritornai nella città della mia infanzia nel 1946 »).

⁷³⁶ EMMER Luciano, « Venezia è un dettaglio. Venise et ses amants », cit., p. 41 (« Ho inventato un dolly primitivo con un pontone utilizzato per trattenere i pali nell'acqua della laguna : era l'unico mezzo non costoso per scoprire quella insolita distesa di terra e di mare che circondava la città »).

est arrivé de façon inattendue. Le dîner venait juste de se terminer dans la salle de séjour de la première maison de mon enfance à Venise »⁷³⁷.

Comme l'évoque Emmer lui-même, sa permanence en ville durera un mois. Dans cette brève, mais intense période, son regard, devenu celui tout-puissant de la caméra, cherchera à retrouver et rendre sur l'écran cette Venise qui l'avait séduit quand il était enfant. D'abord, la ville historique, avec ses monuments, ses ponts, ses canaux, ses gondoles, et la trace des artistes qui, en elle, ont trouvé leur demeure (il s'agit de *Venise et ses amants*). Ensuite, sa lagune et ses îles (Torcello, Murano, Burano, San François de la Vigne, San Clémente), habitat naturel qui a permis aux Vénitiens de pouvoir vivre et prospérer en sécurité, lieux où la vie à Venise s'est constituée à partir de ses origines (*Îles sur la lagune*). Enfin, la célébration de l'ancienne splendeur de Venise, à travers l'un de ses plus grands artistes – Vittore Carpaccio – qui, dans le cycle dédié à Sainte Ursule, représente les fastes de la société vénitienne au moment de son apogée (*La Légende de Sainte Ursule*).

Or, Luciano Emmer compose un triptyque sur le sujet de la mémoire : celle de sa propre enfance, étroitement mêlée à celle de la ville qui l'a amoureusement accueilli. Ainsi, son projet est d'envergure, à cause des implications multiples que celui-ci comporte. Heureusement, il peut compter, cette fois, sur des aides extérieures, y compris pour le commentaire sonore, grâce à la collaboration qu'il vient de commencer à la fin du tournage, avec le compositeur Roman Vlad (1919-)⁷³⁸. Malheureusement, il y a une ombre au tableau :

⁷³⁷ EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu*, cit., p. 7.

⁷³⁸ C'est ainsi que Roman Vlad se souvient de l'origine de sa collaboration avec Luciano Emmer : « C'était en 1946. La Guerre était terminée depuis un an. La vie culturelle était en plein redémarrage. La représentation de mon ballet *La Dame aux camélias*, dans le cadre du premier Festival musical de l'après-guerre, m'avait donné une certaine notoriété. J'avais composé des musiques de scène qui avaient été appréciées. Évidemment Emmer en fut informé. Et il me demanda si j'étais disposé à écrire les musiques pour certains documentaires qu'il était en train de préparer. Il me dit, aussi, qu'ensuite il m'aurait demandé de remplacer par des musiques originales appropriées les musiques de compositeurs tels que Ravel, Prokofiev et Stravinski, qu'il avait, sans en posséder les droits, provisoirement associé à des séquences cinématographiques tirées de chefs-d'œuvres picturaux de Giotto et de Hieronymus Bosch. Les noms de ces compositeurs-là suffirent pour me faire penser que Emmer ne m'aurait jamais demandé de simples "commentaires sonores". Raison pour laquelle j'acceptai la proposition », « *La mia collaborazione con Luciano Emmer* », in FRANCIA DI CELLA Stefano e GHEZZI Enrico (a cura di), *Mister(o) Emmer l'attenta distrazione*, Torino, Torino Film Festival, 2004, p. 70 (« *Era il 1946. La Guerra era finita da un anno. La vita culturale era in piena ripresa. La rappresentazione del mio balletto La Dama delle Camelie nel quadro del primo Festival musicale del dopoguerra mi aveva dato una certa notorietà. Avevo composto anche alcune musiche di scena che erano state apprezzate. Evidentemente Emmer ne ebbe conoscenza. E mi chiese se sarei stato disposto a scrivere le musiche per alcuni documentari che stava preparando. Mi disse anche che in seguito mi avrebbe chiesto di sostituire con apposite musiche originali quelle di compositori come Ravel, Prokofiev e Stravinski, che, senza averne i diritti, aveva provvisoriamente associato a sequenze cinematografiche tratte da capolavori pittorici di Giotto e di Hieronymus Bosch. Bastarono i nomi di quei compositori per farmi pensare che Emmer non mi avrebbe chiesto mai dei corvivi "commenti sonori". Per cui accettai la proposta »). Roman Vlad a été le compositeur attiré de tous les films d'art et documentaires*

Salvo D'Amico lui impose Diego Fabbri (1911-1980), pour l'écriture des commentaires⁷³⁹. Emmer doit céder à contrecœur, et son jugement ne changera pas dans le temps : « Je n'ai jamais apprécié le commentaire des trois court-métrages : la seule obligation que j'ai dû accepter de la part du producteur fut un texte mielleux et pseudo-romantique qui faussait les images en leur donnant des contenus que je n'avais jamais voulu exprimer »⁷⁴⁰. De toute façon, les films recueillent le succès espéré et, encore une fois, les fidèles spectateurs parisiens en sont enthousiastes ; parmi eux, Cocteau en particulier.

Nous ignorons l'origine de leur collaboration. Nous pouvons imaginer que, vu le succès en France des films sur l'art du duo Emmer-Gras, et les contacts existants entre le monde cinématographique parisien et le producteur romain Silvio D'Amico, ce dernier a souhaité faire connaître ces films à un public plus large. Toutefois, il fallait les distribuer sous-titrés en français et, puisque les commentaires de Fabbri ne convenaient pas à Emmer, l'occasion était propice pour les remplacer, en les créant *ex novo*. Ce qui explique qu'Emmer lui-même a pu plaider sa cause auprès de ses confrères présents aux projections. Parmi eux, celui qui se montre disposé à l'aider est Jean Cocteau. En remarquant la générosité que l'ami français lui aurait accordée, le metteur en scène italien souligne néanmoins le désir qu'aurait Cocteau de laisser sa propre empreinte matérielle – la trace de sa voix –, une présence de soi perceptible immédiatement et indélébile sur deux courts-métrages :

Heureusement mon Paris bien-aimé est venu à mon secours.

J'ai connu à cette occasion Jean Cocteau. Il fit preuve de la même généreuse hospitalité que par le passé. Après une nuit passée sans dormir dans ces inconfortables voitures de troisième classe en provenance d'Italie, il me recevait tôt dans sa maison de Port Royal, en m'offrant un thé au lait réconfortant accompagné de croissants croustillants qui, d'une façon proustienne réveillaient en moi les souvenirs des frileux petit-déjeuners au fin fond de l'Avenue de

tournés par Emmer et Gras, ainsi que des deux premiers longs-métrages d'Emmer, *Dimanche d'Août* (*Domenica d'agosto*, 1950) et *Paris est toujours Paris* (*Parigi è sempre Parigi*, 1951).

⁷³⁹ Diego Fabbri, auteur dramatique renommé, à partir de 1945 commence à travailler dans le monde du cinéma comme collaborateur au scénario. C'est dans ce rôle que Salvo D'Amico lui demande d'écrire les trois commentaires pour les films de Luciano Emmer. À la suite, sa contribution au cinéma italien est importante : nous le retrouvons cité dans les génériques des films de metteurs en scène reconnus, tels que Vittorio De Sica, Pietro Germi, Alessandro Blasetti, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Michelangelo Antonioni et Marco Ferreri. Parmi ses collaborations, il faut retenir celle, avec Indro Montanelli, Roberto Rossellini et Sergio Amidei, pour le film *Le Général Della Rovere* (*Il generale Della Rovere*, 1959), pour lequel il obtint la nomination aux Oscars comme meilleur scénario original en 1962.

⁷⁴⁰ EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu*, cit., p. 37.

Messine avec Langlois. Cette fois, il me proposa d'écrire les textes en français de *Venise et ses amants* et de *La Légende de Sainte Ursule* : encore insatisfait, il voulut les lire personnellement, en accompagnant les images par la bande son de sa voix d'"hypnotiseur" plus que par un accompagnement parlé⁷⁴¹.

À la lumière des analyses que nous avons élaborées dans notre étude, nous ne sommes pas étonné de l'intérêt porté par Cocteau envers *Venise et ses amants* et *La Légende de Sainte Ursule* pas plus d'ailleurs que de cette volonté de laisser, en eux, un signe tangible de lui-même. En suivant les fils que notre recherche a tenté de démêler concernant l'imaginaire italien du poète, nous avons appris que celui-ci se bâtit à travers une iconographie qui garde, en son centre, l'image de Venise. Et elle est perçue, par Cocteau, comme un labyrinthe de miroirs suspendus entre l'eau et le ciel, tel un lieu d'initiation hors du temps pour le sujet. Or, les deux films de Luciano Emmer concourent à renforcer cette image. En *Venise et ses amants* la ville est filmée comme si elle était un puzzle complexe, à cause des reflets que l'eau renvoie (au contraire, le commentaire de Diego Fabbri cherche à effacer cette sensation, en donnant une unité à cet ensemble fragmenté, à travers les histoires des différents artistes romantiques qui l'ont habitée). Par ailleurs, dans *La Légende de Sainte Ursule*, Carpaccio choisit Venise comme lieu où Ursule non seulement naît, grandit et abandonne pour rejoindre son futur époux, mais il en fait également le lieu où elle aura la révélation prémonitoire de sa mort ainsi que celle de ses funérailles, qui la métamorphosent en sainte. Ainsi Venise est, comme pour Jacques dans *Le Grand Écart* de Jean Cocteau, la ville de la mue, le lieu de la transformation en un autre soi-même.

De toute manière, si le poète insiste pour dire ses textes lui-même, après les avoir écrits, la raison est à chercher non seulement à l'intérieur des films, mais aussi dans son propre univers artistique. Motif qui explique son manque d'intérêt pour le troisième film sur les îles de la lagune. Des images trop « décentrées » par rapport à l'iconographie vénitienne, ainsi qu'un style trop « documentaire », ne rendent pas *Îles sur la lagune* séduisant à ses yeux. Désormais, son œil est voué à saisir dans l'œuvre d'art la présence d'une ouverture vers une dimension *autre* que le réel recèle et qu'il retrouve dans les deux autres films. Finalement, il reste à expliquer pourquoi notre travail d'analyse part de *Venise et ses amants* alors que, au contraire, la filmographie officielle de Cocteau indique que le poète a d'abord travaillé au

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 37.

texte de *La Légende de Sainte Ursule* (au mois de juin 1948), puis seulement ensuite à celui sur Venise au cours de l'année 1950⁷⁴².

Pour ce qui concerne les copies italiennes des films et leur distribution, le compositeur Roman Vlad nous vient en aide. Dans l'un de ses articles écrit à l'occasion de la rétrospective que le Torino Film Festival a dédié à Luciano Emmer, où il évoque sa collaboration avec le metteur en scène, il se souvient que :

[...] en 1947, j'écrivis les musiques pour quatre documentaires, ou plus exactement, pour quatre films "courts" : *Blancs Pâturages*, *Le Chemin de Damas*, *Venise et ses amants* et *Îles sur la lagune*. [...] 1948 fut l'année la plus féconde de ma collaboration avec Emmer, dans laquelle nous réalisâmes au moins cinq courts-métrages : *Le Drame du Christ* (d'après Giotto), *La Légende de Sainte Ursule* (d'après Carpaccio), *Le Paradis perdu* (d'après Bosch), *La Colonne Trajan* et *Le Miracle de San Gennaro*⁷⁴³.

Cette indication, qui nous donne comme « mis en musique » et donc terminés *Venise et ses amants* avant *La Légende de Sainte Ursule*, est bien confirmée par deux articles. Le premier, signé par Mario Verdone, a été publié par la revue cinématographique *Bianco e Nero* en avril 1948. Le critique souligne que : « Emmer et Gras connaissent l'art de *voir* avec la caméra. [...] Et, des tours, des platanes, des cyprès de cette *fantaisie* [il se réfère, ici, à *Blancs Pâturages*, n.d.r.], le passage est très proche des évocations des *Romantici a Venezia* [*Venise et ses amants*], où les noms de Cocteau et Fabbri pour le texte littéraire, les poèmes lyriques de Byron et de Musset, la prose de D'Annunzio, la présence de Wagner et le commentaire de Vlad, la baguette de Ferrero, composent une *équipe* de civilisation européenne absolue »⁷⁴⁴.

⁷⁴² Voici ce qu'on peut lire dans la première biographie « de référence » sur le poète : « La même année 1948, Cocteau écrit le commentaire d'un film de Luciano Emmer sur les tableaux de Carpaccio. Sous prétexte de raconter *La Légende de Sainte Ursule* (c'est le titre du film), il développe tous les thèmes qui lui sont chers depuis *Plain-Chant* : l'irréel, le rêve, la mort, les anges », KIHM Jean Jacques, SPRIGGE Élisabeth, BÉHAR Henri C., *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968, p. 310. Pour le commentaire de *Venise et ses amants*, les auteurs renvoient à la liste des *Œuvres* de Cocteau, en indiquant qu'il a été écrit et enregistré par le poète au cours de l'année 1950 ; cf. p. 440.

⁷⁴³ « [...] nel 1947 scrissi le musiche per quattro documentari, o sarebbe meglio dire, per quattro "corti" : *Bianchi pascoli*, *Sulla via di Damasco*, *Romantici a Venezia e Isole nella laguna*. [...] L'anno più fecondo della mia collaborazione con Emmer fu il 1948 in cui realizzammo ben cinque cortometraggi : *Il dramma di Cristo* (da Giotto), *La leggenda di Sant'Orsola* (da Carpaccio), *Il Paradiso perduto* (da Bosch), *La Colonna Traiana* e *Il miracolo di San Gennaro* », VLAD Roman, « *La mia collaborazione con Luciano Emmer* », in FRANZIA DI CELLA Stefano et GHEZZI Enrico (a cura di), *Mister(o) Emmer l'attenta distrazione*, cit., p. 70.

⁷⁴⁴ VERDONE Mario, « *Bianchi pascoli Romantici a Venezia* », *Bianco e Nero*, n° 11, aprile 1948, p. 73 (« *Emmer e Gras sanno l'arte di vedere con la camera. [...] E dalle torri, dai platani, dai cipressi di questa fantasia, vicino è il passo alle evocazioni dei Romantici a Venezia, dove i nomi di Cocteau e Fabbri per il testo*

Le deuxième article est celui signé par Tacchella et publié dans *L'Écran français* à la date du « 2 mai 1948 », dans lequel nous apprenons que le public français a pu assister à la projection des courts-métrages du couple Emmer-Gras, dont : « *Les Amants de Venise* (Byron, Musset, Wagner, D'Annunzio), film pour lequel Jean Cocteau a écrit un merveilleux commentaire sur l'épidémie romantique »⁷⁴⁵. Au-dessus de la photographie, qui montre côte à côte Jean Cocteau et Luciano Emmer, et à côté de celle d'un photogramme du film, figure une reproduction du début du commentaire portant le titre « Venise pourrait... dit Jean Cocteau »⁷⁴⁶. Cet article de Tacchella, qui parle d'autres courts-métrages tournés précédemment par le tandem italien mais qui, en revanche, ne fait aucune mention de celui de *La Légende de Sainte Ursule* (pas plus que ne le fait d'ailleurs en Italie Mario Verdone), nous permet d'affirmer avec certitude qu'il faut donner la priorité au commentaire rédigé par Cocteau pour le court-métrage sur Venise. En effet, le compositeur Vlad le dit clairement, le court-métrage sur Sainte Ursule a été mis en musique seulement après *Romantici a Venezia*. Ainsi, si la rédaction du commentaire de Cocteau pour Sainte Ursule peut être envisagée au mois de juin 1948 – date postérieure à l'article de Tacchella – et conforme à la filmographie officielle, il faut modifier la date pour celui de *Venise et ses amants*, que le poète rédige au moins deux ans auparavant.

Reste à résoudre l'énigme du titre. Ce qui frappe est le fait que Tacchella désigne le film français sous le titre *Les Amants de Venise*, alors qu'il est connu sous celui de *Venise et ses amants*. Or, on le sait, *Les Amants de Venise* renvoie à un poème de Cocteau publié dans *Vocabulaire*, recueil datant de 1922, qui reprend à son tour le titre d'un ouvrage de Charles Maurras publié en 1902. David Gullentops observe que : « en relatant la liaison et la rupture de George Sand et d'Alfred de Musset lors de leur voyage à Venise, Maurras veut une fois pour toutes mettre fin à ce qui subsiste ou renaît sans cesse de la maladie romantique »⁷⁴⁷. Aussi ne devons-nous pas nous étonner que Cocteau ait d'abord attribué au court-métrage d'Emmer le titre de son poème – à cause de la forte affinité par la thématique développée – et, qu'ensuite, le titre ait changé, afin de rendre le documentaire moins personnel, ce qui a aussi, comme nous le verrons, sa raison d'être.

letterario, le liriche di Byron e de Musset, la prosa di D'Annunzio, la presenza di Wagner e il commento di Vlad, la bacchetta di Ferrero, compongono una équipe di assoluta civiltà europea »).

⁷⁴⁵ TACCHELLA, « Emmer rêve au monde poétique de Vigo et évoque pour nous "Les Amants de Venise", cit.

⁷⁴⁶ La partie publiée correspond au premier paragraphe du commentaire de Cocteau; se reporter aux Annexes, à la section « Textes des films ».

⁷⁴⁷ Note de David Gullentops in COCTEAU Jean, *Œuvres poétiques complètes*, cit., p. 1620. Pour le poème, *ibid.*, p. 302.

2.2. ORIGINES DU PROJET CINÉMATOGRAPHIQUE

ROMANTICI A VENEZIA

En lisant les différents témoignages laissés par Luciano Emmer, nous avons remarqué qu'il est impossible d'établir avec certitude si l'idée de réaliser les trois courts-métrages vénitiens est venue du producteur Silvio D'Amico ou de lui-même. Néanmoins, en nous appuyant sur les déclarations faites par le metteur en scène, nous pensons que ce projet ambitieux, qui concerne cette ville « unique au monde », a été initié par lui-même, que ce soit de manière directe ou indirecte. Car Venise, nous l'avons vu, est la ville de son enfance, de la magie du cinéma et de son initiation. Mais c'est aussi le lieu d'où il s'était éloigné à contrecœur, en emportant avec lui, comme il l'avoue lui-même : « la persistante toile d'araignée des rêves qui me ramenaient vers elle en pleine nuit »⁷⁴⁸. C'est donc le désir de l'homme adulte de retrouver cette période de sa vie, qui le pousse selon nous à se plonger dans la ville abandonnée depuis de nombreuses années, en suivant le fil intime de sa mémoire. Pourtant, pendant le tournage il se passe quelque chose de différent par rapport au passé :

C'était la première fois que je séjournais à nouveau dans ma ville adoptive, abandonnée lorsque j'étais encore adolescent. [...] C'était une sensation nouvelle que j'éprouvais en la déshabillant avec l'œil détaché de la caméra. Comme c'était différent de ce que c'était du temps où ma Venise m'enveloppait dans ses labyrinthes – en souhaitant peut-être de me voir m'y perdre, pour m'empêcher de l'abandonner ! J'effectuais une vivisection dans le corps de mes souvenirs d'enfance. Pendant que je la filmais avec la caméra elle était – elle, Venise – silencieuse et impénétrable, presque indifférente au contact que je cherchais à rétablir avec elle⁷⁴⁹.

La sensation qu'Emmer ressent est donc très différente de celle espérée. Selon lui, Venise ne se laisse pas saisir, elle est réfractaire à l'œil impersonnel de la caméra. Aucune image mécanique ne peut donc la capturer : sa beauté reste inaccessible, son envoûtement insaisissable. Raison qui le pousse à adopter un outil différent pour la capturer, pour essayer

⁷⁴⁸ EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu*, cit., p. 36.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

de la restituer à travers les images cinématographiques, comme il l'avoue lui-même quelques années après la rédaction de son livre :

Je ne pouvais éviter de me plonger dans la réalité de Venise, de ses canaux, de ses palais. J'ai choisi un parcours insolite, mais au fond évident : chercher à découvrir ce qui avait fasciné certains grands artistes du passé.

J'ai choisi Wagner, Alfred de Musset et George Sand, et D'Annunzio.

C'était ma propre manière pour m'évader des souvenirs personnels; la musique de Roman Vlad m'accompagnait dans ce parcours rempli de fascination, même si éloigné de mes émotions⁷⁵⁰.

Enfin, le projet de départ devient quelque chose d'autre. Par le biais de ses célèbres visiteurs romantiques, de leur fascination subie au contact de la ville, d'une musique qui introduit et souligne leurs passions amoureuses très tourmentées qu'ils y ont vécues, Emmer essaie de retrouver sa propre fascination, l'envoûtement qu'il avait éprouvé, enfant, quand il se promenait dans la ville ; mais il n'y arrive pas, et il se retrouve, à la fin, « si loin des [s]es émotions ».

En définitive, Emmer *raconte* Venise, mais il n'y pénètre pas. Il reste au dehors, comme s'il y avait un barrage invisible – et en même temps infranchissable – entre son œil mécanique et l'espace qui l'entoure. Pourtant il s'aperçoit que quelque chose change, par moments, quand il modifie son point de vue et il commence à poser la caméra à l'envers, directement vers l'eau, en ouvrant à la vue, de cette façon-là, des perspectives différentes :

Le moment "insolite" de la ville réfléchi dans l'eau, c'était quand je parcourais les canaux avec la caméra retournée : il me naissait une Venise liquide et tremblante que personne n'avait parcourue. Cet itinéraire m'éloignait encore plus de la nécessité de découvrir à nouveau les *calli*, les ponts, les passages souterrains de la rue, les petites places avec les margelles en fer ; de toute façon, ils n'auraient

⁷⁵⁰ EMMER Luciano, « Venezia è un dettaglio. Venise et ses amants », in GIACCI Leonardo (a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, cit., p. 41 (« Non potevo evitare di immergermi dentro la realtà di Venezia, dei suoi canali, dei suoi palazzi. Scelsi un percorso insolito ma in fondo ovvio : cercare di scoprire quello che aveva affascinato alcuni grandi artisti del passato. Scelsi Wagner, Alfred de Musset e George Sand, D'Annunzio. Era un modo di evadere dai miei ricordi personali ; la musica di Roman Vlad mi accompagnava in questo percorso pieno di fascino, anche se lontano dalle mie emozioni »).

pas fait renaître les sentiments envers ma ville que j'avais abandonnée
dès les années Trente : ils étaient perdus à jamais.

Je n'avais pas réalisé qu'involontairement j'avais traversé la ville tel
l'objectif d'une caméra, mais au moins je le fis avec la curiosité de la
retrouver intacte quoique distante⁷⁵¹.

Même si Venise continue à rester indifférente dans son éloignement, c'est l'eau sur laquelle elle est bâtie qui permet à Emmer de retrouver l'image « intacte » d'une perception qui, il le sait maintenant, est perdue à jamais : celle de son enfance. En tant que surface miroitante, à partir du moment où l'eau se dédouble, elle redouble ses reflets en même temps, restituant l'image unitaire de la ville, à travers le double qui la constitue dès ses origines. Ainsi l'eau, surface de la décomposition de l'image, devient, à Venise, celle de sa composition. Et cette vérité – qui est propre à la ville – c'est l'œil renversé de la caméra qui la dévoile à un metteur en scène perturbé de ne pas arriver à saisir la fascination qui a alimenté sa perception d'antan. Enfin, c'est grâce à cette leçon qu'Emmer retrouve l'image de Venise, c'est-à-dire le sentiment enfantin qui était intimement lié à sa propre image de la ville : non pas à travers la fragmentation visuelle, recomposée par le commentaire, mais grâce au retournement du point de vue – insaisissable – de la caméra. En définitive, s'il arrive à la capturer et à la restituer à travers cet œil mécanique, c'est par le biais d'un truquage « insolite » et pourtant très simple : voir le monde sens dessus-dessous, en s'y laissant plonger dans ce dérèglement perceptif – au risque de se perdre soi-même.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 41 (« Il momento “insolito” della città riflessa nell'acqua era quando percorrevo con la macchina capovolta i canali : mi nasceva una Venezia liquida e tremula che nessuno aveva percorso. Questo itinerario mi allontanava ancora di più dalla necessità di riscoprire le calli, i ponti, i sottoporteghi, i campielli con le vere in ferro ; comunque non avrebbero fatto rinascere i sentimenti verso la mia città che avevo abbandonato agli inizi degli anni Trenta : erano perduti per sempre. Non avevo calcolato che involontariamente avevo attraversato la città con l'occhio della macchina da presa se non altro con la curiosità di riscoprirla intatta anche se distante »).

2.3 ROMANTICI A VENEZIA

2.3.1. ANALYSE DU « SCÉNARIO DE TOURNAGE »

Après de nombreuses recherches pour visionner le film de Luciano Emmer et Enrico Gras qui porte le titre *Romantici a Venezia* (*Romantiques à Venise*), voilà qu'enfin il vient d'être édité en DVD par la *Cineteca di Bologna* (la Cinémathèque de Bologne), dans un coffret contenant les films d'art tournés par Emmer au début de sa carrière, ainsi que ceux de la dernière période de sa vie⁷⁵².

La publication est importante car, jusqu'à présent, les opérateurs et les chercheurs italiens se référaient à la version française du film (celle avec le commentaire de Cocteau) qui, en 2004, avait été reproduite, en support DVD, par le « *Centro Sperimentale di Cinematografia Cineteca nazionale* » (« Centre Expérimental de cinématographie Cinémathèque nationale »), pour accompagner le livre *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*⁷⁵³ et qui, depuis 2009, en France fait partie des suppléments au film en DVD de Luciano Emmer *La Fille dans la vitrine* (*La Ragazza in vetrina*, 1961), avec l'autre documentaire *La Légende de Sainte Ursule*, mais celui-ci dans sa version italienne sous-titrée. Aujourd'hui, le film français fait aussi partie du coffret bolonais, mais il révèle toutefois des changements par rapport à la précédente édition. D'abord, la Cinémathèque de Bologne présente le même générique pour les deux versions : ainsi, la monteuse française Yvonne Marin disparaît-elle au profit du seul monteur italien Vittorio Carpignano. Ensuite, pour ce qui concerne les commentaires, le film présente quatre banc-titres. Le premier indique : « Commentaire parlé par Jean Cocteau et Diego Fabbri » ; le deuxième ajoute : « Avec des poèmes de Byron, de De Musset, Wagner et un récit de Gabriele D'Annunzio » ; le troisième précise : « Récital de Gino Cervi » et, enfin, à la fin du générique, un quatrième revient sur le sujet en ajoutant : « Consultation artistique et littéraire : Giuseppe Dalla Torre et Giuliano Da Cascina ». Finalement, chose la plus étonnante, la didascalie « Wagner », qui apparaît en surimpression quand commence l'épisode dédié au

⁷⁵² SCREMIN Paola, *a cura di* édité par, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer/Films sur l'art de Luciano Emmer*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2010 (DVD 1 et 2 plus livre).

⁷⁵³ GIACCI Leonardo (*a cura di*), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, cit.

musicien allemand, a disparu : il n'en reste plus aucune trace (et c'est cette version qui a été reprise dans le DVD français).

Or, dans nos recherches dans les bibliothèques et les archives spécialisées, nous avons eu la chance de retrouver, dans le Fonds Luciano Emmer déposé auprès des Archives de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française, le « Scénario de tournage » de *Romantici a Venezia*⁷⁵⁴. C'est un texte dactylographié et annoté à la main (avec des dessins, aussi, de certains plans). Il est composé de dix pages (non numérotées), partagées en deux colonnes : celle de gauche, contenant la description technique de chaque plan numéroté – avec, à la main, l'indication d'autres plans quand la description de celui prévu est trop générale – et, dans la colonne de droite, le texte de commentaire (que l'on déduit, selon les indications données par Emmer lui-même, être celui de Diego Fabbri, car il n'y a aucun nom, pas même celui du metteur en scène).

Au milieu, entre les deux colonnes, toujours écrite à la main, se trouvent la numérotation des différentes séquences ainsi que, pour chacune, un titre qui renvoie au sujet développé. Voici dans l'ordre :

- I Séquence : *Inizio* (Début) : plan 1 (plusieurs plans ajoutés et annotés à la main)
- II Séquence : Byron : du plan 2 au plan 16 (*ibidem*)
- III Séquence : *Notturmi* (Nocturnes) : du plan 17 au plan 34 (*ibidem*)
- IV Séquence : Wagner : du plan 35 au plan 49 (*ibidem*)
- V Séquence : D'Annunzio : du plan 50 au plan 61 (*ibidem*)
- VI Séquence : *Suicidio* (Suicide) : du plan 62 au plan 69 (*ibidem*)
- VII Séquence : *Carnevale* (Carnaval) : du plan 70 au plan 85 (*ibidem*)

Maintenant, portons notre attention sur le commentaire. Pour ce qui concerne les images, nous ne pouvons pas analyser leur description et leur positionnement en les renvoyant au film, pour une simple raison : le commentaire dit par Gino Cervi est un texte qui ne correspond pas à celui dactylographié que nous avons retrouvé⁷⁵⁵. Le commentaire italien qui

⁷⁵⁴ « Scénario de tournage », in Fonds Luciano Emmer, BiFi, *Dossier par film : Romantici a Venezia*, 10 ff. dactylographiés au recto, non numérotés, avec des notes prises à la main. Nous indiquerons en chiffres arabes (de 1 à 10) les pages numérotées par nous.

⁷⁵⁵ Il faut noter que, dans ses interviews et ses articles, Luciano Emmer a toujours indiqué Diego Fabbri comme celui qui a écrit et dit le commentaire de son film (avec plus de précision, de ses trois films tournés à Venise, car il lui avait été imposé par le producteur Salvo D'Angelo), et cet élément apparaît normalement dans sa filmographie officielle, même dans celle publiée dans le livret édité par Paola Scremin qui accompagne cette version – différente – du film (voir p. 48).

accompagne le film est un ensemble de quatre extraits tirés des œuvres de Byron, Musset, Wagner et D'Annunzio avec une introduction et une conclusion qui les encadrent : voilà donc la raison pour laquelle est inséré, dans le générique, un banc-titre qui renvoie aux textes présents dans le commentaire, et un autre indiquant une « consultation artistique et littéraire ». Rien à voir avec l'écriture de Diego Fabbri, tandis que c'est à elle que se réfère le commentaire rédigé et dit par Jean Cocteau pour la version française. Pour cette raison, nous comparerons le texte de Fabbri avec celui du film français – et nous le ferons dans le dernier sous-chapitre, après avoir analysé la copie du film italienne –, en sachant qu'il a subi un autre montage (réalisé par Yvonne Martin, comme l'indique le générique de *Venise et ses amants*⁷⁵⁶).

Romantiques à Venise. Comme le titre du film l'annonce clairement, le sujet majeur développé par Fabbri est centré sur quelques-uns des artistes célèbres de la période romantique (le XIX^e siècle) qui ont séjourné, un moment de leur vie, à Venise. Et, comme les titres des séquences nous l'apprennent, il s'agit de Lord Byron, du couple George Sand-Alfred de Musset (le titre de « Nocturnes » renvoie aux inoubliables compositions de Frédéric Chopin, sentimentalement lié, lui aussi, à George Sand, après que la relation avec Musset s'était terminée), de Richard Wagner et de Gabriele D'Annunzio (même si ces deux artistes sont considérés, par la critique, comme appartenant à la culture décadente de la fin du siècle). Leurs histoires s'inscrivent dans un cadre narratif vénitien, représenté par la première séquence (« Début ») et la dernière séquence (« Carnaval »). Avant celle-ci, une sixième séquence a pour titre « Suicide », et réunit les différents personnages autour de ce thème.

Ainsi, Venise en est le sujet majeur. Selon Fabbri, non seulement parce qu'elle a été l'espace qui a accueilli les différents artistes, en les attirant par ses richesses artistiques ; mais aussi, à cause de ses eaux stagnantes, réceptacles des plus terribles maladies mortelles. Venise était le lieu idéal de contagion. Grâce à son passé glorieux, mais révolu, et à sa beauté, celle-ci aussi presque fanée, elle a transformé leur passion amoureuse en relation mortifère : elle les a infectés avec « l'épidémie romantique », celle qui lie intimement l'amour à la mort et : « En cent ans, Venise devint la ville la plus romantique de la terre »⁷⁵⁷.

Le premier à être contaminé par le virus a été l'Anglais Lord George Byron (1788-1824), le héros romantique par excellence, qui a séjourné à Venise entre 1816 et 1822 (à part de brèves périodes passées dans d'autres villes italiennes). Pour rendre manifestes les

⁷⁵⁶ Se reporter aux Annexes, à la section « Fiches techniques des films ».

⁷⁵⁷ « Scénario de tournage », cit, p. 1 (« *In cento anni Venezia divenne la città più romantica della terra* »).

symptômes de l'infection romantique qui l'empoisonne, Fabbri s'appuie, d'abord, sur deux éléments qui font partie de sa biographie : d'un côté, le caractère orageux, égotiste, qui l'a poussé à la révolte politique et sociale. De l'autre côté, le fait que, pendant son séjour dans la ville lagunaire, il a composé différentes œuvres, dont certaines s'inspirent de l'histoire et de la culture vénitienne. En particulier, la tragédie *Marino Faliero* (1821), dans laquelle il revisite l'épisode tragique et violent de la vie de ce Doge, devenu célèbre avec l'épithète « le traître »⁷⁵⁸. Ensuite, le commentateur mélange ces deux aspects et compose l'image d'un artiste qui, une fois contaminé, devient complètement possédé par la réalisation de ses œuvres, et qui traverse Venise en long et en large pour repérer les données qui pourront alimenter leurs sujets d'amour et de mort :

Il fouillait Venise dans tous ses secrets et dans toutes ses mémoires, en poursuivant les silhouettes des délits, des complots et des amours ténébreux. [...] Il recueillait les mots des condamnés à mort. [...] Il écrivait des poésies sur les murs et il concluait “J'aime la gondole parce qu'elle est un écrin d'amour et semble un cercueil silencieux qui glisse sur l'eau”. En réalité il aimait la gondole parce qu'il était boiteux et souffrait qu'on le voie marcher⁷⁵⁹.

⁷⁵⁸ Dans son important livre sur *I Dogi a Venezia nella vita pubblica e privata* (Milano, Aldo Martello Editore, 1960), Andrea da Mosto nous dit que : « Marino Falier reçu le titre de Doge le 11 septembre 1354 à seize heures, [...] et il avait soixante-dix ans environ », pp. 122-123 (« *Marino Falier ascese al dogado, alle ore 16 dell'11 settembre 1354, [...] e contava una settantina di anni* »). Descendant d'une famille noble parmi les plus anciennes de Venise, quand il a été élu Doge au premier scrutin le patricien avait derrière lui un passé brillant d'homme d'armes et de diplomate (mais c'était aussi un marchand richissime et très chanceux, qui avait beaucoup voyagé sur ses navires). Après sept mois, à cause d'une conjuration ourdie pour s'emparer du pouvoir absolu et découverte par la révélation d'un des conjurés qui voulut sauver un ami patricien, le Conseil des Dix le condamna à mort par décapitation, sentence exécutée le 17 avril 1366 au coucher du soleil : « sur le palier de l'escalier en pierre, où il avait juré d'observer la promesse des Doges », p. 124 (« *sul pianerottolo della scala di pietra, dove aveva giurato di osservare la promessa ducale* »). Sur les motivations de sa conjuration, les historiens en donnent des différentes interprétations. Toujours selon Andrea da Mosto : « Le 16 décembre 1366, par décret du Conseil des Dix, le lieu du mur de la Salle du Conseil Majeur, où son effigie aurait dû trouver place, fut peint en bleu ciel avec la didascalie en lettres blanches “*Hic fuit locus ser Marini Faletri decapitati pro crimine proditiōnis*” et son blason fut enlevé. [...] Après l'incendie du Palais des Doges, en 1577, il fut mit un voile noir avec la didascalie “*Hic est locus Marini Faletri decapitati pro criminibus*” », p.125 (« *Il 16 dicembre 1366, per decreto del Consiglio dei Dieci, il luogo della parete della Sala del Maggior Consiglio, dove avrebbe dovuto trovar posto la sua effigie, fu dipinto in azzurro con la scritta in lettere bianche “Hic fuit locus ser Marini Faletri decapitati pro crimine proditiōnis” e fu tolto lo stemma. [...] Dopo l'incendio di Palazzo Ducale, nel 1577, venne messo il velo nero con la scritta “Hic est locus Marini Faletri decapitati pro criminibus”* »). La fin tragique du Doge, outre à donner vie à l'œuvre de Byron, a été représentée en plusieurs tableaux, diverses tragédies et deux mélodrames lyriques.

⁷⁵⁹ « Scénario de tournage », cit, pp. 2-3 (« *Frugava Venezia in tutti i suoi segreti e in tutte le sue memorie rincorrendo le ombre dei delitti, delle congiure e degli amori tenebrosi. [...] Raccoglieva le parole dei condannati a morte. [...] Scriveva poesie sui muri e concludeva “Amo la gondola perché è uno scrigno d'amore e sembra una bara silenziosa che scivola sull'acqua”. In realtà amava la gondola perché era zoppo e soffriva di farsi vedere camminare* »).

Ensuite, c'est au couple d'artistes français Alfred de Musset (1810-1857) et George Sand (1804-1876), d'être contaminé pendant leur fuite en amoureux à Venise (1833-1834). Ils logeaient à l'hôtel Danieli, et : « sortaient seulement pour déambuler à la recherche de frissons » que la ville leur communiquait. Puisque le désir qui les unissait était de nature essentiellement littéraire, Fabbri nous fait comprendre que Venise les obligeait à suivre les traces des personnages nés de l'imaginaire tragique shakespearien qui les projetait dans ses eaux lagunaires. Tout d'abord, sous le pont du Rialto, le couple était sensible aux « gémissements provenant d'Antonio, victime de Shylock », l'impitoyable usurier juif, qui avait voulu du riche marchand vénitien une livre de sa chair en échange d'une somme d'argent non restituée (qu'Antonio avait demandée par son très cher ami Bassanio, dans la tragédie *The Merchant of Venice, Le Marchand de Venise*). Puis, sur le Grand Canal les deux amoureux se trouvent sous la fenêtre de l'innocente Desdémone, héroïne de la tragédie *Othello, the Moor of Venice (Othello ou le Maure de Venise)*, injustement étouffée par son époux, Othello, qui se sentait trahi⁷⁶⁰. Ainsi : « Le drame de la jalousie, le monstre “aux yeux sans paupières” » les contaminent, irrémédiablement, eux aussi. Tandis que le jeune médecin Pietro Pagello (1807-1898) soigne Musset de la fièvre typhoïde, une histoire d'amour éperdu débute avec Georges Sand et, selon Fabbri, Musset peut seulement pleurer : « en silence, comme à Venise, en silence, les statues pleurent sous le sirocco ».

Et les mêmes larmes baignaient les joues de Richard Wagner (1813–1883), en arrivant la première fois à Venise. Il fuyait l'amour désespéré qu'il éprouvait pour la poétesse

⁷⁶⁰ Selon Elsa et Wanda Eleodori, dans leur livre *Il Canal Grande. Palazzi e Famiglie* (Venezia, Carbo e Fiore Editori, 1993) : « *Palais Contarini Fasan*. C'est l'un des plus petits palais du Grand Canal, construit aux environs de 1475 [...] Il est connu également en tant que “Maison de Desdémone” ». Il faut noter aussi que « [...] l'un des palais [de la famille] Moro est appelé “Maison d'Othello”. [...] [La famille Moro] a donné à Venise des administrateurs célèbres et des capitaines et eut un doge, Cristoforo (1462-1471). Un livret contre le Moro racontait la tragédie conjugale qui avait frappé l'un des membres de sa famille, et de celui-ci Shakespeare a puisé l'inspiration pour son Othello que, par analogie avec le nom, il voulut maure [*moro*]. [...] Il semble, en effet, que l'“originaire” Othello était le jeune Cristoforo Moro et Desdémone sa première épouse. [...] même si les sceptiques soutiennent qu'il s'agit d'une légende, il est intéressant de remarquer que sur l'emblème de la famille, sculpté sur le monument funéraire, on voit une mère : et Shakespeare décrit le gage d'amour d'Othello à Desdémone comme un fin mouchoir brodé avec des mères (acte IV, scène III) », p. 420 et pp. 324-326 (« *Palazzo Contarini Fasan. E' uno dei più piccoli palazzi del Canal Grande, costruito attorno al 1475 [...] E' noto anche come “casa di Desdemona”* ». « [...] *uno dei palazzi Moro è chiamato “casa di Otello”*. [...] [*La famiglia Moro*] *diede a Venezia famosi amministratori e capitani ed ebbe un doge, Cristoforo (1462-1471). Un libello contro il Moro raccontava la tragedia coniugale che aveva colpito uno dei membri della sua famiglia, e da ciò Shakespeare trasse lo spunto per il suo Otello che, per analogia, volle moro. [...] Sembra infatti che l'Otello “originale” fosse il giovane Cristoforo e Desdemona la sua prima moglie. [...] benché gli scettici sostengano che si tratti di una leggenda, è interessante rilevare che sull'emblema del casato, scolpito sul monumento sepolcrale, si vede una mora : e Shakespeare descrive il pegno d'amore di Otello a Desdemona come un fine fazzoletto ricamato con more (atto IV, scena III)* »).

Mathilde, épouse de son ami et mécène, le riche marchand suisse Otto Wesendonck⁷⁶¹. À Venise, Wagner continue à composer, dans la solitude et le recueillement, l'opéra *Tristan und Isolde* (*Tristan et Isolde*, 1865), qu'il avait commencé en toute hâte à Zurich, inspiré par la légende celtique *Tristan et Iseut*, qui lui rappelait, de trop près, son amour tourmenté pour Mathilde. Et c'est dans cette ville à l'architecture polymorphe qu'il rejoint, selon le commentateur italien, son idéal *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale, l'unité de la vie – celle qui donne la musique – qu'il voit renfermée dans chaque profil des palais vénitiens et de ses églises reflétés dans l'eau :

Et les larmes aux yeux il sentit Venise entière comme une musique qui s'échappait des dessins de ses palais et de ses églises. C'était une symphonie qui venait d'un monde inconnu, dans l'incroyable harmonie de mille fragments de différentes civilisations amenées à la dérive et échouées sur la lagune. Flèches nordiques, ajours moresques, coupoles asiatiques, colonnes byzantines, fondus aux limites exactes de l'équilibre. Comme les maisons penchées, les clochers inclinés, les miradors suspendus, et les statues en équilibre instable qui tournent au vent⁷⁶².

Mais Venise, par la multiplicité de ses formes destinées à se fondre, rappelle à Wagner, en même temps, qu'elle est, aussi, un lieu de mort. La gondole devient alors à ses yeux : « [...] comme un cercueil qui glisse en silence »⁷⁶³. Et dans un séjour ultérieur, le 13 février 1883, Wagner y meurt, à cause d'une crise cardiaque survenue au Palais Vendramin Calergi⁷⁶⁴, où il habitait depuis le 16 septembre 1882 avec Cosima Listz, sa nouvelle épouse.

⁷⁶¹ En août 1858, après une violente dispute avec son épouse Minna, qui avait avoué à Otto Wesendonck la relation amoureuse qu'il entretenait avec Mathilde, Wagner est obligé de quitter Zurich et, sur le conseil de son ami Karl Ritter, il choisit de s'installer à Venise.

⁷⁶² « Scénario de tournage », cit., pp. 6-7 (« *E con le lacrime agli occhi sentì Venezia tutta come una musica che si scioglieva dai disegni dei suoi palazzi e delle sue chiese. Era una sinfonia che veniva da un mondo sconosciuto, nell'incredibile armonia di mille frammenti di civiltà diverse portate alla deriva e arenate sulla laguna. Guglie nordiche, trafori moreschi, cupole asiatiche, colonne bizantine, fusi ai limiti esatti dell'equilibrio. Come le case pendenti, i campanili inclinati, le altane sospese, e le statue in bilico che girano al vento* »).

⁷⁶³ *Ibidem*, p. 7 (« [...] *come una bara che scivola in silenzio* »).

⁷⁶⁴ Le Palais Vendramin Calergi est situé sur le Grand Canal de Venise. Le bâtiment se distingue par son architecture, car il est : « Parmi les plus belles réalisations de la première renaissance italienne », in Elsa et Wanda Eleodori, *Il Canal Grande. Palazzi e Famiglie*, cit., p. 101 (« *Tra le più belle realizzazioni della prima rinascenza veneziana* »). Outre Wagner, il a reçu de nombreux hôtes célèbres au cours de son histoire. Actuellement, il abrite le Casino de Venise et le Musée Wagner, aménagé dans l'entresol de l'aile gauche où le compositeur a vécu.

Enfin, c'est Gabriele D'Annunzio qui rendra sa mort immortelle, dans les pages finales de son célèbre roman *Le Feu (Il Fuoco)*, 1900⁷⁶⁵, situé entièrement dans la ville lagunaire. Car le poète italien, aussi, était sous le charme mortel de Venise, au point que, selon Fabbri : « [...] il rajoutait que l'eau entière est comme un lent cortège funèbre ». Mais, en même temps, il n'était pas indifférent à la fascination que la nature dégageait dans les lieux les plus secrets de la ville, et il se laissait séduire par le grenadier : « [...] le fruit du pêché qui mûrit dans les jardins cachés et silencieux de Venise, pleins de fleurs, d'intenses parfums, d'ombres et de statues rongées, de chats paresseux et doux »⁷⁶⁶.

Voilà, donc, que séduction amoureuse et charme mortifère se mélangent étroitement à Venise. Ainsi la mort devient, dans la ville lagunaire, une invitation au suicide, afin de mettre fin aux chagrins d'amour, une sollicitation à pénétrer dans ses eaux car tout semble glisser vers elles : « Les portes absurdes qui s'ouvrent sur les canaux et les marches qui disparaissent doucement dans l'eau, les maisons qui s'effondrent tranquillement, les rames qui étouffent leurs fleurs dans l'eau »⁷⁶⁷. Mais cette iconographie de descente dans la lagune, en définitive, ne tue personne car, selon le commentateur, Venise : « ne souffre pas la mort mais la saveur angoissante de la mort. Même derrière ses *bautte*, masques bien plus blancs et épouvantables qu'une tête de mort, Venise offrait son carnaval, interminable et apocalyptique »⁷⁶⁸.

C'est l'apothéose de la fiction : par effet de miroir aquatique tout devient travestissement, faux-semblants. Personne, donc, ne se suicide à Venise. Le seul à y mourir, après le carnaval, c'est Wagner, mais de mort naturelle et, selon Fabbri : « son masque en plâtre blanc reste dans sa chambre à Venise »⁷⁶⁹.

⁷⁶⁵ D'Annunzio, qui avait vingt ans à l'époque des faits, à la fin de son roman imagine que Stelio Effrena, son protagoniste, avec son groupe d'amis – tous des artistes – accompagnent la dépouille de Wagner jusqu'à la gare Santa Lucia, et ils la déposent dans le wagon qui la ramène à Bayreuth, en Bavière, pour être enterrée dans le caveau du jardin de Wahnfried, sa villa.

⁷⁶⁶ « Scénario de tournage », cit. pp. 7-8 (« [...] aggiungeva che tutta l'acqua è come un lento corteo funebre [...] il frutto peccaminoso che matura nei giradini nascosti e silenziosi di Venezia, pieni di fiori, di profumi intensi, di ombre e statue corrotte, di gatti pigri e morbidi »).

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 8 (« Le porte che si aprono assurde sui canali e i gradini che scompaiono dolcemente nell'acqua, le case che affondano serenamente i rami che affogano i loro fiori nell'acqua »).

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 9 (« [...] essa non soffre la morte ma il sapore angoscioso della morte. Anche dietro alle sue bautte, maschere più bianche e spaventose di un teschio, Venezia offriva il suo carnevale, interminabile e apocalittico »).

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 10 (« [...] la sua maschera di gesso bianco rimane nella sua stanza a Venezia »). L'affirmation est authentique, car il est conservé dans une vitrine du Musée Wagner, au Palais Vendramin Calergi.

Le commentaire du film par Diego Fabbri est, objectivement, prolix, surtout lorsqu'on le compare à celui enregistré par Gino Cervi, et à celui rédigé par Cocteau pour la version française. Le texte est manifestement long : une annotation faite au stylo et, donc, postérieure à la copie dactylographiée, efface même un paragraphe entier concernant la figure de Byron⁷⁷⁰. De plus, le style qui le caractérise est redondant, faussement littéraire : les éléments qui reconstruisent la vie « vénitienne » des artistes romantiques sont choisis et montés de manière à produire un texte à effet, qui frappe l'imaginaire du spectateur afin d'occuper le vide laissé par leur absence dans les images. Cependant, cette écriture a sa raison d'être. D'un côté, Fabbri estime nécessaire de justifier l'épidémie romantique, l'attrait exercé par Venise sur les artistes du monde entier, qui l'ont identifiée, pendant le XIX^e siècle, comme « la ville » romantique par excellence. Ainsi décrit-il le comportement des artistes, qui y ont séjourné pendant une certaine période, par des traits qui soulignent leur passion et leur mélancolie, variables romantiques du sujet posé au centre de son commentaire : l'amour et la mort. De l'autre côté, la structure du texte prévoit sa fin avec le paragraphe VII dédié au « Carnaval », qui suit celui du « Suicide ». Fête vénitienne par excellence, basée sur le thème du masque et du travestissement, le carnaval demande que les traits soient faussés en les accentuant fortement afin que l'effet recherché devienne source de vraie jouissance. C'est ce que Fabbri réalise avec chaque personnage, en le caractérisant à l'excès, à travers les tourments que la ville lui inflige pour ensuite les démasquer en dévoilant le mécanisme qui est à l'origine de cet état d'âme : il s'agit de Venise même, avec son carnaval « interminable et apocalyptique »⁷⁷¹. Toutefois le commentaire, même s'il vise ce but, se relève finalement « mielleux et pseudo-romantique », comme Emmer l'a défini dans ce qu'il nomme « son livre de divagations sur le cinéma ». Un texte, donc, qui ne permet pas au film de développer sa charge évocatrice mais qui, toujours selon le metteur en scène : « faussait les images, en leur donnant des contenus que je n'avais jamais voulu exprimer »⁷⁷².

⁷⁷⁰ Le paragraphe barré suit celui où Fabbri nous dit que Byron a acheté à Venise une maison qui recèle un passé lugubre. Voici le paragraphe : « Mais il la remplit de chiens, de singes, de perroquets comme une ménagerie. Et la remplit de femmes comme un harem. Ils se soulaient en buvant du Bourgogne dans un crâne, et son gondolier, assassin deux ou trois fois, était complice de ses vulgaires intrigues », « Scénario de tournage », cit., p. 3 (« *Ma egli la riempì di cani, di scimmie, di pappagalli come un serraglio. E la riempì di donne come un harem. Si ubriacavano bevendo Borgogna in un teschio, e il suo gondoliere, due o tre volte assassino, era complice delle sue tresche volgari* »).

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 9 (« *interminabile e apocalittico* »).

⁷⁷² EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu*, cit., p. 37 pour les deux citations.

2.3.2. ANALYSE DU FILM

Comme nous l'avons déjà noté, la copie du film italien (aujourd'hui diffusée en DVD), identique à la version française (sauf pour la didascalie « Wagner » qui n'apparaît plus), présente un commentaire différent de celui que nous venons d'analyser. À travers la voix de Gino Cervi, nous entendons lire un texte composé de six parties : une introduction brève ; quatre extraits littéraires (tirés de textes en vers de Byron, Musset, Wagner et un en prose de D'Annunzio) ; une conclusion synthétique (composée de deux brèves séquences), précédée par une séquence avec musique mais entièrement dépourvue de commentaire⁷⁷³.

PREMIÈRE SÉQUENCE

La première séquence correspond à celle décrite dans le « scénario de tournage » : « Lent travelling avant, angle du haut vers le bas sur les eaux d'un canal. Pendant le mouvement, on découvre des déchets flottants et méconnaissables, des murs rongés et des marches léchées par l'eau, des poteaux décorés pour les bateaux, des petits appontements au bois pourri et verdâtre près des maisons »⁷⁷⁴. À partir du plan 2 (selon notre découpage), qui montre les marches d'un entrepôt léchées par l'eau, la voix de Gino Cervi dit jusqu'à la fin du plan 3 : « Venise, dans l'incertitude de ses eaux tremblantes, dans l'exhalation de parfums humides de décomposition, a été pour les artistes du monde entier la ville qui s'est le plus laissé modeler en suivant le pli de leur fantaisie ».

Sur les images de Venise vouée à la décomposition par ses eaux, le thème que la voix introduit est celui d'une ville qui semble abandonnée au pouvoir corrosif de sa lagune, et dépourvue de vie propre. Privée d'énergie vitale autonome, elle devient alors le lieu idéal pour ces artistes qui ont vu, en elle, un décor propice au développement de leur imagination sans limites.

⁷⁷³ Se reporter aux Annexes, à la transcription rapportée dans la section « Découpages des films ».

⁷⁷⁴ « Scénario de tournage », cit, p. 1 (« Carr.[ellata] avanti lenta, angolazione dall'alto in basso sulle acque di un canale. Nel movimento si scoprono via via rifiuti galleggianti e irriconoscibili, muri corrosi e gradini lambiti dall'acqua, pali decorati per le barche, piccoli pontili presso le case coi legni fradici e verdastrì »).

DEUXIÈME SÉQUENCE

Le début de cette séquence, dédiée au poète anglais Byron, correspond à la description contenue dans le « scénario de tournage » : il va du plan 4 (selon notre découpage) qui montre un petit canal, jusqu'au plan 9, où un travelling de gauche à droite cadre, d'abord, le portrait du Doge Andrea Dandolo, pour s'arrêter ensuite sur un drapeau noir qui porte la didascalie : « *Hic est locus Marini Faletri decapitati pro criminibus* » (« Ici est le lieu où Marini Faletri fut décapité pour crimes »). Ce drapeau est à la place du portrait du Doge « traître » Marino Faliero (qui a succédé à Dandolo), et les deux portraits font partie de la Frise qui court le long du plafond de la Salle du Conseil Majeur, le pouvoir souverain de la République, où sont représentés par groupe de deux les 76 premiers Doges (aux traits imaginaires pour la plupart d'entre eux).

Dans cette première partie, il n'y a aucun commentaire. C'est donc le visuel, ainsi que la musique de Roman Vlad qui se chargent d'indiquer que commence la séquence dédiée à Byron. Nous voyons pendant deux secondes, au plan 6, un portrait de l'artiste très jeune, représenté cheveux au vent, anticipé par le plan 5 (d'une durée de deux secondes lui aussi), qui montre un cheval (il s'agit de l'un des quatre chevaux en bronze de la Basilique de Saint Marc) cadré en contre-plongée ; d'abord sa tête, ensuite ses pattes antérieures. Le but est de faire imaginer que le cheval, en se cabrant, s'emballe. L'ensemble est accompagné par un commentaire musical particulier : à la musique se mêlent les sons produits par : « [...] un batteur [qui] joue sur une boîte en bois (“*crescendo et accelerando*”) une formule rythmique qui fait penser au bruit des sabots d'un cheval qui galope »⁷⁷⁵.

Au plan 10, qui ne fait pas partie du « scénario de tournage », on voit en figure entière une *bautta* en velours noir posée sur un mannequin – masque blanc, chapeau tricorne et manteau noirs – exposée (à cette époque) dans une vitrine du Musée Correr, et nous entendons le début du commentaire vocal : « J'étais à Venise ». La sensation est celle d'un Byron qui s'est matérialisé sous l'apparence d'une *bautta* vénitienne, dont la consistance est celle, éphémère, d'un masque de carnaval. Le commentaire continue, sans pause jusqu'à la fin de l'extrait poétique tiré de *Childe Harold's Pilgrimage* (*Le Pèlerinage du chevalier Harold*),

⁷⁷⁵ VLAD Roman, « *La musica nel documentario* », *Bianco e Nero*, anno XI, nn° 5-6, maggio-giugno 1950, p. 76 (« [...] un batterista [che] suona su una scatola di legno (in “*crescendo e accelerando*”) una formula ritmica che fa pensare al rumore degli zoccoli di cavallo che galoppa »).

qui coïncide avec le plan 14 : « [...] au Pont des Soupirs ; d'un côté un palais et de l'autre une prison. De la vague des édifices, je vis surgir les formes comme par enchantement. Autour de moi les ailes sombres s'étendaient sur des siècles. Une gloire moribonde souriait aux temps passés, tandis que les colonnes du Lion ailé, submergées, [?] regardait plus d'une terre assujettie »⁷⁷⁶. Au niveau visuel, on voit une cellule des anciennes prisons vénitiennes, cadrée d'abord de l'intérieur pour passer ensuite à l'extérieur (plans 11-14). Avec le plan 15, on revoit la *bautta* du Musée Correr, mais cette fois-ci ne reste que le masque blanc, cadré au premier plan, témoignage de sa présence éphémère elle aussi.

La séquence continue ensuite avec une série de plans montrant une horloge mécanique, complétée de masques dansants, présente au Musée Correr, en alternance avec des tableaux de fin XVIII^e-début XIX^e siècle, présents à l'époque, eux aussi, au Musée Correr (plans 16-26), et représentant certains aspects de la vie vénitienne. Parmi les toiles, certaines sont connues : de Francesco Guardi (« *Il Ridotto di Palazzo Dandolo a San Moisè/Le Foyer du Palais Dandolo à Saint Moïse* », aujourd'hui conservé au *Museo del Settecento Veneziano di Palazzo Ca' Rezzonico/Musée du XVIII^e Vénitien du Palais Ca' Rezzonico*), ou d'Ippolito Caffi, représentant les fêtes vénitiennes du début du XIX^e siècle (aujourd'hui conservés au *Museo d'Arte Contemporanea di Ca' Pesaro/Musée d'Art Contemporain de Ca' Pesaro*). L'ensemble est accompagné par la musique de Vlad.

Cette série n'apparaît pas à cet endroit du « scénario de tournage », mais dans la séquence finale, numérotée VII à la main et dédiée au « Carnaval ». À sa place, nous avons l'indication d'une série de plans, d'abord extérieurs puis intérieurs, de la maison où a vécu Byron, barrée avec une note écrite au stylo : « Pont des Soupirs avec gondole ».

⁷⁷⁶ « [...] *al ponte dei Sospiri, un palazzo da un lato e una prigione dall'altro. Vidi sorgere dall'onda degli edifici le strutture, come al tocco di una verga incantatrice. Intorno a me, le fosche ali distendono i secoli ed i secoli. Morente, una gloria sorride ai tempi andati, allor che le colonne del leone alato, sommerse, riguardava più di una terra in soggezione* ». La dernière phrase du texte en langue italienne est incompréhensible, car nous ne savons pas à quel sujet se réfère le verbe « regarder ». L'extrait est tiré de Childe Harold's Pilgrimage, Canto IV-I, composé entre 1812 et 1818. Dans son texte, Byron a écrit : « *I stood in Venice, on the Bridge of Sighs./ A Palace and a prison each hand:/ I saw from out the wave her structures rise/ As from the stroke of the Enchanter's wand!/ A thousand Years their cloudy wings expand/ Around me, and a dying Glory smiles/ O'er the far times when many a subject land/ Looked to the winged Lion's marble piles,/ Where Venice sate in state, throned on her hundred isles!* », in BYRON George Gordon, *The complete poetical works, edit by McGann Jerome J.*, Oxford, at the Clarendon Press, 1980. Et ainsi dans la traduction française : « À Venise, debout sur le Pont des Soupirs,/ Ici sombre prison et là palais féérique,/ Je croyais voir vibrer la baguette magique,/ Qui fit sortir des flots la ville aux souvenirs./ Mille ans semblaient ouvrir leurs ailes vaporeuses,/ Et partout rayonnaient les traces glorieuses/ Des longs siècles passés, où maint pays conquis/ Du grand Lion ailé respectait la puissance,/ Et ses palais de marbre, et la magnificence/ De ce trône des mers sur cent îles assis », *Le Pèlerinage du chevalier Harold*, Paris, Amyot, 1874, p. 174.

Or le thème visuel du carnaval, déjà inséré dans la séquence de Byron, à travers le masque de la *bautta* qui lui est associée, n'est absolument pas repris par le commentaire littéraire. Celui-ci, au contraire, a comme but de remarquer l'imagination fervente du poète, à travers le sujet de la naissance de Venise, qui se dresse hors de l'eau comme par magie. En même temps, il transforme légèrement le contenu final des vers de Byron, en appuyant le sens d'une Venise désormais en déclin (raison qui fait que le gérondif « mourant », en l'antéposant, reste isolé), à travers l'image des colonnes de la Piazzetta « submergées » par les eaux, qui ne paraît pas dans les vers du poète anglais⁷⁷⁷. Cependant, l'histoire de Venise nous révèle qu'à l'origine, les colonnes étaient trois et que, « Amenées d'Orient au XII^e siècle, [...] pendant le débarquement, une des trois colonnes tomba à l'eau, coula et il ne fut plus possible de la repêcher »⁷⁷⁸. Les deux conseillers artistiques et littéraires (Giuseppe Dalla Torre et Giuliano Da Cascina) reprennent ainsi cette anecdote pour relancer le thème proposé dans l'introduction : celui d'une ville qui semble abandonnée au pouvoir corrosif de ses eaux, désormais dépourvue d'une vraie vie à elle.

TROISIÈME SÉQUENCE

C'est le chapitre dédié au couple Alfred de Musset-George Sand. Le film ne coïncide pas avec la description visuelle présente dans le « scénario de tournage ». Ce dernier indique que la première image concerne deux pigeons qui se posent, tandis que la deuxième encadre une gondole qui, lentement, avance à côté du pont des Soupirs, et le commentaire de Diego Fabbri est en accord avec le contenu de ces images. En revanche, le film commence en cadrant la partie haute de la Basilique de Saint Marc (le côté sud et la face principale vus de la Piazzetta) à la tombée de la nuit (en effet, l'image est plus sombre et un réverbère est allumé) : il s'agit du plan 27. Le mouvement s'arrête quand la caméra cadre, frontalement et de loin, la partie haute de la Tour de l'Horloge, où l'on voit les deux « Maures » et le grand Clocher. La

⁷⁷⁷ La colonne, à côté de la bibliothèque Marciana, soutient la statue de Saint Théodore (appelé par les vénitiens « *Todaro* », le saint grec premier protecteur de la population vénitienne) ; celle à côté du Palais des Doges, le Lion de Saint Marc ailé.

⁷⁷⁸ LORENZETTI Giulio, *Venezia e il suo estuario*, Trieste, Lint, 1963, p. 148 (« *Portate dall'oriente nel XII secolo, [...] durante lo sbarco, una delle tre colonne, precipitata in acqua e sommersasi, non fu più possibile riepsarla* »).

lecture de Gino Cervi commence ici, tirée du poème de Musset *À mon frère, revenant d'Italie*, qu'il a composé en mars 1844, dix ans après la fin de son idylle avec l'écrivaine française :

Coupoles superbes! Austères monuments! Voile d'or étendu sur des ossements : voilà Venise. C'est là que mon pauvre cœur est resté. L'as-tu rencontré ce pauvre cœur le long de ton chemin, parmi les pavés ou au fond d'un verre ? L'as-tu vu sur les fleurs des prés, ou sur les raisins dorés d'un vignoble, ou dans quelque frêle barque, effleurant à peine l'eau dans l'ombre ? L'as-tu trouvé tout en lambeaux sur la rive des cimetières ? Il doit être là. Je ne sais pas si quelqu'un voudra le chercher, mais je crois bien que personne ne pourra plus le reconnaître⁷⁷⁹.

Le commentaire met l'accent sur Venise, fastueux décor d'un passé désormais décharné, réduit à « des ossements ». Maintenant, la ville est le lieu d'une impossible mémoire autobiographique, car elle est vouée à l'indifférenciation inexorable de ses traces, donc à leur effacement définitif. Ainsi, le vécu de Musset est-il totalement affaibli, privé de tout trait distinctif, renvoyé exclusivement aux connaissances littéraires du spectateur, qui ne peut compter que sur le support de la musique. Il peut, alors, imaginer la passion d'amour contrasté entre le poète et George Sand qu'ils ont vécu à Venise, à travers la musique du célèbre compositeur et pianiste Frédéric Chopin, futur amant de Sand. En particulier, le *Nocturne en si bémol mineur op. 9 n° 1* joué au violon (et ensuite repris au piano), souligne volontairement le moment de la tombée de la nuit sur la ville lagunaire. Celui-ci est le « vrai » indice du film, celui qui explicite la fin de l'histoire d'amour des deux amants français. C'est la musique qui est alors chargée de tracer le profil des différents personnages suggérés par les textes. C'est ce qui arrive pour les thèmes musicaux wagnériens, qui ouvrent la séquence suivante dédiée, en effet, au compositeur qui termine la période romantique-tardive pour inaugurer une nouvelle ère moderne et décadente : Richard Wagner.

⁷⁷⁹ Voilà le texte original : « Toits superbes ! Froids monuments !/ Linceul d'or sur des ossements !/ Ci-gît Venise./ Là mon pauvre cœur est resté./ S'il doit m'en être rapporté,/ Dieu le conduise !// Mon pauvre cœur, l'as-tu trouvé/ Sur le chemin, sous un pavé,/ Au fond d'un verre ?/ Ou dans ce grand palais Nani,/ Dont tant de soleils ont jauni/ La noble pierre ?// L'as-tu trouvé sur les fleurs des prés,/ Ou sur les raisins empourprés/ D'une tonnelle ?/ Ou dans quelque frêle bateau,/ Glissant à l'ombre et fendant l'eau/ À tire-d'aile ?// L'as-tu trouvé tout en lambeaux/ Sur la rive où sont les tombeaux ?/ Il y doit être./ Je ne sais qui l'y cherchera,/ Mais je crois bien qu'on ne pourra/ L'y reconnaître », MUSSET Alfred de, *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Alphonse Lemerre, 1876, pp. 294-295.

QUATRIÈME SÉQUENCE

C'est la mort qui domine cette séquence introduite par le thème musical de la « Morte de Isolde », élaboré par la maîtrise savante de Roman Vlad. Il s'agit de celle mystique, car considérée ainsi par Tristan dans l'Acte III de l'opéra, d'où est tiré le texte lu par Cervi. Dimension impossible à dire, car absolument autre, de la même manière qu'il est impossible de la regarder frontalement :

Je n'ai pas séjourné là où je me suis réveillé et je ne peux pas te révéler
là où j'ai séjourné. Je n'ai vu ni le soleil, ni pays ni gens, mais ce que
j'ai vu je ne peux te le révéler. J'étais là où j'ai toujours été, où je vais
pour toujours : dans l'immense empire de la nuit universelle. Là une
seule connaissance nous appartient : l'oubli éternel, divin, est
primordial. Comment en ai-je perdu le sentiment ? Je dois dire ton
nom, ô voix pleine de regrets qui exhorte, et qui d'un amour brûlant
me pousse de nouveau vers la lumière du jour ? Seul ce qui me restait,
m'a poussé dans les ténèbres délicieuses de la mort, à boire de nouveau
cette lumière claire, dorée et infidèle, qui luit encore pour toi,
Isolde!⁷⁸⁰.

De façon surprenante la partie visuelle, qui anticipe de dix secondes le début du commentaire parlé, s'ouvre sur les images d'une Venise réfléchie dans l'eau de ses canaux, avec l'effet de plonger le spectateur dans une dimension « renversée », « autre », au point de lui donner la sensation qu'il est en train de la regarder d'un espace « suspendu ». Et ce parcours se déroule à fleur d'eau pendant toute la durée du texte, accompagné par la musique qui augmente d'intensité jusqu'à l'image qui le termine : le noir total, donné par l'arcade du pont du Rialto (plan 47), qui coïncide avec la mort d'Isolde. En revanche, dans le « scénario de tournage » cette séquence visuelle est conçue de manière différente. Elle commence par ce dernier cadrage du pont du Rialto et de son arcade qui obscurcit toute l'image, suivi par une longue série d'images d'architectures vénitiennes du Grand Canal : il y a l'alternance de plans frontaux et de plans qui saisissent les reflets aquatiques de leurs profils. Le commentaire de

⁷⁸⁰ Voici comment se présente l'extrait du texte tiré de l'Acte III, scène I, dans la traduction française : « Là où je me suis éveillé,/ je n'ai pas séjourné ./ mais je ne sais te dire/ où j'ai séjourné./ Je ne voyais pas le soleil,/ je ne voyais ni pays ni gens ./ mais ce que je voyais,/ je ne sais te le dire./ J'étais/ où j'ai été depuis toujours,/ où je vais pour toujours ./ l'immense empire/ de la nuit universelle./ Une seule connaissance/ qui nous soit propre ./ l'oubli immémorial,/ divin, éternel !/ Comment en ai-je perdu le sentiment ?/ Avertissement ardent de nostalgie ./ ainsi je te nomme,/ toi qui m'a poussé de nouveau/ vers la lumière du jour ?/ Ce qui seul m'était resté,/ un amour brûlant de ferveur,/ m'exile de l'épouvante délicieuse de la mort/ pour contempler la lumière/ qui, fallacieusement claire et dorée,/ luit encore pour toi, Yseult ! », WAGNER Richard, *Tristan et Isolde* (Livret d'opéra), in *Avant-Scène Opéra*, n° 34-35, juillet/août 1981, p. 124.

Diego Fabbri épouse ce sujet visuel, en l'explicitant à travers l'accent posé sur le rôle joué par Venise dans la conception de « l'œuvre totale » wagnérienne :

Et, les larmes aux yeux, il entendit la musique de Venise naître de la forme même de ses palais, de ses églises. C'était une symphonie qui venait d'un monde inconnu, dans l'incroyable harmonie de mille fragments issus de différentes civilisations échouées sur la lagune⁷⁸¹.

La particularité de « cette » Venise, saisie à travers son miroitement, devient, selon Fabbri, l'altérité « d'un monde inconnu » d'où la musique, alimentée par le passé somptueux de la ville et les façades réfléchies dans l'eau, provient de ses palais. Tandis que dans le film, les mots de Tristan chargent Venise d'une dimension immanquablement « métaphysique », qui n'a rien à voir avec son passé. En effet, sa dimension aquatique est de l'ordre de l'indicible – l'inconsistance du reflet, perpétuellement insaisissable – de la même manière que le voyage effectué dans « l'immense empire de la nuit universelle » par le héros wagnérien. Et, puisque son retour survient à la lumière « claire et dorée », du jour, le passage dans « la nuit » de l'arcade du pont du Rialto permet de retrouver, à nouveau, la dimension « terrestre » de la ville, dans un enchaînement de vues ensoleillées (plans 47-50) et de musique, qui peu à peu diminue d'intensité.

CINQUIÈME SÉQUENCE

C'est le dernier portrait d'auteur, dédié au célèbre poète décadent italien Gabriele D'Annunzio. Il avait choisi Venise comme décor pour son roman *Le Feu (Il Fuoco)*, 1900), d'où a été tiré le commentaire lu par Cervi :

Une sorte d'émerveillement se recueillait autour des arbres solitaires et prisonniers, dont les couleurs changeantes resplendissaient comme s'ils éclataient. La feuille sèche tombée sur la pierre usée rayonnait comme un bijou précieux. À l'extrémité d'un mur orné de lichens blancs, le fruit du grenadier gorgé de soleil se fendait soudain comme une belle bouche forcée par l'élan d'un rire cordiale. Une grande barque remplie de grappes semblable à une cuve pleine prête à être pressée, glissait

⁷⁸¹ « Scénario de tournage », cit, p. 6 (« *E con le lacrime agli occhi sentì Venezia tutta come una musica che si scioglieva dai disegni dei suoi palazzi e delle sue chiese. Era una sinfonia che veniva da un mondo sconosciuto, nell'incredibile armonia di mille frammenti di civiltà diverse portate alla deriva e arenate sulla laguna* »).

lentement, répandant sur l'eau encombrée d'algues mortes l'ivresse aérienne de la vendange et la vision des vignobles ensoleillés, frémissant de jeunesses mélodieuses⁷⁸².

Dans ce passage, il n'y a aucun renvoi explicite à D'Annunzio. L'allusion reste donc indirecte. Elle doit être saisie dans le sentiment de mort qui traverse le texte, en lien avec la vision décadente de la ville lagunaire que le poète exalte dans le roman. C'est son goût aigu pour la décomposition, la dissolution d'un monde entier qui l'amène à percevoir, dans l'explosion vitale de la nature, la tragédie de la mort dans sa perturbante beauté. Et les images correspondent à cette « vision » particulière. Dans le sillage d'une gondole, qui glisse le long d'un petit canal délimité par un mur qui cache un jardin (plan 51), nous voyons, cadrée en contre-plongée, une rangée d'arbres et d'autres végétations qui semblent monter vers le ciel (plans 52 et 54). En revanche, leurs feuilles et fleurs fanées flottent sur l'eau (plan 53), et leurs fruits mêmes y vont mourir (plans 58 et 60), car on voit un grenadier qui s'y enfonce. En même temps, il y a les chats, les seuls êtres vivants qui peuplent ces jardins solitaires (plans 55, 57 et 59), où la caméra pénètre pour saisir une vie qui s'est pétrifiée dans les statues qui les décorent, rongées par la saumure (plans 61, 62 et 63).

SIXIÈME SÉQUENCE (IMAGES ET MUSIQUE UNIQUEMENT)

Cette séquence correspond à celle qui dans le « scénario de tournage » s'intitule « VI. Suicide ». Les différents plans du début, notés à la main, sont exactement ceux que nous voyons dans le film : « Premier plan du visage d'un *putto* (un enfant ailé) qui décore le bas-relief d'un palais, léché par l'eau (plan 64) ; un bateau amarré à deux poteaux en train de sombrer complètement (plan 65) ; des marches qui pénètrent dans l'eau (plan 66) ; un grand grillage en fer qui ferme l'accès vers l'eau, tandis que celle-ci commence à le lécher (plan 67) »⁷⁸³. Du point de vue iconographique, on reprend l'idée du début du film, celle d'une

⁷⁸² Dans le commentaire, il y a quelques petits remaniements par rapport au texte publié ; D'ANNUNZIO Gabriele, *Il Fuoco* (1900), in *Prose di romanzi*, vol. II, Milano, Arnoldo Mondadori, 1940, p. 606 (« *Una specie di stupore si raccoglieva intorno ai solinghi alberi prigionieri che trascolorivano splendendo come se conflagrassero. La foglia arida caduta sulla pietra consunta brillava come una cosa preziosa; in cima al muro ornato dai licheni bianchi il frutto del melograno gonfio di maturità si fendeva subitamente come una bella bocca sforzata dall'impeto di un riso cordiale; una barca passava lenta e grande, colma di grappoli come il tino che sta per essere premuto, doffondendo su l'acqua igombra d'alghe morte l'ebrietà aerea della vendemmia e la visione delle vigne solatie frementi di giovinezze canore* »).

⁷⁸³ « Scénario de tournage », cit, p. 8 (« *E con le lacrime agli occhi sentì Venezia tutta come una musica che si scioglieva dai disegni dei suoi palazzi e delle sue chiese. Era una sinfonia che veniva da un mondo sconosciuto,*

Venise rongée et submergée par l'eau. Ensuite, dans cette séquence nous voyons quatre portraits qui se suivent en surimpression : il s'agit de celui de Byron (le même vu au début de la séquence qui lui est dédiée – plan 6 et, maintenant, plan 68) ; de celui où l'on reconnaît Frédéric Chopin (plan 69) ; de celui où l'on reconnaît Musset (plan 70) enfin, de celui de Wagner (plan 71). Le « scénario de tournage » en prévoyait trois : Byron, Sand et Mathilde⁷⁸⁴. En outre, la séquence des portraits se termine par une cinquième surimpression (plan 72), celle du masque mortuaire en plâtre blanc de Wagner, assez semblable à une *bautta* vénitienne avec laquelle il pourrait être facilement confondu. En effet, dans le « scénario de tournage » ce plan devait être l'avant-dernier du film, faisant partie de la séquence intitulée « Carnaval », et sa description est celle-ci : « Masque mortuaire en plâtre blanc de Wagner, posé sur du velours noir. Rappel du masque de la *bautta* »⁷⁸⁵.

Toute cette séquence ne présente aucun commentaire vocal ; seule la musique l'accompagne, sans interruption. Ainsi l'explication de ce que l'on vient de voir commence tout de suite après, par le plan qui ouvre la séquence suivante.

SEPTIÈME SÉQUENCE (UN SEUL PLAN)

Par un fondu enchaîné entre les plans 67 et 68 (d'où le défilement des surimpressions a commencé, plans 68-72), on voit, cadré en travelling arrière et en contre-plongée, le plafond de la chambre de Wagner au Palais Vendramin Calergi, décoré de fresques de Tiepolo (plan 73), tandis que la voix de Gino Cervi proclame que : « Venise garde le souvenir de leurs visages, les échos de leurs chants : Byron, Musset, Wagner, D'Annunzio ». La liste est celle des artistes dont ont été tirés les textes lus, qui correspond à celle présentée dans le générique du film. En revanche, elle ne coïncide pas avec les portraits montrés, car entre ceux de Byron et Musset on a ajouté celui de Chopin, tandis que celui de D'Annunzio manque. Or, ils sont toujours quatre, mais avec un déphasage évident. Encore, dans le « scénario de tournage » ce plan coïncide avec la dernière image du film : en réalité, celui-ci continue, avec une espèce de « coda » formée par deux plans (74 et 75), dont le sujet visuel explicite l'idée de mort sous-jacente dans le film entier.

nell'incredibile armonia di mille frammenti di civiltà diverse portate alla deriva e arenate sulla laguna »). Les plans se réfèrent au découpage que nous avons tiré du film ; cf. Annexes, section « Découpages des films ».

⁷⁸⁴ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 10 (« *La maschera in calco di gesso di Wagner morto, adagiata su un velluto nero. Richiamo alla maschera della bautta* »).

HUITIÈME SÉQUENCE (DEUX PLANS)

Cette dernière « micro-séquence visuelle » commence par une coupure, tandis que la continuité est gardée par le sujet du commentaire lu. En effet, on entend la voix de Cervi qui poursuit : « Peut-être, passent-ils encore par la lagune, sur la gondole de la dernière fête, ornée à l'arrière par les symboles suprêmes : la mort, le temps, la gloire ». Encore une fois, le texte interprète ce que les images montrent. Au plan 74, apparaît en premier plan oblique, la partie antérieure d'une gondole funéraire, avec le gondolier qui, en vêtements de cérémonie, la conduit dans le Bassin de Saint Marc. Ensuite, au plan 75, une tête de mort surgit dans un premier plan frontal de la poupe, avec au-dessus d'elle, assis, l'ange de la mort, le coude gauche appuyé sur une clepsydre. L'image se termine par un fondu au noir (auquel fait suite, avec ouverture en fondu, le mot « fin » sur-imprimé sur l'arrière-plan d'une pyramide humaine, le même détail du tableau de Francesco Guardi « *Le forze d'Ercole/Les forces d'Hercule* » sur lequel le générique avait défilé au début du film.

En général, par rapport au « scénario de tournage », le film présenté avec le commentaire italien dit par Gino Cervi est, pour une bonne part, différent. Il l'est du point de vue visuel, car la dernière séquence, indiquée avec le titre « Carnaval », se rapproche nettement de celle dédiée à Byron, ainsi que le sujet du suicide, de la sixième séquence, volontairement omis. Mais il l'est, surtout, du point de vue textuel : les extraits littéraires donnent au film une empreinte totalement différente par rapport au commentaire écrit par Diego Fabbri.

D'abord, il faut souligner que, pour aucun d'eux, il n'y a de renvoi explicite aux auteurs des œuvres d'où ils sont tirés : la seule exception concerne Wagner, car dans le texte extrait de son opéra *Tristan et Isolde*, nous entendons prononcer le nom d'Isolde. Et la musique de Roman Vlad, qui l'accompagne, est une élaboration du thème musical de la « Mort d'Isolde ». De cette manière, les quatre artistes qui ont passé une période de leur vie à Venise, ne deviennent pas des personnages du film, pas même indirectement, car il n'y a aucune description contenue dans le commentaire qui les concerne. Ces textes ont plus une fonction évocatrice par rapport à la ville en général – à ce que Venise peut suggérer à chacun

de ses visiteurs – que celle de dessiner l'exclusivité du lien que chacun entretient avec elle. En revanche, c'est exactement cette direction que Diego Fabbri cherche à suivre pour son texte. Pour cette raison, son commentaire accentue les traits de leur caractère romantique, amplifiant la composante passionnelle, non pas tant dans sa fonction évocatrice, que dans sa fonction narrative. Et, afin de donner une concrétisation majeure au vécu *embobiné* de ses personnages, il exalte le côté festif de Venise, en donnant épaisseur à sa dimension carnavalesque, sujet qu'il place à la fin de son texte. Au contraire, le nouveau commentaire littéraire ne donne plus aucun relief au carnaval, en effaçant de manière définitive chacune de ses traces.

Avec le texte de Fabbri, nous avons donc un commentaire nettement plus réaliste, voué à donner plus de « corporéité » aux quatre artistes, que l'on tente de faire revivre en tant que personnages ; mais ceci, pour finir, entraîne un romantisme « Mielieux et pseudo-romantique », comme Emmer lui-même l'a défini. En revanche, les pures citations littéraires lues par Cervi cherchent à donner consistance à la dimension vénitienne « particulière », à sa composante évocatrice et magique ; toutefois pour mieux y parvenir, elles modèrent les traits caractéristiques des quatre auteurs, en décolorant leurs profils irrémédiablement. Une façon assez « poussée » pour éloigner le film de la dimension qu'Emmer ressentait comme fausse et que, donc, il n'appréciait pas. Raison qui nous fait dire que ce film ne correspond pas à sa première version, mais qu'il est le résultat d'un montage postérieur à celui du début avec le commentaire de Fabbri⁷⁸⁶. En effet, certains éléments nous suggèrent cette hypothèse.

C'est tout d'abord la didascalie « Wagner » qui, dans la copie française, apparaît en surimpression lorsque commence l'épisode dédié au musicien allemand, et qui a disparu dans la version italienne. Cela signifie, sans aucun doute, qu'elle a été effacée car, si l'on se réfère à un article du compositeur Roman Vlad apparu en 1950, Emmer lui-même avait voulu l'ajouter :

⁷⁸⁶ Sur ce sujet, nous avons demandé des éclaircissements à Paola Scremin, curatrice du coffret édité par la Cinémathèque de Bologna, mais elle ne nous a pas répondu. De toute façon, il faut relever que les génériques de la filmographie, qui apparaissent dans le livret édité avec le coffret, ne correspondent pas à ceux que nous lisons sur les copies des films ici analysés.

[...] dans le court-métrage *Romantici a Venezia* de Luciano Emmer, la citation de la *Mort de Isolde*, qui interrompt le *Nocturne* de Chopin qui accompagne la séquence évoquant Musset et George Sand, est suffisante pour indiquer le début de la séquence wagnérienne, naturellement suffisante pour qui connaît le morceau célèbre et *sait* que son auteur est Richard Wagner et en qui, de ce fait, l'association entre le fragment musical écouté et le nom de son auteur devrait automatiquement se produire. Pour s'assurer de la compréhension de ceux qui sont incultes, le metteur en scène n'a pas fait dire au *speaker* : « maintenant passons à Wagner » ou quelque chose de similaire qui, vu le niveau intellectuel du court-métrage, aurait sonné faux de façon pléonastique, mais il a ajouté, de toute façon, en surimpression fuyante, une didascalie discrète avec le nom du compositeur⁷⁸⁷.

Le deuxième élément concerne le jugement négatif qu'Emmer a toujours porté sur le travail de Fabbri. En particulier, celui formulé précisément envers *Romantici a Venezia*, assurant que le texte « [...] faussait les images en leur donnant des contenus que je n'avais jamais voulu exprimer ». En revanche, Emmer interprète l'intervention de réécriture de Cocteau comme un vrai sauvetage du film : « Heureusement mon Paris bien aimé est venu à mon secours »⁷⁸⁸.

Enfin, le troisième élément qui confirme notre hypothèse est exactement le texte écrit par Cocteau, comme nous allons chercher à le montrer, maintenant, à travers son analyse.

⁷⁸⁷ VLAD Roman, « *La musica nel documentario* », *Bianco e Nero*, cit., pp. 75-76 (« [...] nel cortometraggio *Romantici a Venezia* di Luciano Emmer, la citazione della *Morte di Isotta*, che interrompe il *Notturmo chopiniano* accompagnante la sequenza che evoca Musset e George Sand, è sufficiente per segnare l'inizio della sequenza wagneriana, sufficiente naturalmente per chi conosce il celebre brano e sa che il suo autore è Riccardo Wagner e in chi dunque, l'associazione tra il frammento musicale ascoltato ed il nome del suo autore dovrebbe prodursi quasi automaticamente. Per assicurarsi la comprensione di quanti sono incolti, il regista non ha fatto dire allo speaker : "adesso passiamo a Wagner" o qualcosa del genere che, dato il livello intellettuale del cortometraggio avrebbe stonato pleonasticamente, ma ha comunque aggiunto in sfuggente sovrimpressioni, un discreto titolo col nome del compositore »).

⁷⁸⁸ EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu*, cit., p. 37 pour les deux citations.

2.4. VENISE ET SES AMANTS. ANALYSE DU FILM

Si l'on devait employer une métaphore pour synthétiser le rôle que le commentaire de Jean Cocteau joue dans *Venise et ses amants* de Luciano Emmer, il nous faudrait recourir à celle du « bonimenteur des lanternes magiques » qui, aux origines du cinématographe, expliquait les images à un spectateur totalement subjugué par un univers iconographique qui *commençait* à changer grâce au mouvement, un spectateur pas encore capable de les *lire* de manière autonome. Or, ce choix de Cocteau d'expliquer les images s'oppose nettement, dès le début, au commentaire de Diego Fabbri. Et il l'impose d'emblée, à partir de la première séquence, car le sujet du film devient, sous sa plume, davantage Venise même que la vision décadente qu'en donnait la mode romantique – ce qui explique, d'ailleurs, le nouveau titre du film :

Venise pourrit. Les fleurs ont quitté le vase. L'eau reste, désagrège les marches des édifices, engraisse les microbes, pue, embaume, empoisonne avec ses fièvres toutes les âmes du monde qui redoutent un air trop pur⁷⁸⁹.

Une telle *ouverture* de Cocteau manifeste ce qui était, au fond, le désir d'Emmer et, donc, le propos principal du film : chercher à saisir, à travers les images, *sa* Venise, même si, pour cela, l'expédient narratif repose sur des éléments empruntés à la formule « l'épidémie romantique », qui a su la rendre inoubliable dans des pages célèbres de littérature. Il ne s'agit plus, comme dans le commentaire de Fabbri, de mettre au premier plan les « eaux stagnantes de Venise », mais c'est l'état avancé de décomposition générale de Venise qui est l'origine, selon Cocteau, de la contamination spirituelle de ses hôtes. C'est la ville en train de « pourrir », car ses fleurs (ses beautés, sûrement, mais ses richesses aussi) sont désormais fanées et l'ont abandonnée irrémédiablement, en lui laissant seulement l'eau putride qui la ronge, avec les âmes trop sensibles qui ont séjourné auprès d'elle (première séquence, plans 1-3). Le commentaire de Cocteau possède, donc, un ton nettement didactique : en effet, il *explique* ce que les images montrent dans la première séquence introductive.

⁷⁸⁹ Pour le texte de Cocteau, ainsi que pour le découpage que nous avons tiré du film, se reporter aux Annexes, aux sections « Découpages des films » et « Textes des films ».

Toutefois, avec le début de la deuxième séquence (celle qui s'ouvre précisément à l'épidémie romantique), les choses changent :

L'une les communiquait à l'autre. Vint l'épidémie romantique. Pigeon vole, amour vole, amour pleure, Chopin pleure, Byron pleure, Venise pleure.

Les Doges épousaient Venise. Venise les trompait et trompait ses amants.

Le plan 4 est composé de deux parties. Dans la première, Cocteau introduit les effets néfastes des miasmes que les eaux vénitiennes exhalent (« L'une les communiquait à l'autre. Vint l'épidémie romantique »), tandis que l'image montre un contenu différent de celui précédent, sûrement plus traditionnel et positif de la ville. La caméra cadre, en légère plongée, dans l'eau d'un petit canal, le reflet mouvant d'un faisceau de lumière qui coupe à moitié l'obscurité et, ensuite, en se levant doucement, elle nous fait voir, frontalement en profondeur de champ, la partie d'une façade d'un palais qui donne sur le Grand Canal. Du point de vue dénotatif cette représentation est, avant tout, une vue typique que nous pourrions qualifier de « carte postale », c'est-à-dire une image qui manifeste la beauté authentique de Venise et la fascination qu'elle exerce sur ses visiteurs, très éloignée, donc, de ce que le texte affirme dans la première séquence. De plus, dans la deuxième partie de ce plan, une autre différence vient s'inscrire dans l'image, cette fois-ci annoncée par un effet sonore.

Pendant la musique, comme nous le rappelle son compositeur Roman Vlad : « [...] un batteur joue sur une boîte en bois (« *crescendo* et *accelerando* ») une formule rythmique qui fait penser aux bruits des sabots d'un cheval au galop »⁷⁹⁰. Par coupure nette, le très bref plan 5 nous montre, en contre-plongée, d'abord la tête et ensuite les pattes antérieures d'un cheval, vu de côté, qui se cabre (il s'agit d'un des quatre chevaux en bronze de la Basilique de Saint Marc) : c'est comme si le cheval s'emballait, tandis que la musique continue. De manière connotative le petit canal qui, à travers la profondeur de champ, ouvre sur la façade du palais, devient « le chemin » privilégié à travers lequel Byron arrive à Venise (nous voyons un de ses portraits au plan 6, les cheveux au vent), précédé par l'image du cheval au galop qui met bien

⁷⁹⁰ VLAD Roman, « *La musica nel documentario* », *Bianco e Nero*, cit., p. 76 (« [...] un batterista suona su una scatola di legno (in "crescendo e accelerando"), una formula ritmica che fa pensare al rumore degli zoccoli di cavallo che galoppa »).

en évidence l'impétuosité orageuse de son caractère romantique. En revanche, à la fin du plan 4, le son des sabots est commenté par Cocteau avec cette phrase : « Pigeon vole ».

Dans ce plan, le commentaire de Cocteau n'a plus une fonction purement descriptive ; il devient plus allusif, presque métaphorique : il associe le cheval de Byron aux pigeons qui vivent à Venise, comparant sa course folle à leur vol habituel. De cette façon, Cocteau est en train de nous dire que ses mots n'ont pas une fonction de simple accompagnement didactique, mais qu'ils tendent à dévoiler, par rapport aux images, le fait qu'elles peuvent accueillir des mots différents que ceux descriptifs, car elles signifient *autre chose* par rapport à ceux qu'elles montrent. Point de départ, celui-ci, d'un thème qui n'est absolument pas présent dans le texte de Fabbri, et que Cocteau en revanche, lie intimement à Venise : « Les Doges épousaient Venise, Venise les trompait et trompait ses amants ». Ce commentaire coïncide avec les plans 8 et 9, où l'on voit, dans le premier, l'escalier des Géants qui conduit au premier étage du Palais des Doges, tandis que dans le deuxième apparaît le portrait de deux Doges : celui de Dandolo et ensuite, celui manquant du « traître » Marino Faliero (substitué par un voile noir).

Selon le poète, Venise est une ville trompeuse. Elle trompe tout le monde, sans faire aucune différence sociale parmi ceux qui l'aiment. Et bizarrement ce point de vue « sociologique », qui lit à *sa façon* l'événement tragique avec le Doge Faliero comme protagoniste, se rapproche de l'interprétation que certains historiens vénitiens lui ont donné⁷⁹¹. Ainsi, Cocteau nous dit que la ville doit être regardée d'un œil avisé : celui capable de dévoiler sa « vraie nature ». Son commentaire a donc un but précis : en parcourant les images de Venise qui donnent vie au film, dévoiler ce qu'elles dissimulent aux regards amoureux d'elles, démasquer le mécanisme de leur séduction qui coïncide, pour lui, avec leur tromperie.

Et le premier amant à tomber dans son piège a été Lord Byron. Aux plans 11, 12, 13 et 14, la caméra montre les « Prisons » de la République construites à côté du Palais des Doges (communiquant par le pont des Soupîrs), tandis que nous entendons Cocteau introduire la figure du poète anglais : « L'amant malheureux, Byron, visite les cachots où Venise

⁷⁹¹ Parmi les différentes interprétations données, il y a : « [...] l'hypothèse de Caroldo, historien du XVI^e, qui a pu avoir dans ses mains des documents qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous, selon laquelle le but de la conjuration était de donner à nouveau le gouvernement de la République aux familles les plus importantes, face aux prétentions de la petite noblesse », in MOSTO Andrea, *I Dogi a Venezia nella vita pubblica e privata*, cit., p. 123 (« [...] l'ipotesi del Caroldo, storico del Cinquecento, che ha potuto avere fra le mani documenti a noi non pervenuti, secondo la quale i fini della congiura erano diretti a ridare il governo della Repubblica alle principali famiglie, di fronte al prevalere della nobiltà inferiore »).

enchaînait ses victimes, et torturait, et décapitait, et courait vite au Carnaval ». Ces quatre plans sont insérés dans un cadre particulier : au plan 10, à travers un panoramique oblique de bas en haut, on voit une *bautta* de velours noir (masque vénitien composé d'un tricorne noir, d'un masque blanc et d'un manteau noir, porté par un mannequin placé à l'intérieur d'une vitrine qui appartenait, à l'époque, au Musée Correr). Au plan 15, on voit la même *bautta*, mais cette fois-ci en premier plan. Dans le film italien nous avons indiqué que le commentaire dédié à Byron commence exactement à partir du plan 10, avec cette phrase : « J'étais à Venise ». Cela nous a permis de remarquer l'effet d'une matérialisation de Byron sous l'apparence d'une *bautta* vénitienne mais, tout compte fait, d'une consistance éphémère. Or, Cocteau ne parle pas pendant ce plan, mais au plan 15 il commence à dire : « C'est son propre masque, le masque de Venise, que vous venez de voir » et, au plan suivant, sur le mouvement d'un pantin en train de se balancer (il fait partie d'une l'horloge à colonne à l'époque au Musée Correr et il porte, sur son visage, le masque blanc de la *bautta*), il continue en disant : « et que vous avez pris pour une tête de mort », concluant, de cette façon, le commentaire dédié à Byron.

Dans ce contexte, l'origine de la duperie de Venise est donc le fait qu'elle se masque, et la trace est lisible dans la « *bautta* » qui est son propre masque, caractéristique de son carnaval. Blanche, en effaçant tout trait vivant, pourrait rappeler : « le masque du moulage en plâtre de Wagner mort », comme Emmer nous le dit dans son « scénario de tournage »⁷⁹². Néanmoins, selon Cocteau, il ne faut pas le prendre « pour une tête de mort ». En effet, ce qu'il convient de retenir c'est que Venise se masque et que, grâce à cet expédient, elle prend des aspects différents pour se jouer de ses amants et, ainsi, se faire plaisir. Byron est le premier à tomber dans le piège du masque de Venise, car il n'arrive pas à saisir ce qu'elle cache à ses yeux dans ce qu'elle figure. Ensuite, la tromperie vaut aussi pour les autres amants contaminés par l'épidémie romantique, portraiturés par son commentaire dans l'ordre où Emmer les a présentés dans le « scénario de tournage » du film : le couple Alfred de Musset-George Sand, Richard Wagner et Gabriele D'Annunzio.

⁷⁹² « Plan 84. Le masque du moulage en plâtre de Wagner mort, posé sur du velours noir. Rappel du masque de la *bautta* », in « Scénario de tournage », cit, p. 10 (« 84. *La maschera in calco di gesso di Wagner morto, adagiata su un velluto nero. Richiamo alla maschera della bautta* »).

Aux yeux de Cocteau, Alfred de Musset-George Sand se présentent dans la lagune de manière complémentaire, tous traits confondus comme dans un seul personnage et, pour cette raison, ils tombent ensemble dans le piège que Venise leur tend : « Un homme à fine taille de femme et à barbe de soie, une femme qui fume le cigare, habillée en homme, voilà le couple Alfred de Musset-George Sand. Il débouche ce couple par l'arche sombre du pont des Soupirs. Il entre dans le piège ». Pour eux, l'appât est représenté par la fenêtre de Desdémone, d'où ils contractent « le drame de la jalousie », de la même manière que Fabbri l'indique dans son commentaire⁷⁹³. Cependant, si Cocteau reprend l'image de la fenêtre de Desdémone qui coïncide, dans le film, avec une fenêtre illuminée d'un palais sur le Grand Canal (plan 33, mais il ne s'agit pas du Palais Contarini Fasan, connu également en tant que « Maison de Desdémone »), le développement narratif est de toute autre nature. D'abord, il ne se perd pas en décrivant les différentes liaisons avec la ville lagunaire présentes dans les tragédies de Shakespeare, ainsi il n'y a aucun renvoi, par exemple, au *Marchant de Venise*, comme le fait Fabbri. Il se concentre seulement sur *Othello* et fixe son attention sur le nom italien « *Mauro* » – « Maure » en français – car il est convaincu que ce glissement sémantique est l'origine vénitienne du drame shakespearien : « Venise. L'histoire d'*Othello* est arrivée à un certain M. Mauro, drapier de Venise. Shakespeare en a fait un Maure » (*PD I*, p. 32). En revanche, des chercheurs ont remarqué que :

[...] l'un des palais [de la famille] Moro est appelé "Maison d'Othello".
 [...] [La famille Moro] a donné à Venise administrateurs célèbres et capitaines et eut un doge, Cristoforo (1462-1471). Un livret contre le Moro racontait la tragédie conjugale qui avait frappé l'un des membres de sa famille, et de celui-ci Shakespeare a tiré l'inspiration pour son *Othello* que, par analogie avec le nom, il voulut maure [*moro*].[...] Il semble, en effet, que l'*Othello* "originel" était le jeune Cristoforo Moro et Desdémone sa première épouse⁷⁹⁴.

⁷⁹³ « La fenêtre de Desdémone. Ils perçurent comme un présage fatal. Le drame de la jalousie », in *idem*, cit., p. 4 (« *La finestra di Desdemona. Sentirono come un presagio fatale. Il dramma della gelosia* »).

⁷⁹⁴ ELEODORI Elsa e Wanda, *Il Canal Grande. Palazzi e Famiglie*, cit., p.325 (« [...] uno dei palazzi Moro è chiamato "casa di Otello". [...] [La famiglia Moro] diede a Venezia famosi amministratori e capitani ed ebbe un doge, Cristoforo (1462-1471). Un libello contro il Moro raccontava la tragedia coniugale che aveva colpito uno dei membri della sua famiglia, e da ciò Shakespeare trasse lo spunto per il suo *Otello* che, per analogia, volle *moro* »).

De toute manière, Cocteau connaît de très près le théâtre shakespearien⁷⁹⁵, mais pas seulement. Nous avons consacré le début de cette recherche à analyser les liens existant avec la ville lagunaire, à travers ses premières nouvelles et ses poésies, ainsi que les réflexions qui les ont accompagnées. Or, c'est la raison qui l'amène à développer son commentaire sur la jalousie, mêlé au sujet de la lenteur : « [...] toutes les fenêtres de Venise donnent sur la lenteur. La lenteur est atroce aux jaloux, ils attendent toujours ou bien ils veulent voler à la recherche de ceux qu'ils aiment ». Cette dimension temporelle précise n'a pas, seulement, la fonction rhétorique de souligner, par contraste, l'état d'altération des sens ressenti par qui est en proie à la jalousie. Cocteau saisit, avec précision, la nature intime du temps vénitien, réglé par des mouvements répétitifs des marées lagunaires, qui battent le pouls de son être, ontologiquement, une ville d'eau. Ce n'est pas un hasard si l'épisode Musset-Sand présente un nombre important de plans de gondoles qui glissent sur l'eau ou de miroirs d'eau trémulés (plans 29, 30, 31, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 41 – 10 plans sur un total des 16 qui constituent la séquence). À Venise, le mouvement est aquatique : d'où la particularité du temps vénitien, qui n'est pas donné par l'activité de l'homme mais, comme Cocteau le souligne avec justesse, par l'eau et, par conséquent, donne le rythme à ceux qui l'habitent.

Ensuite, c'est le grand Richard Wagner qui va être contaminé, à Venise, par l'épidémie romantique, et c'est là qu'il trouve la mort. Cocteau s'était déjà exprimé sur sa musique quand, dans *Le Coq et l'Arlequin* il avait pris position en faveur de la « jeune musique française », représentée par Georges Auric, Erik Satie, Francis Poulenc, en opposition à « ce vieux dieu » Wagner (mais il était également contre Debussy et, de façon surprenante, même contre le Stravinski du *Sacre du printemps*, pour se raviser ensuite, mais seulement en faveur de ce dernier)⁷⁹⁶. Voilà, donc, une occasion supplémentaire de désavouer à nouveau le génie allemand, mais cette fois-ci, selon Cocteau, le mérite revient de droit à Venise. Au moment où elle semble lui donner sa protection maximale, elle le place face à son passé irrattrapable :

⁷⁹⁵ Pour une analyse des rapports que Cocteau entretient avec l'univers shakespearien, nous renvoyons à l'article de VOLTA Ornella, « Cocteau et Shakespeare », in CAIZERGUES Pierre (Textes et documents réunis par), *Jean Cocteau & le théâtre*, cit., pp. 139-161.

⁷⁹⁶ « Wagner, Stravinski et Debussy, sont de belles pieuvres. Qui s'approche d'eux a du mal à se dépêtrer de leurs tentacules », COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), in *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, repris in *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 436 ; pour « ce vieux dieu », p. 434.

Voici que le vieux Wagner – il se ruine en robes de chambre à traîne et bérêts de velours. Voici, dis-je, que le vieux Wagner, le vieux sorcier, le vieil Amfortas se cache à son tour dans cette forteresse aux mille douves construites jadis par la crainte, par l'orgueil et par l'or.

Il y rencontre les hôtes du Vénusberg, les filles du Rhin, les amazones de feu, toutes ses fautes de jeunesse, à l'abri, derrière six cents églises.

Ce commentaire n'a rien à voir avec celui de Fabbri. Ce dernier, dans son texte, relate l'histoire d'amour tourmenté de Wagner pour Mathilde, épouse de son mécène Otto Wesendonck. Ainsi ce lien passionné se trouve amplifié par le thème musical de la « Mort de Isolde », choisi par Roman Vlad pour accompagner cette séquence qu'Emmer lui a dédiée. En revanche, Cocteau situe Wagner lors de son dernier séjour vénitien : il répète au moins quatre fois l'adjectif « vieux » dans les deux premières phrases, en se référant à lui. Il imagine que Venise lui fait croire qu'elle est son refuge serein, après le départ de Bayreuth à cause de son rapport terminé avec le mécène le plus important de toute sa vie, le roi Louis II de Bavière. En revanche, pour lui aussi Venise ne se révélera être, à la fin, qu'une tromperie. À cause de ses six cents églises, Wagner la prend pour une forteresse, il la confond avec le château du Saint-Graal, celui présent dans sa dernière œuvre, *Parsifal* (1882)⁷⁹⁷. Ainsi, dans « cette forteresse au mille douves », les personnages de ses célèbres opéras lui réapparaissent, « toutes ses fautes de jeunesse » viennent le hanter : les hôtes du Vénusberg (de *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, *Tannhäuser et le tournoi des chanteurs à la Wartburg*, 1845), les filles du Rhin (Woglinde, Wellgunde et Flosshilde de *Das Rheingold*, *L'Or du Rhin*, 1869) et les amazones de feu (les huit Walkyries de *Die Walküre*, *La Walkyrie*, 1870).

Le texte de Cocteau est particulièrement efficace, au moins pour deux raisons. La première parce qu'il reprend à nouveau l'histoire de Venise, cette fois-ci à travers la présence considérable de ses édifices religieux. Comme l'historien Lorenzetti le rappelle : « Avant qu'au début du XIX^e siècle les nouvelles dispositions des lois napoléoniennes suppriment un grand nombre d'églises, de couvents et d'instituts religieux, à Venise le nombre des édifices sacrés était énorme, et la richesse de leur patrimoine était vraiment considérable »⁷⁹⁸. De son

⁷⁹⁷ Édifié par Titurel, roi des chevaliers du Graal, sur un pic inabordable des Pyrénées, le Montsalvat, pour préserver les saintes reliques du Christ, le château passe ensuite à son fils Amfortas, cité par Cocteau. C'est celui-ci qui, à la fin de l'opéra, sera sauvé de sa blessure mortelle par Parsifal « l'innocent au cœur pur », en donnant lieu, par ce fait, à la prophétie du Saint-Graal.

⁷⁹⁸ LORENZETTI Giulio, *Venezia e il suo estuario*, cit., p. 22 (« Prima che, all'inizio dell'800, le nuove disposizioni di legge napoleoniche sopprimessero gran numero di chiese, di conventi, di istituti religiosi, enorme era a Venezia il numero degli edifici sacri e la loro ricchezza patrimoniale era veramente ingente »).

guide nous apprenons que, encore aujourd'hui, Venise possède 230 églises, 64 couvents, 16 oratoires, 5 abbayes et 3 baptistères, soit un total de 318 édifices religieux. En effet, Cocteau ne fait que rapporter – même s'il le place dans un moment historique postérieur – un savoir que tous les Vénitiens répètent à leurs hôtes, en puisant dans leurs racines historiques : dans son passé glorieux de République, Venise pouvait se vanter de posséder « six cents édifices religieux ».

La deuxième raison concerne le lien entre son texte et les images réalisées par le metteur en scène italien. Comme nous l'avons déjà remarqué dans la partie concernant les origines du film, cette séquence dédiée à Wagner joue un rôle important dans l'ensemble de l'œuvre. Selon Emmer, elle coïncide avec « le moment “insolite” de la ville réfléchie dans l'eau »⁷⁹⁹, né quand il commence à pointer la caméra en direction de l'eau. Et par magie, la fragmentation des espaces qui la composent (« les *calli*, les ponts,... » qui se reflètent sur la surface), se recompose : l'eau qui dédouble Venise, la redouble en même temps, restituant ainsi l'image unitaire de la ville, à travers le double qui la constitue dès ses origines, car cette cité est faite de terre et d'eau. Cocteau saisit immédiatement cette sensibilité propre à Luciano Emmer, et la transforme en parole. Venise devient, alors, aux yeux de Wagner non pas tant un lieu de paix qu'un labyrinthe de miroirs magiques, similaire au château de Klingsor, le magicien de *Parsifal*, car ceux-ci ne reflètent pas l'image du musicien mais celle des personnages nés de son imagination, à travers son activité créatrice. Ainsi, par cet effet miroitant de la ville, « le vieux sorcier » Wagner est prisonnier de son propre imaginaire, poursuivi par ses doubles, jusqu'à en être totalement subjugué. Cependant, Cocteau n'aborde pas le thème de sa mort, tandis que Fabbri l'explicite à la fin du film : « Quand le carnaval est fini, c'est Wagner qui meurt honnêtement »⁸⁰⁰.

Gabriele D'Annunzio est le dernier artiste à être contaminé par l'épidémie romantique. « *Vate* » des lettres italiennes, dandy par culture et séducteur par nature, par sa plume Venise devient le lieu privilégié où Éros et Thanatos sont fondus de manière indissoluble. Ainsi la ville lagunaire, lieu privilégié de la passion amoureuse dans son roman *Le Feu*, devient, selon Cocteau, l'image de ses tourments les plus cachés : « Et voici la Venise qui tourmenta Gabriele D'Annunzio, sous l'aspect de la Duse ».

⁷⁹⁹ EMMER Luciano, « Venezia è un dettaglio. Venise et ses amants », in GIACCI Leonardo (a cura di), Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario, cit., p. 41 (« Il momento “insolito” della città riflessa nell'acqua »).

⁸⁰⁰ « Scénario de tournage », cit, p. 10 (« Quando il carnevale è finito è Wagner che muore onestamente »).

Venise prend alors les traits de la grande actrice de théâtre Eleonora Duse, celle qu'il a aimée, qui a magnifiquement interprété ses tragédies et qui lui a inspiré le personnage de Foscarina dans *Le Feu*. Cependant, Cocteau abandonne tout de suite ce sujet du déguisement et de la séduction de Venise envers le poète italien, même s'il est son vrai fil conducteur, pour se lancer dans une improvisation de glorification idéalisée « des admirables actrices des vieux films italiens » :

Et voici les jardins suspendus où couraient en robes entravées, et parmi les feuilles mortes, les admirables actrices des vieux films italiens. Elles couraient, elles trébuchaient, les mains sur les tempes, les narines grandes ouvertes, les yeux barbouillés de charbon. Elles couraient, elles fuyaient, elles aimaient, elles criaient en silence, elles mâchaient des roses. Pendant leur fuite, ces actrices perdaient leur petit sac à bijoux. C'est une grenade, un petit sac à bijoux en cuir fauve, bourré de rubis.

Le commentaire du poète ne manque pas d'étonner un spectateur peu enclin à l'accueillir ; et ce, au moins pour deux raisons. La première est que Cocteau semble abandonner, d'emblée, le sujet qu'il vient d'introduire, à savoir le rapport entre D'Annunzio et Duse. La seconde raison est qu'il introduit un imaginaire qui, au moins directement, n'a rien à voir avec Venise. Néanmoins, les liens existent. On saisit le plus explicite dans le glissement métonymique : « D'Annunzio partisan du cinéma italien » et « Eleonora Duse grande actrice de la période »⁸⁰¹. Le second, plus implicite, est également plus complexe car il est à mettre en rapport avec son propre imaginaire. En effet, en confrontant le commentaire et le texte de départ de Fabbri, il est évident que dans ce dernier il n'y a aucun renvoi de type narratif. L'Italien ne cite pas Eleonora Duse, car il ne développe ni le déguisement ni la tromperie de Venise si fortement ressentis par Cocteau. En revanche, de D'Annunzio il remarque le sentiment de mort que lui communiquait Venise et, en même temps, la « fascination corrompue » que la nature dégageait dans ces lieux les plus secrets. Or Cocteau, déjà à partir de la séquence de Byron, s'est complètement détaché du « sentiment de mort », lié à la ville lagunaire, qui domine entièrement le commentaire de Fabbri : il l'explicite au moment où il affirme, clairement, qu'il ne faut pas prendre la *bautta* « pour une tête de mort ». Toutefois, il veut communiquer la perception ambiguë de « fascination corrompue » qui domine le portrait

⁸⁰¹ Il faut noter qu'en 1909 Eleonora Duse abandonna le théâtre. En 1917, elle interpréta son seul film, *Cendre* (*Cenere*), de Febo Mari et Arturo Ambrosio, tiré du roman éponyme de Grazia Deledda, où elle eut aussi un rôle de coauteur (le scénario du film lui appartient entièrement) ; cf. BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, vol. I, cit., pp. 87-88.

de D'Annunzio (un lien intime d'amour et de mort). Pour ce faire, il puise directement dans son bagage personnel, car le poète italien fait partie de son propre imaginaire cinématographique.

Dans un précédent chapitre consacré à la rencontre de Cocteau et de D'Annunzio, nous avons pu retenir, grâce à une lettre envoyée à sa mère, que le poète avait été frappé par la visite de la villa Saint-Dominique au Moulleau, dans le bassin d'Arcachon, où le *vate* italien a séjourné pendant sa période française⁸⁰². En particulier, la perception des lieux, de la part de Cocteau, est rendue par une technique spécifique, accompagnée d'une approche tout à fait personnelle. La technique consistait à placer aux côtés de la chose à décrire d'autres images, comme si ces dernières provenaient d'un album enfoui dans son inconscient et que le simple contact avec l'actuel avait libéré. Il s'agit de faire comme si les images n'avaient pas de lien direct avec le sujet à décrire alors que, en définitive, elles sont très utiles pour produire la perception désirée.

Surgies d'un temps totalement révolu, ces images d'actrices de vieux films italiens sont projetées, par l'imaginaire du poète, dans les jardins « suspendus » d'une Venise des premières années du XX^e siècle. Si les jardins sont l'un des sujets iconographiques de la séquence, ces images traduisent bien les atmosphères présentes dans les films italiens de la période. En général, la sensation que l'on a est celle d'une morbidité séduisante, d'un érotisme mortifère diffus (« elles trébuchaient... elles mâchaient des roses ») qui, veut nous dire Cocteau, est celui d'une époque entière. Démonstration évidente d'un regard d'une acuité singulière, capable de saisir au-delà du visible l'esprit qui le sous-tend. Le « montage verbal » des images des *divas* italiennes qu'il réalise, privilégie les premiers plans ainsi que les détails : tout d'abord ceux du corps (« les mains sur les tempes, les narines grandes ouvertes, les yeux barbouillés de charbon »), puis des objets liés à lui (« leur petit sac à bijoux. C'est une grenade, un petit sac à bijoux en cuir fauve, bourré de rubis »). Ce faisant, Cocteau saisit l'élément clé de l'esthétique cinématographique de l'époque, de la même manière que les historiens du cinéma italien l'ont fait à la suite de leurs recherches :

⁸⁰² COCTEAU Jean, « Saint-Dominique (Souvenirs) », in *Lettres à ma mère* I, cit., pp. 520-521.

La réduction progressive de la distance, jusqu'à l'imposition du visage et du détail, l'élimination des éléments de l'arrière-plan qui ne soient pas fonctionnels au sens général du message, que le visage ou le corps veulent transmettre, la production résolue de sens érotique qui se dégage tout au long du film : l'image de la diva ou de la vedette masculine [*divo*] crée une spécialisation de la vision, une espèce de subordination hiérarchique de tous les éléments à la représentation du corps de l'acteur⁸⁰³.

Or, cette fragmentation du corps de la *diva*, comme celle des objets qui lui appartiennent, ne fait pas seulement partie du phénomène du vedettariat italien de la période. Pour les historiens, elle s'impose encore grâce au symbolisme, qui s'est développé à travers l'influence, dans le cinéma, du style littéraire typique de D'Annunzio :

Le style typique de D'Annunzio [*dannunzianesimo*] vient à exercer – en tant que modèle littéraire – une sorte d'hégémonie thématique et culturelle sur tout le niveau de production et, en même temps, il réalise une sorte de barrage face à l'élan imprimé par les avant-gardes d'un côté, et par le cinéma comique de l'autre. L'une des conséquences les plus considérables de l'avènement d'un cinéma qui se déplace sous le signe de D'Annunzio est aussi l'augmentation de la charge symbolique et signifiante qui implique chaque élément aussi minime soit-il, qui entre dans l'action.

Le système du jeu dans sa totalité en vient aussi à être modifié : d'un côté, on reconduit le geste en fonction du quotidien – mais ici l'influence majeure est à chercher dans le théâtre naturaliste – de l'autre côté l'on en étend au maximum la tendance symbolique. Ces éléments sont disséminés sur toute la période où D'Annunzio marque la production de son influence⁸⁰⁴.

⁸⁰³ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, vol. I, cit., p. 75 (« *La riduzione progressiva della distanza, fino all'imposizione del volto e del dettaglio, l'eliminazione degli elementi dello sfondo che non siano funzionali al senso generale del messaggio, che il volto o il corpo intendono trasmettere, la decisa produzione di senso erotico che sprigiona lungo tutto il film : l'immagine della diva o del divo crea una specializzazione della visione, una specie di subordinazione gerarchica di tutti gli elementi alla rappresentazione del corpo dell'attore* »).

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p. 101 (« *Il dannunzianesimo viene ad esercitare – come modello letterario – una sorta di egemonia tematica e culturale su tutta la fascia della produzione e, al tempo stesso, attua una specie di diga di sbarramento nei confronti della spinta impressa dalle avanguardie, da un lato, e dal cinema comico dall'altro. Una delle più vistose conseguenze dell'avvento di un cinema che si muove sotto il segno di D'Annunzio è anche l'aumento della carica simbolica e significativa che coinvolge ogni minimo elemento che entra nell'azione. Anche tutto il sistema recitativo viene ad essere modificato : da una parte si riconduce il gesto in direzione del quotidiano – qui però l'influsso maggiore è da ricercare nel teatro naturalista – dall'altra se ne estende al*

Le souvenir de D'Annunzio, associé au cinéma italien, est donc tellement vif et présent dans *l'humus* où la créativité de Cocteau puise, qu'il s'impose dans son commentaire sans demi-mesure, en faisant tomber toutes les barrières et les réticences qui s'imposaient jusqu'à alors. Même en étant au service d'Emmer, il n'est pas capable de garder sa présence dans les limites disciplinées de son rôle : être, lui aussi, un auteur. Raison qui l'amène à exhiber en pleine lumière, dans la partie finale du film, le fil rouge qu'il a tissé tout au long de son parcours. Désormais, il donne libre cours à son point de vue sur la ville qui l'a séduit dès le moment où elle l'a accueilli : Venise⁸⁰⁵.

Dans le commentaire de Fabbri, une fois le défilé des protagonistes de l'épidémie romantique terminé, il reste deux séquences : la VI, qui a comme titre « Suicide », et la VII « Carnaval ». Cocteau aborde donc le sujet du suicide en restant fidèle au film réalisé par Emmer, avec une différence toutefois : la dernière séquence, c'est-à-dire celle du carnaval, a déjà été annoncée vocalement à partir du plan 4 (en l'antéposant, de cette façon, à l'épidémie romantique), pour ensuite la décliner tout au long du film. Arrivé presque au bout de son parcours, Cocteau veut développer, ici, un thème qui lui est cher : celui d'une Venise trompeuse, en attribuant au carnaval une forte valeur symbolique, grâce à l'élément iconographique du masque. En revanche, dans le texte de Fabbri le carnaval apparaît seulement à la fin du film (tandis qu'il est totalement abandonné dans celui lu par Gino Cervi dans la version italienne). Dans son commentaire le carnaval devient la réponse narrative au sujet du suicide développé dans la séquence numéro VI :

Personne ne se tue à Venise, car elle ne souffre pas la mort mais la saveur angoissante de la mort. Même derrière ses *bautte*, masques bien plus blancs et épouvantables qu'une tête de mort, Venise offrait son carnaval, interminable et apocalyptique. [...] Quand le carnaval est

massimo la portata in direzione simbolica. Questi elementi sono disseminati lungo tutta la produzione che si può definire dannunziana »).

⁸⁰⁵ Tel imaginaire cinématographique, associé à la double figure de D'Annunzio et de Venise, restera présent en Cocteau jusqu'à la fin de sa production artistique. Nous en retrouvons la trace active dans un passage dédié, justement, au *vate* italien et à Venise, dans son sommet poétique, *Le Requiem (Quatrième période)* : « Où sont Annunzio vos folles héroïnes / Grands cils de velours noir palpantes narines / Où cet air d'être le rival / Avec votre sourire qu'orne / Une barbiche de licorne / D'un diable médiéval / Et les palais penchés que le canal gondole / Et Wagner chez les morts conduit dans leurs gondoles / Et le gondolier au bout du scorpion / Et le radeau de marbre où volent les lions / Et les colliers de feu portés par les Églises / Et les couloirs obscurs pavoisés de chemises / Et le pigeon en bas et le cheval en haut / Et chauve couronné de fleurs Annunzio », in COCTEAU Jean, *ŒPC*, cit., p. 1102.

fini, c'est Wagner qui meurt honnêtement. Et son masque de plâtre blanc reste dans sa chambre à Venise⁸⁰⁶.

Pour Cocteau, le carnaval joue un rôle tout à fait différent et fondamental, car il est la raison même de l'origine de l'épidémie romantique, axe central de *Venise et ses amants*. Or si Venise trompe, cela est dû au fait qu'elle se déguise, en montrant autre que ce qu'elle cache. Ainsi le sujet du suicide, lui permet d'explicitier ce point de vue clairement, dès son introduction : « Venise ne se contente pas de conseiller le suicide, elle se suicide ou fait semblant de se suicider ». Venise fait semblant ; donc elle trompe. Ainsi, comme dans un *flash-back*, la première séquence qui a ouvert le film revient à la mémoire, où Cocteau nous avait dit, de manière didactique, que : « Venise pourrit », entourée par l'eau qui désagrège les marches de ses édifices. Alors, son agonie est seulement une tricherie, une stratégie – perverse – de séduction qui, selon lui, est imputable à sa double nature : « Regardez donc comme elle se noie par exemple. Entre nous, on se représente assez mal une sirène qui se noie, plutôt qui feint de se noyer pour pousser les hommes à la suivre ».

L'image de Venise comme sirène n'est pas nouvelle dans l'imaginaire de Cocteau. Mieux, comme nous avons déjà fait remarquer dans cette recherche, elle est présente dans « Le Pigeon », sa première nouvelle de décor vénitien recueillie dans les *Nouvelles de jeunesse*. Dans ce bref récit, la ville lagunaire trouve sa première définition de « ville sirène », caractéristique mythologique qui ne sera plus jamais abandonnée jusqu'au dernier texte qui la concerne, publié en 1957 : « Venise que j'aime ». Alors, nous avons mis en évidence comment l'imaginaire de la sirène renferme en elle l'idée d'un être double, mi-poisson mi-femme, qui la rend proche de la duplicité caractéristique de la figure du poète, et que Cocteau ne manquera pas de développer au cours de ses œuvres postérieures. Maintenant, dans le commentaire qui accompagne le film d'Emmer, la duplicité qui la constitue lui est ontologiquement intrinsèque : c'est une ville de terre et d'eau. Mais cette symbolisation de sirène la connote, par effet du mythe, d'une séduction mortifère qui, dans le cas particulier de Venise, n'appartient pas à la puissance ensorceleuse du chant mais, selon Cocteau, est liée à la perturbation charmante du regard, prisonnier du reflet engendré par l'eau :

⁸⁰⁶ « Scénario de tournage », cit, pp. 9 et 10 (« *Nessuno si uccide a Venezia, perché essa non soffre la morte ma il sapore angoscioso della morte. Anche dietro alle sue bautte, maschere più bianche e spaventose di un teschio, Venezia offriva il suo carnevale, interminabile e apocalittico. [...] Quando il carnevale è finito è Wagner che muore onestamente. E la sua maschera di gesso bianco rimane nella sua stanza a Venezia* »).

Ensuite, elle s'allonge au soleil sur une dalle et consulte curieusement les portraits de ces cadavres et, comme Venise renverse les images, ceux qu'elle aime, qu'elle pousse, et qui tombent, tombent, tombent, tombent éternellement jeunes dans les vagues profondes du ciel de Tiepolo.

Les amants tourmentés par les chagrins d'amour tombent, alors, dans le piège tendu par Venise. Convaincus de s'élever au ciel « de Tiepolo », ils se retrouvent, grâce à l'eau qui renverse les images, cadavres dans « ses vagues profondes », comme l'atteste, une fois pour toutes, l'épilogue visuel de la gondole funèbre sur les eaux du bassin de Saint Marc, que Cocteau laisse libre de toute parole⁸⁰⁷, afin que l'image puisse manifester sa complète puissance iconographique⁸⁰⁸.

Comme nous avons cherché à le montrer pendant le cours de notre analyse, le commentaire écrit par Cocteau pour *Venise et ses amants* est d'une maîtrise et d'une efficacité flagrante, pour des raisons différentes. D'abord, Cocteau épouse la cause d'Emmer, car il réalise un commentaire qui n'est ni « mielleux » ni « pseudo-romantique »⁸⁰⁹ comme celui de Fabbri. Cependant, le film était déjà un texte en soi, visuellement conçu selon les désirs de son metteur en scène. Ainsi, Cocteau s'en tient-il au commentaire de l'Italien, celui que nous avons récupéré avec le « scénario du tournage », en suivant l'ordre de ses séquences thématiques, mais il intervient en apportant deux différences fondamentales. La première concerne la modification du point de vue narratif, liant les images entre elles. Le sujet n'est plus alors celui développé par Fabbri – l'épidémie romantique – mais devient Venise même avec son fort attrait, son irrésistible séduction, et la contagion est réduite à un simple expédient. La deuxième différence n'est pas seulement de nature narrative mais appartient, aussi, à la dimension visuelle : le dernier chapitre, dédié au carnaval, est décliné à l'intérieur du film. Et ce motif a demandé un nouveau montage à la fois visuel et sonore⁸¹⁰. Or la fin justifie les moyens. La stratégie employée par Cocteau est celle de repositionner le regard à

⁸⁰⁷ Au contraire du film italien où, sur cet épilogue visuel, on entend la voix de Gino Cervi réciter les derniers mots du commentaire.

⁸⁰⁸ Au niveau connotatif, l'image suggère la fin définitive à la fois de l'épidémie romantique et de l'enfance d'Emmer, désormais complètement révolue.

⁸⁰⁹ EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu*, cit., p. 37.

⁸¹⁰ En effet, dans le générique au mot « Montage » apparaît une accréditation double, en différenciant l'italien du français. Ce dernier disparaît dans la version italienne du film (celle avec le commentaire dit par Gino Cervi), même si elle est identique à celle française ; se reporter aux Annexes, à la section « Fiches techniques des films ».

travers lequel *lire* les images, avec l'objectif de rendre conscient le spectateur que, pour *voir* Venise, il faut la *regarder différemment*. Désormais, le poète a rejoint la pleine conscience que Venise établit un lien particulier avec son image, pour au moins deux raisons : sa fête de carnaval renvoie au masque, au travestissement, au dédoublement, tandis que sa nature aquatique se lie au double, au reflet, au redoublement. Tout cela tisse un réseau où un regard peu attentif risque d'être capturé, en devenant victime d'une image aussi illusoire, que l'amour impérissable des amants romantiques. Un regard par conséquent impuissant, piégé dans le manque, incapable de jouir de la fascination qui naît de la multiplicité du reflet que Venise diffuse, de l'hétérogénéité de la forme qu'elle révèle en se déguisant.

Cocteau développe, alors, dans son commentaire, ce rapport assez exigeant qui lie Venise à son image, et que nous ne retrouvons pas dans le texte de Fabbri. Ainsi épouse-t-il directement le problème d'Emmer face à son incapacité à saisir la ville par la caméra, sauf quand il s'apercevait de cette impuissance et la plaçait à l'envers. Cocteau détient la connaissance de ce mécanisme complexe qui, à Venise, règle la vision, et il décide de le rendre manifeste aux spectateurs, conscient que la seule manière qu'il possède pour le réaliser, lui vient de ses propres instruments : sa parole et sa voix.

On a relevé, en plusieurs occasions, la particularité de sa voix. Ainsi, selon l'étude réalisée par un phoniatre : « On ne peut qu'être frappé par la singularité de la voix de Jean Cocteau, sa manière si particulière de parler »⁸¹¹. Sa qualité phonétique (« la hauteur moyenne autour de laquelle oscille la voix de Jean Cocteau est assez aiguë »), son timbre vocal « stable et net », sa modulation mélodique (« Jean Cocteau aime les grands intervalles ascendants comme la sixte [...] Cet intervalle pose Cocteau, fixe l'auditeur sur sa voix »), tout concourt à créer : « un charme étrange, un peut désuet, ou plutôt intemporel, à la manière du jeu instrumental dans la musique du XVIII^e siècle »⁸¹². Bref, si sa voix séduit ses auditeurs, c'est parce qu'elle les attire à lui, en les détachant de leur espace-temps pour l'entraîner dans un autre monde, celui créé par ses mots. Et quand, au cinéma, la voix de Cocteau n'est pas celle d'un personnage mais d'un commentateur omniscient placé hors cadre – une voix *off* qui parle

⁸¹¹ AMY DE LA BRETEQUE Benoît, « La voix de Jean Cocteau écoutée par un phoniatre », in ROLOT Christian (Textes réunis par), *Le cinéma de Jean Cocteau suivi de Hommage à Jean Marais*, Montpellier, Centre d'Études Littéraires Françaises du XX^e siècle Université Paul-Valéry, 1994, p. 27.

⁸¹² *Ibidem*, pp. 27-28 pour toutes les citations.

à partir de ce que l'on est en train de voir⁸¹³ comme c'est le cas ici – elle devient, alors, selon l'expression rendue célèbre par Michel Chion, une *voix acousmatique*. Voix particulière, « de quelqu'un supposé être “là”, dans le “hic et nunc” de la scène, mais en dehors du cadre »⁸¹⁴, selon le chercheur français elle s'approche du modèle divin : elle est partout, elle voit tout, elle sait tout. Cependant, cette voix-sujet de Cocteau, qui dit ouvertement « je » (comme, par exemple, dans la séquence dédiée à Wagner : « Voici que le vieux Wagner [...] Voici, dis-je, que le vieux Wagner »), à cause de ses caractéristiques si singulières qui la connotent, ne permet pas selon Chion à ses auditeurs de s'abandonner complètement au son de sa mélodie incantatoire, de se laisser aller jusqu'à l'identification avec ce « je » trop personnel :

Pourquoi dans les films de Guitry et de Cocteau, les interventions « off » des auteurs sont-elles à ce point singulières ? Parce que ces voix, tout en s'attribuant le rôle classique de voix de narrateur ou de voix-je, rompent la convention en s'affichant dans leur singularité, et comme *voix projetées*. Cet acousmètre inhabituel, Cocteau dans *Les Enfants Terribles* [...], au lieu de parler neutre et de feindre d'ignorer qu'il parle à une salle, tient compte ostensiblement dans son élocution, son articulation, son timbre, de la *distance* qui le sépare de nous. Et si cet acousmètre peut dire « je », il ne nous permet pas de nous prendre pour ce je. La voix de Cocteau dans *Les Enfants Terribles* de Melville sonne plus comme une voix d'écrivain en conférence que comme une habituelle voix de narrateur. [...] Elle ne se laisse pas assimiler comme « voix intérieure » ou encore voix de tout le monde. Car une certaine neutralité de timbre et d'accent, associée à une certaine discrétion insinuante, est en effet normalement attendue de la voix-je. Pour que justement chaque spectateur puisse la faire sienne, elle doit s'approcher de ce que serait *un texte écrit qui parle* dans le fort intérieur de la lecture.

Si nous entendons qu'une voix-off s'écoute parler, l'image d'un corps, d'une personne, fait écran à l'identification. Elle prend sa place, bien visible, entre l'image et nous, au lieu de nous y introduire, de nous y coller. D'où l'effet insolite et fascinant au cinéma de ces fausses voix-je de Cocteau et de Guitry, qui en même temps qu'elles portent la

⁸¹³ Peut-être il n'est pas inutile de rappeler qu'en anglais « *voice-off* » désigne uniquement la voix hors-champ, tandis que la voix hors-cadre s'appelle « *voice-over* ». Dans la terminologie française, la voix *over* est souvent désignée voix *off* (par exemple, par Christian Metz et Michel Chion). En revanche, Jean Châteauvert et Jacques Aumont se réfèrent à la tradition anglaise. Pour notre part, puisque dans nos analyses nous nous appuyons sur les travaux théoriques de Michel Chion, nous utiliserons l'expression « voix *off* ».

⁸¹⁴ CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma Éditions de l'Étoile, coll. « Essais », 1982, p. 26.

narration, l'encombrent de leur présence. Il faut en passer par elles pour entrer dans le récit, mais elles ne vous lâcheront pas, comme un Maître de maison indiscret qui tient à vous accompagner partout⁸¹⁵.

En effet, à partir déjà de *Le Sang d'un poète*, Cocteau est complètement conscient de l'instrument particulier qu'est sa voix, au point de l'utiliser savamment, en la soumettant à son propre geste créateur. Mieux, dans la continuation de son parcours cinématographique, il la soumet totalement à ce but, jusqu'à rendre reconnaissable la trace de son propre statut d'auteur, en effaçant toute marge d'identification avec elle de la part du spectateur. Elle devient, enfin, une présence quasi « réelle » qui flotte sur les scènes du film et ceci, qui stupéfie un peu Michel Chion, ne fait qu'augmenter « l'effet insolite et fascinant au cinéma de ces fausses voix-je ». C'est ce qui a frappé Luciano Emmer qui sent la nécessité de l'explicitier, même plusieurs années après leur collaboration : « [Cocteau] me proposa d'écrire les textes en français de *Venise et ses amants* et de *La Légende de Sainte Ursule* : pas encore satisfait, il voulut les lire personnellement, en accompagnant les images par la colonne musicale de sa voix d'«hypnotiseur» plus que par un commentaire parlé »⁸¹⁶.

Emmer saisit, de manière lucide et consciente, en quoi consiste la qualité intrinsèque de la voix de Cocteau : c'est une musique qui hypnotise, et il a raison. Dans *Venise et ses amants* (et, ensuite, dans *La Légende de Sainte Ursule* aussi, comme on le verra), le commentaire du poète entre pleinement dans cette stratégie. Il cherche intentionnellement à capturer le regard des spectateurs dans le but de leur dévoiler le mécanisme vénitien de la vision. Mais, pour l'atteindre, il se rend compte que même hypnotiser le regard ne suffit pas, car les spectateurs doivent rester liés à ce qu'ils sont en train de voir. Raison qui l'amène à utiliser la parole *phatique* en l'introduisant de cette façon : « C'est son propre masque, le masque de Venise, que vous venez de voir et que vous avez pris pour une tête de mort ».

L'importance de cette parole réside tout d'abord dans la possibilité d'établir un contact avec l'interlocuteur et, pour cette raison, elle couvre la fonction que Roman Jakobson a appelée *phatique*, car son but est celui d'attester sa propre présence et de demander, en même temps, la présence de l'autre⁸¹⁷. En s'adressant directement à son public, Cocteau l'oblige à prendre conscience des contenus de la vision, de leur multiplicité sémantique, de ce

⁸¹⁵ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁸¹⁶ EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu*, cit., p. 37.

⁸¹⁷ Cf. JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », in *Éléments de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

que Venise cache en même temps qu'il les montre. Le spectateur est donc incité, à travers son appel vocal, à lire les images, guidé par sa voix. Ainsi, le poète prend-t-il l'aspect d'un « bonimenteur de lanternes magiques » qui sollicite le spectateur pour le faire participer de manière attentive à ce que les images lui révèlent. Toutefois, son audace, qui vient du fait que lui aussi est un auteur, ne s'arrête pas à cela. Une fois le contact établi par la parole phatique, pendant son commentaire il le maintient vivant à travers des déictiques qu'il réitère : « Voici que le vieux Wagner [...] Voici, dis-je, que le vieux Wagner [...] Et voici la Venise qui tourmenta Gabriele D'Annunzio [...] Et voici les jardins suspendus... ». Et, dernière étape de ce parcours d'initiation à la conscience de la vision vénitienne, Cocteau demande à son spectateur de devenir son complice, pour pouvoir supposer, avec lui, le début d'un dialogue imaginaire : « Regardez donc comme elle se noie par exemple. Entre nous, on se représente assez mal une sirène qui se noie ». En revanche, ce faisant, il opère un écart entre les images et son commentaire, il crée un intervalle qui dévoile enfin le dispositif cinématographique et, en même temps, sa nature : celle d'être un mécanisme composite, voué à fondre ensemble, dans un *unicum*, images et voix, univers visuel et sonore.

Or, l'opération que Cocteau met en acte dans *Venise et ses amants* est d'envergure. En détachant les mots des images, son geste le rapproche des précurseurs du cinéma moderne dans la perspective – développée à partir de la fin des années Cinquante par les jeunes metteurs en scène qui feront naître la Nouvelle Vague française⁸¹⁸ – d'un cinéma où la parole devient un matériel autonome de composition du film et non uniquement soumis au seul pouvoir des images. Par là même, il reconnaît à ces dernières un potentiel d'imaginaire que chacune d'elles renferme en soi par le texte qui, en projetant le sien à son tour, les défait d'une fonction purement référentielle. Ainsi, s'affirme-t-il comme cinéaste qui ouvre sur la modernité et œuvre dans celle-ci, pleinement conscient des matériaux qui constituent le langage filmique et du fait que c'est à partir de leur utilisation différente que l'on peut aboutir à une nouvelle esthétique cinématographique. De ce fait, il restitue dès lors *Venise et ses amants*, comme le désirait Emmer, à « la vérité » des images, en créant un commentaire qui, en respectant leur autonomie, introduit un *autre œil* capable de les voir *différemment*. Et cette méthode de travail est la raison qui nous fait avancer l'hypothèse proposée au début de cette

⁸¹⁸ L'exemple le plus significatif de l'utilisation de la voix par rapport aux images, on le trouve dans *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais, même si ce metteur en scène ne fait pas tout à fait partie de la génération de François Truffaut et de Jean-Luc Godard.

analyse : le film dans sa version italienne, avec le commentaire lu par Gino Cervi, est postérieur à celui avec la contribution de Cocteau, car il lui est fortement débiteur. D'abord sur le plan visuel (la copie de la version française coïncide parfaitement avec cette copie italienne, si ce n'est la didascalie « Wagner » en surimpression), et ensuite par la voix du commentaire. Les extraits littéraires lus par Gino Cervi impriment en effet au film une empreinte complètement différente par rapport à celle donnée par Diego Fabbri : ils cherchent à donner de la consistance à la dimension « particulière » des quatre auteurs, en effaçant des textes leurs profils personnels (partie que Fabbri, en revanche, accentue dans son commentaire). Une façon *poussée* pour éloigner le film de la dimension qu'Emmer considérait totalement « fausse » et que, par conséquent, il n'appréciait pas. Mais, pour l'obtenir, il fallait rompre avec la correspondance « images-mots », ce que Cocteau réalise en ouvrant les images à un regard autre grâce à une utilisation particulière de la dimension vocale, jusqu'au risque de rompre la magie du film, en mettant à nu le dispositif qui le soutient. Voilà, donc, en quoi le travail du poète devient fondamental : il indique à Emmer le chemin à suivre pour composer un film fidèle à son projet initial.

Le dernier élément sur lequel il convient d'attirer l'attention, concerne une réflexion développée par Luciano Emmer lui-même pendant les dernières années de sa vie. Il réévalue la collaboration avec Cocteau, en portant un jugement négatif :

[...] quand je parcourais avec la caméra retournée les canaux [:] naissait sous mes yeux une Venise liquide et tremblante que personne n'avait parcourue. [...] Je ne réalisai pas qu'involontairement j'avais traversé la ville tel l'objectif d'une caméra, si ce n'est avec la curiosité de la retrouver intacte quoique distante. Jean Cocteau s'en aperçut, et il s'appropriä mon film comme s'il était sien⁸¹⁹.

Ainsi l'accuse-t-il ouvertement de s'être approprié intentionnellement son film. Et, tout compte fait, il ne pouvait pas en être autrement, si l'on conserve présente à l'esprit la constante fascination de Cocteau pour Venise. Au fond, dès sa jeunesse, il a fréquenté Venise,

⁸¹⁹ EMMER Luciano, « Venezia è un dettaglio. Venise et ses amants », in GIACCI Leonardo (a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, cit., p. 41 (« [...] quando percorrevo con la macchina capovolta i canali : mi nasceva una Venezia liquida e tremula che nessuno aveva percorso. [...] Non avevo calcolato che involontariamente avevo attraversato la città con l'occhio della macchina da presa se non altro con la curiosità di riscoprirla intatta anche se distante. Se ne accorse Jean Cocteau che si impossessò dei miei film come fossero sua proprietà privata »).

et de cette expérience sont nés ses premiers textes narratifs. Or, il a été un poète qui avait perçu la puissante force de séduction de la ville et dont, avec sa conscience extrême, était devenu l'un de ses amants. Ainsi, vu ses fréquentations répétées, le véritable amoureux, plus que Luciano Emmer, c'était bien lui. Et son commentaire, dans sa dimension méta-réflexive, nous conte bien cette histoire-là.

Or, il nous semble que cette pointe d'amertume, Emmer se l'adresse plutôt à lui-même qu'au poète, pour ne pas avoir compris plus tôt. Enfin, en prolongeant sa réflexion, il donne finalement au rôle joué par Cocteau une connotation positive, car il ne peut rien faire d'autre qu'admettre que « Maintenant, *Venise et ses amants* est ce que l'on appelle (je trouve cela ridicule) un *film-culte* – pour moi c'est le témoignage d'une amitié sympathique avec l'extravagant artiste français »⁸²⁰.

2.5. ORIGINES DU PROJET CINÉMATOGRAPHIQUE

LA LEGGENDA DI SANT'ORSOLA

Pendant l'été 1946, Luciano Emmer commence à tourner, aux *Gallerie dell'Accademia* de Venise, son film *La Leggenda di Sant'Orsola*, en utilisant les célèbres toiles de Vittore Carpaccio (1460-1426) qui l'ont magistralement représentée. C'est un jeune metteur en scène (à l'époque, il a seulement 28 ans), qui peut se vanter d'avoir déjà un palmarès reconnu dans le domaine des films sur l'art. Et cette reconnaissance est significative au moins pour deux raisons. La première par ses incontestables capacités cinématographiques dans l'animation de matériaux de nature statique, prélevés dans des œuvres iconographiques ; la deuxième par son éloignement des clichés dictés par l'époque concernant les films sur l'art.

La Vie du Christ (Racconto da un affresco, 1939) et *Le Paradis terrestre (Il Paradiso terrestre, 1940)*, sont parmi les premiers films à être réalisés sur des œuvres peintes,

⁸²⁰ *Ibidem*, p. 41 (« Ora Venise et ses amants è quello che chiamano (lo trovo ridicolo) un cult movie – per me è la testimonianza di una simpatica amicizia con lo stravagante artista francese »).

contemporains de ceux produits par l'école des documentaristes belges, qui est en train de se former en ces années-là, ou encore des documentaires de l'Institut *Luce*, distribués par la nouvelle Icon⁸²¹.

Cependant, sans vouloir entrer dans l'abondante littérature élaborée par les critiques et chercheurs de l'époque secrétée à propos de cette production cinématographique liée aux œuvres d'art, les films d'Emmer se singularisent d'emblée pour leur originalité dans le panorama de la période fin années Trente-début années Quarante. En effet, le regard qu'ils portent sur les œuvres d'art n'a rien à voir avec la vision académique et rhétorique des documentaires italiens, pas plus qu'avec celle de l'école belge, toujours très analytique et animée par des visées clairement didactiques. L'intérêt qui guide Emmer dans son approche des tableaux et fresques, est d'une toute autre nature, comme lui-même a cherché à l'expliquer:

Il ne s'agissait plus seulement de tourner un court-métrage avec une série de photographies d'une peinture ; car il y avait là un contenu humain, un drame linéaire qui aurait pu revivre dans le film. Entendez bien : il aurait aussi pu revivre, car ce fut un hasard, non une nécessité ; un élément nouveau intervenait, avec lequel il fallait absolument compter⁸²².

Tout d'abord, Emmer n'est pas poussé à réaliser un film sur une représentation iconographique pour lui donner une « interprétation » personnelle. Certes, à la fin, de tels films produisent une propre « lecture » de l'œuvre, à cause du point de vue particulier d'où l'auteur se place pour la regarder. Mais la spécificité de son approche consiste dans sa *réutilisation* de l'œuvre. Il la considère en effet comme un riche matériel *pro-filmique* d'où partir pour pouvoir donner vie, à nouveau, à la structure dramatique que le peintre a mis en scène à sa façon. Ainsi, le but du cinéaste est-il de saisir le profond « contenu humain » que l'artiste a actualisé dans son travail et, grâce à un commentaire, le restituer à des « nouveaux » spectateurs, désormais devenus cinéphiles.

Or, Emmer intervient de manière invasive sur le matériel iconographique. D'abord, à travers l'œil chirurgical de la caméra, il le sectionne pour mieux en extraire les éléments qu'il considère plus utiles à son projet. Ensuite, grâce au montage, il les recompose et, enfin, il les

⁸²¹ Cf. SCREMIN Paola, *a cura di* édité par, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer/Films sur l'art de Luciano Emmer*, cit., pp. 29-30.

⁸²² EMMER Luciano, « Cahiers de Traits », n° 10, 1945, in SCREMIN Paola, *a cura di* édité par, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer/Films sur l'art de Luciano Emmer*, cit., p. 30.

accompagne d'un commentaire vocal et musical, qui les transforme en un discours achevé forcément différent de celui du départ. C'est ce qui fait hurler au scandale les critiques d'art et, également, certains critiques cinématographiques. En revanche, certains persistent à le défendre, depuis le début : parmi eux, André Bazin. Grâce à sa sensibilité aigüe doublée d'une grande ouverture d'esprit envers le travail des jeunes réalisateurs, il saisit immédiatement les potentialités inhérentes aux films sur l'art d'Emmer, ainsi que leur totale autonomie par rapport aux œuvres artistiques dont il se démarque :

Le cinéma n'y joue point le rôle subordonné et didactique des photographies dans un album ou des projections fixes dans une conférence. Ces films sont eux-mêmes des œuvres. Leur justification est autonome. Il ne les faut point juger seulement en référence à la peinture qu'ils utilisent mais par rapport à l'anatomie ou plutôt à l'histologie de cet être esthétique nouveau, né de la conjonction de la peinture et du cinéma. [...] Le film de peinture n'est pas le dessin animé. Son paradoxe est d'utiliser une œuvre déjà totalement constituée et qui se suffit à elle-même. Mais c'est justement parce qu'il y substitue une œuvre au second degré, à partir d'une matière déjà esthétiquement élaborée, qu'il jette sur celle-ci une lumière nouvelle. [...] C'est en dénaturant l'œuvre, en brisant ses cadres, en s'attaquant à son essence même que le film la contraint à révéler certaines de ses virtualités secrètes⁸²³.

Or, dans le sillon tracé par la meilleure avant-garde européenne, les films d'Emmer expérimentent de nouvelles contaminations des langages artistiques, en ouvrant une discursivité cinématographique différente, grâce à une technique raffinée du prélèvement pictural, soutenue par une poésie humaniste déclarée. Ainsi, quand il rejoint la ville lagunaire l'été 46, il porte dans sa valise ce précieux bagage personnel, et un contrat pour trois films vénitiens, signé avec un vrai producteur cinématographique : Silvio d'Angelo. Mais ce n'est pas tout. Parmi ces trois projets, il en est un qu'il considère comme tellement important pour sa carrière, qu'il doit le saisir à la volée pour ne pas le laisser s'enfuir. Il l'avouera d'ailleurs bien des années après : « J'ai commencé ma carrière cinématographique en narrant l'histoire du Christ racontée par Giotto dans la Chapelle des Scrovegni à Padoue : je ne pouvais pas perdre l'occasion de raconter la légende de Sainte Ursule telle qu'elle apparaît

⁸²³ BAZIN André, « Peinture et Cinéma », in *Qu'est-ce que c'est le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, Paris, du Cerf, 1959, repris in *Qu'est-ce que c'est le cinéma ?* (1985), cit., pp. 191-192.

dans les toiles de l'Académie »⁸²⁴. Néanmoins, la motivation qui l'amène devant les toiles de Carpaccio pour se plonger dans la trame de leurs richissimes textures, est tout autre, bien plus intime, qui est à la base, aussi, des deux autres films : renouer les fils coupés avec la ville de son enfance, où est né son amour pour le cinéma. Or, à la différence des deux autres courts-métrages, le cycle de Sainte Ursule lui offre une occasion *narrative* unique : une intensité dramatique très forte (le martyre), soutenue par une spiritualité profonde (le dessin divin), dans un contexte que le peintre a voulu vénitien (son contrat prévoyait simplement : « faire les peintures de l'histoire de *madona santa Orsola* » pour décorer l'intérieur de la chapelle de l'École de Sainte Ursule⁸²⁵). Ainsi, à travers une nouvelle opération chirurgico-cinématographique sur des matériaux *ad hoc*, Emmer peut, enfin, raconter de manière métaphorique la nécessité pour lui d'abandonner la ville, à l'instar d'Ursule. Par ce geste, il recompose la déchirure qui s'était produite, à son départ, avec sa ville « bien aimée », et se libère de sa culpabilité pour l'avoir délaissée malgré lui :

C'était *La Légende de Sainte Ursule* : l'histoire de la vierge chrétienne de Bretagne promise au Roi d'Angleterre et tuée par des Huns au cours de son voyage vers le lointain pays de son époux, après avoir été bénie par le Pape à Rome. C'était une émotion nouvelle – comme si j'avais retrouvé la mémoire de ma ville dans les événements d'Ursule, obligée elle aussi de quitter sa ville, que Carpaccio avait dans sa fantaisie de peintre identifiée comme la ville de Venise⁸²⁶.

Dans l'histoire de l'art vénitien du XV^e siècle, Carpaccio a été le peintre qui a su le mieux représenter la République de Venise au moment historique de son apogée politique, économique et culturelle, lorsqu'elle pouvait encore affirmer sa domination maritime sur la Méditerranée, contre la féroce expansion des « infidèles », les Turcs ottomans.

L'école dominicaine vénitienne vouée à la sainte lui commande le 16 novembre 1488 neuf toiles de l'histoire de *madona santa Orsola* pour décorer l'intérieur de la chapelle

⁸²⁴ EMMER Luciano, « Venezia è un dettaglio. Venise et ses amants », in GIACCI Leonardo (a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, cit., p. 41.

⁸²⁵ In BARDON Françoise, *La peinture narrative de Carpaccio dans le cycle de Sainte Ursule*, « *Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti* », Volume XXXIX – Fascicolo IV, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1985, p. 193. Dans notre brève introduction au cycle de Sainte Ursule de Carpaccio, rédigée à partir du point de vue de l'histoire de l'art, nous nous référons à cette belle étude très approfondie, publiée en français par une institution culturelle vénitienne. Pour les autres citations tirées de ce texte et présentes dans ce sous-chapitre, nous donnerons les pages entre parenthèses dans le texte.

⁸²⁶ EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu*, cit., pp. 36-37.

et, ainsi, substituer les fresques déjà existantes mais fort abîmées. Carpaccio les réalise dans la dernière décennie du siècle⁸²⁷. Dans l'ordre du récit nous avons :

1. *Arrivée des Ambassadeurs* (grande toile)
2. *Congé des Ambassadeurs*
3. *Retour des Ambassadeurs* (grande toile)
4. *Rencontre et Départ des Fiancés* (grande toile)
5. *Songe de Sainte Ursule*
6. *Rencontre des Pèlerins avec le Pape à Rome*
7. *Arrivée à Cologne*
8. *Martyre des Pèlerins et Funérailles de Sainte Ursule* (grande toile)
9. *Apothéose de Sainte Ursule et de ses Compagnes* (retable d'autel).

Le cycle de Carpaccio part de l'histoire « fixée » dans le récit publié en latin et en vulgaire, à Venise même, en 1474, sur les presses de Nicolas Jenson. Il s'agit de celui que « Jacques de Voragine, dominicain, puis archevêque de Gênes, recueillit et institutionnalisa dans la seconde moitié du XIII^e siècle, sous le nom révélateur de *Légende dorée* » (p. 21), et qu'Emmer a efficacement résumé dans sa citation précédente⁸²⁸. Cependant, des études plus récentes ont pu montrer que l'histoire du martyre de Sainte Ursule et de ses onze mille vierges a été contaminée, à Venise, par celles qui circulaient oralement et dans des manuscrits, depuis plusieurs siècles, dans le cœur de l'Europe catholique moyenâgeuse, et qui avaient donné naissance le 15 avril 1300 à la fondation vénitienne qui porte son nom⁸²⁹. En particulier : « [...] à un certain moment dans l'histoire de sa fabrication, la légende d'Ursule fut contaminée par la littérature courtoise. La personnalisation, sous le nom d'Etherius, du jeune fiancé païen qui finit par rejoindre Ursule et partager son martyre, fait se superposer au schéma hagiographique originel celui d'un itinéraire de la quête amoureuse transcendée dans le sacrifice » (p. 34). Bref, Carpaccio ne met pas en scène seulement l'histoire de la sainte, mais aussi ce que la culture vénitienne a pu lui offrir comme héritage historique et culturel sur ce récit, en parvenant à individualiser des noyaux narratifs qui débordent la *Légende dorée* imprimée peu d'années auparavant. De plus, comme on l'a relevé, les toiles du peintre

⁸²⁷ Sur les dates précises de leurs réalisations, les historiens d'art ne sont pas d'accord.

⁸²⁸ Pour une connaissance plus exhaustive de l'histoire d'Ursule, se reporter aux Annexes, à la section « La Légende de Sainte Ursule. *Les onze mille vierges* ».

⁸²⁹ Le travail de Françoise Bardou est un approfondissement des recherches de MURARO Michelangelo, *Carpaccio*, Firenze, Il Fiorino, 1960 et SGARBI Vittorio, *Carpaccio*, Bologna, Capitol, 1979, qui avaient commencé à s'occuper des origines vénitiennes de la légende.

condensent l'imaginaire d'une civilisation : la vénitienne, faite de voyages, de vaisseaux, de foule variée, d'ambassades, de richesses, de belles jeunes filles, de mariages, qui trouvent une source inépuisable de ressources dans le livre vénitien par excellence *Le Devisement du monde* ou *Livre des Merveilles*, devenu célèbre sous le titre du *Milione* de Marco Polo :

Livre d'espace, de marchandises, d'ambassades et de fables, il occupe, dans l'histoire vénitienne de la légende d'Ursule, une place capitale, non pas, bien sûr, du point de vue de la littérature du texte, mais parce que [...] il contient dans ses thèmes propres de quoi féconder les matrices du récit et parce que, devenu élément actif de l'imaginaire vénitien, il conditionnera une lecture de la légende qui ne pourra désormais se faire qu'à travers lui. (p. 42.)

Ainsi, dans ses toiles, Carpaccio donne vie à une opération assez complexe. Elle est le résultat « fécond » entre un récit qui n'est pas seulement célèbre, mais désormais codifié dans un texte machinalement reproductible une fois pour toutes, et l'imaginaire vénitien que, dans sa représentation, il restitue selon sa propre image. Les signes figuratifs renfermés dans les peintures sont nombreux. Ils vont du paysage aquatique (canaux, lagunes, ports avec leurs quais), pour passer ensuite au paysage architectural (palais, églises, murs fortifiés), jusqu'à rejoindre enfin le paysage géographique (la Bretagne, l'Angleterre, Rome et Cologne). Le tout vu à travers une optique *vénitienne*, qu'il agisse de la représentation de différents types de navires, de l'espace urbain ou encore des gens qui l'habitent. Mais les signes concernent, aussi, les catégories des relations sociales que les différents personnages tissent entre eux, et pas seulement parce que les visages portraiturés sont ceux de nobles vénitiens liés économiquement et politiquement à l'École de Sainte Ursule. Dans son cycle, Carpaccio projette en effet le modèle d'une société bâtie sur les échanges maritimes, comme l'était, à l'époque, celui de la République et qui, pour pouvoir l'entretenir, avait besoin d'accords politiques solides avec les pays partenaires, mis à jour par de continuelles ambassades qui comportaient de grandes fêtes. Bref, sa peinture n'est pas une simple glorification de la légende de Sainte Ursule, mais « *une illustration de Venise, à travers une légende vénitianisée* » (p. 49). Cela explique les modifications qu'il apporte au niveau « textuel » du récit, à travers la contamination avec d'autres sources, comme par exemple dans la quatrième toile où il représente les deux fiancés côté à côté. Notons aussi le déséquilibre narratif par rapport à sa conception « iconographique » : des quatre grandes toiles qui composent le cycle, au moins deux sont dédiées aux allées et venues des ambassadeurs (la première et la

troisième), avec l'ambiance citoyenne et la foule en fête. Des deux autres, l'une (la quatrième) concerne la rencontre et le départ des fiancés (épisode qui, il faut le rappeler, n'existe pas dans le récit de Jacques de Voragine, ni à aucun moment de l'élaboration de la légende d'Ursule), et l'autre (la huitième) le martyre et les funérailles de la sainte. En outre, la deuxième toile est également consacrée aux ambassadeurs, ce qui signifie que trois toiles sur neuf – un tiers de l'espace iconographique du cycle entier – concernent particulièrement celui des ambassades.

Vittore Carpaccio, jeune peintre vénitien, dès sa première vraie et importante commande a d'emblée toutes les cartes en main pour donner les preuves de sa maîtrise. À côté d'une connaissance littéraire et historique, soit de la légende de Sainte Ursule, soit de la ville qui lui a donné naissance, il a très bien assimilé les règles de son métier, en particulier celles liées à la nouvelle représentation spatiale : la science de la perspective, dont le code, élaboré par Leon Battista Alberti (1404-1472), avait été fixé dans son édition vénitienne de 1494. Il s'agit de la technique qui permet de rationaliser l'espace représenté et, de cette manière, d'en donner une interprétation totalement *dominée* par l'œil du peintre. De plus, en tant qu'espace géométrique inventé, il se prête à accueillir la vision du monde de l'artiste, avec le modèle culturel qui la sous-tend. Et c'est justement ce qui arrive à Carpaccio avec ses toiles : il y projette une représentation « idéalisée » que les Vénitiens de l'époque ont élaboré à partir de leur rapport avec la réalité, où l'espace d'échange social domine et règle les relations entre les hommes. Pour cette raison, le cycle de Sainte Ursule continue à fasciner ses spectateurs : avec le récit légendaire de la vie de la sainte, le peintre ne cesse de nous conter celui de sa ville, Venise. Une histoire double, un univers narratif articulé selon la meilleure tradition fabulatrice occidentale. Et peut-être, au fond, est-ce à cette complexité que le jeune Luciano Emmer n'a pas su résister, éprouvant le besoin – pressant – de se confronter à elle.

2.6. LA LEGGENDA DI SANT'ORSOLA. ANALYSE DU FILM

Quatre artistes ont contribué, de manière différente et selon leurs rôles spécifiques, à donner vie à ce court-métrage : un metteur en scène (Emmer) qui en a eu l'idée et qui l'a tournée, supervisant également les phases successives du montage et de postproduction : il

est, ainsi, le responsable – l'auteur – du projet ; un peintre (Carpaccio), dont les toiles célèbres du cycle de Sainte Ursule sont le riche matériel pro-filmique d'où le metteur en scène est parti pour son film ; un commentateur (Diego Fabbri), imposé par le producteur Salvo d'Angelo, qui a écrit – et dit – le commentaire du film, en suivant les indications et les images réalisées par le metteur en scène ; un musicien enfin (Roman Vlad), choisi par Emmer, qui a composé la musique originale, lui aussi en suivant les indications et les images tournées par le metteur en scène. Le court-métrage est donc, à juste titre, un vrai « film d'art », comme nous l'indique le premier banc-titre de son générique, où des arts différents arrivent à se fondre dans une œuvre unique. Toutefois, c'est aussi, en même temps, un « film sur l'art » : celui, magistral, de Vittore Carpaccio.

La Leggenda di Sant'Orsola est le premier court-métrage qu'Emmer réalise à partir de peintures, dans le sens *professionnel* du terme : il s'agit de « vrais » tableaux, exposés aux *Gallerie dell'Accademia*, et non plus de photographies Alinari, comme cela a été le cas pour les films précédents. Ainsi, celui-ci ne rentre-t-il plus dans la catégorie des « produits faits maison », en pleine autarcie, mais il est le fruit d'une collaboration avec un directeur de la photographie, un monteur, un écrivain et un musicien. Et, finalement, cette réalisation cinématographique est née du mandat d'un « vrai » producteur cinématographique, de la même manière que la première « vraie » commande – neuf toiles – confiée à Carpaccio pour réaliser son cycle. Pour cette raison, les deux artistes ont dû se confronter, pour la première fois, avec le problème de devoir gérer un projet complexe. Carpaccio, on l'a vu, le résout à travers le nouveau langage artistique : la perspective géométrique. Pour ce qui concerne Emmer, c'est ce que nous chercherons à comprendre au cours de notre analyse.

Le film commence par un travelling arrière, à partir de la fenêtre jumelée qui se trouve au centre de la cinquième toile du cycle : *Songe de Sainte Ursule*⁸³⁰. Dans ce film sur l'art, de la même manière que ceux qui l'ont précédé, le mouvement de la caméra est le premier élément stylistique qui s'impose : travellings et panoramiques à la verticale, à l'horizontale et en diagonale, qui s'arrêtent sur des premiers plans ou des détails de courte durée. Encore une fois, la fragmentation iconographique est la règle linguistique de base,

⁸³⁰ Pour le découpage du film, se reporter aux Annexes, à la section « Découpages des films ».

accompagnée par un principe créatif tout à fait personnel : ne jamais offrir à l'œil du spectateur un plan d'ensemble de la toile entière. Le second point est l'autre élément du style d'Emmer, et il est de nature poétique : la reconstitution picturale advient toujours de manière exclusivement cinématographique. Ce que la peinture renvoie au pur plan iconographique – couleur, lumière, spatialité, récit – le langage filmique le décline dans sa double articulation, descriptive et narrative. Ainsi, à côté de la dimension « visuelle » frustrée, car fragmentée et jamais recomposée, Emmer donne une « voix à l'histoire » que la peinture met en scène, en développant de manière considérable la présence du récit dans le film par sa dimension « sonore ».

Or, *La Leggenda di Sant'Orsola* commence *in media res* : la nouveauté que le court-métrage met en scène concerne soit le plan de l'*histoire* soit celui de son *discours*⁸³¹. Opération double, car Emmer intervient non seulement sur la légende narrée, qu'il recompose à sa façon, mais, aussi, au niveau de son interprétation, dans une perspective tout à fait personnelle. Son originalité réside en premier lieu dans la manipulation que le cinéaste fait des signes iconographiques. Il part de la toile où Carpaccio imagine la prédiction du martyr auquel Ursule sera soumise dans la même ville de Cologne, où elle se repose, pendant son voyage qui l'amène à Rome chez le Pape. Sur le tableau, la nouvelle lui est communiquée par un ange, envoyé par Dieu, au cours du sommeil. Mais, jusqu'au plan 50 du film, Emmer ne fait absolument pas voir l'ange. La chambre devient alors le lieu exclusif du sommeil d'Ursule, et ceci lui permet, à partir du plan 8, à travers un fondu enchaîné sur un détail du premier tableau (*Arrivée des Ambassadeurs*), de construire l'histoire du passé de la sainte comme si c'était un long *flash-back* (plans 8-46). Le film emprunte donc un parcours narratif différent de celui représenté par Carpaccio, grâce au choix des éléments iconographiques et de leur montage particulier, avec un vrai *incipit*. Celui-ci est composé de sept plans (1-7), tous tirés de la toile du *Songe de Sainte Ursule*. Dans les cinq premiers, nous voyons les objets qui concernent personnellement la sainte : d'abord une petite écritoire, avec des livres l'un d'eux étant resté ouvert sur un pupitre, dont nous pensons qu'il pourrait peut-être s'agir de son journal intime, car il y a à ses côtés une plume (plan 2), son chien (plan 3), sa couronne (plan 4) et pour finir ses sabots (plan 5). C'est seulement au plan 6, qu'il nous est donné de la voir : la jeune fille dort sereinement dans un beau lit à baldaquin. Or, une fois que le lien personnage-objets a été construit, un dernier plan, le 7, propose à nouveau l'écritoire déjà vue

⁸³¹ Nous reprenons les termes élaborés dans ses recherches linguistiques par Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I et II, Paris, Gallimard, 1974.

au plan 2 sauf que, maintenant, avec un travelling avant, on cadre, en premier plan, le livre resté ouvert. Ce détail ferme l'*incipit* du film d'où, en fondu enchaîné avec le plan 8, le *flash-back* du passé de la vie d'Ursule commence.

Avec ce début de film totalement inventé par rapport à l'histoire racontée par les tableaux, ainsi que par le *flash-back* qui suit, Emmer se détache complètement du discours construit par Carpaccio, en donnant à ces deux parties narratives leur signification autonome, même si la première joue le rôle d'introduction à la deuxième. Dans cette ouverture, le livre – ou journal intime – proposé à nouveau de manière si accentuée et rapprochée, prend valeur de symbole. D'abord, en tant que document écrit, il renvoie métaphoriquement au texte narratif du départ de l'histoire d'Ursule : la *Légende dorée* de Jacopo de Voragine. Son image introduit dans le film la trace ineffaçable de l'écriture d'où la légende prend vie. Ensuite, le fondu enchaîné lie le livre et le *flash-back*, en désignant le premier comme origine du deuxième. De cette façon, le récit d'Ursule, qui concerne son histoire vécue jusqu'à ce moment-là, naît, lui aussi, d'une écriture. Selon Emmer, la légende comme le film naissent par conséquent d'un texte « établi » : son opération alors ne veut pas être, sous une forme différente, la proposition de lecture que Carpaccio en a donné. Pour cette raison, la « vraie » écriture présente dans le film, celle peinte par Carpaccio et qui l'identifie en tant qu'auteur des tableaux, vient placée à la fin, au plan 74 : « *VICTORI CARPATIO VENETI OPUS MCCCCLXXXV* ». À partir des toiles du cycle, Emmer veut élaborer une *lecture rétrospective* de la légende, en donnant un nouveau plan au récit littéraire et ainsi une nouvelle signification aux événements. À cette fin, il la charge d'une forte connotation subjective – c'est *sa* lecture –, même s'il masque son propre point de vue sous celui d'Ursule car, par l'expédient du *flash-back* elle rêve, donc *elle voit* à nouveau son passé, qui est, et la présence du livre nous le fait comprendre, également *son récit*. Immanquablement, celui qui connaît les toiles du cycle reste frappé par l'originalité avec laquelle Emmer aborde la légende sous la forme d'un *flash-back*. Et le fait qu'elle naît de cette brève ouverture, se révèle d'une importance incontournable pour l'analyse.

Ainsi, en plus d'être l'objet de la narration, Ursule devient, également, son sujet à partir du plan 8. Pendant son sommeil elle revoit les épisodes à l'origine de son histoire d'amour : elle est le personnage principal de son récit visuel, comme linguistiquement le *flash-back* nous l'indique. En même temps, elle devient le principe qui détermine la construction narrative : le présent atemporel vit à travers son sommeil est l'élément qui

ordonne son récit, tout en le dédoublant dans un passé déjà vécu mais aussi dans un futur, vrai *flash forward*, qui prend vie à partir de la prédiction divine de l'ange (plans 50-73). Du point de vue narratif, tandis que la première partie naît du livre ouvert sur l'écritoire, la deuxième est dévolue à la présence de l'ange : à travers lui c'est la parole de Dieu qui se manifeste, en inscrivant le martyr d'Ursule dans le Livre divin des Saints. Du point de vue cinématographique, au fondu enchaîné de la première partie font écho les plans rapprochés de l'ange alternés à ceux d'Ursule : plans 49, 50 et 51, répétés, après la rencontre à Rome avec le Pape, aux plans 55, 56 et 57 (ici la tête de l'ange est en premier plan et, à la fin, en gros plan). Enfin, après le martyr, assistons nous à un ultime retour de la figure de l'ange (plan 71), avant celui de la mort d'Ursule (plan 72) et de la fin du récit (plan 74)⁸³². De cette façon, par rapport au cycle proposé par Carpaccio, Emmer soutient l'originalité de son parcours narratif grâce à l'importance qu'il confère à la figure d'Ursule et à son récit, car elle possède la capacité de produire des images. Qu'il s'agisse d'un rêve à partir d'un livre ouvert, ou de visualiser des mots dits par un ange, c'est l'*imaginaire* d'Ursule qui occupe le récit d'Emmer. Dans son film, c'est exactement cette dimension humaine de la légende d'Ursule qui se hisse au premier plan et non le dessin divin qui prend forme à travers son vécu. Tandis que, dans les toiles de Carpaccio, la dimension « laïque » est reléguée à la représentation du modèle de vie vénitienne (les moments d'échange social comme les fêtes, les ambassades), dans le film elle devient l'apanage exclusif du personnage. Pour cette raison, l'opération chirurgicale que Emmer effectue sur les toiles est extrêmement invasive, car elle les incise en profondeur : il veut extraire de leur tissu la trace du contenu humain d'Ursule, auquel la peinture de Carpaccio fait écran, car il l'étouffe avec des éléments qui lui sont étrangers. En revanche, selon Emmer, le cinéma est l'instrument idéal pour retracer le parcours d'une vie, pour restituer la complexité de l'expérience personnelle de la sainte, grâce à la particularité narrative de son langage :

Pour moi le cinéma c'est le récit. J'aurais voulu faire des films pour raconter des histoires. Mais qui m'aurait donné de l'argent ? Comment aurais-je pu, moi, pauvre et sans aucun moyen, réaliser mon désir ? Ainsi l'idée est née de raconter avec la caméra l'histoire de Jésus Christ, en utilisant pour acteurs les personnages des fresques de Giotto. Et, ensuite, le récit du monde fantastique d'Adam et d'Ève à travers l'imaginaire délirant de Bosch. Pour moi, ces courts-métrages

⁸³² Le film se termine au plan 75, avec le carton qui porte le mot « Fin » ; cf. Annexes, section « Découpages des films ».

étaient la façon de faire du cinéma. Je n'étais pas intéressé par la représentation ou l'interprétation de l'œuvre d'art, je tenais seulement à la chose humaine que je pouvais raconter à travers l'œuvre d'art. Pour ce qui me concerne, de Giotto à Bosch, aux cartes postales de *Destino d'amore*, à *Dimanche d'Août*, mon attitude n'a pas changé, l'approche est restée la même⁸³³.

Emmer conçoit le cinéma en tant que récit, fondé sur la reconstruction/transmission d'une expérience humaine exemplaire. Ainsi, il projette sur les toiles de Carpaccio un modèle narratif que, consciemment ou inconsciemment, il soutient : il s'agit de celui élaboré par le cinéma « classique » américain, qui fournit une fiction « normalisée » par des codes sociaux bien précis (extra-cinématographiques), lesquels règlent et déterminent le parcours existentiel du personnage principal. Or cette affirmation de l'individu sur la collectivité caractérise la modernité culturelle du metteur en scène, à l'inverse de la lecture « humaniste » que Carpaccio élabore à partir de la légende de Sainte Ursule. Dans ses tableaux, le peintre nous montre que l'individu et la collectivité ne font qu'un, liés par un intérêt social commun, à l'intérieur d'un dessin divin unitaire qui le transcende. En revanche, ce qui intéresse Emmer, c'est de pouvoir *relire* le parcours individuel d'Ursule au moment où elle s'ouvre à l'individualité de l'expérience amoureuse, dimension intimement moderne et au profond contenu humain, car elle ne se soustrait pas au destin tragique qui lui a été prédit. Pour cette raison, Emmer donne vie à un dispositif cinématographique articulé – *ouverture, flash-back* et *flash forward* – capable de *faire voir* le fil rouge de cette narration, qui s'abîme et se disperse dans l'articulation des toiles de Carpaccio. De cette manière, la représentation iconographique des tableaux est récréée sous forme de récit cinématographique qui, en tant que tel, est reconnu par ses spectateurs. À travers cette *vision déplacée* de la peinture vers le cinéma, ils en reconnaissent le code de lecture, commun au modèle narratif cinématographique qui prévaut dans la culture de la période : c'était la fin des années Quarante, avec l'invasion de

⁸³³ « EMMER, il piacere della spontaneità », in MONETI Guglielmo, *Luciano Emmer*, cit., p. 4 (« Per me il cinema è racconto. Avrei voluto fare dei film per raccontare delle storie. Ma chi mi avrebbe dato dei soldi ? Come potevo riuscire io, povero e senza mezzi, a realizzare quel desiderio ? Così nasce l'idea di narrare con la m.d.p. La storia di Gesù Cristo, utilizzando come attori i personaggi degli affreschi di Giotto. E poi il racconto del fantastico mondo di Adamo ed Eva attraverso il delirante immaginario di Bosch. Questi cortometraggi per me rappresentavano il tentativo di fare il cinema. A me non interessava la rappresentazione o l'interpretazione dell'opera d'arte, mi premeva soltanto la vicenda umana, che attraverso di essa potevo narrare. Per quanto mi riguarda da Giotto a Bosch, alle cartoline di *Destino d'amore*, a *Domenica d'Agosto* il mio atteggiamento non è cambiato, l'approccio è rimasto lo stesso »).

l'Europe par le cinéma hollywoodien. Ainsi, grâce à cette opération de trans-codification du pictural au filmique, la légende de Sainte Ursule peut-elle à nouveau parler à tous⁸³⁴.

Le commentaire que Diego Fabbri a écrit pour le film fait écho de manière presque didactique au contenu des images, en accentuant des éléments du point de vue interprétatif. La description qu'il fait du livre ouvert sur l'écritoire d'Ursule va, par exemple, dans cette direction. Au plan 7, son rêve d'amour prend nettement une forme littéraire : « comme si elle lisait les secrets de son amour heureux », car le livre est devenu, dans sa réapparition : « son cahier d'amour laissé ouvert à la journée de la veille ». L'ange aussi, qui arrive pour lui annoncer son futur martyr, est connoté d'une identité précise : il n'est pas seulement un ange annonciateur, envoyé par Dieu, mais il devient, au plan 50, « son ange », donc son ange gardien. Toutefois, ce qui dans son commentaire frappe le plus, c'est la connotation, fortement romantique, qu'il développe en relation avec le sujet de l'amour : « Enfin ils se voient, ils se regardent dans les yeux. Et dans ce regard profond, hors du temps, ils réalisent que l'amour a accompli en eux un miracle. Leurs visages se ressemblent tant qu'ils se confondent, leurs cheveux sont du même blond. Ils sont une seule et unique chose, une seule créature, par la vertu de l'amour » (plans 37-42).

L'amour en tant qu'état fusionnel, élément qui réalise une identité indistincte des amoureux, est la forme la plus typique, la plus standardisée que l'on puisse tirer de la culture romantique, et Fabbri y puise librement. Comme il le fait aussi pour le sujet du martyr d'Ursule, qu'il projette à l'intérieur de cet univers romantique, en associant la mort de la sainte à l'impossibilité de pouvoir accomplir son amour : « Le miracle du bonheur n'a pas été consenti » (plan 71). Encore une fois, donc, le couple « amour et mort » : *La Leggenda di Sant'Orsola* permet à Fabbri de pouvoir en proposer une nouvelle variation, par rapport à celle élaborée pour le précédent *Romantici a Venezia*. En revanche, cette fois-ci il ne cherche plus sa motivation dans la dimension existentielle laïque de ses héros romantiques, mais il peut s'élever à la sphère spirituelle, religieuse, avec laquelle il arrive à mettre fin à son commentaire : « Le monde entier et le ciel réclament le sacrifice de l'amour » (plan 72).

⁸³⁴ Il faut souligner qu'une telle opération permet ensuite de revenir aux tableaux et de les « lire » de façon différente : ainsi, le film se transforme en un nouvel outil de compréhension de la peinture, et donne vie à une nouvelle épistémologie de l'art. Mais cet objectif va bien au-delà de la pure vision filmique, à la manière dont Emmer l'avait envisagée, même si c'était un élément soutenu par certains critiques.

Comme nous l'avions déjà souligné à propos du premier court-métrage, pour celui-ci aussi Emmer se sent très éloigné de cette atmosphère pseudo-romantique, et son opération n'a rien à voir avec les intentions que Fabbri lui a données à travers son commentaire. Pour cette raison, de la même façon que celle de *Romantici a Venezia*, le jeune metteur en scène cherche un commentateur pour la distribution française de son film. Et, comme pour *Venise et ses amants*, pour ce film aussi Emmer a déclaré que : « Heureusement mon Paris bien-aimé est venu à mon secours »⁸³⁵, en la figure, salvatrice, de Jean Cocteau.

2.7. LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE. ANALYSE DU FILM

Le commentaire écrit par Jean Cocteau pour *La Légende de Sainte Ursule* contient toutes les caractéristiques que nous avons mises en évidence dans le cours de notre analyse, concernant le précédent film *Venise et ses amants*, en les approfondissant. Même maintenant, le rôle qu'il interprète est celui du bonimenteur des vieux spectacles de lanternes magiques ; il introduit le sujet et lit les images aux spectateurs dépourvus d'outils de connaissance. La qualité de sa voix reste la même, avec toute la fascination hypnotique et l'attraction séductrice que nous avons déjà constatées pour l'œuvre précédente. En revanche, dans le film, Cocteau approfondit son côté expérimental. Dans *Venise et ses amants*, pendant presque toute sa durée, il s'en était tenu à interpréter le personnage du narrateur omniscient : une *voix acousmatique* qui interpelle les spectateurs pour garder le contact avec eux et les rendre vigilants aux images qui défilent devant leurs yeux. Ce n'est qu'à la fin, lorsqu'il explicite son propre point de vue sur la représentation du faux suicide de Venise, que son discours se transforme, et prend l'apparence d'un dialogue possible. C'est exactement cette nouvelle façon de faire que le poète entreprend pour construire son commentaire de *La Légende de Sainte Ursule*. Les images deviennent ainsi le prétexte pour donner vie à une longue « conversation » avec ceux qui l'écoutent, comme il l'avoue lui même dans une page de son *Passé défini*, à propos de l'élaboration du commentaire pour un film consacré à René Clair :

⁸³⁵ EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu*, cit., p. 37.

J'ai commencé à prendre des notes pour le texte du film sur René Clair, *Naissance d'un film*. Les auteurs arrivent demain avec la bande. Je la verrai à Beaulieu. J'ai téléphoné au docteur pour qu'on prévienne la directrice et le projectionniste. Au reste, je suis d'avance décidé à ne pas suivre les images, ce qui provoque un pléonasma. Je bavarderai avec le public (par l'entremise de Gérard Philipe) comme si je tournais le dos à l'écran. J'ai employé cette méthode pour la *Sainte Ursule* (Carpaccio) d'Emmer. C'était une réussite. (PD I, p. 372.)

Cocteau est donc enthousiaste face aux résultats obtenus par cette méthode de travail, par ce « bavardage » cinématographique innovateur, au point de vouloir le proposer à nouveau. Il affirme l'avoir utilisé pour « la *Sainte Ursule* », mais nous avons pu saisir déjà ses premières traces dans *Venise et ses amants* même si, par rapport à celui-là, c'est un vrai changement de cap qu'il vient à accomplir. Là, il s'agissait de lire les images pour ne pas se laisser emprisonner par la représentation : les spectateurs devaient apprendre à regarder Venise différemment. Ici, il s'agit de les initier à saisir l'autre que les images renferment en elles. La métaphore du détournement, indiquée par le geste de « tourner le dos à l'écran », est très claire⁸³⁶. Il faut élaborer un regard capable d'établir avec elles un rapport totalement nouveau. Même en partant d'elles, ce regard doit les considérer non pas comme des représentations renfermées en elles-mêmes, mais comme un support en vue d'un au-delà, comme des ouvertures vers un autre univers. Ce qui est arrivé à Cocteau pendant l'intervalle entre les deux films, c'est ce que nous chercherons à éclaircir dans l'analyse que nous nous apprêtons à accomplir sur le commentaire « pour la *Sainte Ursule* (Carpaccio) d'Emmer ».

Son texte commence immédiatement après la fin du générique. Tandis que les bantitres défilent en caractères blancs sur fond noir, dépourvus de commentaire musical, nous entendons sa voix :

⁸³⁶ Dans leur livre sur le cinéma de Cocteau, Francis Ramirez et Christian Rolot rappellent que cette pratique de tourner le dos à l'écran, pour saisir les images qui se produisent dans le rayon de lumière qui sort du projecteur, remonte à 1917, période d'intense provocation de Cocteau, dans laquelle se renforce son rapport avec Diaghilev et les Ballets russes, grâce à *Parade* : « Au reste, tourner le dos à l'écran est une attitude parmi les plus anciennes de Cocteau dans sa relation imaginaire au cinéma : elle apparaît en toutes lettres dans des poèmes datées de 1917 », *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., p. 277. Il s'agit de « *Pipe* » et de « *La lumière droite* », toutes les deux comprises dans la récolte « *Embarcadères* » (*ŒPC*, pp151-152 et 155-156). Cependant, le geste imaginaire de détournement de l'écran a, maintenant, une finalité tout à fait différente.

Le cinématographe avait ce privilège de permettre à des morts de jouer la comédie et le drame. Luciano Emmer arrive à douer de vie des personnages et des lieux qui ne vivent que de la vie de leur peintre mort. Grâce à sa maîtrise, les chefs-d'œuvre sortent du sarcophage des musées. Il en anime les signes ; il nous parle et le peintre peut crier par tous les regards et par toutes les bouches de ces créatures immobiles : « Je ne suis pas mort, je suis là »⁸³⁷.

Il s'agit d'un vrai prologue, introduction voulue par le poète, qui n'existe pas dans le commentaire de Fabbri et qui par sa longueur, oblige à ajouter un plan supplémentaire dans la version française du film. Au contraire, dans la version italienne, le générique défile directement en surimpression sur l'image de la fenêtre jumelée qui apparaît, maintenant, au plan 2, devenu ainsi autonome. Cette ouverture veut souligner, de la part de Cocteau, l'importance de l'opération mise en acte par Luciano Emmer avec son court-métrage, en remarquant les éléments qui concourent à faire connaître à un grand nombre de spectateurs les chefs-d'œuvre de la peinture enfermés dans le « sarcophage des musées »⁸³⁸. Selon Cocteau, il s'agit tout d'abord de faire jouer son rôle au « cinématographe », cet art qui « possédait » le privilège de redonner vie à des morts. Quant au commentaire, il est à l'imparfait, à la différence du texte publié peu après dans le recueil : *Poésie critique*⁸³⁹, écrit au présent⁸⁴⁰.

Indiscutablement, Cocteau utilise un ton polémique envers l'institution cinématographique (qu'il synthétise avec le mot « cinéma », opposé à celui de « cinématographe »), qui était déjà présent dans l'article « À propos de la Biennale de Venise », écrit à Venise en septembre 1947 pour la revue *Carrefour*. À travers ce texte, Cocteau prend ouvertement position en faveur des nouveaux films italiens, et plus particulièrement les films sur l'art de Luciano Emmer. Tandis que les Italiens ne reconnaissent pas la maîtrise du jeune metteur en scène, lui en comprend l'étendue et l'affirme à haute voix :

D'après ce qu'on me rapporte il me semble que la technique augmente ses ravages et que la machine, par sa faute, continue à vaincre l'esprit. Seuls les derniers films italiens, auxquels l'Italie n'attache du reste

⁸³⁷ Pour le découpage du film se reporter aux Annexes, à la section « Découpages des films ».

⁸³⁸ Il faut souligner qu'à la fin des années Quarante il n'y avait pas encore cette fréquentation de masse aux expositions d'art que l'on a aujourd'hui. Ainsi, les films sur l'art étaient considérés comme un instrument didactique important, dans le sens d'une diffusion des œuvres, et d'une sensibilisation à la connaissance de l'histoire de l'art.

⁸³⁹ COCTEAU Jean, *Poésie critique* I, Paris, Gallimard, 1959, pp. 251-255.

⁸⁴⁰ Pour une lecture des différences entre le commentaire du film et le texte publié, se reporter aux Annexes, à la section « Textes des films ».

aucune importance, arrivent à vaincre la machine et profitent de l'inconfort grâce auquel l'esprit triomphe toujours. [...]

C'est le privilège des films d'Emmer dont l'entreprise consiste à bâtir son style sur un tableau ou sur une fresque et à employer les grands acteurs que lui fournissent un Jérôme Bosch, un Giotto, un Uccello. Sa sensibilité lui permet d'animer une œuvre immobile, de la douer d'une vie intense, de mettre la machine (la caméra) au service de l'âme, de la vaincre en quelque sorte et de faire oublier la technique du cinématographe et celle du peintre au bénéfice d'un éclairage spirituel complètement neuf et complètement inattendu. Cette animation de la toile par le travelling, le cadrage d'une figure, l'importance extrême d'un détail, un lent recul de l'appareil, nous bouleversent et nous obligent à nous avouer que nous connaissions fort mal tel chef-d'œuvre que nous pensions connaître par cœur⁸⁴¹.

Ainsi, cette analyse si aiguë des films d'Emmer est-elle reprise par Cocteau dans le prologue de *La Légende de Sainte Ursule* quasiment dans les mêmes termes, quoique de manière plus synthétique. Au-delà du principe esthétique qui reconnaît l'esprit humain comme seul créateur d'une œuvre d'art, il souligne un point clé de l'opération effectuée par Emmer dans ses films sur l'art : celui « d'animer une œuvre immobile, de la douer d'une vie intense ». Il retrouve bien là les éléments d'une réflexion menée depuis des années, tout au moins depuis l'écriture de sa pièce *Orphée* en 1926. Sous une forme différente de la sienne, Emmer applique lui aussi les principes de cette science que l'on appelle la *phénixologie* « qui permet de mourir un grand nombre de fois pour renaître »⁸⁴², et dont seuls les vrais artistes, les poètes, sont, selon Cocteau, ses plus fidèles adeptes. Les affinités qui rapprochent le poète français et le cinéaste italien sont donc électives. Ainsi, de la même manière que dans son film Emmer « nous parle » à travers des signes iconographiques en les dotant d'une nouvelle vie, Cocteau s'apprête à faire de même à travers les instruments de sa voix *unique* et de sa parole *poétique*.

⁸⁴¹ COCTEAU Jean, « À propos de La Biennale de Venise », in *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 52.

⁸⁴² COCTEAU Jean, *Le Testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi* (1961), repris dans *Œuvres*, édition sous la direction de Bernard Benech, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2003, p. 1340.

Partons donc des données que nous avons pu mettre en évidence pendant notre analyse : en faisant commencer *La Légende de Sainte Ursule* à la cinquième toile du cycle (*Songe de Sainte Ursule*), Emmer a choisi de structurer son film autour de trois moments forts. Le premier correspond au *présent atemporel* du sommeil d'Ursule à partir duquel les deux autres prennent vie : le *flash-back* de son histoire d'amour et le *flash forward* de son martyre. Or, il développe la narration de la légende du point de vue temporel, en l'articulant de telle façon à en privilégier le récit. En effet, il casse la ligne séquentielle des événements pour conférer à l'histoire un plus grand *suspense* et rendre ainsi son développement plus attirant. De son côté, Diego Fabbri se conforme parfaitement à ce projet de réécriture narrative. Il élabore un commentaire en fonction du parcours temporel particulier choisi par Emmer, afin de donner un fondement solide aux images, comme nous pouvons le voir dès le début : « L'aube entre dans la chambre du sommeil innocent. [...] Or l'aube ne la réveille pas, elle berce son rêve, rêve du matin, le rêve matinal de son amour heureux. Elle le revoit, comme si elle lisait les secrets de son cahier d'amour, laissé ouvert depuis la veille »⁸⁴³.

Pour ce qui concerne le début du commentaire de Cocteau, il convient de relever d'emblée qu'il va dans une toute autre direction. En rapport à la dimension temporelle privilégiée par le metteur en scène, le texte développe au contraire une dimension spatiale :

Nous sommes dans une chambre, mais cette chambre est une autre chambre que les chambres qu'on habite. C'est une chambre qu'on habite et qu'on n'habite plus. Comme vous pouvez vous en rendre compte, les objets y ont une liberté bien curieuse et vivent mieux que dans les chambres qu'on habite réellement.

Ils veillent, ils regardent la chambre qu'ils habitent car une chambre qu'on habite à moitié n'est pas une chambre où les objets dorment. Je veux dire que la chambre où vous êtes ici est une chambre habitée par une personne qui dort et que cette chambre est pleine d'un autre monde que celui des chambres où les objets dorment. Des chambres où le paysage se limite (entre autre chose) à ce qu'on voit par la fenêtre. Cette chambre va se remplir de paysages de Venise, de Rome, de Cologne, de Jérusalem. (Plans 1-8)⁸⁴⁴.

⁸⁴³ Pour une lecture du commentaire du film, se reporter aux Annexes, à la section « Textes des films ».

⁸⁴⁴ Pour une lecture du découpage du film, se reporter aux Annexes, à la section « Découpages des films ».

Nous sommes alors dans un espace bien défini, comme nous le dit d'ailleurs la voix de manière qui pourrait apparaître didactique : « Nous sommes dans une chambre » (plan 1). Pourtant, le fait même de commencer le commentaire en se mettant à la place du spectateur (« Nous sommes »), oblige celui-ci à prendre conscience de la perception de l'image, en plus de son contenu. Et, comme pour s'en excuser, la voix lui dévoile immédiatement la raison qui la pousse à mettre en alerte sa conscience : cette chambre est différente des autres : « C'est une chambre qu'on habite et qu'on n'habite plus » (plan 2). La particularité de cet espace, où les spectateurs se retrouvent avec le commentateur, nécessite d'activer alors l'attention pour saisir totalement l'unicité de ce lieu. La voix la possède déjà, car expression d'un narrateur omniscient, tandis que le spectateur qui ne l'a pas est absorbé par l'univers diégétique produit par les images. Bref, puisque cet espace les unit il est naturel d'en partager la conscience sur ce que l'on commence à voir. Raison qui l'amène à adopter, tout de suite après, la forme de l'interpellation pour s'adresser au spectateur : « Comme vous pouvez vous en rendre compte » (toujours plan 2). Ainsi donne-t-elle le départ à cette sorte de « bavardage » avec le public qui guidera tout le commentaire, selon les intentions de Cocteau.

À travers cet appel, le spectateur n'est pas seulement invité à lire les images, mais également sollicité pour une participation vigilante en même temps que consciente. À cette fin, le poète transforme le récit de la légende d'Ursule en un *récit de sa vision* : celle de Carpaccio, représentée par le peintre dans ses toiles ; celle d'Emmer, réalisée grâce au cinématographe et, finalement, sa même vision, qu'il offre au public pour l'initier à cette science nouvelle qu'il appelle phénixologie, et que Emmer entretient en permettant, aux peintres morts, de pouvoir crier à nouveau : « Je ne suis pas mort, je suis là ! ».

Le premier élément sur lequel il attire l'attention est donc cette chambre de la protagoniste. Or, la valeur symbolique de ce lieu dans l'univers conceptuel de Cocteau est connue – et reconnue –, raison de son errance thématique dans l'œuvre. Ainsi, cette cellule générative d'une bonne partie des textes dévoile, ici, aux yeux experts du poète, qu'elle est non seulement une simple chambre avec lit, mais aussi le dispositif même où la vision naît, la *caméra obscura* où les images prennent « corps »⁸⁴⁵. D'abord, dans celui – exhibé – d'Ursule

⁸⁴⁵ Sur ce thème de la chambre comme « dispositif de la vision » cf. CHAPERON Danielle, *Jean Cocteau. La chute des angles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Objet », 1990, en particulier « Camera Obscura », pp. 19-23.

qui, pendant l'acte de dormir, s'ouvre à un autre monde⁸⁴⁶. « Paysages de Venise, de Rome, de Cologne, de Jérusalem » (plan 8) viennent en effet habiter en elle pendant son sommeil, occuper l'espace de ses rêves et envahir la pièce entière. La voix est alors capable d'indiquer aux spectateurs l'ensemble des images qui défilent devant Ursule, première spectatrice d'une telle vision : « Voici les mâts et les agrès [...] Et voici les estrades et les escaliers [...] Et voici le Pape Cyriaque, et le roi d'Angleterre et le roi de Bretagne... » (plans 9-14). Cependant, la voix a conscience que ce qu'elle voit donne vie à « une grande énigme du compréhensible et de l'incompréhensible » (plan 14). Cependant, la raison intrinsèque est vite repérée, « selon que les images se lisent de droite à gauche ou de gauche à droite » (plan 15). Voici, selon Cocteau, le premier problème qu'il faut aborder quand on s'attaque à la lecture des images : comment les lire dans leur ensemble, quelle orientation choisir ? Cette énigme, Luciano Emmer a dû se la poser, en cherchant une solution face aux toiles de Carpaccio, mais encore, bien avant lui le peintre lui-même, qui a dû réaliser les toiles en fonction de leur collocation dans l'espace prévu par les confrères de la *Scuola*. En effet, il lui fallait les concevoir de manière que la lecture de la légende fût toujours parfaitement compréhensible en soi, mais aussi par rapport à la double entrée dans la chapelle de l'École. Motif pour lequel ses membres ne pouvaient suivre le déroulement du récit qu'à condition de partir du côté droit de l'autel (placé à l'est, comme le voulait la tradition chrétienne), sur lequel était dressé le retable de *l'Apothéose de Sainte Ursule et de ses Compagnes* (tableau que Emmer ne prend pas en considération dans son film). Ils devaient par conséquent se déplacer dans la chapelle de droite à gauche (l'autel doit être vu de face). Or les toiles de la légende, qui commencent sur le mur de droite, devaient suivre forcément, dans leur espace intérieur, un développement de gauche à droite. Nous pouvons le vérifier en suivant, en chacune, les parcours des personnages représentés, et les ouvertures vers les espaces extérieurs des tableaux. Selon Françoise Bardon, Carpaccio résout la distribution du récit dans les toiles en suivant une symbolique spatiale propre à la République :

Une lecture proprement spatiale du cycle s'impose, qui serait globale, orientée moins selon les critères du début et de la fin, qu'à partir des temps forts et complémentaires. [...] La répartition des tableaux sur les trois murs de la chapelle était, pour les Vénitiens, très claire : sur le mur de gauche, orienté au nord, étaient rassemblés les épisodes qui se

⁸⁴⁶ Dans la « Préface de 1946 » au scénario du *Sang d'un poète*, Cocteau écrit que : « Je ne m'attachais qu'au relief et au détail d'images sortant de la grande nuit du corps humain », en soulignant, dès le début dans le domaine du cinématographe, le vif intérêt porté sur les images qui habitent les humains ; in COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 1273.

passaient « ailleurs », loin de Venise [*toiles 5, 6, 7 et 8*, n.d.r.]. Sur celui de droite, au sud, orienté vers la cité, étaient représentées les scènes d'ambassades [*toiles 1, 2 et 3*, n.d.r.], les plus familières parce que les plus vénitienisées : les façades des palais, le Grand Canal, les salles d'apparat. À l'ouest, sur le mur d'entrée, la longue toile de la *Rencontre et Départ des Fiancés* renvoyait tout naturellement à la république lagunaire, appuyée sur la terre ferme et d'où l'on part, où tout aboutit.

Ainsi, le lieu de la chapelle et l'espace dont il est entouré ont conditionné, *objectivement* au moins, la répartition des épisodes. (p. 104.)

Pour sa part, Emmer résout l'énigme de la lecture des toiles du cycle en mettant en acte une stratégie narrative personnelle : il lie le présent du sommeil d'Ursule à son passé amoureux et à son futur martyr, dans un va-et-vient de l'ici et de l'ailleurs. Ainsi, sur la ligne du temps, le mouvement, pour lui aussi, est double : du centre vers le passé et, à nouveau, du centre vers le futur. Mais si la ligne se brise sous le poids d'un récit qui part vers deux directions différentes, de toute façon elle demeure unie par un présent qui est hors du temps.

Pour ce qui concerne Cocteau, le poète est tout à fait conscient de l'importance que revêt la façon d'aborder la lecture des images. En effet, après avoir mis en évidence l'existence d'un problème lié à la direction de leur lecture, la voix soulève aussitôt les « disputes savantes » (plan 15) qui s'élèvent autour des dispositifs. Selon qu'il s'agit d'images produites par un dispositif laïc (« l'œil de bœuf », trou de la *caméra obscura*, plan 16), ou par un dispositif religieux (« sur des lumières d'églises », plan 16), de toute manière ceux-ci obligent le narrateur « à commencer par le commencement ou à commencer par la fin » (plan 18). En effet, l'École elle-même contraint le peintre à aborder ses toiles à travers une lecture de la légende qui se développe autour de la ligne du temps « christique ». Ce parcours commence dès ses origines – la demande en mariage du roi d'Angleterre – et trouve, dans la mort de la sainte, le moment de son apothéose en Dieu, comme celle de la communauté catholique entière, représentée par les vierges unies à elle qui montent au ciel. En revanche, la vision laïque d'Emmer (raison qui, selon nous, ne lui fait pas prendre en considération le retable du cycle) privilégie l'*image* d'Ursule, saisie dans l'intemporalité de son sommeil, où passé, présent et futur viennent se fondre ensemble. Le vécu de la sainte devient, alors, une expérience personnelle exemplaire, à laquelle chaque spectateur peut se ressourcer.

Une fois énoncés de manière incontournable les deux problèmes qui touchent directement le spectateur face aux toiles utilisées par Emmer dans son film, le commentaire de Cocteau revient sur l'image de la chambre et sur celle du sommeil d'Ursule, en les retraversant afin de donner lieu à une nouvelle lecture :

Les dormeurs sont des nageurs qui n'ont ni haut ni bas. Ils s'éloignent de nous, immobiles et si vite qu'ils battent en vitesse les poissons aveugles et des mers profondes, et cette chambre de la jeune fille Ursule est une vraie chambre et une fausse chambre, une des scènes du théâtre du songe où se déroule un drame qui se déroulera comme il arrive dans le songe où le temps s'enchevêtre, où la dormeuse qui rêve précède la vie lente de toute sa vitesse de nageuse immobile.

À quoi rêve la jeune fille dont les pieds sages soulèvent le linge et dont la figure est fermée à triple tour ? Où est-elle ? Que fait-elle ? Que lui arrive-t-il dans cette chambre qui a l'air si honnête et si calme et qui s'est ouverte au drame par la faute du jeune homme aux orteils légers, ouverte à un monde funeste et magnifique où ce qui sera est, où ce qui est sera, où la vie, l'amour, la mort, hier et demain, se mélangent ? Que de girandoles, que d'astres, que de désastres, que de désastres surtout, mon Dieu, qu'y faire ? Parce que les images vont de droite à gauche au lieu d'aller de gauche à droite, que le destin s'embrouille dans les églises et ne peut plus s'en sortir que par la mort et par le rêve qui singe la mort. (Plans 19-36.)

La voix affirme clairement que « Les dormeurs sont des nageurs qui n'ont ni haut ni bas » (plans 19-20). Dans l'ailleurs onirique, le manque de dimensions fait en sorte que la chambre même, où Ursule dort, en vient à être englobée, car elle est « une des scènes du théâtre du songe où se déroule un drame qui se déroulera comme il arrive dans le songe où le temps s'enchevêtre, où la dormeuse qui rêve précède la vie lente de toute sa vitesse de nageuse immobile » (plans 23-26). Enfin, la représentation conçue par Emmer a dû se soumettre, selon Cocteau, aux règles dictées par le monde onirique, et non seulement pour la mise en scène du sommeil d'Ursule. Car le rêve, en se donnant en tant que spectacle théâtral, rassemble vision onirique et production artistique, comme il l'avait déjà affirmé dans un passage de son *Cordon ombilical* :

Le rêve procure à chacun une sorte de génie [...] Son spectacle mélange les figures et les lieux, et l'adresse du metteur en scène à faire d'une personne plusieurs et de ses décors une paraphrase méconnaissable des nôtres, ne besogne pas autrement que la faculté créatrice. C'est pourquoi l'inattention que prête une oreille étrangère au récit d'un de nos rêves se retrouve dans le mal que nous avons à convaincre un lecteur, une salle de cinématographe ou de théâtre⁸⁴⁷.

Qu'il s'agisse du mécanisme onirique ou de la créativité artistique⁸⁴⁸, les images que ces deux dispositifs produisent sont tout à fait différentes par rapport à celles du vécu réel. Cela amène la voix à se demander et à demander au public : « À quoi rêve la jeune fille dont les pieds sages soulèvent le linge et dont la figure est fermée à triple tour ? Où est-elle ? Que fait-elle ? » (plans 27-28). Après avoir avoué que les images du rêve se fondent sur l'énigme de leur compréhension, et que celle-ci se modifie en fonction du dispositif qui les montre, la voix du poète suggère, maintenant, que l'attention doit se porter sur leur contenu. Là aussi on se trouve exposé à une difficulté de lecture, parce que ce sens est d'une forme complexe. Il est en effet traversé par un temps pluriel qui l'ouvre à la multiplicité de l'instant « où ce qui sera est, où ce qui est sera » (plan 30). Or, le contenu des images d'Ursule est encore plus emblématique à cause de l'espace dans lequel il prend sa forme : « les images vont de droite à gauche au lieu d'aller de gauche à droite, [...] le destin s'embrouille dans les églises et ne peut plus s'en sortir que par la mort et par le rêve qui singe la mort » (plans 33-36). Bref, Cocteau saisit exactement dans la direction de lecture droite-gauche, l'obligation à laquelle Carpaccio a dû se soumettre dans l'élaboration de ses toiles en fonction de leur collocation spatiale dans la chapelle, et cette « normalisation » du sens empêche toute lecture différente, c'est-à-dire vouée à leur possible *renversement*. À cause de l'unicité de la pensée religieuse qui alimente la légende, le poète nous dit bien que la seule « direction » qui s'impose à Carpaccio est celle de la mort, c'est-à-dire la ligne du temps « chrétienne » ou, comme il arrive à Emmer, celle du rêve, qui n'est rien d'autre, finalement, qu'un simulacre de la dimension de la mort. En revanche, il faut agir différemment dans la lecture de leurs contenus, car si les images sont traversées par un temps pluriel qui rend les structures « complexes », c'est parce que celui-ci contamine les éléments qui les composent. Ainsi, les images deviennent-elles des formes plurielles –en psychanalyse on parle de *condensations*– qui contribuent à alimenter l'énigme

⁸⁴⁷ COCTEAU Jean, *Le Cordon ombilical*, Paris, Plon, 1962, pp. 49-50.

⁸⁴⁸ Sur ce lien entre rêve et création artistique, cf. CASTRONOVO Enrico, *Le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, cit., pp. 203-205.

de la vision. Raison qui amène la voix, à travers le « bavardage » avec le public, à prendre désormais en considération les protagonistes qui constituent la légende :

Et voici que le roi d'Angleterre envoie un autre personnage sur des pieds de voleur, sur des bastingages, sur des belvédères, sur des passerelles, sur des échelles de cordes, et ce personnage a nom Colomb ou Erée, et ce personnage ne porte pas une palme et il n'est pas un ange, ou du moins c'est une autre espèce d'ange avec d'autres ailes et un autre tumulte et cette autre espèce d'ange avec une autre espèce d'ailes a nom l'amour et voici que des regards s'accrochent et nouent un nœud au centre d'une histoire qui se complique dans la chambre merveilleuse où, par la faute d'une lucarne d'église, les choses qui doivent se dérouler de gauche à droite se déroulent de droite à gauche et commencent par le dénouement. (Plans 36-41.)

Si le temps est celui qui ouvre à la multiplicité de l'instant, les signes qui le composent sont contaminés par *l'autre*. Cocteau nous dit que, dans les images, l'altérité est la trace indélébile qui traverse toutes les formes, qui habite tous les signes au point de les rendre polysémiques. Par exemple, pour ce qui concerne le prénom du fils du roi d'Angleterre, futur époux d'Ursule, il devient « Colomb ou Erée⁸⁴⁹ ». De cette façon, l'idée d'ailes et de vol, renfermée dans le premier terme, se projette sur le deuxième, en le faisant ressembler à une figure angélique ; mais pas seulement. Le nom de Colomb, que Cocteau utilise volontairement sous forme de prénom et sans le « o » final, indique un personnage historique particulier : le découvreur des Amériques. La traversée d'Erée pour rejoindre l'épouse promise est alors connotée comme le « voyage de découverte » emblématique (sa conversion), d'un nouveau monde (la chrétienté) lui qui, en partant de son royaume, était encore païen ; mais ce n'est pas tout. Il y a aussi un autre prénom qui, finalement, se rajoute aux deux autres : c'est celui d'« amour », qui projette Erée dans un champ sémantique ultérieur, d'où la voix du poète développe la suite de son commentaire : « Et voici que des regards s'accrochent et nouent un nœud au centre d'une histoire qui se complique dans la chambre merveilleuse où, par la faute d'une lucarne d'église, les choses qui doivent se dérouler de gauche à droite se déroulent de droite à gauche et commencent par le dénouement » (plans 40-41).

Encore une fois, Cocteau nous suggère que la pensée religieuse ne tolère pas le sentiment amoureux terrestre qui, dans le film d'Emmer, est né grâce aux regards des deux

⁸⁴⁹ À partir du nom latin d'Etherius, on a en français Ethéré ou Erée, comme c'est le cas ici.

fiancés, qui se sont croisés dans cette « chambre merveilleuse » du rêve d'Ursule. Pour cette raison, dans le cycle de Carpaccio nous retrouvons la lecture « unidirectionnelle » mise en place par le dispositif visuel ecclésiastique, qui donne à leur rencontre d'amour une dimension spirituelle, inscrite dans un dessein divin bien précis : le faire devenir légendaire. En revanche, la voix se fait insistante pour nous dire que, dans la chambre d'Ursule, les images sont ouvertes à la prolifération/condensation du mécanisme onirique : « les Huns [...] sont des gondoliers du grand canal du songe munis d'ailes de demoiselles » (plan 46), « la gouvernante nommée Unidicimilla va devenir, par les prérogatives du rêve et de la légende, onze mille vierges⁸⁵⁰ » (plans 54-55) et « les beaux seigneurs frivoles, de dos, un poing sur la hanche, deviennent des vierges, des vierges et encore des vierges, un fleuve de vierges en marche vers les flèches d'un tir à l'arc » (plans 59-60). Aucun élément n'en sort indemne, pas même « le personnage blond » (plan 47) qu'Ursule croise sur son chemin : il est « sans doute un ange, puisqu'il est convenu d'appeler par ce nom un jeune homme qui n'en est pas un » (plan 49), ou encore « le jeune personnage radieux [...] Qu'il est des Huns le capitaine étrange ! » (plans 67-69), car c'est lui, enfin, qui « vise Ursule avec son dard »⁸⁵¹ (plan 69).

Or, Cocteau fait comprendre clairement à son public qu'il est impossible de lire les images de façon unidirectionnelle car, en permettant l'ouverture à l'autre, elles élaborent une structure *kaléidoscopique* qui ne se laisse enfermer dans aucune grille normative. La seule manière de les aborder consiste à les traverser, et c'est pourquoi le « bavardage » avec le spectateur sert à les familiariser avec cette pratique. Mais à l'improviste, en se soustrayant à ce principe, il tourne le dos au public et, sans solution de continuité, la voix s'adresse directement à Ursule :

Ursule ! réveillez-vous, réveillez-vous, ne dormez plus ! Le rêve a des limites. Méfiez-vous, Ursule, des cheveux d'ange. Méfiez-vous. Que votre chien aboie et vous réveille ! Dans une seconde il sera trop tard.
Le bel insecte vous vise avec son arc. Dormez, dormez tranquille,

⁸⁵⁰ Dans son article qui analyse le commentaire de Cocteau pour le film d'Emmer, Francis Guermann remarque que, pour ce qui concerne le numéro des vierges : « Il semble qu'une interprétation, voire une erreur de lecture, soit à l'origine de l'ampleur de la légende. Deux versions coexistent. La première remonte au XII^e siècle lorsque fut découverte près d'ossements une pierre avec une inscription latine relatant le martyre de vierges ; on pouvait y lire : XIMV, ce qui fut interprété par XI Mille Vierges alors qu'il fallait probablement lire : XI Martyres et Vierges. La seconde version (celle reprise par Cocteau dans le film), est une confusion entre le nom d'une compagne d'Ursule qui se nommait Undecimilia et le nombre de vierges », in « La légende de Sainte Ursule », *Zeuxis*, n° 9, Hiver 2002, p. 31.

⁸⁵¹ Et, comme Francis Ramirez et Christian Rolot le notent justement dans leur monographie sur le poète : « Voilà Carpaccio élevé, par la grâce de cette impertinente observation qui d'une lance fait un dard, au rang de ces grands cachottiers érotiques, les Vinci, les Michel-Ange, cafardés par la psychanalyse », *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., p. 277.

Ursule ! Mais que se passe-t-il, où se hissent votre couche et votre chambre inhabitable ? Vous dormez, haute et en plein vent. Quel est ce dais, quel est ce catafalque ? Ursule votre lit naviguait sur les eaux surnoises et Dieu a dit à l'ange aux trois figures : « Vous coulerez à pic ce lit qui navigue sur les eaux surnoises ». Et l'ange aux trois figures l'a coulé à pic et vous voilà coulée à pic jusqu'au fond du ciel sans fond. (Plans 69-75.)

Nous voilà arrivés au dernier volet de cette sensibilisation à la lecture des images pratiquée par Cocteau. Maintenant le poète s'apprête à affronter le cœur du problème : celui de leur *réalisme*. Pour un instant, la voix semble tomber dans le piège de la représentation ; mais ce n'est pas le cas. Les mots se réfèrent directement à l'univers visualisé en le révélant, *ipso facto*, comme « réaliste », car le cinématographe : « permet de donner l'apparence de la réalité à l'irréel »⁸⁵². Il s'agit, donc, d'un *autre* réel, et c'est ce qui fait que le film entier est ouvert à la dimension de l'autre de soi, le traverse dans sa totalité. La voix se laisse, ainsi, capturer par l'image cinématographique afin de la dévoiler. Toutefois, ce faisant, elle montre son incapacité à expliquer l'énigme de la mort : « Mais, que se passe-t-il, où se hissent votre couche et votre chambre inhabitable ? Vous dormez, haute et en plein vent ! Quel est ce dais, quel est ce catafalque ? » (plans 72-73). Dans le commentaire, se posent des questions pour la deuxième fois sauf que, maintenant, la voix dévoile son impuissance à répondre. C'est une autre voix qui le fait à sa place, celle de Dieu qui gouverne l'univers d'Ursule, le monde de l'au-delà, qui s'insinue dans celle du poète : « Ursule, votre lit naviguait sur les eaux surnoises et Dieu a dit à l'ange aux trois figures : “ Vous coulerez à pic ce lit qui navigue sur les eaux surnoises ”. Et l'ange aux trois figures l'a coulé à pic et vous voilà coulée à pic jusqu'au fond du ciel sans fond » (plans 73-75). Ainsi, avec la mort d'Ursule, le mécanisme onirique a disparu, laissant place à celui de la création artistique qui, nous l'avons déjà remarqué, sous-tend la même complexité du rêve devant les images. Dans ce cas, la voix nous dit qu'il faut lire autrement l'image des funérailles d'Ursule : ainsi, le mouvement de restitution de son corps à la terre – à Venise, à l'eau de sa lagune – devient celui qui l'amène au ciel. Elle renvoie, alors, à l'autre qui est hors d'elle : l'*Apothéose de Sainte Ursule et de ses Compagnes*, le retable où l'on voit la sainte monter au ciel, mais qu'Emmer n'a pas inclus dans son film. De ce fait, le texte entier réfléchit, enfin, son hors-texte, tandis que la voix laisse entendre qu'elle est habitée, aussi, par celle de l'autre créateur, qui l'ouvre à la parole *plurielle*.

⁸⁵² COCTEAU Jean, *Le Testament d'Orphée*, in *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p. 1344.

Décidément, le commentaire de Cocteau est un texte qui possède une composante théorique élevée. Né de la recherche activée par Emmer, relative à la production d'un récit cinématographique de la légende de Sainte Ursule à partir des toiles de Carpaccio, il exhibe une approche personnelle, qui fait du sujet de la vision l'axe central de son discours, à travers une réflexion concernant la lecture des images. La construction du film, à partir de la cinquième toile *Songe de Sainte Ursule*, permet au poète d'aborder, dans une perspective différente, un sujet sur lequel il était en train de réfléchir en ces années-là, et particulièrement à la fin de 1947, à propos du scénario de son film *Orphée* : celui concernant la figure du poète – descendant du poète *voyant* de Rimbaud⁸⁵³ – dans son rapport avec *les/ses* images.

Si la poésie est un état de l'être humain qui peut se manifester sous diverses formes – poésie de roman, de théâtre, de cinéma, ou encore poésie critique, etc. – le poète est celui qui vit, comme l'atteste *Le Requiem*, « Un pied sur le sol un pied dans le vide [...] Un pied dans la veille un pied dans le songe » (*ŒP*, pp. 1045-1046). Être de l'entre-deux, il se comporte comme un somnambule, dans un demi-sommeil continu, prêt à descendre en lui-même comme un plongeur se jette dans les eaux profondes, afin d'y saisir « quelques secrets de cette nuit du corps humain qu'on appelle âme »⁸⁵⁴, selon les circonstances et les signes du hasard.

Or, dans le commentaire écrit pour le film, le sommeil d'Ursule devient celui du poète : Ursule est son double. Comme lui, elle est totalement plongée dans les images produites par le rêve qui la hante. Cependant, cet Orphée au féminin, à la différence de son semblable, n'a aucun besoin de traverser le miroir pour accéder à la profondeur de son être comme dans *Le Sang d'un poète* ou encore dans *Orphée*. Dans son essai sur ce film, Laurence Schifano observe que :

⁸⁵³ Dans une des célèbres lettres dites « du Voyant », Rimbaud affirme que la tâche du poète est celle de se faire : « [...] voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. [...] Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'inconnu ! », « Rimbaud à Paul Demeny – Charleville, 15 mai 1871 », in *Poésies Une saison en enfer Illuminations*, Préface de René Char, Éditions établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 1984, pp. 202-203. Sur les liens féconds entre les deux poètes, cf. LE CORSU Soraya, *Jean Cocteau, Arthur Rimbaud et le Surréalisme*, Paris, Connaissance et Savoirs, 2004.

⁸⁵⁴ COCTEAU Jean, « Préface » de *Le Testament d'Orphée*, in *Romans, poésies, œuvres diverses*, cit., p.1321.

[...] en associant de façon récurrente le miroir et le rêve par la métaphore de l'eau où plonge le dormeur qui s'enfonce en lui-même, Cocteau fait du miroir le moyen par excellence de descendre notre « Léthé intérieur » (Proust). Ainsi seulement peut se déclencher l'ouverture d'un nouvel espace-temps hors des limites habituelles, qui figure la naissance à ce que, dans les premières lignes d'*Aurélia*, Nerval nomme "une seconde vie". Au seuil du rêve, au seuil de la mort, le miroir est donc l'objet à la fois quotidien et poétique par excellence⁸⁵⁵.

Dans le commentaire sur *La Légende de Sainte Ursule*, le miroir comme outil de médiation pour accéder au rêve et à ses images n'apparaît plus. Sa place, désormais, est occupée par le *corps* du dormeur tout court. C'est le corps même qui constitue la frontière entre la veille et le sommeil, moyen par lequel le poète accède *totale*ment aux images qui l'habitent⁸⁵⁶. Cocteau se libère de la nécessité d'utiliser le miroir pour indiquer à son public qu'il faut rompre avec le piège de la représentation, aller au delà de la duperie des images, si l'on veut saisir l'altérité à laquelle elles ouvrent. De toute façon, comme le poète l'avoue à André Fraigneau dans l'un de ses entretiens, il est désormais conscient que le travail même d'un film « ressemble au rêve, en ce sens que seuls comptent les gens et les actes du rêve et qu'on en arrive à ne plus voir ni entendre ce qui se passe au dehors, comme un dormeur est trop occupé par la vie du rêve pour s'apercevoir que la vie réelle entre dans sa chambre »⁸⁵⁷. Si les images sont désormais des *images-seuil*, ouvertes à la dimension intérieure du sujet – l'autre de soi – et le film a la démarche d'un rêve, leur lecture devient une *vision totale de l'être*, à partir du *corps-frontière*. Pour cette raison, on ne peut avoir ni une lecture linéaire, ni une lecture unidirectionnelle, mais seulement multiple et réitérée, car liée à la pluralité des points de vue. Les mots du commentaire du film le montrent bien, avec son retour incessant sur les images qui occupent le rêve d'Ursule, en les regardant sous des angles différents. Motif qui transforme son texte en un récit d'une vision stratifiée, car née du mélange de son regard avec ceux, antérieurs, de Carpaccio et d'Emmer. En même temps, vision différenciée par rapport aux visions qui l'ont précédée : c'est de cette manière seulement que l'on peut saisir pleinement, la diversité du multiple. Raison pour laquelle, dans son bavardage avec le public, Cocteau a recours au mot décalé par rapport aux images qu'il accompagne.

⁸⁵⁵ SCHIFANO Laurence, *Orphée de Cocteau*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours - Cinéma », 2002, p. 69.

⁸⁵⁶ Sur cette voie, il est significatif que dans les films ultérieurs à *Orphée*, le poète lui-même incarnera son propre rôle : il s'agit de *La Villa Santo Sospir* et de *Le Testament d'Orphée*.

⁸⁵⁷ COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Édition établie par André Bernard et Claude Gautéur, cit., p. 24.

Anticipations, contemporanéité, retards : le poète fragmente la bande-son pour orchestrer sa propre parole plurielle. Il ne s'agit donc pas, comme Guermann le souligne dans son article, que : « Le texte de Cocteau, fait d'énumérations, de répétitions, d'adresses au spectateur et à Ursule, d'exclamations, ignore le synchronisme »⁸⁵⁸. Le texte de Cocteau relève d'une articulation bien plus complexe qui s'établit entre synchronisme et asynchronisme. En effet, par rapport à l'utilisation de la musique au cinéma, Cocteau a déclaré à André Fraigneau : « Rien ne me semble plus vulgaire que le synchronisme musical dans les films. C'est encore du pléonasme. Une sorte de glu où tout se colle et où le jeu (j'emploie ce mot comme pour du bois qui joue) ne saurait se produire. Le seul synchronisme qui me plaise est le synchronisme *accidentel* dont d'innombrables expériences m'ont prouvé l'efficace »⁸⁵⁹. Ce qui émerge de cette déclaration est, encore une fois, la notion d'*accident* qui, dans la terminologie du poète, a une signification particulière, car elle est la *déchirure* par laquelle on accède à la dimension de l'être qu'il appelle poésie. Ainsi, si l'asynchronisme dérive du fait que Cocteau a tourné le dos aux images pour bavarder avec le public, les points de contact – accidentels – entre les mots et les images deviennent, eux aussi, des véhicules de poésie. Par exemple, si l'on exclut l'annonce liée au plan 1 (« Nous sommes dans une chambre », phrase dite sur le détail de deux vases avec plantes posés sur les rebords d'une fenêtre jumelée), à partir du plan 2 jusqu'au début du plan 9 nous sommes dans le synchronisme. À travers celui-ci, la voix permet de faire accéder les spectateurs à l'attention qu'ils doivent porter vers autre chose que l'image de la chambre d'Ursule. Sur cette conscience partagée, Cocteau peut ainsi développer un parcours de lecture ouvert sur la diversité/complexité de la vision audiovisuelle.

Le commentaire de *La Légende de Sainte Ursule* est donc un texte important dans la production de Cocteau au cours des années Quarante, au moins pour deux raisons. La première parce que, grâce à lui, nous avons vu que les images, à travers le corps-frontière d'Ursule, s'ouvrent à une lecture qui coïncide avec la vision totale de l'être, en transformant leur épistémologie en une phénoménologie⁸⁶⁰. La deuxième raison vient de ce que le poète

⁸⁵⁸ GUERMANN Francis, « La légende de Sainte Ursule », cit., p. 35.

⁸⁵⁹ COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe, Édition établie par André Bernard et Claude Gautéur*, cit., pp. 57-58.

⁸⁶⁰ Dans ce sens, tout le travail de recherche de Maurice Merleau-Ponty, autour de la vision et du regard dans les arts, est éclairant. En particulier, voir *Le Visible et l'Invisible* (1964), Paris, Gallimard, coll. « tel », 1995 et *L'Œil et l'Esprit* (1964), Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1992.

condense en lui les thèmes qui lui sont les plus chers, motifs de réflexions sur lesquelles va s'articuler la production future : le sommeil, le rêve, la visite de l'ange, son annonce, Éros et Thanatos, et la figure du poète-martyr.

Dans un article consacré en particulier au croisement entre la figure d'Ursule et celle d'Orphée-Cocteau, Colette Roubeau a mis en évidence que :

[...] le poète détourne[ra] habilement, pour les entraîner où il le désire, comme le faisait de tout ce qu'il approchait le chantre de Thrace, une foule de détails, de motifs, et même de lieux, figurant dans une œuvre peinte [*le cycle de Sainte Ursule*]. Ces détails, ces fragments viendront s'intégrer dans diverses œuvres de Cocteau, et plus particulièrement dans celle que j'ai nommé le dernier chant d'Orphée, c'est-à-dire *Le Requiem*, y prenant dès lors un sens nouveau, qui n'appartiendra désormais qu'à lui⁸⁶¹.

Ces éléments, présents dans les toiles de Carpaccio, sur lesquels la chercheuse s'attarde, ont attiré l'attention du poète pour l'écho avec ses œuvres du passé, en le stimulant pour de nouvelles créations poétiques. Par exemple, la rencontre avec sa propre mort dans l'image de « l'ange à trois figures » (iconographie que Milorad a très bien analysée⁸⁶²) ; le gaucher qui poignarde le pape Cyrille pendant le martyre à Cologne ; le gant de l'archer (instrument magique par excellence), ou encore la chambre d'Ursule, ce *no man's land* qui a beaucoup à voir avec la « zone » d'*Orphée*. La chercheuse les retrouve disséminés dans plusieurs poèmes des années Cinquante, jusqu'à remarquer que *Le Requiem* s'ouvre avec ces vers :

PREMIÈRE PÉRIODE

Le poète salue sa maladie

⁸⁶¹ ROUBAUD Colette, « Jean, Ursule... et les autres, ou Orphée à Venise », in ZOPPI Sergio (*a cura di*), *Jean Cocteau, Quaderni del Novecento Francese*, n° 15, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 114-115.

⁸⁶² « En 1948, Cocteau rédigea le commentaire d'un film de Luciano Emmer sur *La Légende de sainte Ursule*, série de tableaux de Carpaccio. Dans ces toiles énigmatiques, Cocteau décèle des thèmes qui lui sont chers : celui du sommeil et du rêve d'Ursule, fille du roi de Bretagne ; celui de l'ange, de l'objet d'amour et du capitaine des Huns qui tuera la jeune fille, trois personnages à la fois différents et le même, “ l'ange à trois figures ”, dit Cocteau dans son commentaire (*Poésie Critique I*, p. 255) – et l'on évoque aussitôt “ le Prince au triple visage ” que nous avons déjà remarqué dans *La Belle et la Bête* : l'ange annonciateur de sainte Ursule correspond au personnage d'Avenant ; l'envoyé du roi d'Angleterre, appelé Colomb ou Érié [*sic*], qu'aime Ursule, au Prince Charmant de Belle, et le capitaine des Huns, à la Bête sanguinaire – tous ces personnages étant pour l'inconscient de Cocteau des aspects (positifs ou négatifs) du Père ou de ses réincarnations. Ce thème de la légende de Sainte Ursule impressionna le poète au point de lui inspirer dans la suite plusieurs poèmes », « La clé des mythes dans l'œuvre de Cocteau », in *Cahiers Jean Cocteau 2*, « Souvenirs et études critiques », Paris, Gallimard, 1971, pp. 133-134.

25 février 1959

Salut bonne maladie

Ô sainte maladie ô chambre

D'Ursule où s'échafaude

Un Orient actif de princes

De scribes d'archers de pages

D'ambassadeurs enturbannés

Des minarets de mâtures

Par la seule grâce d'un ange

Aux pieds ne touchant pas le sol

Bel ange de la maladie... (*ŒP*, p. 1035.)

Dès son apparition dans l'univers de Cocteau, Ursule a franchi son propre chemin dans son imaginaire poétique, jusqu'à devenir un autre *alter ego* comme l'a été, avant elle, le chanteur de Thrace, Orphée. Pour cette raison, le commentaire que le poète a écrit pour le film d'Emmer est un texte clé pour la dernière phase de sa production poétique assez diversifiée. Ce qui explique sa publication dans le premier volume de *Poésie critique*, chose qui n'est pas arrivée pour celui de *Venise et ses amants* (sauf pour la partie du prologue, publiée par Tacchella dans *l'Écran Français*, en accompagnement de son article sur le film). Or, si dans la mythologie personnelle de Cocteau Ursule vient occuper une place de premier plan, la contribution n'est cependant pas directement due à Carpaccio, comme on le déduit de l'article de Colette Roubaud (mais, aussi, de ceux de Danielle Chaperon⁸⁶³ et de Milorad⁸⁶⁴). En

⁸⁶³ « Il n'est pas de plus belle description de la *camera poetica* que celle qu'on peut lire dans le commentaire que Cocteau écrit pour un documentaire filmé consacré à la *Légende de Sainte Ursule* de Carpaccio. [...] Cette chambre, où la Sainte future dort, figure sur le premier tableau du cycle de sa *Légende* : un lit à baldaquin, cube aux arêtes de bois, y ressemble à la chambre ouverte de Marie posée sur la scène de l'Annonciation. Cocteau rêvant devant les Carpaccio transforme ce premier panneau paisible en *réceptacle* de tous les autres tableaux du cycle », *Jean Cocteau. La chute des angles*, cit., p. 20.

⁸⁶⁴ Des années après le premier article précédemment cité, dans un autre texte Milorad confirme à nouveau sa lecture psychanalytique de l'ange à trois figures comme une iconographie qui renvoie au père, cette fois-ci en la potentialisant. En effet, il ne la considère pas seulement comme l'origine de l'homosexualité de Cocteau, mais il fait d'elle la raison de l'intérêt de Cocteau pour les toiles de Carpaccio, en laissant totalement de côté le rôle joué par le film : « Si, vers la fin de son existence, Cocteau s'intéressa aux Carpaccio qui racontent la vie de sainte

revanche, le poète le doit justement à l'art de Luciano Emmer, c'est-à-dire au fait qu'il est parti du sommeil d'Ursule, comme lui-même l'a reconnu dans son introduction au film, en l'indiquant parmi les adeptes de la phénixologie, qui permet de faire renaître les œuvres mortes et, avec elles, leurs créateurs.

À la fin de notre analyse, nous pouvons donc affirmer que *La Légende de Sainte Ursule* est la rencontre de deux textes : le texte visuel de son metteur en scène, et le texte verbal du poète, à partir des matériaux fournis par les toiles de Carpaccio. En se rencontrant, ils racontent une histoire et l'histoire de leur propre écriture. Pour ce qui concerne Cocteau, son commentaire tout en étant lucide parce que complexe, est aussi fortement émotif, même si contraignant. En effet, il s'apparente à une *conversation* entre lui et le public, exactement comme il le désirait, en le concevant comme un hypothétique « bavardage » cinématographique. C'est l'indication que l'on retrouve dans les pages de son *Passé défini* dont nous sommes partis pour notre lecture, qui contient également l'affirmation que sa méthode « [C']était une réussite »⁸⁶⁵ : il avait raison.

Ursule, au point de rédiger le commentaire du film de Luciano Emmer, *La Légende de Sainte Ursule* (1948), et de souvent revenir sur ce thème dans sa poésie, c'est qu'il fut impressionné par la ressemblance entre le fiancé d'Ursule, l'ange et le capitaine des Huns qui tue la sainte : une fois de plus, l'objet d'amour (le fiancé de la jeune fille) et l'agent de mort (le capitaine des Huns) se confondent entre eux, ainsi qu'avec l'ange qui relie à l'au-delà notre univers quotidien. Si « tous les visages qu'il aime se ressemblent », c'est que tous les visages qu'il aime renvoient en première instance à celui du père, premier en date des objets d'amour masculins », « Addenda à une étude du “ Livre blanc ” », in *Cahiers Jean Cocteau* 9, « Théâtre inédit et textes épars », Paris, Gallimard, 1981, p. 340.

⁸⁶⁵ PD I, p. 372.

CHAPITRE 3

UNE COLLABORATION INDIRECTE.

L'AIGLE À DEUX TÊTES DANS LE MYSTÈRE D'OBERWALD DE MICHELANGELO ANTONIONI

La collaboration féconde entretenue par Cocteau avec le cinéma italien s'arrête à la fin des années Quarante, avec les deux commentaires réalisés pour Luciano Emmer. Grâce à son journal *Le Passé défini*, nous avons pu souligner comment la décennie qui suit l'affirmation du cinéma néo-réaliste ne l'enthousiasme plus (sauf quelques rares exceptions). En tout cas, la présidence du grand jury du Festival de Cannes de 1954 lui permet d'élaborer un jugement tranchant et définitif sur le néo-réalisme : à son avis, il s'agit d'une « des formules déjà mortes en Italie » (*PD III*, pp. 94-95). En effet, le cinéma italien de l'après-guerre est en train de se développer en suivant des chemins tout à fait nouveaux.

Le plus efficace, du point de vue intellectuel, est constitué par le soi-disant cinéma d'auteur. Ses origines coïncident avec le choix « intimiste » – ou post néo-réaliste – de Roberto Rossellini, pour qui la rencontre avec Cocteau et la mise en scène de sa *Voix humaine* ont été déterminantes. Parmi les différents réalisateurs qui, en Italie, commencent à s'imposer pendant les années Cinquante, trois noms dominant : Luchino Visconti, Federico Fellini et Michelangelo Antonioni. Chacun d'eux poursuit un parcours autonome. Pourtant, dès que les derniers photogrammes de *L'Avventura* (1960) s'estompent sur les écrans des plus importantes villes du *Bel Paese*, la presse spécialisée se rend compte, aussitôt, qu'elle a assisté à quelque chose d'assez particulier. Voilà ce que l'historien du cinéma italien Gian Piero Brunetta affirme : « *L'Avventura* arrive dans le sillage de *La Dolce vita* [de Fellini, n.d.r.] et fait l'objet de jugements contrastés : la coupure par rapport au cinéma des années Cinquante est sensible et il n'est pas facile d'inventer des catégories pertinentes à ce type de cinéma qui, de manière évidente, n'a aucun lien avec la tradition »⁸⁶⁶. En effet, l'inquiétude existentielle qu'Antonioni

⁸⁶⁶ BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, vol. IV, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 338 (« *L'Avventura* giunge a ridosso della *Dolce vita* [di Fellini, n.d.r.]

propose avec son film apparaît, aux yeux des Italiens, totalement nouvelle, même si elle est bien en résonance avec les tensions culturelles, philosophiques et idéologiques qui existent au-delà des frontières nationales. Dans *L'Avventura* le metteur en scène s'apprête à sonder les replis de l'être humain, à travers la relation d'inadéquation et de dissonance que ses personnages vivent par rapport aux autres et aux milieux qui les entourent, et ce discours d'auteur devient le motif central de son cinéma.

Le bagage culturel d'Antonioni – la littérature ainsi que la philosophie qui le passionne – lui sert tout d'abord à structurer ses idées sur le cinéma et à constituer la source d'inspiration de ses films⁸⁶⁷. Cependant, en parcourant sa filmographie, les films tirés d'œuvres littéraires sont rarissimes. Le premier, *Femme entre elles* (*Le Amiche*, 1955), est l'adaptation du récit *Entre femmes seules* (*Tra donne sole*, 1949) de Cesare Pavese (1908-1950)⁸⁶⁸. *Blow up* (1966) s'inspire du récit *Les Fils de la Vierge* (*Las Babas del diablo*, 1959) de Julio Cortázar (1914-1984)⁸⁶⁹, mais il ne s'agit pas d'une adaptation. Finalement le deuxième film – et le dernier aussi – avec un sujet « non original » est *Le Mystère d'Oberwald* (*Il Mistero di Oberwald*, 1980), d'après la pièce *L'Aigle à deux têtes* de Cocteau. Choix qui étonne la critique, et pour une bonne part aussi, le public de ses fidèles. Toutefois, nous pouvons retrouver des éléments de l'univers poétique de Cocteau qui rappellent celui, assez différent, du metteur en scène italien. Nous sommes ainsi confrontés à deux auteurs qui, même dans leur altérité, établissent une communication et, en communiquant, trouvent un terrain de rencontre, comme on va le voir à travers l'analyse qui suit.

e gode di consensi contrastanti : lo strappo rispetto al cinema degli anni Cinquanta è sensibile e non è facile inventare categorie pertinenti a un tipo di cinema che, in modo plateale, non ha alcun legame con la tradizione »).

⁸⁶⁷ Voir ANTONIONI Michelangelo, « *Suggerimenti di Hegel* », in *Écrits 1936/1985*, édité par Giorgio Tinazzi, Roma, Cinecittà International, 1991, pp. « *Suggerimenti di Hegel* », in *Cinema*, n° 155, 10-12-1942, repris in ANTONIONI Michelangelo, *Sul cinema, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 187-193.

⁸⁶⁸ PAVESE Cesare, *Entre femmes seules*, troisième récit du recueil *Le Bel été* (*La Bella estate*), 1949.

⁸⁶⁹ CORTÁZAR Julio, *Les Fils de la Vierge*, troisième nouvelle qui fait partie du recueil écrit en espagnol *Las Armas secretas* (*Les Armes secrètes*), 1959.

3.1. POURQUOI L'AIGLE À DEUX TÊTES DE COCTEAU : LE PROJET D'ANTONIONI

Depuis *Profession : reporter* (*Professione : reporter*, 1975), Michelangelo Antonioni n'a rien tourné et quand il commence à réfléchir à une adaptation possible d'une œuvre tirée du répertoire théâtral de Jean Cocteau, quatre ans déjà se sont écoulés. Il avait consacré cet intervalle à la lecture, à la réflexion sur son art et au désir de s'ouvrir à de nouveaux projets bien loin de l'univers littéraire du poète français, comme il le déclare lui-même pendant le tournage du film : « *Le Mystère d'Oberwald* est une chose qui ne me concerne pas du tout... Par contre, ce qui me concernait, c'était un sujet tiré d'un récit d'Italo Calvino, *Le voyageur nocturne*. L'histoire d'un homme qui se dispute avec sa maîtresse, lui jette le téléphone à la figure, et ensuite, au lieu de la rappeler, décide d'aller la trouver, même si elle habite dans une autre ville. Le film est l'histoire de ce voyage avec ses trois niveaux différents, celui du réalisme, celui du souvenir et celui de l'imagination. Et avec le changement des situations et des états d'âme, les couleurs devaient changer. Je devais le tourner en utilisant l'électronique... »⁸⁷⁰.

À ce moment de sa carrière artistique, le désir de réaliser un film entier avec la technologie électronique s'impose à lui, confirmant ainsi que l'expérimentation de nouvelles formes de langage est l'un des traits prédominants de sa sensibilité artistique⁸⁷¹. En outre, il se montre une nouvelle fois en plein accord avec son temps. Le désir d'intervenir sur l'image cinématographique – dans le but de la manipuler pour la plier à son discours d'auteur – fait de *Mystère d'Oberwald* un œuvre pionnière, qui anticipe sur une tendance qui va naître bientôt. En effet, aux États Unis, l'intrusion du monde du cinéma dans l'univers de l'image électronique – ou *vice versa* – se concrétisera en 1982 avec *Coup de cœur* (*One from the*

⁸⁷⁰ Interview reprise in TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « *il castoro cinema* », 2002², pp. 112-113 (« *Le Mystère d'Oberwald è una cosa che non mi riguarda per niente... Mi riguardava invece [un soggetto tratto] da un racconto di Italo Calvino, Il viaggiatore notturno. La storia di un uomo che litiga con la propria amante, le sbatte il telefono in faccia, e poi, anziché richiamarla, decide di andare a trovarla, anche se lei abita in un'altra città. E il film è la storia del viaggio con i suoi tre diversi livelli, quello realistico, quello del ricordo, quello dell'immaginazione. E con il cambiare della situazione e degli stati d'animo dovevano cambiare i colori. Dovevo girarlo in elettronica...* »).

⁸⁷¹ Il faut se rappeler que la recherche linguistique sur l'image cinématographique devient ouvertement métalinguistique avec *Le Désert rouge* (*Il Deserto rosso*, 1964), en rapport précisément avec la couleur, et elle va dominer le récit entier dans le film suivant, *Blow up* (1966).

Heart) de Francis Ford Coppola et, dans la même année, avec *Tron*, film de la maison Walt Disney⁸⁷².

En revanche, si l'on s'en tient à ce qu'Antonioni lui-même s'est amusé à suggérer aux journalistes venus l'interviewer, le hasard a, semble-t-il, joué un rôle tout à fait *mystérieux* en ce qui concerne l'adoption de *L'Aigle à deux têtes* de Cocteau : « Pourquoi ce choix? Il ne s'agit pas de choix mais de hasard. On pourra ironiser sur cette affirmation et soutenir que le “mystère” réside dans la raison qui m'a poussé à faire ce film. C'est la première fois que je me risque à réaliser un drame aux couleurs sombres et le contact ne s'est pas fait en douceur. Disons que j'ai fait de mon mieux pour atténuer le choc »⁸⁷³. Cependant, si l'on veut examiner le hasard de plus près, celui-ci prend le visage, pour l'occasion, de Monica Vitti, son ex-muse, ex-compagne et, depuis quelques années désormais, son amie fidèle. Bref, à l'origine il y a un projet que la *Rete 2* de la RAI-Radio Télévision Italienne soumet à Monica Vitti : interpréter pour le petit écran le célèbre monologue de Cocteau *La Voix humaine*. Antonioni en fera alors le récit suivant :

Elle [Monica Vitti] vint chez moi et me proposa de le faire ensemble. Il me semblait absurde de rivaliser avec Rossellini, le grand maître, et aussi cette espèce de défi entre Monica et [Anna] Magnani était peu sympathique. Je dis : cherchons quelque chose d'autre. Monica avait le livre des comédies de Cocteau, et nous nous arrê tâmes sur *Le Bel Indifférent*. C'est un monologue où elle se défoule en parlant tandis que lui lit son journal, somnole et à la fin s'en va. Pendant quelques jours, je pensai le faire avec un final différent : on sonne à la porte, un jeune homme qui déborde d'amour et de frustration entre, mais à la place de l'écouter elle prend son journal et se met à faire la belle indifférente. La plaisanterie nous amusa, mais elle était un

⁸⁷² Néanmoins, dans une interview, Antonioni a déclaré que, selon lui, il y aurait une différence fondamentale entre le film de la maison Disney et son *Mystère d'Oberwald* dans la façon d'utiliser le moyen électronique : « l'un, *Tron*, est le fruit d'un dessin effectué par ordinateur, en d'autres termes c'est du cinéma infographique, conçu à la table de travail, qui produit des images plates avec une profondeur uniquement picturale, alors que mon film, *Il Mistero di Oberwald*, est un cinéma qui, tout en se servant de l'électronique, est beaucoup plus proche de la pellicule, dans la mesure où la caméra a toujours été face à la réalité, avec ses volumes précis et réels », in ANTONIONI Michelangelo, « Ordinateur-film, mon amour. Croyez-moi, c'est notre futur » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, édité par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, Roma, Cinecittà International, 1992, p. 262 (tr. fr. de MORI ANNA MARIA, « Il regista e l'elettronica : credetemi, è il nostro futuro », *La Repubblica*, 15-11-1983, repris in ANTONIONI Michelangelo, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 313).

⁸⁷³ ANTONIONI Michelangelo, « Presqu'un aveu » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, édité par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, cit., p. 258 (tr. fr. de « *Quasi una confessione* », in ANTONIONI Michelangelo, *Il Mistero di Oberwald, a cura di Gianni Missironi*, Torino, ERI, coll. « TV Cinema », 1981, p. 7).

peu faible. Finalement, dans le même livre, je tombai sur *L'Aigle à deux têtes*. Une chose incroyable, beaucoup de mots, trop même, la jeune reine en deuil, l'anarchiste qui vient pour la tuer, cette idée très actuelle de l'attentat politique qui devient un délit d'amour. Une sorte de « mélo ». Je pensai : j'en n'ai jamais fait, et cela pourrait être une nouveauté⁸⁷⁴.

Or, ce qui attire Antonioni vers un texte si « plein de mots » semble justement être sa nature de mélodrame, exact opposé de ce « cinéma de l'aliénation » qui était devenu son leitmotiv dominant. Voilà donc le premier élément qui l'attire : la rencontre avec une structure narrative codifiée. L'expérimentation se place donc, tout d'abord, au niveau de la dimension du récit mélodramatique, et elle est envisagée par une vraie nouveauté d'exécution. En effet, l'intérêt qu'il montre, à cette époque, pour l'utilisation de la technologie électronique dans la réalisation de l'image cinématographique se lie, de façon prépondérante, au désir de vouloir s'éloigner totalement du film réalisé par Cocteau lui-même, que le réalisateur italien trouve, comme il l'avoue au journaliste en train de l'interviewer : « Moche, irrémédiablement moche. [...] Après la projection, j'étais profondément déçu, je ne voulais plus faire le film. Ensuite, il me vint l'idée de le faire de manière tout à fait différente. C'est une histoire qui se déroule toute seule, avec des éléments autonomes, et qui m'aurait permis de me concentrer sur la façon de la raconter. C'est-à-dire l'expérimentation, dans laquelle je suis plongé, sur le travail avec des télécaméras, en transformant la couleur tandis que les scènes se déroulent. Sans aucun engagement psychologique ni sentimental »⁸⁷⁵.

De cette manière, la structure mélodramatique de *L'Aigle à deux têtes* se déplace-t-elle de la dimension strictement narrative vers une dimension plus visuelle : pour sa représentation, on retrouve le code linguistique de la couleur, selon l'expérimentation propre à

⁸⁷⁴ KEZICH Tullio, « E Antonioni incontra l'Aquila », *La Repubblica*, 8-7-1979 (« Lei [Monica Vitti] venne da me e propose : la facciamo insieme ? Mi pareva assurdo competere con Rossellini, il grande maestro, e anche questa specie di sfida a distanza fra Monica e la Magnani era poco simpatica. Dissi : cerchiamo qualcos'altro. Monica aveva il libro delle commedie di Cocteau, ci soffermammo su *Il Bell'indifferente*. E' quel monologo dove lei si sfoga a parlare mentre lui legge il giornale, sonnecchia e alla fine piglia e se ne va. Per qualche giorno pensai di fare quello con un finale diverso : suonano alla porta, entra un giovanotto che trabocca di amore e frustrazione, ma anziché starlo a sentire lei tira su il giornale e si mette a fare la bella indifferente. Lo scherzo ci divertì, ma era un po' esile. Finalmente, nello stesso libro, capitai su *L'Aquila a due teste*. Una cosa incredibile, tante parole, fin troppe, la giovane regina in lutto, l'anarchico che viene per ucciderla, quest'idea molto attuale dell'attentato politico che diventa delitto d'amore. Una specie di "mélo". Pensai : non ne ho mai fatto uno, potrebbe essere una novità »).

⁸⁷⁵ *Ibidem* (« Brutto, irrimediabilmente brutto. [...] Dopo la proiezione, ero profondamente scoraggiato, non volevo più fare il film. Poi mi balenò la prospettiva di farlo in modo diverso. E' una storia che va avanti per conto suo, con puntelli tutti autonomi, e avrei potuto dedicarmi al modo di raccontarla. Cioè all'esperimento, in cui sono immerso, di lavorare con le telecamere, trasformando il colore mentre si svolgono le scene. Senza impegno né psicologico né sentimentale »).

Antonioni. En effet, il trouve là un terrain qui lui est familier : il s'agit du travail sur la *forme*, qui avait commencé par une recherche sur la couleur à partir du lointain *Désert rouge* (toujours avec Monica Vitti). Dans *Le Mystère d'Oberwald*, le mélodrame devient donc un genre « assumé » par l'auteur, dont les effets littéraires sont transposés visuellement et réalisés à travers une *palette* dans sa nouvelle version électronique. Raison qui l'amène tout d'abord à intervenir sur le texte de Cocteau, dans le but de soustraire au dialogue théâtral ce qui sera rendu ensuite par l'image. À cette fin, il demande l'aide d'un de ses collaborateurs parmi les plus fidèles : le scénariste, et écrivain, Tonino Guerra (1920-2012). C'est avec lui que les dialogues de Cocteau subiront des coupes décisives, en vue d'un vrai projet de réécriture du texte pour sa nouvelle « mise au goût du jour ». Le découpage que nous allons examiner maintenant en fait foi.

3.2. ANALYSE DU DÉCOUPAGE DU FILM : FIDÉLITÉS ET INNOVATIONS

Avant de commencer notre parcours analytique, dissipons immédiatement tout malentendu. Le film d'Antonioni, *Le Mystère d'Oberwald*, veut être avant tout une adaptation de la pièce théâtrale de Cocteau, non un *remake* de son film. Sans vouloir entrer dans les complexités théoriques – de nature sémiotique – qui portent sur les éléments caractérisant les différents types d'opérations linguistiques (transcodification d'un côté *vs* recodification de l'autre)⁸⁷⁶, et au-delà du jugement fortement négatif exprimé par le metteur en scène sur le film du poète, son travail ne peut pas être considéré comme une opération de *remake* car il rejette, dès le début, tout ce qui dans le film renforce le côté mélodramatique du texte : l'ambiance surchargée du décor, le jeu appuyé des acteurs, la nature littéraire des dialogues⁸⁷⁷.

⁸⁷⁶ Sur ce sujet très important concernant les langages artistiques et leurs échanges inter-sémiotiques, il nous semble utile de renvoyer au travail de Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro lettura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003, où les concepts de transcodification et de recodification sont interprétés à la lumière du concept pragmatique de « traduction ».

⁸⁷⁷ C'est l'analyse qu'en donne Seymour Chatman, même si le point de vue qu'il adopte est différent : « Fidèle à sa source, *Il Mistero di Oberwald* a toutes les caractéristiques de la transposition cinématographique d'une pièce de théâtre, non sans quelque ressemblance avec certaines réalisations de l'*Américain Film Theater*. [...] L'action se déroule dans le respect rigoureux de l'unité du temps dramatique – deux jours, indiqués clairement comme tels – et dans les limites d'un seul lieu (l'endroit étant un *palazzo* du Piémont). Il y a naturellement des prises de vues en extérieur [...] Mais tout cela s'allie mal, du point de vue photographique aussi bien que narratif, aux événements historiques qui se déroulent à l'intérieur du château, et qui semblent appartenir à un autre genre de film », « "*Il Mistero di Oberwald*" : une approche mélodramatique », in CUCCU Lorenzo, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, Roma, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, 1988, p. 406 (tr. fr. de « *Antonioni on the surface of the world* », Berkeley-London, University of California Press, 1985).

Cependant, de notre point de vue, nous ne pouvons nous soustraire à l'existence du film de Cocteau pas plus qu'à son influence. Voilà pourquoi, dans la suite de cette analyse, nous nous référerons, de temps en temps, au film réalisé par le poète.

Pour ce qui concerne la fidélité à la pièce de Cocteau, nous pouvons affirmer que, en général, elle se rapporte avant tout au drame romantique d'amour-mort, dans lequel la Reine et Stanislas (renommé Sebastian dans le film) sont plongés bien avant leur rencontre fatidique : cadre qui les empêche de rompre le destin « tragique » qui les rapproche, les condamnant, irrémédiablement, à être les artisans de sa réalisation. Ce romantisme, d'origine ouvertement littéraire, est conservé par Antonioni dans le découpage. Néanmoins, en même temps il subit une opération de « mise à jour », car le metteur en scène italien donne à la composante « politique » du drame une épaisseur plus importante. En effet, dans une interview, dont on retrouve les grandes lignes dans l'un de ses écrits, il déclare de façon explicite que : « [...] un certain je ne se quoi d'actuel parcourt [ce] drame. Il est évident que j'ai voulu tenter de préciser ce je ne sais quoi, surtout en adoptant une terminologie qui évoque vaguement les tristes faits de notre époque. Des mots comme anarchique, opposition, pouvoir, chef de la police, camarade, groupe, appartiennent à notre vocabulaire quotidien »⁸⁷⁸. Cela expliquerait pourquoi la scène la plus importante pour le dénouement de l'intrigue – celle concernant la rencontre décisive entre le comte de Foëhn, chef de la police du règne, et l'anarchiste Sebastian – est conçue dans un registre « politique » plus appuyé que chez Jean Cocteau. En effet, elle ne se déroule pas dans la bibliothèque du château, mais dans une autre salle qui, comme l'indique le découpage, est « [...] sombre, [et] a quelque chose de militaire »⁸⁷⁹. En outre, pendant la fin du dialogue, lorsque le comte informe Sebastian que, s'il ne se soumet pas à sa volonté, il sera accusé de complicité dans un projet d'attentat contre la Reine, le jeune homme demande au comte : « Si j'accepte, que m'offrez-vous en échange ? ». Nous pouvons alors lire dans le découpage : « Le comte se dirige à pas rapides vers une autre pièce, plus petite, où se trouve une grille qui laisse entrevoir le sous-sol – certainement les prisons – et, au fond, une porte. Le comte passe sur la grille et va ouvrir la porte. Dehors on aperçoit une prairie et des montagnes au loin. Le comte se retourne » et lui répond : « Le bien le plus

⁸⁷⁸ ANTONIONI Michelangelo, « Presqu'un aveu » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, édité par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, cit., pp. 258-259.

⁸⁷⁹ ANTONIONI Michelangelo, *Il Mistero di Oberwald, a cura di Gianni Missironi*, Torino, ERI, coll. « TV Cinema », 1981, p. 84 (« [...] una sala cupa, che ha qualcosa di militare »). Pour les autres citations tirées de ce texte et présentes dans ce chapitre, nous donnerons les pages entre parenthèses dans le texte.

précieux sur cette terre : la liberté »⁸⁸⁰ (p. 86). Aussi, face à son refus de collaborer, la réponse du comte est-elle sans appel : « Soyez raisonnable. Rendez-vous compte que depuis une heure je cherche à vous sauver de l'échafaud » et, dans le découpage, on peut lire : « Sur ce, il fait deux pas pour se trouver exactement au-dessus de la grille, sur laquelle il jette un regard en passant. Sebastian la regarde aussi »⁸⁸¹ (p. 87).

De cette manière, en choisissant de tourner la scène dans une ambiance si austère au point de suggérer celle d'une prison, Antonioni donne au dialogue les traits d'un interrogatoire qui rappelle ceux de la police politique. Ce faisant, il augmente de façon palpable le climat de tension et d'appréhension présent dans la pièce de Cocteau, car il veut en même temps rappeler à la mémoire du spectateur italien la période du terrorisme politique – celles des années Soixante-dix, connues comme « les années de plomb »⁸⁸² – qui, en Italie, venait de se terminer en laissant, derrière elle, beaucoup de morts et de mystères encore non résolus. Une telle solution de mise en scène, même si légèrement différente de celle de la pièce pour ce qui concerne le lieu choisi, est bien loin de celle privilégiée par Cocteau dans son film : le fait que, dans celui-ci, elle se déroule dans une cabane perchée en haut d'un arbre ayant appartenu au roi dans son enfance lui donne une connotation à la fois ironique, et ludique (et intertextuelle, car elle renvoie à l'archétype de la chambre de l'enfance présente dans son imaginaire poétique). De plus, alors que dans le film italien, le jeune homme refuse de venir s'asseoir à côté du comte, dans le film de Cocteau au contraire il obéit et s'assied, au point que Frank Curot, dans son analyse comparative entre les deux films note que : « Antonioni et Tonino Guerra, en modifiant le comportement du jeune homme, le rendent plus cohérent avec son refus final du marché proposé par le comte »⁸⁸³.

⁸⁸⁰ « Sebastian : *Se accetto, che cosa mi offrite in cambio? [...] Il conte va a passi rapidi verso un altro piccolo ambiente dove c'è una grata che lascia intravedere il sottosuolo – certamente le prigioni – e in fondo una porta. Il conte passa sulla grata e va a spalancare la porta. Fuori si vede un tratto di terreno coperto di erba verde, e lontano le montagne. Il conte si volta. [...] Il conte : Il bene più grande di questa terra : la libertà ».*

⁸⁸¹ « Il conte : *Siate ragionevole. Rendetevi conto che da un'ora sto cercando di salvarvi la testa dal patibolo. [...] Così dicendo, muove due passi per trovarsi esattamente sulla grata, alla quale dà uno sguardo di sfuggita. Anche Sebastian la guarda ».*

⁸⁸² L'expression « les années de plomb » correspond au titre du film allemand, *Die Bleierne Zeit*, que Margarethe von Trotta a présenté à l'Exposition Internationale du Cinéma 1981 de La Biennale de Venise, où il a obtenu le Lion d'or. Le film a fait grand bruit en Italie, car il aborde l'histoire de l'organisation terroriste allemande fondée par Ulrike Meinhof et le « suicide » jamais expliqué des ses dirigeantes, survenu dans la prison spéciale de sûreté maximale où ils étaient enfermés. En Italie, à la suite du film, les journalistes ont adopté cette expression pour indiquer la période du terrorisme politique des années Soixante-dix, italien aussi bien qu'allemand.

⁸⁸³ Curot Frank, « *L'Aigle à deux têtes (1947) et Le Mystère d'Oberwald (1979)* », in CAIZERGUES Pierre (Textes réunis par), *Jean Cocteau aujourd'hui*. Actes du colloque de Montpellier mai 1989, avec des inédits de Jean Cocteau. Préface de Michel Décaudin. Présentation de Pierre Caizergues, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 162.

Par conséquent si, en général, la fidélité d'Antonioni au texte de départ se retrouve dans le maintien de l'intrigue narrative, les personnages restent également tels qu'ils sont, à quelques ajustements près au niveau des dialogues. Pour l'autre personnage principal, la Reine, le réalisateur reste fidèle à la caractéristique qui, dans la pièce de Cocteau, fait d'elle une espèce de « morte-vivante », presque un fantôme, comme on le comprend dans la première scène de l'acte I, à travers le dialogue entre Édith de Berg, sa lectrice, et Félix, duc de Willenstein, capitaine de ses gardes du corps : « Édith : [...] ne m'avait pas expliqué qu'il vous serait impossible d'aimer une femme qui cache son visage, d'aimer un fantôme ? [...] Félix : J'ai vu la Reine, Édith. C'est une morte » (TC, pp. 1070-1071).

Certes, la Reine de *L'Aigle à deux têtes* rappelle, de très près, les autres protagonistes de l'imaginaire de Cocteau, car elle naît du même archétype : la Reine est comparable à « Eurydice », et Stanislas, qui cherche à la ramener à la vie, n'est autre qu'« Orphée ». Cependant, dans son film, Cocteau limite l'assimilation au seul niveau verbal, tandis qu'Antonioni va plus loin. Il utilise le langage cinématographique et les nouveaux trucages électroniques afin d'exalter cette connotation fantomatique. Celle-ci apparaît en particulier dans deux moments précis du film. Le premier fait partie de la première scène de l'acte I, et concerne Félix qui confesse à Édith d'avoir vu, dans la galerie d'Achille du château de Wolmar, caché derrière le socle de la statue d'Achille, la Reine, visage nu, avancer le long du couloir. Alors que le poète, dans son film, actualise l'épisode à Krantz, Antonioni, plus fidèle à la pièce, le fait devenir une vraie apparition fantomatique de la Reine, matérialisation du souvenir dans un miroir, où elle avance avant de s'estomper, pendant que Félix commente son inconsistance en voix off, comme on le lit dans le découpage du film : « Je voyais toute la galerie et, au fond, il y avait la Reine qui venait vers moi. Elle venait vers moi, Édith, comme si elle était seule au monde, sans voile, la tête bien droite, si pâle, si légère, si détachée du corps »⁸⁸⁴ (p. 31). Enfin, il reste à souligner que la séquence tournée par Antonioni accentue encore cette dimension fantomatique de la Reine, dont le corps, revêtu d'une robe foncée, ressemble à une ombre sans visage errant dans un couloir, au décor imprécis et flou.

Le deuxième exemple que nous allons présenter est exactement le contraire de l'effet que nous venons d'analyser : en effet, il ne s'agit plus cette fois d'un processus de matérialisation de l'image de la Reine à partir du rien, mais de sa dématérialisation *dans* le rien. L'action se situe à la fin du premier acte, lorsque Tony, son fidèle serviteur sourd-muet, entre dans la chambre par une porte secrète et aide Sebastian à quitter le lieu. Tandis que, dans

⁸⁸⁴ « *Vedevo tutta la galleria e in fondo la Regina che mi veniva incontro. Veniva verso di me, Édith, come se fosse sola al mondo, senza velo, la testa eretta, così pallida, così leggera, così staccata dal corpo* ».

la pièce, l'acte se termine avec le rideau final, dans le découpage du film on lit : « La Reine, après avoir éteint les bougies disposées contre les parois de sa chambre, s'assied dans un fauteuil près de la cheminée, une couverture sur les jambes ». Et, pendant que son corps est plongé dans l'obscurité et dans la paix retrouvée : « [...] voilà qu'à travers la fenêtre un rayon de lune glisse sur le sol jusqu'à rejoindre la Reine qui lentement s'estompe »⁸⁸⁵ (p. 79). Ce qui reste, c'est la couverture abandonnée sur le fauteuil désormais vide, avant qu'un fondu au noir vienne marquer la fin de la séquence⁸⁸⁶. Or, fidélité au texte ne veut pas dire qu'Antonioni n'intervient pas pour faire des ajustements, comme c'est le cas pour le personnage de Sebastian, ou bien des amplifications, comme c'est le cas pour celui de la Reine. Et, sans aucun doute, il prend, aussi, des libertés d'auteur par rapport à la pièce de départ, comme le montre, par exemple, l'adjonction de cette séquence qui termine le premier acte.

Voyons alors ce qu'il y a de nouveau dans son film. Disons d'emblée que les coupures effectuées au niveau du dialogue ne sont pas de véritables innovations, mais des modifications pour rendre le texte le plus proche possible de sa sensibilité artistique, comme il l'a déclaré lui-même : « [...] j'ai apporté des modifications au dialogue. Avec l'aide de Tonino Guerra, j'ai raccourci et supprimé l'emphase dont Cocteau l'avait chargé. En d'autres termes, j'ai adopté une attitude de respect distancié, tout en essayant d'éviter que ma nature de réalisateur ne soit annihilée »⁸⁸⁷. Par exemple, pour ce qui concerne l'*amincissement* du dialogue de son emphase rhétorique, il faut voir comment les deux artistes italiens ont réécrit la longue tirade de la Reine face à Sebastian muet :

[COCTEAU]

REINE : Je me suis vite rendu compte que le destin doit agir tout seul. Voilà dix ans que j'interroge une bouche d'ombre qui garde le silence. Dix ans que rien ne s'exprime du dehors. Dix ans que je triche. Dix ans que tout ce qui m'arrive me vient de moi et que c'est moi qui le décide. Dix ans d'attente. Dix ans d'horreur. J'avais raison d'aimer l'orage. J'avais raison d'aimer la foudre et ses effrayantes espiègleries. La foudre vous a jeté

⁸⁸⁵ « *La Regina, dopo aver spento le candele alle pareti si siede su una poltrona vicino al fuoco, con una coperta sulle gambe. [...] ecco che dalla finestra un raggio di luna scivola sul pavimento fino a raggiungere la Regina che lentamente svanisce* ».

⁸⁸⁶ Le film de Cocteau se termine avec la même figure de ponctuation, même si la Reine est en train de regarder, du haut de la fenêtre de sa chambre, les invités quitter le bal qu'elle avait offert à la mémoire du roi décédé, mais auquel elle n'avait pas participé.

⁸⁸⁷ ANTONIONI Michelangelo, « Presqu'un aveu » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, cit., p. 258.

dans ma chambre. Et vous êtes mon destin. Et ce destin me plaît. (TC, p. 1085.)

[ANTONIONI]

REINE : Sauf que le destin doit agir tout seul. Et vous êtes mon destin. Et ceci me plaît⁸⁸⁸. (p. 70.)

Certes, Seymour Chatman a raison quand il affirme qu'il n'y a pas seulement le texte qui s'amointrit, mais c'est également le film qui perd beaucoup de l'univers poétique de Cocteau présent dans ces répliques-là : « “ Dix ans que je triche. Dix ans que tout ce qui m’arrive me vient de moi et que c’est moi qui le décide ”. Et cependant, c’est encore elle qui doit décider. Rien n’a changé du tout. En supprimant de telles répliques, Antonioni étouffe les niveaux d’ironie qui font de cette pièce, comme d’autres pièces de Cocteau, quelque chose de plus qu’un simple mélodrame »⁸⁸⁹.

De même, pour ce qui concerne l'emphase « gestuelle » demandée par Cocteau à ses acteurs, il suffit d'observer comment les tons surchargés, qui caractérisent les indications de jeu présents dans la pièce, ont été littéralement « renversés » dans le film. Par exemple, quand Sebastian apparaît pour la première fois devant la Reine, vu son extraordinaire ressemblance avec le roi décédé, elle ne peut se retenir de prononcer son nom « *poussant un cri terrible* » (TC, p. 1076), nous indique le poète, tandis que dans le découpage du film nous lisons : « *pianissimo* » (p. 66).

Si, alors, d'un côté Antonioni respecte la structure narrative voulue par Cocteau, de l'autre son film naît d'un choix très différent de celui du poète, car il adopte un style ouvertement opposé, qui renverse les éléments de sa mise en scène théâtrale. Finalement, c'est lui qui joue un rôle fondamental dans l'adaptation de la pièce, car il donne naissance aux nouveautés les plus évidentes présentes dans *Le Mystère d'Oberwald*.

Avant tout, comme Antonioni l'affirme clairement : « [...] j'ai libéré l'histoire de tout lien historique en la déplaçant dans le temps. Les costumes en sont la preuve. Nous sommes en 1903, dans un royaume non identifié »⁸⁹⁰. Or, nous ne sommes pas parvenus à établir à quoi renvoie cette date si précise. Le metteur en scène n'en parle jamais dans ses différentes interviews, et les critiques, rédigées à l'occasion de la présentation du film à

⁸⁸⁸ « *Soltanto che il destino deve agire da solo. E voi siete il mio destino. E questo mi piace* ».

⁸⁸⁹ CHATMAN Seymour, « “*Il Mistero di Oberwald*” : une approche mélodramatique », in CUCCU Lorenzo, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, cit., p. 408.

⁸⁹⁰ ANTONIONI Michelangelo, « Presqu'un aveu » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, cit., p. 258.

l'Exposition Internationale du Cinéma 1980 de La Biennale de Venise, ne relatent rien qui puisse éclaircir ce « mystère ». En revanche, pour ce qui concerne « le royaume non identifié » le film, depuis le début, brouille les pistes. En effet, la première nouveauté qu'Antonioni amène déjà au niveau du découpage, concerne précisément l'incipit. Comme pour le film tourné par Cocteau, le sien aussi commence en extérieur, mais il est complètement différent de celui du poète par rapport à l'ambiance. Voici ce qu'on lit dans le découpage :

1. ALENTOURS DU CHÂTEAU OBERWALD. Extérieur nuit.

Forêts autour du château. De temps en temps des rafales de vent arrivent, qui secouent les feuilles sur les branches et les buissons du sous-bois. Quelques animaux fuient. Fréquents éclairs sans tonnerre. En haut, au loin, on voit, à la lumière des éclairs, le sommet des montagnes. Et le château. Peu de fenêtres allumées. Frappé par le jaune et le rouge des éclairs, le château a quelque chose de fabuleux, ou de sinistre. Des soldats avancent dans la forêt, le fusil à l'épaule, fouillant, cherchant. À un certain moment, l'un d'entre eux voit quelque chose qui bouge et tire. Il court dans cette direction mais il n'y a rien, personne⁸⁹¹. (p. 27.)

Au même moment, les soldats commencent à parler en allemand et ils affirment avoir touché un cerf. En effet, tout de suite après un militaire le saisit, tandis qu'on continue à lire dans le découpage qu'une silhouette s'enfuit parmi les arbustes de la forêt, en marchant sur un vivier d'escargots et, ensuite, elle traverse une rivière en direction du château. Sur ce point la connotation linguistique est assez étrange. Certes, si l'on explore la carte géographique de l'Europe, on découvre qu'Oberwald est une localité de la Suisse allemande, pourtant la langue parlée pourrait bien être la langue locale, mais cet idiome, qui est employé aussi par les domestiques du château (dans la séquence 7, les domestiques des cuisines discutent entre eux), n'a rien à voir avec l'italien parlé par les personnages de l'histoire

⁸⁹¹ « 1. DINTORNI CASTELLO OBERWALD. Esterno notte. I boschi intorno al castello. Ogni tanto arrivano folate di vento che scuotono le foglie sui rami e i cespugli del sottobosco. Qualche animale fugge. Lampi frequenti senza tuono. In alto, lontano, si vedono, alla luce dei lampi, le cime delle montagne. E il castello. Poche sono le finestre illuminate. Colpito dal giallo e dal rosso dei lampi il castello ha qualcosa di fiabesco, o di sinistro. Dei soldati avanzano nel bosco, il fucile imbracciato, frugando, cercando. Uno, a un certo momento, vede qualcosa che si muove e spara. Corre in quella direzione ma non c'è niente, nessuno ».

racontée. En outre, dans le film ces parties du dialogue en allemand ne sont pas sous-titrées. Or, dans ce « royaume non identifié », on parle deux langues et il existe entre elles une vraie fracture, inexplicable et jamais éclaircie. En outre, l'autre nouveauté de cet incipit est la présence de la silhouette de ce fugitif, qui réapparaît de façon plus consistante dans les séquences numéro 2 et 4 : nous comprendrons ensuite qu'il s'agit de Sebastian, traqué par les militaires. Effet qui atténue la surprise de son irruption dans le château, ainsi que son apparition face à la Reine. Dans le film, la souveraine est tout à fait différente de celle mise en place par Cocteau, tant dans sa pièce que dans son film, où il reste fidèle au texte de départ. Une telle différence de mise en scène frappe par sa diversité, justement soulignée par Curot dans son article :

Antonioni recourt à des moyens différents de ceux de Cocteau, à une autre cinématographicité. [...] L'apparition quelque peu "angélique" de Jean Marais, [...] est empreinte d'une emphase spectaculaire dont il ne subsiste rien dans le traitement de l'arrivée de Sebastian. Une porte masquée par un portrait [photographique, n.d.r.] en pied du roi s'entrouvre puis Sebastian se glisse dans l'entrebâillement, déjà incliné, presque à terre et tombe quasiment hors cadre. Certes, le personnage apparaît au moment où la Reine s'adresse au portrait du roi, un verre à la main : l'effet est plutôt symbolique (dédoublement du monarque par son sosie vivant) que spectaculaire⁸⁹².

Ainsi, en parfait accord avec son principe de « respect distancié », Antonioni atténue le coup de théâtre recherché par Cocteau, à la faveur d'une attention portée sur l'image, conçue en tant que *double* de la réalité. Et, en accord avec cette dualité – non seulement de l'image, mais aussi de la langue parlée – on découvre l'autre nouveauté introduite par le metteur en scène italien, que nous avons déjà mentionnée : l'existence des domestiques du château. Nous avons cité la séquence 7 (celle des cuisines), mais il y en a d'autres : les numéros 9, 12, 17 et 18. Il s'agit de *l'autre* univers qu'Antonioni met en scène, celui des travailleurs, qui permettent à la classe dirigeante de pouvoir gouverner et s'amuser, sans devoir penser à ses besoins quotidiens. À cet égard, la fin de la séquence 7 est exemplaire, car un domestique appelle un monte-charge rempli de plats pour le dîner de la Reine – celui qu'elle est prête à partager avec le fantôme du roi. Certes, Curot a raison d'affirmer que : « La

⁸⁹² CUROT Frank, « *L'Aigle à deux têtes* (1947) et *Le Mystère d'Oberwald* (1979) », cit., p. 165.

dichotomie a de toute évidence une dimension sociale dont ne se soucie nullement Cocteau, l'extension spatiale dans la représentation filmique de ce dernier ne dépassant pas le cadre aristocratique »⁸⁹³. Mais Antonioni intervient encore plus à fond au niveau des classes sociales. En effet, le « respect distancié » que le metteur en scène italien projette dans le texte, non seulement l'amène à déplacer dans l'espace et dans le temps l'histoire racontée, mais l'entraîne également à connoter les lieux et les personnages d'une attitude davantage conforme à celle de la haute bourgeoisie qu'à celle de l'aristocratie, comme certains critiques l'ont remarqué :

Aldo Tassone : « Antonioni a réalisé certaines coupures (le bal au château riche d'aspects ironiques, la visite du comte de Foëhn aux officiers aux ordres de la Reine) et il a épuré les dialogues, élagué les lieux des fioritures et des redondances romantico-baroques. Dans les intérieurs austères du château d'Oberwald il n'y a plus aucune trace des “ chinoiseries ” justement chères à Cocteau ; dans la conversation Monica Vitti et Franco Branciaroli [Sebastian, n.d.r.] évitent les tons dramatiques, l'exaltation, le pathos à la Edwige Feuillère, à la Jean Marais ; ce ne sont plus des personnages de légende. En revanche, ils font penser à une grande dame de la campagne (elle) et à un étudiant d'aujourd'hui (lui) »⁸⁹⁴.

Morando Morandini : « Antonioni a situé l'action dans un décor plus proche d'un appartement de la haute bourgeoisie que d'un palais royal, en complétant l'œuvre d'élimination du mélo avec le choix des acteurs, amenés à jouer d'une façon normale et réaliste⁸⁹⁵.

⁸⁹³ *Ibidem*, p. 160.

⁸⁹⁴ TASSONE Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 2002, p. 160 (« Antonioni ha apportato alcuni tagli (il ballo al castello ricco di risvolti ironici, la visita del conte di Foëhn agli ufficiali del seguito della regina) e ha prosciugato i dialoghi e sfrondato gli ambienti dalle fioriture e dalle ridondanze romantico-barocche. Negli interni austeri del castello di Oberwald non c'è traccia delle “ cineserie ” giustamente care a Cocteau ; nella conversazione Monica Vitti e Franco Branciaroli evitano i toni drammatici, l'esaltazione, il pathos alla Edwige Feuillère, alla Jean Marais ; non sembrano personaggi aulici da leggenda, semmai fanno pensare ad una gentildonna di campagna (lei) e a uno studente di oggi (lui) »).

⁸⁹⁵ Citation présente dans le livre de Cesare Biarese Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985, p. 158 (« Antonioni ha ambientato l'azione in una scenografia vicina più a un appartamento alto borghese che a una reggia, completando l'opera di svuotamento del mélo con la scelta degli attori, indirizzati a una misura realisticamente quotidiana della recitazione »).

C'est aussi dans cette direction que va la dernière grande nouveauté du *Mystère d'Oberwald* : le meurtre de la Reine par Sebastian. Au contraire de ce que Cocteau avait imaginé pour sa pièce (et qu'il gardera fidèlement dans son film), Antonioni efface la verticalité de l'espace accentuée par l'escalier, en optant pour le hall du château, et modifie l'arme avec laquelle le jeune poète tue la Reine. Ce n'est plus un poignard mais une arme plus moderne – et bourgeoise – : un revolver⁸⁹⁶. De cette façon, en effaçant la chute de Sebastian dans l'escalier, le réalisateur italien préfère un final qui va dans la direction opposée, par rapport à une distance initiale retrouvée entre lui et la souveraine, comme on peut le lire dans le découpage du film : « La Reine est tombée à terre, et il se dirige vers elle. Mais il tombe près d'elle terrassé par le poison »⁸⁹⁷ (p. 93). Dans cette proximité des deux corps qui n'arrivent pas à se toucher, nous devons lire un thème cher à Antonioni : celui de l'impossibilité par les êtres de se toucher vraiment, à cause de la disharmonie qui les gouverne et qui les condamne, inexorablement, à leur solitude. Choix que, selon Seymour Chatman, le public, en fin de compte, ne semble pas avoir apprécié, car le réalisateur n'a pas saisi l'ironie qui parcourt la pièce de Cocteau : « [...] c'est surtout l'ironie finale qui est manquée : dans la pièce, le héros précipite du haut de l'escalier royal, ce qui est censé symboliser l'énorme distance de réalité politique qui sépare les deux amants, dans la mort comme dans la vie. Dans *Il Mistero di Oberwald* la décision d'Antonioni de montrer les deux amants mourants si près l'un de l'autre que c'est à peine si leurs doigts ne se touchent pas, a paru plus risible que pathétique (du moins au public de Berkeley avec qui j'ai vu le film) »⁸⁹⁸.

Bref, le « respect distancié » avec lequel Antonioni a abordé la pièce de *L'Aigle à deux têtes* pour la métamorphoser dans le découpage de son nouveau film, l'a amené à intervenir sur la structure mélodramatique du texte en allégeant les aspects les plus dramatiques, considérés par lui et par Tonino Guerra comme trop appuyés et redondants. Mais l'intérêt qui le pousse à affronter ce travail théâtral de Cocteau est, nous l'avons vu, d'une autre nature : le but est celui de pouvoir se confronter avec un nouveau langage audiovisuel – celui

⁸⁹⁶ Francis Ramirez et Christian Rolot, dans leur livre sur le cinéma de Cocteau, rapportent une « curiosité » relative au changement de l'arme utilisée pour tuer la Reine, qu'il est intéressant de reprendre dans ce contexte, car elle met bien en évidence que, dans le projet textuel conçu par le poète, *tout se tient* : « Cocteau semble attacher une certaine importance à ce coup de poignard. Dans un texte manuscrit retrouvé à Milly-la-Forêt, il s'étonne ainsi qu'à New York la reine périsse sur scène par un coup de revolver. "Cela ne saurait être, proteste-t-il. D'abord le coup de couteau est imité de celui qui tua l'impératrice Élisabeth dont le personnage de la reine s'inspire. Ensuite, le couteau dans la plaie empêche l'hémorragie, ce qui permet à l'héroïne de continuer sa marche et de mourir après Stanislas" », in *Jean Cocteau l'œil architecte*, Paris, ACR Édition, 2000, p. 248.

⁸⁹⁷ « *La Regina è caduta a terra, e lui pure si muove per andarle incontro. Ma cade fulminato dal veleno a pochi passi da lei* ».

⁸⁹⁸ CHATMAN Seymour, « "*Il Mistero di Oberwald*" : une approche mélodramatique », in CUCCU Lorenzo, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, cit., p. 408.

de la télévision – et expérimenter avec lui l'utilisation d'un code particulier, celui de la couleur. Raison pour laquelle l'attention est portée sur la forme, donc sur le film en lui-même, avec l'espérance de pouvoir travailler librement, dégagé de toute contrainte imposée par l'œuvre de Cocteau. « Mon détachement était donc pleinement justifié. Mais cette justification implique – maintenant, tandis que j'écris – un aveu. J'ai éprouvé un sentiment de libération face à ces événements privés de la complexité du réel auquel nous sommes habitués. Quel soulagement d'échapper à la difficulté d'un engagement moral et esthétique, au désir obsédant de s'exprimer. C'était comme retrouver une enfance oubliée »⁸⁹⁹.

Selon lui, l'œuvre d'épuration de la pièce de Cocteau a fini par faire de l'écriture du découpage un acte créatif libre, car délié de toute pesanteur due au poids du réel. Son nouveau travail a consisté à penser sa mise en scène en fonction de la technologie électronique que la télévision italienne mettait à sa disposition. C'est cet aspect que nous allons étudier de près.

3.3. ANALYSE DU FILM

Partons d'une simple constatation : par rapport à *L'Aigle à deux têtes* tourné par Cocteau, *Le Mystère d'Oberwald* dure vingt-deux minutes de plus, même si plusieurs scènes inventées par le poète n'apparaissent pas dans le film italien. La raison de cet « excès » est qu'Antonioni a donné à sa mise en scène un rythme lent : il a dilaté la dimension du temps en adéquation avec son style artistique. Cependant, contrairement à ses précédents films, où la dilatation temporelle avait une forte connotation existentielle (de manière évidente à partir de *L'Avventura*), le « vide » qu'il crée maintenant se manifeste comme une *suspension* de l'action. Moyen qui lui permet de plonger le drame dans une dimension qui le traverse en profondeur : celle de la féerie. En effet, dès son incipit, le film en assume les tons et les « couleurs », justement mis en évidence par Aldo Tassone : « On y trouve toutes les inventions du conte de fées. Le sous-bois brun-rougeâtre, où Sebastian fuit au début traqué par la police, s'illumine d'apparitions magiques : un lièvre, un cerf tué par un militaire [...], un vivier d'escargots ; les reflets bleu-argent des éclairs nocturnes sur les pierres du château escaladé par Sebastian ; la chevelure d'or de la Reine à la fenêtre qui se détache sur le vert intense du jardin »⁹⁰⁰.

⁸⁹⁹ ANTONIONI Michelangelo, « Presqu'un aveu » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, cit., p. 259.

⁹⁰⁰ TASSONE Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 161 (« Non mancano però le invenzioni da favola. Il sottobosco bruno-rossastro in cui Sebastian fugge all'inizio braccato dalla polizia si illumina di magiche

Les choix de mise en scène, adoptés par Antonioni, vont donc dans une direction double. Du point de vue thématique le meurtre du cerf, pendant que les éclairs annoncent l'imminence de l'orage renvoie symboliquement au sujet plus général de la violence, présent tout au long du film, laquelle aboutira, à la fin, à l'assassinat de la Reine – double du meurtre initial. Ce fil *rouge* de la violence – couleur qui, avec le vert de la nature, est accentuée dans des moments particuliers de la représentation – est décliné par le metteur en scène à travers le binôme de la passion politique et de la passion amoureuse, toutes deux connotées de manière ouvertement réaliste. En revanche, du point de vue formel, l'usage électronique de la couleur, de façon clairement antinaturaliste, permet au drame de la mort du cerf d'accéder à la dimension de la féerie : la nature se donne *visuellement* comme un espace à part, enchanté, où la végétation et les animaux sont présents comme par magie, témoins de cet événement traumatique qui les surprend en les interrompant, pendant un bref moment, dans leurs actions habituelles. Ainsi, dès le début, le film développe cette dimension double, qui mélange en même temps réalisme atroce de la violence, intentionnellement adulte (souligné par le jeu « sec » des militaires et accentué par la langue allemande) et l'imaginaire ensorcelé, enfantin des contes de fées (grâce à l'efficacité de la palette électronique employée). Et, finalement, c'est cette articulation complexe qui incarnera le *style* du réalisateur italien dans la mise en scène de son *Mystère d'Oberwald*.

Parcourons, à présent, le double fil de l'histoire racontée, celui de la passion politique et amoureuse, qui dans le film prend une dimension nettement « réaliste », accentuée par le principe de « respect distancié » qui a guidé Antonioni et Tonino Guerra dans l'écriture du découpage. Le noyau de départ, qui mélange les deux fils, est représenté par la relation conflictuelle qui lie les personnages entre eux et renvoie, comme un écho lointain, à celle qui oppose Antonioni et Cocteau par rapport à leurs différentes règles de mise en scène. Le premier couple de personnages que nous rencontrons concerne Édith de Berge et Félix de Willenstein. Immédiatement, à travers leur dialogue, affleure leur ancien sentiment amoureux qui survit toujours, mais de façon ouvertement conflictuelle, tout comme le rôle « politique » que, maintenant, ils assument : elle, aux yeux de son ancien amant, n'est qu'une « espionne aux gages de l'archiduchesse », tandis que lui, d'« ami du roi », est devenu par fidélité à la Reine un « domestique de sa maison » (TC, p. 1069). Le sujet de la violence, qui marque

apparizioni : una lepre, un cervo ucciso da un militare [...], un vivaio di lumache ; i riflessi blu-argento dei lampi notturni sulle pietre del castello scalato da Sebastian ; la capigliatura d'oro della regina alla finestra che si staglia sul verde intenso del giardino »).

profondément l'incipit du film, prend donc, à partir de cet instant et jusqu'au moment où l'épilogue final devient tragique, la connotation moins brutale d'un *conflit*, lequel se manifeste non seulement parmi les êtres, mais aussi envers les institutions qui les gouvernent. De ce fait, la relation qui lie Sebastian à la Reine est conflictuelle : une idée d'anarchie opposée à une idée de pouvoir. Mais la Reine aussi, même si elle assume son rôle de souveraine, est en conflit ouvert avec l'archiduchesse, mère du roi décédé, et avec le comte de Foëhn qui exécute les ordres de cette dernière. Enfin, le comte est un opposant déclaré de Sebastian car, en plus d'être anarchiste, ce dernier est également poète, tache que Foëhn ne manque pas de faire remarquer à la Reine, car, dit-il, les poètes « [...] finissent toujours par introduire leur désordre dans les rouages de la société » (*TC*, p. 1107). Bref, toutes ces oppositions ne sont que les différentes déclinaisons d'un seul grand conflit : celui de la liberté opposée à l'asservissement des êtres. Sujet à la fois politique et existentiel, présent sous différentes formes dans le cinéma d'Antonioni. Il suffit de voir que les deux précédents films, *Zabriskie Point* (1970) et *Profession : reporter* (1975), se terminent également de la même façon : l'itinéraire de liberté individuel entrepris par les trois protagonistes amène inexorablement à la mort (Mark est tué par les policiers, Locke par des contrebandiers d'armes et la Reine par Sebastian/Azraël, l'ange de la Mort).

Dans *Le Mystère d'Oberwald*, le sujet de la violence ainsi que sa déclinaison dans celui du conflit, ne restent pas liés à la seule dimension narrative ; dans le même temps, Antonioni donne à cette violence une importance formelle, en le faisant devenir un élément visuel aussi, en suivant la double articulation réalistico-féerique qui est la clé de voûte de tout le film.

Par exemple, nous avons déjà souligné que, dans ce royaume « non identifié », à côté de la cour royale le réalisateur nous fait découvrir, dans certaines séquences, des domestiques en train d'accomplir leurs tâches. Certainement, cette présence lui permet de donner au film une dimension plus réaliste ; mais pas uniquement. En effet, dans la séquence 9, qui coïncide avec le début du deuxième acte de la pièce, nous voyons une cuisinière qui coupe la tête d'un poulet, lequel va rejoindre les autres qui sont déjà accrochés à un râtelier, pendant que leur sang qui coule forme une flaque sur laquelle va se poser une plume blanche. La tache rouge qui, en envahissant totalement le cadre, termine la séquence, devient sous nos yeux d'un rouge très vif, tandis que la plume, par opposition, fait ressortir toute sa candeur. À l'évidence, Antonioni veut rendre, symboliquement, le concept déjà avancé par Cocteau, qu'une cour royale n'est finalement qu'un « coupe-gorge » (*TC*, p. 1126). Cependant, grâce à

la technologie électronique qui permet de manipuler directement la couleur, le réalisme devient un hyperréalisme : il s'ouvre à l'imaginaire, retrouvant ainsi la dimension féerique par laquelle la violence avait pénétré dans le film.

Or, à cause de cette double articulation, le meurtre de la Reine prend aussi une valeur différente de celle que Cocteau avait imaginé pour sa pièce. Certes, c'est toujours Sebastian qui la tue et, puisqu'il est le double parfait du roi décédé, Thanatos prend l'effigie d'Éros, car avec sa présence il lui a fait revivre son premier amour. Cependant, dans le drame théâtral, l'apparition de Sebastian se manifeste à travers une porte-fenêtre, comme s'il était un ange tombé du ciel dans sa chambre, et finalement ceci donne à la mort de la Reine une dimension transcendante quasi ascétique. En revanche, l'articulation réalistico-féerique qui domine le film permet au metteur en scène italien de révéler la violence mortifère cachée dans les plis du corps même de cette cour royale. En effet la Reine, comme les autres personnages du film, porte des habits de 1903, qui la font paraître, en accord avec la sobriété du mobilier du château, davantage bourgeoise qu'aristocrate. Pareillement, l'apparition de Sebastian va aussi dans le même sens, car il se présente à la Reine en se glissant par une porte dérobée masquée par un portrait en pied du roi, qui est une photographie où il est habillé en bourgeois. L'entrée en scène de Sebastian n'advient donc pas à travers un mouvement qui l'amène de l'extérieur vers l'intérieur : il provient d'une partie « cachée » du château et, en pénétrant dans la chambre à travers la photographie du roi, produit un effet double. D'un côté, il semble être son incarnation directe à cause de sa totale ressemblance mais, de l'autre, il en représente, symboliquement, son expulsion. Si une telle mise en scène va nettement contre le choix « angélique » de Cocteau⁹⁰¹ en faveur d'une dimension clairement réaliste, elle en bouleverse néanmoins la lecture. D'un côté, il ne s'agit plus de renvoyer, avec ce geste d'éjection, à la mort d'un individu perpétrée de l'extérieur – celle du roi, redoublée, à la fin du film, par celle la Reine –, mais de l'implosion d'une classe sociale au pouvoir : celle de la bourgeoisie impérialiste de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, qui se suicide elle-même, dans une soif de liberté désormais impossible à obtenir (préambule de la déflagration définitive qui s'appellera, peu après, Première Guerre mondiale). Mais ce n'est pas tout. D'un autre côté, le fait que Sebastian sorte du portrait photographique du roi en le ramenant en quelque sorte à la vie grâce à son étrange ressemblance permet au film de pénétrer dans la dimension de

⁹⁰¹ Terme que nous reprenons de l'essai de Frank Curot, « *L'Aigle à deux têtes* (1947) et *Le Mystère d'Oberwald* (1979) », cit., p. 165 : « L'apparition quelque peu "angélique" de Jean Marais, se dressant environné d'éclairs dans l'encadrement de la porte-fenêtre puis s'écroulant au bas de plusieurs marches, est empreinte d'une emphase spectaculaire dont il ne subsiste rien dans le traitement de l'arrivée de Sebastian ».

l'imaginaire, en se transformant, plus que dans un conte de fée, en : « [...] une sorte de *ghost story*, de *tale of terror* », comme Vittorio Giacci l'a justement remarqué⁹⁰².

Pendant tout *Le Mystère d'Oberwald*, grâce à la technique électronique qui permet de travailler la couleur directement sur la pellicule et non plus au tournage (comme c'était le cas pour *Le Désert rouge*), Antonioni donne corps à un choix de couleurs nettement antinaturalistes, associé de surcroît à une savante utilisation des truquages électroniques. L'intention est voulue et, comme il l'a déclaré lui-même, c'est : « Finalement un mode nouveau d'utiliser la couleur entendue comme moyen narratif, poétique »⁹⁰³. Comme nous l'avons mentionné au début de notre parcours, si son « respect distancié » envers le mélodrame le conduit à estomper les nuances du jeu des acteurs en optant pour des dialogues brefs et contenus, en revanche il les transfère au niveau visuel, à travers la réalisation d'effets optiques particuliers. Par exemple, les différentes apparitions de la couleur doivent être lues dans ce sens : le halo violet que le comte de Foëhn menaçant amène avec lui ; les parois de la chambre de la Reine qui prennent une teinte verte quand les éclairs électroniques éclatent ; la lectrice-espionne de la Reine qui se colore également en vert lorsqu'elle sort de ses gonds ; les montagnes qui se recouvrent de bleu, tandis que la queue blanche de Polluce s'incendie de reflets dorés pendant la chevauchée fabuleuse de la Reine. Nous assistons aussi à différents changements de couleur : le dessous doré de la carte à jouer que la Reine tient dans sa main devient pourpre ; le bouquet de fleurs au centre de la table se colore en rouge à l'improviste, au moment où la Reine évoque devant Sebastian l'assassinat de son royal époux ; et de même que la lune prend des teintes différentes après l'orage, la campagne autour du château, pendant le dialogue amoureux entre la Reine et Sebastian, se transforme : les fleurs du pré modifient leur couleur naturelle, en accord avec les feuilles des arbres et la nature toute entière. Le château lui-même change de couleur.

Une bonne partie de la critique de l'époque jugea ce choix clairement antinaturaliste d'un symbolisme beaucoup trop didactique et de nature à compromettre l'impression finale :

⁹⁰² GIACCI Vittorio, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia e Associazione B.A. Film Factory/B.A. Film Festival, coll. « Quaderni del CSC », 2008, p. 83 : « Je pense au début du film – leçon extraordinaire de mise en scène par le tournage et le montage –, très similaire aux plans d'ouverture des films de vampires de la Hammer Film ou de la Corman Factory » (« *Penso all'inizio – straordinaria lezione di regia per riprese e montaggio –, così simile alle inquadrature di apertura dei film di vampiri della Hammer Film o della Corman Factory* »).

⁹⁰³ ANTONIONI Michelangelo, « Presqu'un aveu » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, cit., p. 259.

La visualisation des sentiments (les blancs et les bleus comme arrière-plan d'une extase amoureuse), le signe de leur transfert sur les objets (une rose qui devient grise) ou la prémonition d'un événement (le velours d'un étui, sur lequel un revolver est placé, s'obscurcit de rouge et annonce le sang bientôt versé), le halo qui accompagne la figure humaine et qui traduit la « qualité » de son comportement (le violet pour signifier la duplicité insinuante et sinistre du chef de la police), tout cela peut, en vérité, sembler naïf et même convenu⁹⁰⁴.

En revanche, le lieu où le chromatisme s'affranchit de la fixation du sens, c'est quand Antonioni l'associe aux truquages électroniques, avec le but de donner vie à une dimension imaginaire, totalement surréelle : c'est par exemple, le cas lors de l'apparition fantomatique de la Reine dans l'évocation du fidèle Félix Wallenstein ; ou quand le mystérieux rayon de lumière turquoise de la lune avance vers la Reine en train de se reposer dans un fauteuil, la nuit de sa rencontre avec Sebastian et permet à la figure humaine de se dissoudre dans les ténèbres. La volatilisation du personnage montre clairement, selon Vittorio Giacci, que le metteur en scène « [...] donne corps à un univers ectoplasmatique, à une fluidité fantomatique qui appartient au royaume des “morts-vivants”, la Reine, l'anarchiste, le chef de la police »⁹⁰⁵. Ainsi, le réalisme d'Antonioni ne permet-il pas seulement de donner une consistance « historique » à ces personnages ainsi qu'à leurs intrigues, mais de toucher aussi à leur « irréalité » : il suffit de les évoquer, et ils apparaissent alors dans les miroirs (la Reine), ou sortent de photographies en noir et blanc (Sebastian), se doublent (Édith de Berg et la Reine), ou encore disparaissent effacés par la lumière (toujours la Reine).

Évidemment, dans *Le Mystère d'Oberwald*, de manière encore plus directe et explicite, Antonioni a poursuivi sa démarche d'artiste « intellectuel » : grâce aux couleurs et aux truquages électroniques, il est parvenu à sonder les émotions et les sentiments les plus intimes des êtres humains, ceux qui se cachent dans les profondeurs de leur âme. C'est ce qui

⁹⁰⁴ BIARESE Sergio TASSONE Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 159 (« *La visualizzazione dei sentimenti (i bianchi e gli azzurri come sfondo di un'estasi amorosa), il segno del loro transfert sugli oggetti (l'ingrigire di una rosa) o della premonizione d'un evento (il velluto d'un astuccio su cui è deposta una pistola s'incupisce di rosso preannunciando il sangue che tra poco verrà versato), l'alone che accompagna una figura umana traducendo la “qualità” del suo comportamento (il violetto a significare la doppiezza insinuante e sinistra del capo della polizia) possono, in verità, risultare ingenui e persino scontati* »).

⁹⁰⁵ GIACCI Vittorio, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, cit., p. 83 (« [...] dà corpo a un universo ectoplasmatico, a una fluidità fantasmatica che appartiene al regno dei “morti-vivi”, la regina, l'anarchico, il capo della polizia »).

l'a amené encore une fois à intervenir sur la représentation de la réalité, afin d'effacer la confiance naïve qui est à la base de sa reproduction. Déjà à partir de *Blow up*, il nous avait fait clairement comprendre que, même si l'image est perçue en tant que double de la réalité, la première ne coïncide pas avec la deuxième : entre les deux l'intervalle vaut la peine d'être exploré. De cet écart surgit un réel « non codifié », ouvert à d'autres formes de codification symbolique, raison pour laquelle Antonioni a désiré expérimenter le langage électronique qui peut, selon lui, fournir une aide précieuse à l'intérieur de cette exploration.

Certes, comme tous les films expérimentaux qui s'aventurent sur un nouveau terrain, *Le Mystère d'Oberwald* est une œuvre très intéressante. Peut-être d'avantage encore pour ce qu'elle laisse entrevoir que pour les résultats obtenus. En effet, et certains critiques l'ont remarqué, le film semble être réussi seulement en partie. La sensation que l'on a, en le regardant, c'est qu'il met en scène un univers pris entre dimension féerique et drame historique sans que l'une devienne partie intégrante de l'autre, sans que l'une arrive à communiquer vraiment avec l'autre. Toutefois, nous l'avons noté au début de notre parcours, Antonioni joue un rôle de pionnier. Avec ce film il a ouvert le chemin à tous les metteurs en scène qui, après lui, ont su conjuguer langage cinématographique et technologie électronique – on pense, notamment, à David Lynch. Sans aucun doute, ce voyage n'a été ni bref ni facile, et nous devons rendre hommage à Antonioni pour son esprit de chercheur infatigable, sans cesse capable de se remettre en question, en abandonnant les sentiers battus pour en explorer constamment de nouveaux.

3.4. L'UNIVERS DE COCTEAU DANS LE FILM

Dans les deux précédents sous-chapitres, soit à travers l'analyse du découpage soit par celle du film, nous avons cherché à faire apparaître les éléments de *L'Aigle à deux têtes* qui demeurent présents dans *Le Mystère d'Oberwald*, même avec leurs transformations dues au travail d'adaptation. Sans aucun doute, il y en a plusieurs et il nous semble que la raison de leur présence a été bien remarquée par Cesare Biarese et Aldo Tassone :

[...] le « choix » du texte de Cocteau se révèle absolument en adéquation avec le projet du metteur en scène. En effet Antonioni est parti d'un drame qui, bien qu'aux antipodes de sa conception du monde et de ses choix stylistiques, se prêtait

néanmoins de façon remarquable à la recherche et à l'expérimentation sur l'image. Le décor où l'histoire se déroule, une cour, lieu par excellence des intrigues et des conjurations, présente une réalité en transformation continue, changeante comme le metteur en scène voulait que l'image soit. L'histoire de « amour et mort » répond aux mêmes intentions, jouée entièrement sous le signe de la passion irrésistible, dans laquelle les couleurs soutenues et les contrastes bien marqués s'imposaient⁹⁰⁶.

Au début de ce parcours, pour ce qui concerne le choix relatif à la pièce de Cocteau, nous étions parti de l'affirmation explicite d'Antonioni qui avait déclaré : « Il ne s'agit pas de choix mais de hasard »⁹⁰⁷. Maintenant, parvenu à la fin de cette analyse, nous pouvons presque affirmer que, au-delà de l'accueil du film par le public et la critique, le hasard a bien fait les choses. En effet, nous avons vu que *L'Aigle à deux têtes* s'est révélé en parfaite adéquation avec le projet cinématographique d'Antonioni : l'expérimentation électronique de la couleur.

Néanmoins, dans notre travail de recherche sur les rapports entre le poète français et le cinéma italien, nous avons cherché à retrouver les éléments qui se sont sédimentés dans leur tissu vital, dans côté comme de l'autre. À présent il reste, encore, un problème de fond qu'il faut résoudre : grâce à la pièce, y a-t-il, en particulier, des idées du monde poétique de Cocteau qui se seraient finalement déposées à l'intérieur du film d'Antonioni ? Et, en général, existe-t-il la possibilité que des principes de sa poétique aient pu se refléter dans celle du réalisateur italien ? Ou, alors, devons-nous rester fidèles à ses mots, et penser que c'est seulement le hasard qui les a fait « se rencontrer » ? Ce qui est étrange c'est que, pour la Reine aussi, on parle de hasard mais, pour elle, le hasard lui est refusé, comme l'exprime l'exergue placé par Cocteau au début de la pièce : « *Elle ne pouvait compter sur rien, pas*

⁹⁰⁶ BIARESE Sergio TASSONE Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 158 (« [...] la "scelta" del testo di Cocteau si rivela assolutamente funzionale al progetto del regista. Antonioni infatti è partito da un dramma che, pur agli antipodi della sua concezione del mondo e delle sue scelte stilistiche, si prestava tuttavia egregiamente alla ricerca e alla sperimentazione sull'immagine. L'ambiente in cui si colloca la vicenda, una corte, luogo per eccellenza degli intrighi e delle congiure, presenta una realtà in continua trasformazione, cangiante come il regista voleva fosse l'immagine. Agli stessi intenti risponde la storia di "amore e morte", tutta giocata all'insegna della passione travolgente, nella quale sono di rigore le tinte forti e i contrasti ben marcati »).

⁹⁰⁷ ANTONIONI Michelangelo, « Presqu'un aveu » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, édité par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, cit., p. 258.

même sur le hasard. Car il y a des vies sans hasard. H. De Balzac » (TC p. 1057). Pouvons-nous penser la même chose pour Antonioni ?

Nous allons chercher à éclairer cette partie finale de l'analyse du *Mystère d'Oberwald*, en citant Antonioni lui-même, sur ce « mystère ».

Partons, tout d'abord, du contenu de la pièce, c'est-à-dire des deux thèmes majeurs qui la dominent : ceux d'Éros et Thanatos, liés au thème politique. Nous l'avons vu, il s'agit de deux sujets déjà présents dans le cinéma d'Antonioni, bien avant qu'il ne tourne *Le Mystère d'Oberwald*. Nous avons suggéré alors les titres de deux films qui le précèdent : *Zabriskie Point* et *Profession : reporter*. Par exemple, arrêtons-nous, lors de la rencontre de la Reine avec Sebastian, sur la manière dont elle revient à la vie sous nos yeux, grâce à l'amour, et regardons à nouveau la première des deux séquences « oniriques » qui font partie de *Zabriskie Point*. Après que Daria et Mark – les deux protagonistes du film – ont fait l'amour en s'arrêtant à Zabriskie Point, au cœur de la *Death Valley*, sous les yeux de Daria cette Vallée de la Mort se transforme en « Vallée de l'Amour ». À la manière d'une germination spontanée, d'autres couples, d'autres groupes d'amants surgissent sur les dunes et les arêtes comme sur des « montagnes enchantées »⁹⁰⁸. De la même façon, dans *Le Mystère d'Oberwald* le geste d'amour modifie, en profondeur, l'espace dans lequel il advient : « Séquence numéro 11. Pré fleuri. La Reine s'approche de Sebastian, l'entoure et l'embrasse avec passion. La nature, les arbres, les feuilles se transforment : ils changent leur couleur naturelle »⁹⁰⁹ (p. 80).

De la même façon, le sujet politique est également présent dans les deux films précédents et il concerne la liberté individuelle des êtres, opposée à la réclusion existentielle dans laquelle ils sont condamnés à vivre, par leur propre faute ou par les différentes formes de pouvoir (c'est le cas emblématique de la Reine). Dans *Zabriskie Point*, une fois que Mark a quitté Daria, il vole un avion de tourisme et, après avoir goûté à la liberté dans le ciel, il finit misérablement criblé de balles par la police, qui l'attendait à l'aéroport. Dans *Profession :*

⁹⁰⁸ « Montagnes enchantées » (« *Montagne incantate* ») c'est le titre de l'exposition organisée par la Biennale de Venise en 1983 dans la ville des Doges, concernant l'expérience picturale singulière d'Antonioni. En effet, il s'agit du développement photographique d'originaux picturaux de dimensions réduites, et Giorgio Tinazzi a justement observé que : « L'opération antonionienne complexe va au-delà des rappels, des suggestions de significations, de la création d'atmosphères ; plutôt elle met en cause encore la technique – la technique photographique en particulier – pour souligner la non neutralité, et même la capacité de révélation : cette technique est technique du regard et du regard dilaté (l'agrandissement, justement) », in *Michelangelo Antonioni*, cit., p. 116 (« *La complessa operazione antonioniana va al di là dei richiami, delle suggestioni di significato, della creazione di atmosfere ; chiama in causa piuttosto ancora la tecnica – quella fotografica in particolare – per sottolineare la non neutralità, ma anzi la capacità rivelativa : quella tecnica è tecnica dello sguardo e dello sguardo dilatato (l'ingrandimento, appunto)* »).

⁹⁰⁹ « *Prato fiorito. La Regina si avvicina a Sebastian, lo abbraccia e lo bacia con passione. La natura, gli alberi, le foglie si trasformano : cambiano il loro colore naturale* ».

reporter, son protagoniste, Locke, meurt sous les coups de contrebandiers d'armes à la place de Robertson, dont il avait usurpé l'identité, dans la tentative existentielle de se libérer de son identité de reporter, afin de poursuivre librement ses investigations en Afrique.

Amour-mort, liberté-prison (mort symbolique), mais aussi le drame de la ressemblance (Locke/Robertson, Sebastian/roi décédé), c'est-à-dire la question du double : à travers l'approche des thèmes, les points de contact que nous avons relevés entre la pièce de Cocteau et les deux films précédents d'Antonioni sont, de manière tangible, plus qu'évidents, au point que cette idée de hasard, qui serait à l'origine de leur rencontre, commence à s'effriter.

Passons maintenant au projet sur lequel repose la pièce de Cocteau. Le poète l'énonce de manière directe dans sa *Préface* :

Depuis quelque temps je cherchais les causes d'une certaine dégénérescence du drame, d'une chute du théâtre actif en faveur d'un théâtre de paroles et de mise en scène. Je les mets sur le compte du cinématographe qui, d'une part, oblige le public à voir les héros interprétés par des artistes jeunes, d'autre part, habitue ces jeunes artistes à parler bas et à remuer le moins possible. Il en résulta que les bases même des conventions théâtrales furent ébranlées, que disparurent les Monstres sacrés, qui de leurs tics, de leurs timbres, de leurs masques de vieux fauves, de leurs poitrines puissantes, de leur propre légende, formaient le relief indispensable d'une rampe qui mange presque tout. [...] L'apparition du comédien-tragédien est la grande nouveauté du théâtre de notre époque. C'est en grossissant à l'extrême les lignes de la comédie qu'il arrive à rejoindre sans ridicule les grimaces sublimes dont nous prive l'écran. [...]

P.-S. Ajouterai-je qu'un grand rôle n'a rien à voir avec une pièce. Écrire des pièces et de grands rôles est un des prodiges de Racine. Mmes Sarah Bernhardt et Réjane, MM. De Max et Mounet-Sully s'illustrèrent par une multitude de pièces médiocres où de grands rôles ne furent que prétextes à mettre leur génie en vue. Marier ces deux forces – la pièce humaine et le grand rôle – n'est-ce pas le moyen de sauver le théâtre et lui rendre son efficacité ?

L'entreprise est dangereuse. Il est vrai que le véritable public s'écarte d'un théâtre trop intellectuel. Mais une grosse élite déshabituée de l'action violente, bercée de phrases, risque de prendre fort mal ce réveil en fanfare et de le confondre avec le mélodrame.

Peu importe. Il le faut. (TC, pp. 1060-1061.)

À travers cette *Préface* on comprend bien que le projet théâtral conçu par Cocteau est ambitieux : il veut donner un nouveau lustre au jeu des acteurs, en se référant à ceux qu'il appelle les « Monstres sacrés » de sa jeunesse. Il s'agit de cette « démesure du jeu » à laquelle, « Selon lui l'esprit du théâtre ne devait en aucun cas renoncer », comme Francis Ramirez et Christian Rolot l'ont justement remarqué⁹¹⁰. C'est le théâtre qu'il a aimé de façon viscérale et qu'il continue à préférer. Néanmoins, en même temps, il se rend bien compte que les habitudes des spectateurs se sont standardisées à cause du cinéma, et que ceux-ci préfèrent désormais un jeu qui est exactement à l'opposé : « parler bas et remuer le moins possible ». Ainsi, est-il conscient que, pour ramener à la vie ce qu'il aime, il doit aller contre ce nouveau modèle de jeu plébiscité par le public, en renversant ses règles, au risque de ne pas être accepté ou de ne pas être compris. Toutefois, l'enjeu est plus important que l'insuccès, donc : « Peu importe. Il le faut ». Il s'agit, dès lors, de parier sur un défi, sur une transgression, en suivant le principe qui l'a toujours guidé, lorsque Diaghilev, le père des Ballets russes, lui avait demandé ouvertement : « Étonne-moi ». Pour le réussir, il demande à ses deux « Monstres sacrés » – Edwige Feuillère et Jean Marais – de jouer « démesuré », car « C'est en grossissant à l'extrême les lignes de la comédie qu'il[s] arrive[nt] à rejoindre sans ridicule les grimaces sublimes dont nous prive l'écran. [...] Sans Edwige Feuillère, digne des plus grand rôles, sans Jean Marais, qui a fait ses preuves, jamais je n'eusse osé monter cette machine épuisante pour des acteurs modernes » (TC, pp. 1060-1061). Raison pour laquelle il se sent en devoir d'intervenir même sur les corps des acteurs, de les solliciter à employer tout leur savoir faire, de mettre à l'épreuve tous leurs « trucs », afin d'atteindre le but désiré : expérimenter un type de jeu différent, voué à démasquer le mécanisme même de la représentation. Francis Ramirez et Christian Rolot ont bien observé que : « En eux se résume la formule d'un théâtre où la condition du vrai est d'abord l'aveu, parfois poussé jusqu'à l'extravagance, du simulacre et de la fausseté »⁹¹¹. Nous sommes dans le théâtre moderne, où la fascination du plaisir des

⁹¹⁰ RAMIREZ Francis ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, cit., p. 239.

⁹¹¹ *Ibidem*, p. 238.

spectateurs coïncide avec l'expérimentation des langages de manière métadiscursive. La chute acrobatique finale de Jean Marais/Stanislas, foudroyé par le poison, ne met pas seulement en évidence sa capacité athlétique et sa performance d'acteur : l'amplification de l'action manifeste en même temps la théâtralité à laquelle le geste renvoie. Parce que c'est de cette vision que naît, selon Cocteau, ce qui est la « magie » du théâtre, ce « rêve à yeux ouverts » qu'il avait imaginé quand, petit, il épiait sa mère qui se préparait pour aller à la Comédie Française ou à l'Opéra.

Résumons alors les principes créatifs que le poète place à l'origine de son *Aigle à deux têtes* : transgression des règles en vue de l'expérimentation du langage théâtral ; utilisation du corps de l'acteur, à travers son savoir faire et ses « trucs », afin d'avoir un jeu démesuré ; présence de la composante métaréflexive, vouée à retrouver cette magie de la rampe qui est à la base du plaisir des spectateurs. Et pour Antonioni ? Quel projet a-t-il quand il commence à travailler sur *Le Mystère d'Oberwald* ? Voilà les mots qu'il a employé pour le raconter à son public de fidèles :

Cette attitude [de respect distancié, n.d.r.], justement, m'a permis de consacrer une attention plus poussée aux problèmes inhérents au moyen technique. Le système électronique est terriblement stimulant. Au premier abord, c'est comme un jeu. On a devant soi une console hérissée de boutons que l'on peut manœuvrer pour ajouter ou enlever la couleur, intervenir sur sa qualité, sur les rapports entre les diverses tonalités. On peut également obtenir des effets interdits au cinéma ordinaire. En somme, on s'aperçoit bien vite qu'il ne s'agit pas d'un jeu mais d'un mode novateur de faire du cinéma. Non pas de la télévision, mais du cinéma. Un mode nouveau d'utiliser finalement la couleur entendue comme un moyen narratif, poétique. Le problème de la couleur au cinéma n'existe pas en soi. Il existe comme toujours le cinéma dont fait partie le problème de la couleur. Il arrive trop souvent, peu habitué que l'on est à considérer la couleur comme une partie intégrante d'un film, qu'on la considère comme quelque chose de supplémentaire, ou même de marginal. [...] Quant à moi, je pense que je viens à peine de commencer à effleurer la gamme infinie des possibilités offertes par l'électronique.

D'autres que moi pourront faire davantage⁹¹².

À la sortie du film, même si les journalistes l'ont jugé parmi les moins réussis de sa carrière, tous ont cherché à mettre en évidence le courage du réalisateur italien à se mettre à nouveau en question et, en particulier, de jouer avec un instrument assez complexe, donc, difficile à maîtriser : l'image électronique. En effet, *Le Mystère d'Oberwald* est un film réalisé avec les caméras de prise de vue de télévision et la bande magnétique, transférée ensuite sur la pellicule par un procédé laser : c'est-à-dire qu'il est, à tous les égards, un film expérimental. Or, Antonioni a déclaré dans une interview : « Ce qui m'a toujours passionné dans le cinéma, c'est qu'il m'a permis de faire des expériences : aussi bien du point de vue du contenu que de la technique »⁹¹³. La pièce de Cocteau lui a permis de rester fidèle à ce principe : grâce à la dimension mélodramatique de l'œuvre, il a pu expérimenter la couleur sous sa forme la plus expressive, en la faisant devenir « un moyen narratif, poétique ». Dans une autre interview, il a avancé l'idée que l'écran blanc cinématographique doit être considéré comme une toile face à laquelle il s'est transformé en peintre, et que donc, comme celui-ci, il s'était mis à penser l'image en terme de couleurs, déposant au fur et à mesure leurs différentes couches, au point que « [...] pratiquement, le film on le “ peint ” pendant qu'on le tourne »⁹¹⁴. Donc, du *Désert rouge*, où il avait peint la réalité – c'est-à-dire le pro-filmique – il est passé, dans *Le Mystère d'Oberwald*, à peindre la représentation de la réalité. Certes il est vrai que, de cette façon, il est devenu très semblable au peintre. Cependant, il s'est aussi rapproché du metteur en scène théâtral, car il a été justement observé que : « Des effets comme les pastilles d'un vert froid qui envahissent l'écran pendant une dispute entre deux courtisans qui se jalousent mutuellement, et les nuages d'un mauve glorieux qui accompagnent le rusé chef de la police lors de son entrée dans la bibliothèque de la Reine, permettent au cinéma, pour la première fois dans son histoire, de revendiquer des effets de lumière aussi riches et expressifs que ceux du théâtre »⁹¹⁵.

⁹¹² ANTONIONI Michelangelo, « Presqu'un aveu » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, édité par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, cit., p. 259.

⁹¹³ Repris par Gianni Missironi in « “*Il Mistero di Oberwald*” : une nouvelle façon de faire du “cinéma” », in CUCCU Lorenzo, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, cit., p. 400 (tr. fr. de « “*Il Mistero di Oberwald*” : un nuovo modo di fare “cinema” », in ANTONIONI Michelangelo, *Il Mistero di Oberwald*, a cura di Gianni Missironi, cit., p. 9).

⁹¹⁴ Repris par Carlo di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro/La Biennale di Venezia, 2002, p. 42 (« [...] in pratica il film lo si “dipinge” mentre lo si gira »).

⁹¹⁵ ADAIR Gilbert, « L'aigle à trois têtes », in CUCCU Lorenzo, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, cit., p. 399 (tr. fr. de « *The Eagle has Three Heads* », *Sight and Sound*, vol. 50, n° 4, automne 1981).

Le but de cette opération était d'obtenir, en accord avec ce qu'Antonioni avait lui-même suggéré : « un mode novateur de faire du cinéma ». En effet, avec *Le Mystère d'Oberwald*, le langage cinématographique, mis au contact des pouvoirs de l'électronique de la télévision, perd une partie de sa spécificité, en s'ouvrant à d'autres pratiques qui en renversent les règles. D'abord, pour ce qui concerne la couleur : alors que la réalité objective existe en couleur – et la télévision fait corps avec elle – la création d'un univers coloré devient, au cinéma, un moyen d'expression totalement subjectif, orientant la vision extérieure selon les impératifs d'une signification interne. Le metteur en scène s'approprie la palette du peintre, dont la vérité ignore les couleurs de la vie ou les concessions au bon goût. Ainsi, à travers cette utilisation personnelle de la couleur, suivant les principes de la perception esthétique, il remet en question le réalisme cinématographique. Ce qu'il cherche dans la couleur, c'est d'abord un autre monde, différent de l'univers quotidien, un monde mystérieux, secret, imaginaire. Et, pour le réaliser, l'autre pratique à laquelle il a recours, en l'associant à la couleur est celle des *truquages*, que l'électronique facilite, comme il l'a souligné : « On peut également obtenir des effets que le cinéma ordinaire ne permet pas ».

Dans ce film, nous avons déjà souligné la manière dont les trucages sont effectivement utilisés par le metteur en scène italien, afin de donner une plus grande consistance à la dimension féérique, fantomatique même, du récit, dans le but d'envoûter le spectateur. En particulier, ils interviennent au niveau de l'espace : en le dilatant (l'apparition de la Reine dans le miroir) ; en l'altérant (l'usage des couleurs dans le film entier) ; en le rendant totalement autonome (la disparition de la Reine au clair de lune). L'effet recherché n'est alors plus seulement visuel, mais également réflexif : l'espace renvoie à quelque chose d'autre qui est caché en lui-même, et différent de lui-même. Son utilisation est donc effectuée de manière métadiscursive. Elle renvoie au sujet de la vision et, plus généralement, à celui relatif à l'image : à la nature de sa reproduction et à la perte de ses certitudes, au moment où elle s'ouvre à l'indétermination de l'espace, impossible à codifier, sauf à travers d'autres formes de codification symbolique. Ainsi, *Le Mystère d'Oberwald* s'impose l'émergence d'un *autre réel* : il est magique, il est fantastique et extrêmement séduisant, et le cinéma, grâce à l'emploi de l'image électronique, est capable de le suggérer et de le garder énergiquement vivant.

Ce que nous avons fait précédemment pour Cocteau en résumant les principes créatifs qui sont à la base de sa pièce, refaisons-le maintenant pour ceux qui sont à la base du

film d'Antonioni : transgression des règles du langage cinématographique en vue de l'expérimentation du langage électronique ; manipulation de la couleur et des truquages, afin de saisir, dans la discontinuité de la représentation, un « au-delà » qui fait surface entre les mailles de la réalité ; et enfin présence de la composante métaréflexive, vouée à retrouver cette magie du cinéma qui est à la base du plaisir des spectateurs.

Or, les points que nous avons mis en évidence pour le poète, valables pour le langage théâtral, sont également les points que nous avons repérés pour le metteur en scène italien, dans son opération cinématographique. Que reste-t-il de Cocteau dans *Le Mystère d'Oberwald* d'Antonioni, au-delà de son texte théâtral ? On aurait envie de dire toute la trame de fond, tous les principes qui l'ont guidé dans la réalisation de deux œuvres « expérimentales » – d'abord au théâtre et, ensuite, au cinéma. Leur rencontre, dans ce cas, est-elle due au simple hasard, comme Antonioni l'avait affirmé ? À la lumière de notre analyse nous pouvons sans hésitation affirmer que non. Certes, la rencontre aurait pu ne jamais avoir lieu puisque, comme nous l'avons suggéré au début de ce parcours, elle emprunte le visage de Monica Vitti. Pourtant, si Antonioni a choisi de travailler sur le texte de Cocteau qui, selon ses propres termes, était à l'opposé de sa sensibilité, c'est parce que, en fin de compte, les affinités sont amplement présentes et nombreuses.

Précisons, maintenant, un dernier point. Dans le but de rendre notre analyse la plus rigoureuse possible, nous nous sommes limités au rapport instauré entre la pièce de départ et le film d'arrivée, puisqu'il s'agit, nous le rappelons, d'une adaptation cinématographique et non d'un *remake*. Néanmoins, en ne restant pas trop fidèle à la transposition cinématographique réalisée par Cocteau lui-même de son œuvre théâtrale, mais à ce qui a été sa « poésie de cinéma », nous pourrions soutenir sans problème que, en général, les principes qui ont guidé sa pièce sont les mêmes que ceux qui ont accompagné tout son parcours cinématographique : c'est-à-dire la transgression des règles pour l'expérimentation ; la discontinuité de l'image pour faire apparaître un espace de l'au-delà ; l'utilisation des truquages, non seulement pour traverser le miroir – donc faire surgir un réel non codifié –, mais aussi pour alimenter la stupeur, l'émerveillement des premiers spectateurs du cinématographe. En somme, en Italie, le cinématographe de Cocteau s'est enraciné, probablement inconsciemment, dans les auteurs qui ont fait du langage cinématographique leur instrument préféré de recherche artistique, en l'ouvrant, comme c'est le cas d'Antonioni, aux différentes « contaminations » linguistiques. Mais cela va encore plus loin. En effet, le metteur en scène italien termine son texte déjà cité (dans lequel il explique les motivations qui l'ont poussé à réaliser un film en utilisant la

technologie électronique), par cette dernière affirmation : « Ce que je peux dire, en tout cas, c'est que la bande magnétique a toutes les caractéristiques nécessaires pour remplacer la pellicule traditionnelle. Une décennie à peine, et le tour sera joué. Au bénéfice de tous, aussi bien économique qu'artistique. Dans aucun autre domaine comme dans celui de l'électronique, la poésie et la technique cheminent main dans la main »⁹¹⁶.

À travers ces mots, les observations de Cocteau sur l'usage du 16 millimètres nous reviennent évidemment à l'esprit, car ils ont accompagné sa réflexion tout au long des années Cinquante, à partir du tournage de *La Villa Santo Sospir* (1951), qui fut sa seule expérimentation esthétique de la couleur. Toutefois, ce qui nous frappe, c'est quelque chose d'encore plus *intime*. Antonioni parle de « poésie et technique » qui, enfin, dans l'œuvre d'art novatrice ouverte aux nouveaux langages, « cheminent main dans la main ». À cela, le critique Vittorio Giacci donnera entièrement raison au metteur en scène italien : « C'est la pure vérité et, comme toujours, il l'a anticipée en restant fidèle à soi-même »⁹¹⁷. Nous sommes sûr de ne pas nous tromper si nous disons que la chose est tout aussi valable pour Cocteau, du moins si l'on en croit ses déclarations sur ce que serait devenu, pour les jeunes, le 16 millimètres pendant la deuxième moitié du XX^e siècle : une technique légère qui, en cassant les coûts, pouvait donner forme à leur désir de communier avec une autre vision du monde (aujourd'hui, remplacé par la vidéo-cam).

Finalement, il nous semble que le « mystère » de cette étrange rencontre Antonioni/Cocteau commence à se dévoiler devant nos yeux. Dans leur façon de penser et de réaliser leur cinéma, « poésie et technique » – ces deux mots magiques – renferment le parcours qu'ils ont accompli à l'intérieur de cet art. Antonioni a commencé à l'explorer à partir de l'expérience du documentaire, en avouant que : « Pour ce qui concerne la forme du documentaire, et surtout depuis *N.U.* [*Nettezza Urbana/Propreté Urbaine*, 1948, n.d.r.], j'éprouvais le besoin de me passer de certains schémas qui avaient cours alors et qui, pourtant, étaient très valables... J'ai cherché à faire un montage absolument libre [...], libre poétiquement, en recherchant des valeurs expressives et précises »⁹¹⁸. En revanche, Cocteau commence avec un film d'avant-garde, *Le Sang d'un poète*, qu'il définit comme : « un

⁹¹⁶ ANTONIONI Michelangelo, « Presqu'un aveu » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, édité par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, cit., p. 259.

⁹¹⁷ GIACCI Vittorio, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, cit., p. 84 (« *E' la pura verità e, come sempre, egli l'ha anticipata, rimanendo fedele a se stesso* »).

⁹¹⁸ Interview reprise in TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, cit., pp. 12-13 (« *Per quel che riguarda la forma del documentario, e soprattutto da N.U., io sentivo il bisogno di eludere certi schemi che si erano venuti formando e che pure allora erano validissimi... Cercai di fare un montaggio assolutamente libero [...], libero poeticamente, ricercando determinati valori espressivi* »).

documentaire réaliste d'événements irréels »⁹¹⁹. Mais il s'en approche, selon Francis Ramirez, en veste de poète-cinéaste : « poète orphique par excellence », car il « utilise[ra] le cinéma comme un moyen d'exploration *vériste* de l'irréalité poétique »⁹²⁰. Enfin, le « mystère » est mis à nu : c'est dans la figure de *poète* que les deux metteurs en scène se sont confrontés au cinéma, et c'est en tant que poètes qu'ils ont invité leurs successeurs à continuer à le faire. La raison en est que le poète est le seul être capable de réinventer les langages, le seul être qui, grâce au regard qu'il pose sur les hommes et sur les choses qui l'entourent, est en mesure de *recodifier* le monde.

⁹¹⁹ COCTEAU Jean, « Le Sang d'un poète », *Le Figaro*, 9-11-1930, repris in *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauthier, Monaco, Le Rocher, 2003, p. 159.

⁹²⁰ RAMIREZ Francis, « Poésie et cinéma », in TOULET Emanuelle (sous la direction de), *Le cinéma au rendez-vous des arts. France, années 20 et 30*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995, p. 40.

CONCLUSION

En 2007, un important colloque international organisé à Naples a été consacré aux rapports entre Jean Cocteau et l'Italie. Le titre, dans son affirmation péremptoire, ne laissait aucun doute sur la citoyenneté *artistique* du poète : « Cocteau l'Italien »⁹²¹. Néanmoins, en raison du nombre de chercheurs présents et des approches variées, l'image italienne de Cocteau qui s'en est dégagée apparaît extrêmement fragmentée.

Arrivé à la fin de notre parcours de recherche, qui nous a permis d'explorer les relations qui se sont développées entre le poète et le *Bel Paese*, en privilégiant l'aspect cinématographique, nous voudrions, maintenant, faire le bilan de notre travail, en soulignant les traits constitutifs qui, selon nous, permettent de dessiner, de façon plus affinée, le *portrait italien* de Jean Cocteau.

Tout d'abord, si dans son être il est *aussi* italien, c'est que son imaginaire est italien pour une grande partie. Nous voulons dire par là que sa créativité a trouvé, pendant ses nombreux voyages en Italie, une ambiance idéale qui lui a permis de se ressourcer à une perception différente et d'assimiler de nouvelles manières de l'exprimer. Notre recherche a permis de saisir l'ampleur de cette contamination, et nous avons montré que cette dimension est très présente dans ses œuvres, cinématographiques notamment, et qu'elle provient du regard *différent* que le poète pose sur les lieux et les êtres qui l'ont entouré.

Le voyage que nous avons entrepris en suivant ses pas nous a permis d'éclaircir, de façon plus précise, la nature de ce regard. En premier lieu, il s'agit d'un regard désirant s'appropriier la réalité qui l'entoure. Que ce soit Rome, Naples ou Venise, ou bien encore les œuvres de Chirico, de D'Annunzio ou de Luciano Emmer, le principe qui le guide est toujours le même : les phagocyter pour les faire siennes, et pouvoir ainsi devenir une entité indistincte.

Le mode de vie italien dans toute sa créativité s'est sans conteste prêté à cette ambition. Dans la Péninsule, ce que Cocteau respire, c'est un air de « classicisme » qui, bien

⁹²¹ Le Colloque international a été organisé par le professeur Giovanni Dotoli en l'honneur de son confrère et ami Pierre Caizergues, pour attester l'engagement de ce chercheur à faire reconnaître l'importance de l'œuvre de Cocteau, à l'intérieur comme à l'extérieur du monde académique.

avant d'être esthétique, est ontologique, car il entre en contact avec un environnement artistique dont la dimension est celle de l'atelier. Celui-ci renvoie à un art qui trouve encore ses racines dans la période de la Renaissance italienne, avec ses « *botteghe* » (ateliers) et ses maîtres considérés d'abord comme des artisans (au sens étymologique de la *techné* grecque). Ces artistes étaient des intellectuels au sens plein du terme, dont le talent allait bien au-delà de la simple production de tableaux et s'exerçait également dans d'autres domaines : sculpture, poésie, théâtre, voire inventions technologiques (il suffit de penser à Léonard de Vinci). Dans son voyage en Italie, c'est à ce type d'artiste auquel Cocteau se réfère, car il renvoie à un art dont il se revendique et dont nous dirions aujourd'hui qu'il est *interdisciplinaire*.

Celui qu'en France une certaine presse condamne pour son côté touche à tout, trouve sa pleine mesure au contact des artistes de la Péninsule. Son don naturel pour le dessin, d'où naît en partie son écriture, trouve en Italie toute sa raison d'être. Et en 1989, la manifestation multimédia destinée aux artistes qui ont travaillé avec les mêmes conceptions de l'interdisciplinarité, a été le plus bel hommage que La Biennale de Venise devait rendre au poète. Le néo-humanisme coctalien ne pouvait en effet jouir d'une reconnaissance plus grande que celle transmise par le pays où l'Humanisme est né, et dont le poète a été l'interprète vigilant et le continuateur fécond.

Ensuite, le second trait de ce portrait italien de Jean Cocteau concerne sa dimension *existentielle*. Le résultat de notre recherche confirme alors ce qu'il a souvent déclaré lui-même, à savoir que dans son propre pays, il n'a cessé d'être en butte à un double sentiment d'amour et de haine. En Italie aussi, l'accueil a été ambivalent. D'un côté il y a des reconnaissances positives, grâce aux liens affectifs qu'il a su tisser, de la part des artistes avec lesquels il a collaboré. De nombreux documents l'attestent, et la dimension *empathique* de ses relations se fonde principalement sur une amitié loyale qui, au gré des contacts et des relations entretenues, se transforme parfois en complicité désirée. En revanche, la recherche sur la réception de son cinéma de la part de la presse et de la critique italiennes, a permis d'amener au premier plan une évolution dans les jugements portés sur ses films, laissant parfois apparaître un mépris feutré de la part d'une certaine presse à scandale. Néanmoins, dans le même temps, notre travail aura sans doute contribué à mettre en lumière une différence substantielle. La dimension diachronique a aidé à replacer ces positions de rejet envers l'homme et son œuvre dans son cadre historique. En effet, le montage et l'interprétation que nous avons proposés des documents sélectionnés pour retracer l'évolution de cette lecture italienne de son cinéma ont permis de les remettre dans leur contexte historique. Opération

nécessaire afin d'aller au-delà de ce qui n'était, de la part de la critique de l'époque, que jugements appréciatifs non fondés sur des bases théoriques.

À mesure que la critique a su développer des méthodes d'analyse plus pertinentes, employant des outils de mieux en mieux adaptés à la lecture des œuvres cinématographiques, celle-ci a permis de parvenir à une connaissance plus affinée et plus complète de ses travaux, modifiant ainsi de fond en comble le jugement, non seulement sur les films, mais sur l'artiste également. Par exemple, alors que Cocteau était considéré comme un poète passé sans compétence particulière de la littérature au cinéma, comme une sorte de dilettante de la mise en scène, nous avons démontré qu'il a fini par être reconnu non seulement comme l'un des pères de la Nouvelle Vague, mais aussi comme l'initiateur d'un cinéma visionnaire qui se prolonge jusqu'à nos jours.

Ainsi, à travers l'analyse de l'histoire de la critique cinématographique de la Péninsule, avons-nous cherché à montrer que la façon dont Cocteau a été perçu s'est progressivement modifiée, jusqu'à se libérer presque entièrement de la gangue des jugements négatifs lors des nombreux reportages réalisés en 1948 et 1950 lors de la *Mostra del cinema* de Venise. Il s'en est dégagé une image plus conforme à la réalité, car plus attentive au credo poétique qu'il a suivi.

Finalement, une fois définie la ligne générale de son portrait italien, le moment est venu de se hasarder à redessiner son *profil*. Si, selon lui, être poète est la spécificité ontologique de son être au monde, il se définit comme un être double, fait à la fois d'ombre et de lumière, car suspendu entre réel et irréel. C'est l'Italie qui lui permet de dévoiler cette dualité dans toute sa complexité, à partir de la première ville visitée dont il subit la fascination de manière irréversible : Venise.

En effet, depuis cette conscience acquise comme une espèce de changement existentiel, le poète ne reviendra jamais plus en arrière (dans *Le Grand Écart*, la mue de Jacques l'atteste). Ainsi la Sérénissime devient-elle la ville élue pour la découverte de l'autre moi qui l'habite, en faisant de la poésie – de l'art – un moyen privilégié de connaissance de soi et de son propre monde.

De plus, en contact avec les eaux miroitantes de la lagune vénitienne, Cocteau se découvre, en tant que poète, homme voué à l'entre-deux : un individu condamné à vivre dans un *no man's land*, dans une zone de frontière où les savoirs interagissent au point que les cultures se confondent. Notre parcours a souligné que ses fréquentations italiennes, dans leurs

multiples aspects, l'ont non seulement amené à connaître de nouvelles modalités créatives mais l'ont aidé à développer cette pluralité langagière qui est devenue l'une des caractéristiques principales de son bagage culturel.

En somme, si ce travail a choisi comme méthodologie de recherche l'approche interculturelle – cette dernière étant conçue comme une interaction entre des cultures différentes – c'est dans le but de faire apparaître dans toutes son ampleur la ligne italienne à l'intérieur de l'œuvre du poète. Finalement elle a cherché à mettre en évidence que l'interculturalité est une *composante profonde* de l'univers poétique de Cocteau.

Nous voici donc arrivé au cœur de ce portrait italien : sa poésie du cinématographe. Que nous a donc apporté la réflexion de Jean Cocteau sur le cinéma du *Bel Paese* ? À travers les analyses de ses collaborations avec les trois metteurs en scène italiens – Roberto Rossellini, Luciano Emmer et Michelangelo Antonioni – nous avons compris que ces derniers ont partagé avec le poète la même idée sur l'utilisation du langage cinématographique. Il s'agit non pas tant de construire un récit, de donner forme à un univers fictionnel que d'explorer de manière intime l'être humain, ainsi que l'univers dans lequel il vit. La caméra, qu'elle soit conçue comme microscope par Rossellini, comme « pinceau émotionnel » par Antonioni, ou encore comme « œil renversé » par Emmer, elle est chaque fois l'outil faisant du cinéaste un plongeur qui, grâce à ce stéthoscope moderne, cherche à sonder les profondeurs de l'être humain, pour tenter d'y surprendre « l'état poétique »⁹²². Ce que notre recherche a permis de montrer, c'est que la réflexion de Cocteau sur la poésie du cinématographe traversait comme des eaux karstiques un certain cinéma d'auteur italien : celui qui s'est développé en réfléchissant sur la complexité de la perception cinématographique, sur l'idée d'image en relation avec la représentation de la réalité. En Italie, il n'y a eu aucun mouvement comparable à celui de la Nouvelle Vague française, qui aurait ouvertement revendiqué un rapport de filiation avec le cinéma du poète. En revanche, ces auteurs qui, comme Rossellini et Antonioni, ont su renouveler en profondeur le cinéma italien, ont montré que leur lyre pouvait aussi faire raisonner le chant d'Orphée.

Voici venu le moment de nous poser la question cruciale : que reste-t-il, en Italie, de la poésie de cinématographe ? Peu, en vérité, car en visionnant les films d'auteurs italiens des

⁹²² COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, Monaco, Le Rocher, 2003, p. 162.

trois dernières décennies, et plus particulièrement ceux de certains metteurs en scène célèbres – notamment Gianni Amelio (1945-), Francesca Archibugi (1960-), Marco Tullio Giordana (1950-), Mario Martone (1959-), Nanni Moretti (1953), Gabriele Salvatores (1950), Giuseppe Tornatore (1956-) –, nous n'avons pas discerné de lien direct ou indirect avec l'univers cinématographique du poète, au contraire de ce qui s'est produit, par exemple, chez nos voisins espagnols, avec les films de Pedro Almodóvar (1949-) et d'Adolfo Arrieta (1942-). Ces deux metteurs en scène réalisent en effet un cinéma placé sous le signe de la citation, et l'œuvre de Cocteau est, pour leurs films, une source d'inspiration continue. Qu'il s'agisse pour le premier de *La Voix humaine* pour *La Loi du désir (La Ley del deseo, 1987)*⁹²³, ou pour le second de *Les Chevaliers de la Table Ronde* pour *Merlin (1990)*⁹²⁴, nous deux utilisons les œuvres de Cocteau comme viatique pour s'engager dans une voie qui porte à l'excès, à la contamination, tous langages confondus.

En fait, à partir des années Quatre-vingt le cinéma italien a ouvertement abandonné l'expérimentation langagière – reprise, en revanche, par un certain cinéma documentaire d'auteur⁹²⁵ – pour privilégier des thèmes particulièrement liés à l'exploration de l'identité du pays, secouée par de nouvelles mutations socio-économiques dues à l'immigration et, plus récemment, à la crise économique. Il s'agit de films qui revisitent la province italienne, le territoire en tant que métaphore du moi, loin de toute recherche poétique qui guide l'imaginaire cinématographique coctalien.

Cependant, nous avons pu constater que, dans la dernière décennie, un changement était en train de s'opérer en Italie dans la perception de l'œuvre de Jean Cocteau : ses films sont surtout revisités sous l'éclairage d'une thématique bien particulière, qui est celle de son homosexualité.

À partir de la rétrospective des œuvres du poète organisée par le Festival International du Film à Thématiques Homosexuelles « De Sodome à Hollywood » de Turin (2003), jusqu'à celle présentée lors de la troisième édition du Festival International « Gender Bender » de Bologne (2005), c'est essentiellement sous cet aspect que le cinéma de Cocteau

⁹²³ Voir NASTA Dominique, « COCTEAU-ALMODOVAR. Hybridations de la (post)modernité cinématographique », in *Europe*, « Jean Cocteau », n° 894, Paris, octobre 2003, pp. 234-241.

⁹²⁴ Voir BULLOT Érik, « Adolfo Adolfo Udolfo » et LÉON Pierre « Comme un guetter mélancolique », *Cinéma/014*, automne 2007, pp. 161-162 et p.163-165.

⁹²⁵ En particulier, on pense aux documentaires d'Alina Marazzi (1964-), *Un'ora sola ti vorrei (Je te voudrais une heure seulement, 2002)*, *Vogliamo anche le rose (Nous voulons les roses aussi, 2007)*, qui mélangent différents langages pour reconstruire les époques et les personnages de la société italienne d'un passé récent : le premier, la vie de sa mère et le second, le mouvement des femmes dans les années 1960-1980, à travers les journaux intimes de deux d'entre elles.

vient à la connaissance des nouvelles générations de spectateurs. Néanmoins, ce qu'il est intéressant de souligner, c'est qu'en même temps les deux rétrospectives n'ont pas laissé leur public démuné face à la richesse et à la complexité de ces films. Nous avons vu que toutes les deux ont été, en l'occurrence, l'occasion de fournir des outils permettant de mieux appréhender son univers : la première par une « monographie-catalogue », la seconde par un colloque même si, à ce jour, le volume des interventions n'a pas encore été édité.

En somme, dans la Péninsule le nom de Cocteau circule encore. Même si dans des milieux plus restreints et pour un public plus averti, il est encore question de sa production théâtrale qui, de temps en temps, continue à être mise en scène⁹²⁶.

Par ailleurs, en ce qui concerne son œuvre littéraire, dernièrement, la traduction de certains de ses textes moins récents vient d'apparaître : *Travestimenti*, (*Travestissements*, 2007), recueil d'articles écrits par Cocteau sur Barbette, sur Al Brown ainsi que son texte “La corrida du 1^{er} Mai” (accompagnés par des écrits sur le poète de Yukio Mishima, Marcel Jouhandeau, Jean Genet et Francis Steegmuller), édité sous la direction de Marco Dotti⁹²⁷. En 2009 vient d'être édité *La Spaccata (Le Grand écart)*, par Castelvechi, une jeune maison d'édition romaine créée dans les années 90⁹²⁸. Publications qui combrent une manque éditorial, et indiquent que l'intérêt pour son œuvre, ainsi que pour sa personne, est encore présent aujourd'hui.

Arrivés à ce stade, que manque-t-il, encore, pour rendre ce portrait italien plus complet ? Quelles touches devons-nous y ajouter pour le rendre plus incisif encore ?

Tout d'abord, nous n'avons toujours pas accès aux derniers volumes du précieux *Passé défini* (1960-1963). Or, pour ce qui concerne les quatre dernières années de la vie du poète, nous ignorons la nature de ses contacts avec le monde culturel italien, mis à part quelques articles repérés dans la presse hebdomadaire italienne, mais où il est surtout question de son activité artistique en France. À ce stade, nous manquons de références françaises pour entamer des explorations sur le terrain italien.

⁹²⁶ C'est des ces jours la nouvelle que l'actrice Adriana Asti présentera au Festival International de Spoleto 2012 les deux actes uniques *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent*, par la mise en scène de Benoît Jacob.

⁹²⁷ COCTEAU Jean, *Travestimenti* [essais], Milano, Medusa, 2007, édition sous la direction de Marco Dotti.

⁹²⁸ COCTEAU Jean, *La Spaccata [Le Grand écart]*, Roma, Castelvechi, 2009.

Ensuite la recherche, au niveau national, autour des personnages encore en vie qui ont pu le côtoyer, ou mieux encore bien le connaître, jusqu'aujourd'hui est restée décevante. Néanmoins, alors même que nous sommes en train de rédiger cette conclusion il semble que dans l'île de Murano à Venise, où Cocteau a créé ses verres d'art, il y ait encore quelqu'un qui a travaillé avec lui. Nul doute qu'il pourrait être intéressant de creuser ce côté lié à cette pratique du poète, domaine de sa production artistique multiforme que nous n'avons fait qu'effleurer. Nous sommes d'avis que cet approfondissement pourrait aider à mieux comprendre la sensibilité de l'artiste pour la lumière, base de son cinématographe comme de son œuvre en verre.

En revanche, ce que nous avons appris très récemment, et que nous envisagerons d'explorer, concerne la présence de Cocteau en Italie dans la dernière période de sa vie. Boris Bianchieri (1930-2011), écrivain et haut fonctionnaire de la diplomatie italienne, a déclaré dans une émission radiophonique de 2009 qu'à Rome, à la fin des années Cinquante, il faisait partie d'un groupe d'écoute de musique composé de grands intellectuels, parmi lesquels Roman Vlad (1919-) et Toti Scialoja (1914-1998)⁹²⁹. Nouvelle surprenante, pour ce qui concerne sa présence en Italie, car le poète, dans son *Passé défini*, n'a jamais parlé de ces rencontres, au moins jusqu'en 1959.

Voilà qui est de nature à relancer la recherche sur les rapports entre Jean Cocteau et l'Italie, et nous espérons pouvoir ajouter, dans les années à venir, de nouveaux compléments à son *portrait italien*.

⁹²⁹ L'émission radiophonique s'appelle « *Le musiche della vita* » (Les musiques de la vie), et celle du 29 mars 2009 a été dédiée à Boris Bianchieri. Dans la note qui l'accompagne, il est possible de lire ce renvoi à Jean Cocteau. Nous rappelons que Roman Vlad a été le musicien des courts-métrages de Luciano Emmer et Enrico Gras auxquels le poète a collaboré. Un extrait de l'émission est trouvable dans le site de la RAI RADIO 3, à l'adresse électronique suivante : <http://www.radio3.rai.it/dl/radio3/programmi/puntata/ContentItem-ce877a96-30ce-4088-b021-4a0118ad79aa.html>.

VOLUME II

ANNEXES

TRADUCTIONS

Sans Signature, « Le suicide d'un étranger à la Pointe de la Douane », *Il Gazzettino* (Venezia), vendredi 25 septembre 1908, p. 2 (troisième colonne)

Dans la nuit d'hier peu après 2 heures, dans le silence solennel de cette heure, le caporal-chef des agents de la répression des fraudes Giuseppe Zirilli, qui était de garde au Bassin San Marco, a entendu un coup d'arme à feu. Il s'est rapidement rendu en bateau à la Pointe de la Douane d'où, semblait-il, était parti le coup.

Pendant ce temps sont arrivés aussi l'agent de la répression des fraudes Giuseppe Minfarelli, qui était de faction à la caserne voisine, et l'agent des douanes Guglielmo Mangilli.

Allongé près d'une des hautes colonnes qui soutiennent le globe des Atlantes, ils ont trouvé un jeune homme, habillé avec élégance, portant un costume bleu et des chaussures vernies. Il ne donnait pas signe de vie ; à ses côtés il y avait un revolver.

À la faible lueur de quelques allumettes, ils ont pu l'examiner plus attentivement. C'était un jeune d'un peu plus de vingt ans, avec une petite moustache châtain, aux traits réguliers, aux mains fines et délicates. Il avait l'aspect d'une personne distinguée. Il s'était tiré un coup de revolver au cœur et le sang coulait lentement d'une légère blessure.

L'agent des douanes a couru avertir le commissariat de Dorsoduro [l'un des six arrondissements de Venise] et le maréchal Poli avec des agents s'est immédiatement rendu sur les lieux.

Peu après, est arrivé aussi le délégué, monsieur Costi, lequel a fait fouiller le suicidé. On a trouvé un porte-monnaie avec 37 liras, une montre en or, une clé de valise, une paire de gants,

un canif avec des garnitures dorées et un portefeuille. Il portait au doigt une bague en or sans pierres et sur sa cravate était épinglée une broche en or. Dans le portefeuille, parmi les différentes cartes personnelles, a été retrouvée une facture de l'hôtel Europa adressée « à l'étranger de la chambre n° 81 » daté du 14 au 20 courants.

Le délégué Costi, une fois établis des agents sur place, s'est fait amener de l'autre côté du Grand Canal où se trouve exactement l'hôtel.

Il a appris alors que l'étranger de la chambre n° 81 était un Français, un certain Raimondo Laurent, arrivé le jour 8.

Le portier l'avait vu sortir de l'hôtel vers une heure trente du matin.

Le délégué s'est fait conduire dans la chambre qu'il avait occupée. Le jeune homme, en sortant, avait laissé la lampe électrique allumée ; le lit était intact ; ici et là on voyait des vêtements et du linge, jetés pêle-mêle, une valise à moitié ouverte, plusieurs livres, différentes cartes, un encrier. Des feuilles de papier à lettre étaient dispersées sur le sol.

Sur une petite table le délégué a trouvé quatre lettres cachetées adressées une au directeur de l'hôtel, une autre à Lady Layard, la troisième à Madame C. Laurent à Guettares (Basses-Pyrénées) et la dernière à Monsieur Laughorne Wister (sic) – Hôtel Monaco.

Les quatre lettres ont été mises sous séquestre et envoyées à l'autorité judiciaire, ainsi que le revolver encore chargé de cinq balles.

Vu l'heure à laquelle il a été vu sortir de l'hôtel, il faut en déduire que le jeune a pris le bac pour se rendre directement à l'endroit bizarre choisi pour se donner la mort.

Ensuite, le fonctionnaire a fait transporter le cadavre à la morgue de l'hôpital civil. À l'examen de la blessure il a constaté que le projectile, ayant pénétré par le sein gauche, avait transpercé le cœur, tuant le jeune homme sur le coup. La mort a dû être instantanée.

Nous avons cherché à connaître ce qui pouvait avoir poussé ce jeune à ce geste désespéré. Nous avons pensé à une situation financière difficile, mais le directeur de l'hôtel, interrogé par nous, exclut cette hypothèse.

– C’était un jeune homme très distingué, nous dit-il, qui avait réglé sa note sans problème et qui recevait de l’argent de sa famille.

– Nous lui avons demandé quel type d’homme c’était.

– Un type très normal. Il était plutôt jovial et il se disait amoureux de cette ville. À son arrivée à Venise, il était descendu à l’hôtel Luna, mais ici, à l’Europa, il avait rencontré un ami et ainsi il avait changé de logement.

– Et cet ami ? ...

– D*, parti depuis plusieurs jours. M. Laurent, qui était un jeune homme très intelligent et qui parlait couramment l’allemand et l’anglais. Depuis le départ de son ami, il menait une vie réglée ; il n’était rentré tard que quelques soirs. Il ne se montrait jamais préoccupé.

– Et dans la lettre qu’il vous a adressée il n’expliquait rien ? ...

– Rien du tout ; il me demandait seulement d’envoyer ses affaires personnelles à sa mère qui habitait à Guettares en Gascogne.

Lady Layard, qui nous nous sommes adressés pour avoir des renseignements, a déclaré qu’elle ne le connaissait pas du tout. Elle n’avait pas encore reçu de l’autorité judiciaire la lettre que lui avait adressée le suicidé.

Monsieur Langhorne Wister (sic), à qui une lettre avait également été adressée, était parti à 9h 26 du matin, probablement, sans avoir reçu la lettre, pas plus que la nouvelle du suicide.

Ainsi restent enveloppées de mystère les angoisses de cette âme jeune qui cachait ses douleurs et ses tristes propositions sous un masque joyeux d’insouciance et de gaîté.

Hier soir à 9h 30 deux jeunes français se sont présentés à la porte de l’hôpital en demandant de pouvoir déposer à côté du corps du suicidé une couronne d’œillets blancs. Mais, à cause de l’heure tardive, le règlement interdisait l’entrée à la morgue ; la couronne a été alors confiée au portier, Carlo E. Rentù.

Titre : Il suicidio di un forestiero alla Punta della Dogana

Articolo : Ieri notte dopo poco le 2 (quindi la notte di giovedì 24), l'appuntato delle guardie di finanza Giuseppe Zirilli, che era di servizio in Bacino San Marco, udì rintronare nel silenzio solenne di quell'ora, un colpo d'arma da fuoco. Egli si diresse lestamente col sandolo verso la Punta della Dogana di dove, gli era sembrato, fosse partito il colpo.

Nel frattempo arrivavano colà anche la guardia di finanza Giuseppe Minfarelli che era di sentinella alla vicina caserma e la guardia del dazio Guglielmo Mangilli.

Disteso a terra presso una delle alte cololonne che sorreggono la sfera degli Atlanti, essi trovarono un giovane vestito elegantmente, con abito bleu e scarpe di vernice. Non dava segno di vita; accanto a lui stava una rivoltella.

Alla debole luce di alcuni cerini si potè esaminarlo più attentamente. Era un giovane poco più che ventenne, con baffetti castagni, lineamenti regolari, mani fine e delicate. Aveva l'aspetto di una persona distinta. S'era sparato un colpo di rivoltella al cuore e il sangue gli colava lentamente da una piccola ferita.

La guardia del dazio corse ad avvertire la questura di Dorsoduro e il maresciallo Poli con alcuni agenti si portò subito sul posto.

Poco dopo arrivava anche il delegato signor Costi il quale fece persquisire il suicida. Gli si rinvenne un portamonete con 37 lire, un orologio d'oro, una chiave da valigia, un paio di guanti, un temperino con guarnizioni dorate e un portafoglio. Aveva in dito un anello d'oro senza pietre e alla cravatta teneva puntata una spilla d'oro. Nel portafoglio, fra varie carte personali, fu trovato un conto dell'albergo Europa intestato « al forestiero della stanza n. 81 » datato dal 14 al 20 corr.

Il delegato Costi lasciati alcuni agenti sul posto si fece traghettare dall'altra parte del Canalazzo dov'è appunto l'albergo.

Seppè allora che il forestiero della stanza n. 81 era un francese, un certo Raimondo Laurent, giunto il giorno 8.

Il portinaio l'aveva visto uscire dall'albergo verso l'una e mezza.

Il funzionario si fece condurre nella stanza che era da lui occupata. Il giovane uscendo aveva lasciato la lampadina elettrica accesa ; il letto era intatto; di qua e di là si vedevano vestiti e biancheria, gettati alla rinfusa, una valigia semi aperta, parecchi libri, varie carte, un calamaio. Dei fogli di carta da lettere erano dispersi sul paviamento.

Sopra un tavolino il delegato trovò quattro lettere chiuse indirizzate una al direttore dell'albergo, una a Lady Layard, la terza a M.me C. Laurent a Guettares (Bassi Pirenei) e l'altra a M.r Laughorne Wister – Hotel Monaco.

Le quattro lettere furono sequestrate e mandate all'autorità giudiziaria, come pure fu sequestrata la rivoltella che era carica ancora di cinque colpi.

Data l'ora in cui fu visto uscire dall'albergo si deve arguire che il giovane abbia passato traghetto per recarsi direttamente al punto strano da lui prescelto per darsi la morte.

Il funzionario ordinò quindi il trasporto del cadavere alla cella mortuaria dell'ospedale civile. Dall'esame della ferita constatò che il proiettile, penetrato dalla mammella sinistra, aveva passato nettamente il cuore. La morte deve essere stata istantanea.

Abbiamo cercato di conoscere quali cause potevano aver spinto l'infelice giovane al triste passo. Si supponeva prima che egli si fosse trovato in cattive condizioni finanziarie ma il direttore dell'albergo, da noi interrogato, esclude questa ipotesi.

- Era un giovane distintissimo – egli ci disse – aveva liquidato perfettamente i suoi conti con l'albergo e riceveva denaro dalla famiglia.

- Che tipo era ? – domandammo.

- Un tipo normalissimo, era anzi gioviale e si diceva innamorato di questa città. Appena giunto a Venezia era andato ad alloggiare all'albergo Luna, ma qui all'Europa incontrò un suo amico e cambiò allora di alloggio.

- E questo amico ? ...

- D partito da parecchi giorni. Il Laurent, che era un giovane intelligentissimo e che parlava correntemente anche il tedesco e l'inglese, dalla partenza dell'amico, conduceva una vita regolare, solo qualche sera rincasava un po' tardi. Non si mostrava mai preoccupato.*

- E nella lettera a lei diretta spiegava niente ? ...

- Niente del tutto; mi spiega solo di inviare le sue robe a sua madre che abita a Guettares in Guascogna.

Lady Layard, alla quale ci siamo pure rivolti per avere informazione, si dichiarò di non conoscere affatto, neanche il nome, quel giovane forestiero. Essa non aveva ancora ricevuto dall'autorità giudiziaria la lettera a lei diretta dal suicida.

Il signor Langhorne Wister (sic), al quale pure era indirizzata una lettera, era partito alle 9.26 del mattino senza avere avuto probabilmente, non solo la lettera, ma nemmeno la notizia del suicidio.

E così rimangono avvolte nel mistero le ambascie di quella giovane anima che ricopriva i suoi dolori ed i suoi tristi propositi sotto una gioconda maschera di spensieratezza e di allegria.

Ieri sera alle 9 ½ due giovani francesi si presentarono alla porta dell'ospedale chiedendo di poter deporre accanto alla salma del suicida una palma di garofani bianchi, ma il regolamento per l'ora tarda proibiva di poter entrare nella cella mortuaria; la palma fu allora depositata al portinaio Carlo E. Rentù.

LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE

LES ONZE MILLE VIERGES

Traduction de l'abbé Roze (J.-B. M.), publiée à Paris en 1900 et rééditée chez Garnier-Flammarion, 167, avec notes et introduction de Hervé Savon, dans : Jacques de Voragine, La Légende Dorée, tome II, pp. 294-297, reprise par BARDON Françoise, La peinture narrative de Carpaccio dans le cycle de Sainte Ursule, in « Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti », Volume XXXIX – Fascicolo IV, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1985, pp. 187-189.

Les onze mille vierges furent martyrisées ainsi qu'il suit : il y avait en Bretagne un roi fort chrétien nommé Nothus, ou Maurus, dont la fille s'appelait Ursule. Elle se faisait distinguer par la douceur admirable de ses mœurs, sa sagesse et sa beauté ; de sorte que sa renommée était répandue en tout lieu. Or, le roi d'Angleterre, prince fort puissant, qui avait subjugué à ses lois une quantité de nations, en entendant parler de cette jeune vierge, avouait qu'il serait le plus heureux des hommes si elle épousait son fils unique. Le jeune homme en témoignait aussi un ardent désir. On envoie donc une ambassade solennelle au père de la jeune fille ; à des flatteries et à des grandes promesses on ajoute des menaces, si les ambassadeurs reviennent sans une réponse favorable. Le roi de Bretagne se trouva dans une extrême anxiété. Il regardait comme une indignité de donner à un adorateur des idoles une personne qui s'était rangée sous la foi de J.-C. ; il savait bien d'ailleurs qu'elle n'y consentirait jamais ; enfin, il redoutait singulièrement la férocité du roi anglais. Mais Ursule, inspirée de Dieu, conseilla à son père d'accéder à la demande du prince à condition toutefois que le roi son père, de concert avec son futur époux, lui donnerait dix vierges très distinguées pour la consoler ; et qu'à chacune soient données mille vierges ; qu'on équiperait des vaisseaux ; qu'on lui accorderait un délai de trois ans pour faire le sacrifice de sa virginité, et que le jeune homme lui-même se ferait baptiser et instruire dans la foi, dans le même espace de trois ans. C'était prendre un sage parti en effet, ou bien détourner le jeune homme de son dessein car les

conditions qu'elle mettait devaient sembler difficiles à accepter, ou bien pour avoir le moyen de pouvoir consacrer à Dieu toutes ces vierges avec elle. Mais le jeune homme souscrivit de bon cœur à ces conditions, insista lui-même auprès de son père, et s'étant fait baptiser, il commanda de hâter l'exécution de tout ce que la jeune vierge avait exigé. Le père d'Ursule régla que cette fille chérie eût aussi pour cortège des hommes qui la protègeraient elle-même et ses compagnes. De toutes parts donc les vierges s'empressent, de toutes parts les hommes accourent à un si grand spectacle. Grand nombre d'évêques se joignent à Ursule et à ses compagnes qu'ils veulent suivre ; parmi eux se trouvait Pantulus, évêque de Bâle, qui les conduisit jusqu'à Rome, et qui, à son retour, reçut avec elles le martyre.

Sur l'avis officiel que lui en avait donné par lettres le père de la sainte Ursule, sainte Gerasime, reine de Sicile (dont le mari, fort cruel, était devenu, grâce à elle, un agneau pour ainsi dire, de loup qu'il était), sœur de l'évêque Marcirisus et de Daria, mère de Sainte Ursule, suivit l'inspiration divine, laissa le royaume à un de ses fils et mit à la voile pour la Bretagne avec ses quatre filles, Babille, Julienne, Victoire et Aurée. Hadrien, un de ses enfants encore tout petit, se mit aussi de lui-même en pèlerinage, par amour pour ses sœurs. De l'avis de sainte Gerasime se rassemblèrent des vierges de différents royaumes : elle fut constamment leur conductrice et souffrit enfin le martyre avec elles. D'après ce dont il avait été convenu, la reine, s'étant procuré des trirèmes bien approvisionnées, dévoile aux vierges qui devaient l'accompagner le secret de son dessein, et toutes jurent d'être fidèles à ce nouveau genre de milice. Bientôt, en effet, elles préludent aux exercices de la guerre ; tantôt elle courent ici, tantôt là. Quelquefois elles font semblant de fuir ; tout ce qui se peut présenter à leur esprit pour s'exercer à tous les genres de jeux, elles l'exécutent ; quelquefois elles revenaient à midi, quelquefois à peine au soir. Il y avait affluence de princes, de seigneurs, pour jouir d'un pareil spectacle et tous en étaient comblés d'admiration et de joie. Enfin, quand Ursule eut converti toutes les vierges à la foi, après un jour de traversée et sous un vent favorable, elle abordèrent à un port de la Gaule nommé Tyelle, et de là à Cologne, où un ange apparut à Ursule et lui prédit qu'elles reviendraient toutes ensemble en ce lieu où elles recevraient la couronne du martyre. Sur l'avis de l'ange, et se dirigeant vers Rome, elles abordèrent à Bâle, où, ayant quitté leurs navires, elles vinrent à pied à Rome. À leur arrivée, le pape Cyriaque fut tout joyeux ; il était originaire lui-même de Bretagne et comptait parmi elles beaucoup de parentes. Il les reçut avec tout son clergé en grande pompe. Cette nuit-là même, le pape eut du ciel révélation qu'il devait recevoir la couronne du martyre avec les vierges. Il ne parla de cela à qui que ce fût, et conféra le baptême à beaucoup de ces jeunes personnes qui n'avaient point

encore reçu ce sacrement. Voyant une circonstance si favorable, après avoir gouverné l'église, le 19^{ème} après saint Pierre, pendant un an et onze semaines, il découvrit son projet au public, et devant tout le monde, il résigna sa dignité et son office. Les réclamations furent unanimes surtout de la part des cardinaux qui pensaient que le pape était dans le délire pour vouloir quitter les honneurs du pontificat afin de suivre quelques petites femmes folles ; il ne tint cependant aucun compte de leurs observations ; mais il ordonna pontife à sa place un saint homme qui fut nommé Amétus. Et pour avoir quitté le siège apostolique malgré le clergé, celui-ci effaça son nom du catalogue des pontifes, et cette sainte compagnie de vierges perdit dès ce moment tous les égards qu'on avait eus pour elles à la cour de Rome. Il y avait alors à la tête des armées romaines deux mauvais princes, Maxime et Africanus, qui, en voyant cette multitude de vierges accompagnées de beaucoup d'hommes et de femmes, craignirent que, par elles, la religion des chrétiens ne prît trop d'accroissements. Ils eurent donc soin de s'informer exactement du chemin qu'elles devaient prendre, et envoyèrent des députés à Jules, leur parent, et prince de la nation des Hunes, afin que, marchant contre elles avec une armée, il les massacra à leur arrivée à Cologne, parce qu'elles étaient chrétiennes. Alors le bienheureux Cyriaque sortit de Rome avec cette illustre multitude de vierges. Il fut suivi par Vincent, cardinal-prêtre, et par Jacques qui, de la Bretagne, sa patrie, venu à Antioche, y avait exercé la dignité archiépiscopale pendant sept ans. Il était à cette époque en visite auprès du pape, et déjà il avait quitté la ville, lorsqu'il entendit parler de l'arrivée des vierges ; il se hâta de revenir et il fut le compagnon de leur route et de leur martyre. Maurice, évêque de Lévicane, oncle de Babille et de Julienne, Foillau, évêque de Lucques, et Sulpice, évêque de Ravenne, alors à Rome, se joignirent encore à ces vierges. Ethéré, époux de sainte Ursule, qui était resté en Bretagne, avait été averti du Seigneur, par l'entremise d'un ange, d'exhorter sa mère à se faire chrétienne. Car son père était mort un an après avoir été converti à la foi, et Ethéré lui avait succédé dans le gouvernement du royaume. Quand les vierges sacrées revinrent de Rome avec les évêques, dont il a été parlé, Ethéré reçut du Seigneur l'avertissement d'aller de suite à la rencontre de sa fiancée, afin de recevoir avec elle, dans Cologne, la palme du martyre. Il acquiesça aux avertissements de Dieu, fit baptiser sa mère et, avec elle, une toute petite sœur nommée Florentine déjà chrétienne ; accompagné de l'évêque Clément, il alla au-devant des vierges pour s'associer à leur martyre. Marculus, évêque de Grèce et sa nièce Constance, fille de Dorothee, roi de Constantinople, qui avait fait vœu de virginité après la mort de son fiancé, un fils de roi, prévenus par une vision, vinrent à Rome et se joignirent aussi à ces vierges pour avoir part à leur martyre. Toutes donc, et ces évêques revinrent à Cologne alors assiégée par les Huns. Quand ces barbares les vinrent, ils se jetèrent sur elles en

poussant des cris affreux ; et comme des loups qui se jettent sur des brebis, ils massacrèrent toute la multitude. Quand, après le massacre des autres, on arriva au tour de sainte Ursule, le chef, voyant sa merveilleuse beauté, resta stupéfait, et en la consolant de la mort de ses compagnes, il lui promit de s'unir à elle par le mariage. Mais comme elle rejeta sa proposition bien loin, cet homme, ce voyant méprisé, prit une flèche et en perça Ursule qui consumma ainsi son martyre...

CHRONOLOGIE ITALIENNE

PRÉSENCE DE JEAN COCTEAU DANS LA PÉNINSULE

1903 – 1904 : Jean Cocteau aurait effectué son premier voyage à Venise avec sa mère, en 1903 selon Michel Décaudin et Jean Touzot ; en 1904 selon Pierre Caizergues. Le doute persiste, tout comme d'ailleurs sur la réalité même de ce séjour. Dans ses « Dernières remarques » sur l'étude d'Elena Fermi *Jean Cocteau et l'Italie*, Pierre Chanel revient sur la question en déclarant : « Inutile de reprendre 'l'invention' de Michel Décaudin sur un séjour à Venise en 1903 »⁹³⁰.

1908 : En septembre, Cocteau entreprend, toujours en compagnie de sa mère, un voyage en Italie du nord. Jusqu'à présent, nous ne connaissons pas la date du départ. Néanmoins, nous savons qu'après une étape aux îles Borromées (Isola Madre, Isola Pescatori, Isola Bella) sur le Lac Majeur, le lundi 14 il est à Milan et, comme il l'écrit à Jacques Renaud le jour même⁹³¹, le mercredi 16 au soir il sera à Vérone, le vendredi 18 à Padoue et le samedi 19 il rejoint enfin Venise, pour y séjourner jusqu'au lundi 28 inclus⁹³².

Dans la nuit du 23 ou celle du 24 septembre⁹³³, le jeune poète Raymond Laurent (1886-1908), ami de l'écrivain et condisciple au lycée Condorcet en 1904, se suicide, à deux heures du matin sur la dernière plate-forme de l'église de La Salute à Venise,

⁹³⁰ CHANEL Pierre, « Dernières remarques », in *Cocteau avant le Potomak, Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 6, Michel de Maule, Paris, 2008, p. 145.

⁹³¹ CAIZERGUES Pierre et CHANEL Pierre, « La Correspondance Jean Cocteau-Jacques Renaud », in *Cocteau avant le Potomak, Cahiers Jean Cocteau*, cit., p. 42.

⁹³² Dans la « Chronologie italienne » qu'Elena Fermi a établie pour sa thèse Jean Cocteau et l'Italie, la chercheuse indique la chronologie suivante avec comme étapes : « 14-29 septembre : Premier voyage en Italie avec sa mère, avec étapes à Milan (le 14 au Gd Hôtel de la Ville), Vérone (les 15 et le 16), Padoue (le 17 à l'Hôtel Savoie) et Venise du 18 au 28 (d'abord au Grand Hôtel puis à l'Hôtel Regina) », cit., p.241. Dans les cinq essais publiés par Elena Fermi sur le même sujet, elle ne mentionne jamais la promenade aux îles Borromées. Du fait de leur localisation et des moyens de transports de l'époque, il est plus plausible que Cocteau les ait visitées soit avant son étape à Milan (car le lac Majeur est situé au nord-ouest de la ville, donc à l'endroit le plus proche pendant sa descente vers la ville lagunaire), soit après Venise, en regagnant Paris. Dans ses « Dernières remarques » Pierre Chanel vient confirmer que : « Cocteau visite d'abord le lac Majeur, puis Milan », cit., p. 145.

⁹³³ Le 23 selon Pierre Caizergues et le 24 selon Claude Arnaud.

d'un coup de revolver à la poitrine, déçu vraisemblablement dans son amitié pour le jeune Américain Langhorn-H. Whistler. Un article de *Il Gazzettino*, daté du 25 septembre, non réédité à ce jour et que nous venons de retrouver, rend compte de ce drame (nous en proposons la retranscription en annexe). Nous pouvons donc affirmer avec certitude que le suicide a bien eu lieu la nuit du jeudi 24 septembre à deux heures du matin, mais non pas sur la deuxième plate-forme de l'église de La Salute, mais sur l'esplanade de la Punta della Dogana, « allongé près d'une des hautes colonnes qui soutiennent le globe des Atlantes »⁹³⁴.

Cocteau dédiera à son ami un poème *En manière d'épithaphe*, publié dans le recueil *La lampe d'Aladin* (1909), daté « Venise, 28 septembre 1908 », ainsi qu'un texte signé « Père Ubu » : *Parole sur une tombe*, texte qui ne sera pas publié de son vivant.

1917 : Entre février et avril, il séjourne à Rome, Naples et Pompéi. Le 17 février Cocteau quitte Paris, en compagnie de Pablo Picasso, pour la Ville Éternelle, où il arrive le 19 février. Ce voyage a pour but de rejoindre la troupe des Ballets russes (en tournée dans la capitale italienne) et de travailler avec Léonide Massine, jeune chorégraphe que Serge de Diaghilev (impresario de la compagnie) a choisi pour *Parade*. Pour ce ballet, conçu par Cocteau en collaboration avec le musicien Erik Satie, Diaghilev a proposé à l'artiste, ainsi qu'à Picasso et Satie (qui refusera) de faire le voyage à Rome, « pour marier » (les mots sont de Cocteau), « décor, costumes et chorégraphie » et ainsi avancer plus rapidement dans ce projet⁹³⁵. Cocteau termine cette collaboration à trois le mardi 10 avril. Il sera de retour à Paris le matin du 13 avril.

Pendant le séjour romain, en mars, Diaghilev conduit Cocteau, Picasso, Massine et Stravinski en excursion à Naples et les mêmes, moins Stravinski, visiteront Pompéi le 12 mars. Retour à Rome le 13 mars.

⁹³⁴ « *Disteso a terra presso una delle alte colonne che sorreggono la sfera degli Atlanti* », *Il Gazzettino* (Venezia), 25-9-1908.

⁹³⁵ Le ballet débutera à Paris, au Théâtre du Châtelet, le 18 mai de la même année, avec d'autres ballets : *Les Sylphides*, *Soleil de nuit* et *Petrouchka*.

1936 : Le 29 mars Cocteau arrive, en compagnie de Marcel Khill, à 21 heures à Rome Termini, la gare de la Ville Éternelle, d'où il repart à minuit et demi pour rejoindre le port de Bari, dans la région des Pouilles. Ils embarquent dans le Calitéa, « un petit bateau blanc » qui les amènera au Pirée et à Athènes, premières étapes du *Tour du monde en quatre-vingts jours* sur les traces de Philéas Fogg et de son serviteur Passepartout, les célèbres personnages de Jules Verne. Guidé par un chauffeur de taxi, il traverse Rome la nuit durant trois heures. Les souvenirs de son précédent voyage italien – dix-neuf ans auparavant– ressurgissent et se confondent en cette ballade nocturne.

1937 : En décembre, dernier voyage en compagnie de Marcel Khill : après Marseille, Cocteau fait une excursion en Italie du nord, «dans la neige italienne ».

1947 : Entre le mois d'août et la première quinzaine de septembre, Cocteau séjourne en Italie, pour superviser la fin du tournage de *Ruy Blas*, d'après le drame de Victor Hugo, dont il a conçu l'adaptation et les dialogues. Il est accompagné de Jean Marais, qui joue le double rôle de Don César et de Ruy Blas ; le film est réalisé par Pierre Billon. Un article, daté 4 août, nous renseigne qu'il séjourne entre Venise et Milan. En effet, pendant le tournage à Milan, le soir du 12 août Cocteau est dans la ville des Doges, aux Jardins de La Biennale d'Art où il assiste à la représentation de *I Rusteghi* de Carlo Goldoni, pièce qui ouvre le VIII Festival International du Théâtre de Prose de La Biennale de Venise, avec la présence de Madame Le Président Auriol.

Des articles parus dans différents journaux, non réédités à ce jour et que nous venons de retrouver, nous indiquent les dates et les lieux des différents tournages : à Milan il se fait en huit nuits d'affilée – l'article est daté du 19 août et la journaliste affirme que la fin a eu lieu le jour précédent – dans les studios de via Pestalozzi, au-delà de la Porte Ticinese (cet article nie donc l'affirmation de Pierre Chanel : « Le tournage de *Ruy Blas* a eu lieu en septembre 1947 à Milan, mais aussi à Venise, au studio de la Giudecca », in « Dernières remarques », cit., p. 145, renseignement qu'il tire du livre de BONHOMME Pierre, BERTHOUD Christophe et DENOYELLE Françoise,

Raymond Voinquel, les acteurs du rêve, Seuil, Paris, 1997). Ensuite, la troupe se déplace à Venise, aux studios de la Scalera Film dans l'île de la Giudecca. Un article daté du lundi 25 août nous informe que le sous-secrétaire à la Présidence du Conseil, M. Giulio Andreotti, avait visité les studios de la Scalera la veille et « [il] avait pu assister au tournage d'une scène du film *Ruy Blas* ». À la fin de l'article le journaliste informe ses lecteurs que le film sera terminé dans une quinzaine de jours. Dans une interview Cocteau indique que, après Milan et Venise, le dernier tournage se réalisera dans un refuge au-dessus d'un tout petit – et célèbre – village des Dolomites, Misurina di Cadore, dans les Alpes vénitiennes, affirmation confirmée par le critique cinématographique vénitien Fiorello Zangrando, dans son article « *Machaty e Cocteau, due profili* », *Il Gazzettino*, 29-6-1983⁹³⁶. En même temps, il est également chargé par la revue *Carrefour*, de « couvrir » les films de la VIII Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise, qui se déroule dans la Cour du Palais des Doges du 23 août au 15 septembre. Mais il n'écrira qu'un seul article, publié le 8 septembre, dans lequel il précise : « Notre travail de *Ruy Blas*, au studio de la Giudecca, nous retenait jusqu'à neuf heures et nous empêchait d'assister aux films ». Il y fera l'éloge des films de Luciano Emmer réalisés à partir de peintures, et aussi de *Paisa*, « l'admirable film de Rossellini ». Dans cet article il annonce également la représentation de sa pièce *L'Aigle à deux têtes* au théâtre La Fenice à l'occasion du VIII Festival International du Théâtre de Prose de La Biennale de Venise, qui sera présenté non pas le 16 septembre, comme la Biennale l'avait annoncé lors du lancement du Festival, mais le 25 septembre, sans sa présence.

1948 : Descendu au Lido de Venise le 20 août, le 24 Cocteau présente, en compétition pour la France, *L'Aigle à deux têtes* adapté de sa pièce éponyme, à la IX Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise (du 19 août au 4 septembre). Il n'obtiendra aucune récompense. Cette édition semble placée sous les

⁹³⁶ « Finalmente nous avons le plaisir de signaler comment, avec la supervision personnelle du poète-cinéaste, le film *Ruy Blas* de 1947, tiré de Victor Hugo, adapté par lui, et dirigé par Pierre Billon, contient aussi un chapitre 'de la vénétié'. Certaines scènes de mouvement historiques furent tournées à Misurina de Cadore, avec l'apport technique de Jacopo Comin en tant que metteur en scène et du 'Berlinois' Bruno Barcarol en tant que directeur de la photographie » (« *Piace segnalare, infine, come, con la personale supervisione del poeta-cineasta, il film Ruy Blas del 1947, ricavato da Victor Hugo e da lui sceneggiato, diretto da Pierre Billon, contenga anche un capitolo 'veneto'. Alcune scene di movimento storico furono infatti girate a Misurina di Cadore, con l'apporto tecnico di Jacopo Comin come regista e del 'berlinese' Bruno Barcarol come direttore della fotografia* »).

sunlights alimentés par l'étoile coctaliennne. Le 21, Roberto Rossellini présente pour l'Italie *Amore*, film en deux épisodes dont le premier *Une Voix humaine*, est l'adaptation de *La Voix humaine*, pièce en un acte de l'artiste français. Ce film verra le triomphe d'Anna Magnani. Il y a aussi (année coctaliennne oblige) en compétition – pour le Maroc – *Noces de sable* d'André Zwobada, dont l'artiste a écrit le commentaire. Il va également présenter, en marge du festival, dans la salle San Marco à Venise en projection privée *Les Parents terribles* (adapté de sa pièce théâtrale éponyme) ; celle-ci enthousiasma le jeune critique André Bazin.

1950 : À partir de cette année et jusqu'à 1958, il commence à parcourir la péninsule en compagnie du jeune Édouard Dermit – qui deviendra son fils adoptif – et de Francine Weisweiler, dernière amie, ainsi que discrète mécène jusqu'à la fin de sa vie. Des photographies (publiées par Carole Weisweiler) montrent les trois amis à Venise, et aux jardins Boboli, près de Florence. Un article de *Il Gazzettino*, daté du 13 juillet 1950, non réédité à ce jour, et que nous venons de retrouver, nous autorise à dater le séjour vénitien⁹³⁷. Pour le voyage à Florence, nous nous permettons de confirmer le commentaire de Carole Weisweiler extrait de son livre *Jean Cocteau, les années Francine 1950-1963*, indiquant que celui-ci a bien eu lieu la même année grâce aux propos de Cocteau rapportés dans *Gazzettino-Sera* du 14-15 juillet 1950⁹³⁸, et terminé

⁹³⁷ Sans signature, « *L'arrivo in città di Jean Cocteau* », *Il Gazzettino* (Venezia), 13-7-1950 (« L'arrivée en ville de Jean Cocteau »). Sous-titre : « À bord d'une "Delahaye" jaune l'illustre "éclectique" est arrivé hier soir à Piazzale Roma venant de Vérone ». Dans l'article, on dit que « Cocteau est arrivé à Piazzale Roma à 20h.30 le mercredi 12 juillet en provenance de Vérone, où il a visité la maison de Juliette (reconnu et acclamé par les Véronais). En compagnie d'Edoardo Dermilhe (sic) et d'autres personnes ». (Sous-titre : « *A bordo di una gialla "Delahaye" l'illustre "eclettico" è giunto ieri sera in Piazzale Roma proveniente da Verona* ». Article : « *Cocteau è arrivato a Piazzale Roma alle 20.30 di mercoledì 12 luglio proveniente da Verona, dove ha visitato la casa di Giulietta (riconosciuto e acclamato dai veronesi). In compagnia di Edoardo Dermilhe (sic) e da altre persone* »).

⁹³⁸ DOGO Giuliano, « *I veneziani sono attori dice Jean Cocteau* », *Gazzettino-Sera* (Venezia), 14/15-7- 1950 :
 « - Monsieur Cocteau, pourquoi êtes-vous revenu dans notre pays ?
 - Pour connaître Pise et Florence, les deux seules villes italiennes que je n'ai pas encore visitées.
 - Déjà de retour à l'ombre du clocher de Giotto et de la Tour penchée ?
 - Pas encore : je quitterai Venise après demain ».
 (« - *Perché siete tornato, monsieur Cocteau, nel nostro Paese ?*
 - *Per conoscere Pisa e Firenze, le uniche città italiane che non ho ancora visitate.*
 - *Già di ritorno dall'ombra del campanile di Giotto e della Torre pendente ?*
 - *Non ancora : lascerò Venezia dopodomani* »).

avant le 22 juillet, date à laquelle il écrit à Mary Hoeck qu'ils sont rentrés « d'une traite d'Italie »⁹³⁹.

À la XI Exposition Internationale d'Art Cinématographique de La Biennale de Venise, du 20 août au 10 septembre (Palais du Cinéma au Lido), Cocteau présente le jeudi 7 septembre, en compétition pour la France, *Orphée* (adapté de sa pièce) ; ce film sera couronné par le Prix International de la Critique (Premio FIPRESCI).

1951 : Le premier voyage de cette année en Italie amène le trio dans le Sud. Ils arrivent par avion à Rome en mai, où Cocteau participe à une soirée de gala pour la présentation de son film *Orphée* en copie originale sous-titrée, où il a occasion de rencontrer, avant la projection, parmi des personnalités du monde cinématographique italien, Vittorio De Sica et Curzio Malaparte (photographie dans le *Fonds Jean Cocteau* de la BHVP). Ensuite, par la route, le trio visite Naples, Catanzaro, Reggio di Calabria et enfin la Sicile, avec Palerme et ses alentours, Monreale et Bagheria. Dans cette dernière, Cocteau est frappé par la similitude entre la Villa Palagonia et le château de la Bête de son film *La Belle et la Bête*. Ensuite ils visitent les temples grecs de Taormina et de Ségeste. Ce dernier l'émeut particulièrement à cause de l'homonymie avec son personnage Cégeste de son film *Orphée* (interprété par Dermit qui fait partie de ce périple).

À la fin du tournage de *La Villa Santo Sospir*, le trio embarque le 19 août sur l'*Orphée II*, le yacht de Francine Weisweiler, pour visiter la côte de la Ligurie à la recherche de plans supplémentaires pour le film. Ils visitent Bordighera, Gênes, Portofino et enfin Portovenere qui enchante le poète. Ils sont de retour à Saint-Jean-Cap-Ferrat à la fin du mois.

1952 : Bref arrêt à Rome, alors qu'il effectue un voyage en Grèce, entre l'aller (10-12 juin) et le retour (28-29 juin).

⁹³⁹ KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *Jean Cocteau L'homme et les miroirs*, cit., p. 326.

1953 : C'est l'année des conférences. Le 1^{er} mars il est à Bordighera, au vernissage de l'exposition de peinture américaine pour laquelle il écrira la préface du catalogue. Le 19 mars il est à Turin pour une conférence prévue le lendemain ; le 21, il intervient à Gênes, le 23 à Milan, et le 25 mars à Rome. Il retourne dans la capitale le 27 mai, pour prendre la parole à l'exposition consacrée à Picasso par la municipalité romaine.

1955 : Le 25 avril Cocteau est à nouveau à Rome, pour inaugurer l'exposition qui lui est consacrée, *100 Cocteau*, nombre de ses travaux graphiques accrochés à la Galleria de Renato Attanasio, via del Corso 494 (le 28 avril présentation à la presse et le 29 inauguration). Le succès est plus important qu'il ne pouvait l'imaginer, et le « Tout-Rome » se le dispute. Le 3 mai Cocteau quitte Rome.

1956 : Les trois compagnons arrivent à Venise le 12 juillet en voiture, après avoir quitté Gênes. Trois motivations justifient ce séjour. Le poète désire apprendre l'art du verre. Le 19 juillet il réalise à Murano, en collaboration avec un maître verrier, (probablement à la forge « IVR Mazzega » de Murano), un service de verres artistiques. Il y a également le désir de Francine Weisweiler d'acheter un palais vénitien pour le trio⁹⁴⁰. La troisième raison est celle de revoir des amis installés à Venise pour passer avec eux la fête du *Redentore* : « Samedi 14 juillet. Fête du Redentore », note-t-il dans son journal⁹⁴¹. Il quitte Venise le 25 juillet pour la France par avion.

1958 : Le lundi 7 avril, le trio arrive à Rome pour un séjour de neuf jours à l'initiative de Francine. Cocteau en profite pour rencontrer du monde, donner des interviews et visiter clandestinement un temple orphique interdit par l'Église. Le dimanche 13 avril,

⁹⁴⁰ « Nous irions passer avril, mai, septembre octobre à Venise et les autres mois à Santo Sospir », *PD V*, p. 187.

⁹⁴¹ *Ibidem*, p.176.

il rend compte de la visite au temple orphique. Dernière notes romaines le mardi 15 avril.

Jeudi 17 juillet, il arrive à Venise, d'où il repartira le 4 août. Dix-neuf jours de rencontres, parsemés de quelques spectacles de théâtre et de beaucoup de réflexions sur le temps qui passe. Cette ville ne cesse de l'envoûter au point qu'il avoue « La ville étant un spectacle, j'ai toutes les peines du monde à en chercher d'autres, à entrer à la Biennale, à visiter des expositions » (*PD VI*, p. 214).

Selon les documents que nous avons pu consulter jusqu'à maintenant, il s'agit probablement de la dernière année italienne pour le poète.

LES FILMS ITALIENS CITÉS PAR COCTEAU

Amore (L'Amore, 1948) de Roberto Rossellini

Bataille (Guerrieri, 1943) de Luciano Emmer et Enrico Gras

Chronique des pauvres amants (Cronache di poveri amanti, 1953) de Carlo Lizzani

Dimanche d'août (Domenica d'agosto, 1950) de Luciano Emmer

Fabiola (1948) de Alessandro Blasetti

Guendalina (1957) de Alberto Lattuada

Leçon de chimie à neuf heures (Ore nove lezioni di chimica, 1941) de Mario Mattoli

Légende de Sainte Ursule (La) (La Leggenda di Sant'Orsola, 1946) de Luciano Emmer et Enrico Gras

Magie verte (Magia verde, 1953) de Gian Gaspare Napolitano

Marchande d'amour (Une) (La Provinciale, 1952) de Mario Soldati

Miracle à Milan (Miracolo a Milano, 1951) de Vittorio De Sica

Nuit porte conseil (La) (Roma città libera / La Notte porta consiglio, 1948) de Marcello Pagliero

Nuits de Cabiria (Les) (Le Notti di Cabiria, 1957) de Federico Fellini

Païsa (Paisà, 1946) de Roberto Rossellini

Paradis terrestre (Le) (Il Paradiso terrestre, 1940) de Luciano Emmer et Enrico Gras

Picasso (1954) de Luciano Emmer

Quatre Pas dans les nuages (Quattro passi tra le nuvole, 1942) de Alessandro Blasetti

Roma ville ouverte (Roma città aperta, 1945) de Roberto Rossellini

Sciuscia (Sciuscià, 1946) de Vittorio De Sica

Station Terminus (Stazione Termini, 1953) de Vittorio De Sica

Terre tremble (La) (La Terra trema, 1948) de Luchino Visconti

Venise et ses amants (Romantici a Venezia, 1946) de Luciano Emmer et Enrico Gras

Vie de François d'Assise (Il Cantico delle Creature, 1943) de Luciano Emmer et Enrico Gras

Vie du Christ (La) (Racconto da un affresco, 1939) de Luciano Emmer et Enrico Gras

Voleur de bicyclette (Le) (Ladri di biciclette, 1948) de Vittorio De Sica

REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES DE LUCHINO VISCONTI
TIRÉES DES PIÈCES DE JEAN COCTEAU

Les Parents terribles (1938)

Rome – Théâtre Eliseo (1945)

Traduction de Rinaldo Ricci.

Compagnie du Théâtre Eliseo, gérée par la « Société du Théâtre de Rome ».

La pièce a débuté le mardi 30 janvier 1945, en matinée. Le spectacle a été représenté jusqu'au 13 février compris, toujours en matinée.

La pièce a été reprise à Milan au Théâtre Odéon, le 9 octobre 1946, avec Lea Padovani à la place de Rina Morelli et Sandro Ruffini à la place de Gino Cervi.

Visconti Luchino (Mise-en-scène)

Chiari Mario (Décors et costumes)

Pagnani Andreina (Yvonne)

Braccini Lola (Léo)

Morelli Rina (Madeleine)

Cervi Gino (George)

Pierfederici Antonio (Michel)

La machine à écrire (1941)

Roma – Teatro Eliseo (1945)

Traduction de Adolfo Franci.

Compagnie « Adani-Calindri-Carraro-Gassman » dirigée par Ernesto Sabbatini.

La pièce a débuté le 2 octobre 1945. Le spectacle a été représenté jusqu'au 17 octobre compris.

Avec la même distribution, la pièce a été reprise à Milan au Théâtre Olimpia le 29 décembre 1945.

Visconti Luchino (Mise-en-scène et décors)

Calindri Ernesto (Fred)

Batistella Antonio (Didier)

Gassmann Vittorio (Pascal e Maxime)

Palmer Daniela (Solange)

Adani Laura (Margot)

Ricci Nora (La mademoiselle de la Poste)

FISCHES TECHNIQUES DES FILMS

Nous indiquons dans l'ordre de leurs analyses les accréditations qui sont présentes dans les copies que nous avons pu visionner.

L'AMORE (1948)

titre or. : AMORE (1956)

Italie, 35 mm., NB, 77 mn. (*Una Voce umana* 35 mn., *Il Miracolo* 42 mn.)

ANNA MAGNANI dans

L'AMORE : Deux histoires d'amour

La première UNA VOCE UMANA tirée de « *Una voce umana* » de Jean Cocteau (« Une voix humaine »)

La deuxième : IL MIRACOLO (« Le miracle »)

Sujet de Federico Fellini réduit par Tullio Pinelli et Roberto Rossellini

Opérateurs : Robert Juillard Aldo Tonti

Technicien du son : Court Doubravsky

Montage : Eraldo Da Roma

Musique : Renzo Rossellini (Droits de propriété G. Ricordi & C.)

Moyens techniques : Stabilimenti Titanus – Roma

Négatifs et positifs : Tecnostampa de V. Genesi Système d'enregistrement R.C.A.

Production et direction : Roberto Rossellini

À la fin de la première histoire, avant que le titre de la deuxième apparaisse, il y a un carton avec cette didascalie : « Ce film est un hommage à l'art de ANNA MAGNANI *Roberto Rossellini* » (« *Questo film è un omaggio all'arte di ANNA MAGNANI Roberto Rossellini* »).

Ce sont les différentes accréditations présentes dans la copie du film restaurée et distribué en DVD par « Cinecittà » en Italie. En France, le film est édité en DVD par FSF – Films Sans Frontières (Paris 2010). La copie n'est pas celle restaurée ; elle est de mauvaise qualité, au niveau de l'image et du son, au point qu'elle présente des coupures.

Pour *Una Voce umana* il n'y a pas d'accréditations pour :

Décors : Christian Bérard

Pour *Il Miracolo* il n'y a pas d'accréditations pour :

Acteurs : Federico Fellini (le passant inconnu).

VENISE ET SES AMANTS (1948)

titre or. : *ROMANTICI A VENEZIA (1948)*

Italie/France, 35mm., NB, 11'

Une Production Salvo D'Angelo Universalia

VENISE ET SES AMANTS

Réalisation artistique : Luciano Emmer et Enrico Gras

Commentaire de Jean Cocteau dit par l'auteur

Photographe : Mario Craveri

Opérateur : Amleto Daisse

Montage italien : Vittorio Carpignano

Montage français : Yvonne Martin

Directeur de production : Renato Silvestri

Adaptation musicale : Roman Vlad

Orchestre de l'Académie Sainte Cécile sous la direction de Willy Ferrero

Pianiste : Renzo Silvestri

Nous tirons les accréditations du film de la copie française distribuée en DVD par le « *Centro Sperimentale di Cinematografia Cineteca Nazionale* » (« Centre Expérimental de Cinématographie Cinémathèque Nationale »).

Le film distribué en DVD par la « Cinémathèque de Bologne », qui fait partie du coffret édité par Paola Scremin, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer / Films sur l'art de Luciano Emmer* (Bologna 2010), présente les accréditations suivantes soit pour celle française soit pour la version italienne qui suit :

DOCUMENTARIO della serie GIORNATE SENZA TRAMONTO realizzato da UNIVERSALIA (DOCUMENTAIRE de la série JOURNÉES SANS COUCHER DU SOLEIL réalisé par UNIVERSALIA)

ROMANTICI A VENEZIA (1948)

titre français : *VENISE ET SES AMANTS (1948)*

Italie/France, 35mm., NB, 11'

Produit par Salvo D'Angelo

Réalisation artistique : Luciano Emmer et Enrico Gras

Commentaire dit par Jean Cocteau et Diego Fabbri (Commento parlato a cura di...)

Avec des lyriques de Byron, de Musset, de Wagner et une prose de Gabriele D'Annunzio

Récital de Gino Cervi

Photographe : Mario Craveri

Opérateur : Amleto Daisse

Montage : Vittorio Carpignano

Directeur de production : Renato Silvestri

Musique et adaptations musicales : Roman Vlad

Orchestre de l'Académie musicale Sainte Cécile sous la direction de Willy Ferrero

Musiques de Chopin

Pianiste : Renzo Silvestri

Consultation artistique et littéraire : Giuseppe Dalla Torre et Giuliano Da Cascina

Dans la version de ce film, la didascalie avec le nom « WAGNER » qui accompagne en surimpression le début de la partie qui lui est dédiée et qui est présente dans la copie française, n'apparaît pas ici.

LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE (1948 ?)

titre or. : *LA LEGGENDA DI SANT'ORSOLA (1948)*

France, 35mm., NB, 9'

PANTHEON PRODUCTION

Présente

un film de Luciano Emmer

Commentaire de Jean Cocteau dit par l'auteur

Ce sont les seules accréditations présentes dans le générique du film que nous avons pu visionner sur table de montage, conservé en copie nitrate auprès du Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie (CNC) au Bois d'Arcy. À la fin, dans le carton qui porte écrit le mot « FIN », on lit aussi « PANTHEON PRODUCTION ».

Dans le catalogue *Mister(o) Emmer. L'attenta distrazione*, sous la direction de Stefano Francia di Cella et Enrico Ghezzi, réalisé par le 22^{ème} Torino Film Festival (18-20 novembre 2004), paru à l'occasion de la rétrospective dédiée à Luciano Emmer, nous pouvons lire les accréditations suivantes, qui ont été tirées de l'édition française du film :

Mise en scène : Luciano Emmer, Enrico Gras

Photographie : Ubaldo Marelli

Musique : Roman Vlad, exécutée par l'orchestre de l'Académie de Sainte Cécile sous la direction de Willy Ferrero

Texte et commentaire : Jean Cocteau

Assistance artistique : Lauro Venturi

Production : Universalialia, Roma/Panda Film, Roma

Origine : Italie

Format : 35mm.

Durée : 9'

Nous ne savons pas quelle copie française a pu être visionnée ni où elle est conservée. Nous sommes étonnés de constater que le directeur de la photographie (Ubaldo Marelli) est différent de celui accrédité dans la copie italienne que nous avons pu visionner : comme nous l'indiquons tout de suite après, il s'agit de Mario Craveri. Nous sommes convaincus que les cadres des toiles de Carpaccio sont forcément restées les mêmes dans la copie française. En outre, Mario Craveri est le même directeur de la photographie accrédité pour *Venise et ses amants* et pour *Îles sur la lagune*.

LA LEGGENDA DI SANT'ORSOLA (1948)

titre fr. : *LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE (1948 ?)*

Italie, 35mm., NB, 9'

Un film d'art de Luciano Emmer et Enrico Gras

dédié à Salvo D'Angelo

avec la musique de Roman Vlad

dirigée par Willy Ferrero

et texte de Diego Fabbri

réalisé par PANDA Film

LA LEGGENDA DI SANT'ORSOLA

Photographie : Mario Craveri

Opérateur à la caméra : Amleto Daise

Montage : Vittorio Carpignano

Le film a été réalisé sur les peintures de Vittore CARPACCIO à Venise.

Nous tirons les accréditations du film de la copie que nous avons pu visionner sur table de montage, conservée auprès de la Cinémathèque Française, Fort de Saint-Cyr.

Le film italien distribué en DVD par la « Cinémathèque de Bologne », qui fait parti du coffret édité par Paola Scremin, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer / Films sur l'art de Luciano Emmer* (Bologna 2010), présente les mêmes accréditations.

En France les deux court-métrages font partie des « Suppléments » au film de Luciano Emmer, *La fille dans la vitrine*, édité en DVD par SNC – Société Nouvelle de Cinématographie, dans la collection « Les maîtres italiens » (Paris 2009). *Venise et ses amants* est la copie française (avec le commentaire dit par Cocteau, tandis que *La légende de Sainte Ursule* est la copie italienne (avec le commentaire dit par Diego Fabbri sous-titré en français).

IL MISTERO DI OBERWALD (1980)

titre fr. : LE MYSTÈRE D'OBERWALD

La RAI- Radiotelevisione Italiana présente

IL MISTERO DI OBERWALD

avec

Monica Vitti (la Reine)

et (par ordre alphabétique)

Paolo Bonacelli (Comte de Foehn)

Franco Branciaroli (Sébastien)

Luigi Diberti (Duc de Willestein)

Elisabetta Pozzi (Mademoiselle de Berg)

Amad Saha Alan (Tony)

du drame de Jean Cocteau « *L'Aigle à deux têtes* »

Adaptation pour l'écran : Michelangelo Antonioni et Tonino Guerra

Directeur de la photographie : Luciano Tavoli

Montage : Michelangelo Antonioni, Francesco Grandoni

Décorateur : Mischa Scandella

Costumière : Vittoria Guaita

Organisation générale : Sergio Benvenuti, Alessandro von Norman, Giancarlo Bernardoni

Mise en scène : Michelangelo Antonioni

Production : RAI TV 2 RETE

Durée : 128'

Ce film est le résultat de la transposition sur pellicule d'un programme enregistré sur bande magnétique et réalisé entièrement avec systèmes électroniques.

TEXTES DES FILMS

UNE VOIX HUMAINE

(Traduction du texte italien dit par Anna Magnani dans le film)

Le texte théâtral de Jean Cocteau est un long « monologue-dialogue » composé de trois longues conversations téléphoniques. Nous suivons le même déroulement pour le texte du film.

Cette traduction correspond au texte italien dit par Anna Magnani dans le film. Il est à noter que, dans l'édition française du film, en langue originale sous-titrée, le texte français qui apparaît dans le sous-titrage est un résumé du texte italien. Pour ce qui concerne les différences majeures entre le texte italien et celui de la pièce, nous renvoyons plus spécialement au chapitre 5 : « 1.3.3. Fidélité à la pièce et innovations filmiques ».

Au début, avant de répondre au premier coup de fil, en deux occasions Anna Magnani s'adresse à sa chienne, Micia, avec ces mots : « Tais-toi, Micia » (plan 2) ; « Tiens » (plan 4) ; « Non! Micia, non ! » (plan 11).

PREMIER APPEL

Allô c'est toi ?... Allô c'est toi ?... Je n'entends rien !... Je n'entends rien... Allô !... allô !... Tu me sembles très loin... Oui, je t'entends très mal... Allô... Ah...Allô... Dis-moi... Oui... Comment ? Non ! Moi, non. Oui ! Je viens juste de rentrer. Pourquoi ? Tu m'avais appelé ? Ah... mais je suis sortie avec Marta. Il doit être... Onze heures et demie. Mais, pardon, tu n'es pas chez toi ? Et alors regarde l'horloge sur la cheminée, non ? Il est dix heures ? Dix heures... Je suis en avance... Mais... c'est étrange, hein ? Hier soir ? Hier soir je me suis couchée tout de

suite. Oui, Très tôt. Mais je ne pouvais pas dormir, alors j'ai pris un comprimé. Non... un seul... à neuf heures... tu sais... j'avais très mal à la tête et je m'étais baladée toute la journée avec Marta... Puis j'ai fait tes valises. Je suis très forte... J'ai beaucoup de courage.

Aujourd'hui Marta est passée me prendre. Oui, Je viens de rentrer à l'instant de chez elle. Elle a été très gentille... très, très gentille. Elle a été parfaite. Oui, j'avais cette impression, mais elle n'est pas égoïste. Tu as raison, comme toujours. Comment? J'ai ma robe en satin noir. Oui, je la porte encore. Non, je n'ai pas fumé... seulement trois cigarettes. Je te le jure, c'est comme ça. Tu es très bon... oui. Toi aussi tu n'es pas sorti. Tu es resté à la maison toute la journée. Quel procès ? Ah! Oui... Allô... Allô... Allô... ! Allô... Je n'entends plus rien... Allô... Allô... Tu m'entends ? Allô... je suis ici, ici, oui... Oui ! J'ai fait tes valises. Je te l'ai déjà dit. J'ai mis tes lettres, mes lettres, tout. Tu peux les faire emporter, quand tu veux.

Très pénible... euh, je comprends... Chéri, ne t'excuse pas, c'est moi, c'est moi qui ne ... Mais chéri... Tu es gentil... Oh, mon amour... Oui, moi non plus je n'aurais pas imaginé être aussi forte. Non, ne m'admire pas trop... Non, je ne sais pas moi même ce que je fais, tu sais... Je m'habille, je sors, je rentre, je fais tout comme un automate... Peut-être que demain je serai moins courageuse... certainement... Toi un monstre...? Mais non, mais non que tu n'es pas... Mais non, je n'ai pas l'ombre d'un reproche à te faire... Mais si, si, c'est naturel... Mais non, mon trésor...

Qu'est ce que tu veux que je te dise... C'était toujours convenu entre nous que nous aurions agi avec clarté, non? J'aurais trouvé criminel que tu ne me dises rien jusqu'à la dernière minute. Alors le choc aurait été trop fort, mais là, au contraire, tu vois, j'ai eu le temps de m'habituer, de comprendre, de... Quelle comédie ?... Pourquoi veux-tu que je te joue la comédie, moi ? Mais non, pas du tout... Mais je suis très calme... Mais c'est comme ça, je te le jure... Du reste, tu le devinerais, non ? Je dis que tu le devinerais... Tu crois que j'ai la voix d'une personne qui cache quelque chose ? Non, j'ai décidé d'avoir du courage, je l'aurais... Comment ? Oh, mais l'autre jour c'était autrement... Et puis, tu sais, on a beau être forts... préparés... Mais quand la chose arrive, c'est toujours un gros coup, tu sais ?... Non, n'exagère pas... Tu vois, je te le répète, j'ai eu le temps de m'habituer à tout. Tu avais pris le soin de me câliner, de me bercer... C'est épouvantable... Tu vois, trop de choses étaient contre nous... Il fallait ou renoncer à cinq ans de bonheur ou accepter les risques. J'ai risqué et aujourd'hui je paye cher tout le bonheur que j'ai eu...

Oui, allô... Allô... Oui... Je paye cher mais je ne renie rien, tu sais, rien, rien, rien... Toi ?... Non, chéri, non... Tu te trompes, mon amour, tu te trompes... J'ai ce que je mérite, car j'ai voulu être trop heureuse... Ça a été une vraie folie, mon amour [*on entend la voix de l'homme comme si c'était un bruit de fond*] Mais non, ne t'excuse pas, ne t'excuse pas... Tout est ma faute... Tu te souviens de ce dimanche, du dimanche à Versailles... C'est moi qui ai voulu venir, c'est moi qui t'ai empêché de parler... C'est moi qui t'ai dit que j'étais prête à tout accepter, tout, tout... Mais non, laisse-moi finir... C'est moi qui ai téléphoné, c'est moi qui t'ai cherché la première... Tu ne te souviens pas ? Non, mon trésor, c'était le mardi... Oui, un mardi vingt sept et ton télégramme était arrivée le lundi vingt six... Tu ne te souviens pas ? Je connais ces dates par cœur... Comment ? Non, je ne sais pas... mais je crois que je resterai là... Demain ? Tu pars déjà demain ? Je ne savais pas que c'était si tôt... Alors... Attends un instant... Je dis... Alors demain matin tu trouveras tes valises chez le concierge... Envoie Giuseppe pour les récupérer, compris ? Non, je... ce n'est pas important, aucune importance. Je resterai ici, ou j'irai passer quelques jours à la campagne, chez Marta...

Micia ? Micia est comme une âme en peine. Elle me regarde, elle dresse les oreilles, écoute... Elle t'attend, Micia... tu sais ? Elle me regarde avec un air réprobateur, comme si c'était de ma faute si tu n'es plus là... Je trouve que le mieux serait que tu la prennes, chéri, car elle serait malheureuse ici... Mais non, tu ne dois pas t'inquiéter... Ce n'est pas un chien pour femme, tu comprends ? Je m'en occuperais mal... Je ne la sortirais pas. C'est mieux qu'elle reste avec toi... Mais non, elle m'oubliera vite... Soit tranquille... Ça va, chéri, pour ça nous verrons... Ce n'est pas si compliqué, je t'en prie... Ne te fais pas de souci pour ça... Tu n'auras qu'à dire que c'est le chien d'un ami... Micia est très attachée à Giuseppe, dis-lui de passer la chercher... Je t'en prie... Ça va, chéri, ça va... Quels gants ? Oh, les gants... Les gants, je ne sais pas, j'ai l'impression de ne pas les avoir vus. Je ne sais pas si je les ai mis dans la valise. De toute façon, ne t'inquiète pas, non, je les chercherai... Si je les trouve, je les envoie au concierge, t'inquiète pas...

Dis-moi, mon amour... Les lettres... Les miennes, brûle-les ! Mais écoute, mon amour, je vais te demander une chose... peut-être que c'est une chose idiote... Écoute, je voulais te dire, si tu les brûles... Oui, ça me ferait plaisir... que tu gardes les cendres dans l'étui en tortue, tu sais, celui que je t'avais donné pour les cigarettes et que... Non, non... [*Elle pleure*] Je suis idiote... pardonne-moi. Tu as vu ? J'étais très forte... et puis... Allô ?... Allô, qu'as-tu ? Pourquoi tu ne dis plus rien ? Maintenant ? ... Oui, oui, je suis calme. Oui, je suis calme... Là,

c'est fini, je ne pleure plus... Je te disais que je serais contente d'avoir les cendres, tu comprends ? Merci, mon amour... Non, ce n'est pas tard pour moi, ce n'est rien. Mais je comprends, tu dois travailler... Il faut te coucher tout de suite, si tu te lèves tôt demain matin... Allô ? ... Oui, moi aussi j'entends beaucoup de bruits dans l'appareil... mais ta voix est claire... comme si tu étais dans ma chambre avec moi... Allô... je ne t'entends plus... répète, dis-moi... C'est étrange, on dirait que ton appareil résonne d'une façon bizarre... On dirait que tu n'utilises pas ton téléphone... Ah oui, mon amour, mon amour...

Je te vois, tu sais, ton foulard, le rouge, et puis tu as tes manches de chemise relevées jusqu'aux coudes, dans ta main gauche tu as l'appareil et dans la droite un crayon et tu dessines des cœurs, des étoiles sur le buvard... Tu ris, hein ? J'ai des yeux à la place des oreilles... Oh, ne me regarde pas, je t'en prie ! Si tu savais... je ne te dis pas quand je me suis retrouvée nez à nez avec moi-même dans la glace... Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu... Oh, mon trésor, mon trésor, mon amour, tu m'es très cher mais on ne peut pas dire que j'ai un beau visage... Et je te dirai que j'aimais mieux quand tu me disais : laide, mon laideron, mon vilain museau [*Elle commence à pleurer*]

Allô...Allô...Allô...Allô...Allô...Allô...Allô... Allô !... [*Sanglots*] Allô !... [*Elle compose un numéro au téléphone*] Allô ?... Allô ! ...Allô ? ... Giuseppe ? J'étais en train de parler avec Monsieur, on nous a coupés... Il n'est pas là ? C'est vrai je suis idiote, je savais qu'il ne rentrait pas ce soir, sûrement il m'appelait du restaurant... Quelle idiote... Merci beaucoup, Giuseppe. Excusez-moi... bonne nuit. [*Elle gémit*]

DEUXIÈME APPEL

Allô ? ... Allô... c'est toi, mon amour ? On a coupé... [*voix masculine*] Non, j'attendais... Et oui, je comprends, tu as sommeil ? Tu es très gentil. Tu as été très bon, très bon de me rappeler [*voix : Allô...Allô...*] Oui, je suis là, dis-moi... Rien, je t'assure rien. Mais tu te trompes, je te jure que je n'ai rien. Non, non, non... mais quel ton, quel ton... j'ai le même ton qu'avant... Seulement, tu comprends, je parle, je parle, je parle sans penser que tout va finir et que je vais retomber dans le noir, le silence... Écoute, mon amour. Moi je ne t'ai jamais menti, pas vrai ? Oui, je sais, mais là je t'ai menti... oui, tout à l'heure, au téléphone, je t'ai menti... tout ce que je t'ai dit est faux... Je sais bien que je n'ai rien à attendre, et que ça ne servira à

rien, mais mentir porte malheur et puis je ne veux pas, je n'aime pas ça, même si c'est pour ton bien...

Non, rien alarmant, n'aie pas peur... Je t'ai menti, tu vois, quand je t'ai dit comment j'étais habillée, et que j'avais dîné avec Marta... Je n'ai pas dîné avec elle, je n'ai pas ma robe de satin noir... Je suis là, au lit, transie de froid, car je me suis gelée en attendant, tu comprends ? À force de me lever, de m'asseoir, me coucher, marcher de long en large comme un fauve en cage, à force de regarder le téléphone qui ne sonnait jamais, à force d'attendre, attendre, attendre je ne sais pas quoi... Oui, dis-moi... Je serai calme, dis-moi... Je répondrai à tout, dis-moi... je te jure, je te dirai la vérité... Ici... je n'ai rien mangé... Je ne pouvais pas car j'ai été très malade... Hier soir, tu vois, l'autre soir... je ne me souviens plus quand... j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir ... Alors je me suis dit que si j'en prenais plus je dormirais mieux et si je les prenais tous, je dormirais sans rêves et sans réveils... que je serais morte. J'en ai avalé douze... Et pourtant j'ai eu un rêve. J'ai rêvé de nous deux, mais quand je me suis aperçue que j'étais seule, que je n'avais pas la tête sur ton épaule, et mes jambes entre tes jambes, j'ai senti que je ne pouvais pas, que je ne pouvais pas vivre... J'étais glacée, je ne sentais plus mon cœur battre et la mort ne venait pas, jamais, jamais... J'avais une angoisse épouvantable, au bout d'une heure j'ai téléphoné à Marta. Je n'avais pas le courage de mourir seule... Mon amour... Mon amour... Il était quatre heures du matin, Marta est arrivée avec le médecin qui habite son immeuble. J'avais plus de quarante. Il paraît que c'est très difficile de s'empoisonner et qu'on se trompe toujours de dose... Non, Marta est restée près de moi jusqu'à ce soir. Puis je l'ai suppliée de partir parce que tu avais dit que tu téléphoneras une dernière fois. J'avais peur qu'elle m'empêche de parler...

Tu vois, je m'étais promis de ne pas te donner d'inquiétude, de te laisser partir tranquille, de te dire au revoir comme si nous devions nous retrouver demain, tandis que... Oui, mon amour, parle-moi, mon dieu, parle-moi, dis-moi n'importe quoi pourvu que tu me parles... Tu vois, je souffrais... Il suffit que j'entende ta voix pour que je me sente mieux, que je ferme les yeux... Tu sais, quelquefois quand j'avais ma tête sur ton épaule, mon oreille sur ta poitrine, et que tu me parlais, j'entendais ta voix exactement comme ce soir au téléphone... Non, mon amour, j'ai été si heureuse, si...

Chez la modiste, j'ai vu ses photos dans un magazine... Oui, je ne te l'ai jamais dit parce que je ne voulais pas gâcher nos dernières semaines... Allô! J'entends de la musique... Je dis que j'entends de la musique... Ah, les voisins... Tu devrais cogner au mur et empêcher tes

voisins de mettre le gramophone si fort... Eh oui, ils ont pris de mauvaises habitudes car... car tu ne dormais jamais là... Non, mon amour, non, parce que si tu ne m'appelles pas je deviens folle... [*Elle pleure*] Excuse-moi mon amour, excuse-moi, je sais que cette scène est intolérable mais... mais comprends-moi, comprends-moi mon amour, je souffre, je souffre à en mourir, je souffre, et ce fil est la dernière chose qui me relie encore à toi, comprends-tu ?...

L'autre soir ou hier, j'ai dormi, j'ai dormi avec le téléphone sur mon visage... Oui, je sais, je suis ridicule, mais c'est la seule chose qui nous unit désormais, et puis j'attendais ton appel et je me suis endormie ainsi... Tu ne sais pas le nombre de rêves que j'ai faits, combien de cauchemars j'ai eu... mais ils étaient vivants, tu comprends ? Ils étaient vivants même dans le rêve... c'est terrible... Ça fait cinq ans que je vis avec toi, que tu es mon seul air respirable, que je passe mon temps à t'attendre, à te croire mort si tu es en retard, à mourir de te croire mort, à revivre quand tu entres et à mourir de peur quand tu pars. Là, je respire parce que tu me parles, tu comprends ?... Maintenant, si tu coupes, je meurs sur le champ, je meurs...

Oui, chéri, j'essaierai, mais même si j'arrivais à dormir, il y a les rêves et puis le réveil, et puis il faut se lever, manger et se laver, sortir pour aller où, où ?... Mais mon amour, je n'ai jamais eu rien d'autre à faire que toi, seulement toi... Me distraire ? Après ce fameux dimanche soir, je n'ai été distraite qu'une seule fois, oui, que je n'ai pas pensé à toi, ça a été chez le dentiste, quand il m'a touché un nerf... juste un moment seulement...

Micia [*on entend la voix de l'homme dans un murmure*] Ma Micia, entends-tu ? [*la femme lève le récepteur pour que le chien puisse entendre la voix du maître*] Oui, Micia ? Micia ne quitte pas son coin depuis deux jours, elle ne mange pas. J'ai essayé de l'appeler, la caresser, elle refuse qu'on la touche, je suis sûre qu'elle me mordrait, moi, moi moi... C'est un autre chien, je t'assure. Il me fait peur... Ah, je ne sais pas! Peut-être croit-elle que je te fais du mal, tu comprends ?... C'est inutile que ce chien reste ici, qu'il tombe malade et devienne méchant... Inutile... Mais non, il ne mordra personne s'il est chez toi... Il aimera qui tu aimes, j'en suis sûre... Mais non, je voulais dire qu'il aimera ceux avec qui tu vis, voilà...

Écoute, il y a quelques jours j'ai rencontré celui dont le nom commence par S. Oui, B. S. oui. Il m'a demandé si tu avais un frère et si c'était lui dont on annonce le mariage... Il avait un air de condoléances... Oui, rien, il m'est complètement indifférent... Ils peuvent dire ce qu'ils veulent... Et puis, il faut être juste. Notre situation est inexplicable pour les gens. Tu vois, pour eux ou on s'aime ou on se déteste. Ce qui est fini est fini. Tu ne leur feras jamais

comprendre ces choses... Bon, le mieux c'est de faire comme moi, de s'en moquer... Quelle idiote, quelle idiote je suis... Tu comprends, je parle, je parle, je parle, je crois que nous parlons comme d'habitude, et puis tout à coup la vérité est bien là... Sois tranquille. On ne se suicide pas deux fois... Non, je ne le prendrai pas, peut-être pour dormir... Non, je ne l'ai pas et je ne réussirai jamais à acheter un revolver... Tu me vois en acheter un ? Je ne suis pas capable de mentir. Il y a des circonstances où le mensonge est utile. Voilà, si tu me mentais pour rendre notre séparation... *[voix d'homme]* Non, non mon chéri, je ne dis pas que tu mens. Je dis: si tu mentais et que je le sache. Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi et que tu me dises... Non, mais chéri... Mon amour, écoute un instant... Je n'ai pas dit que je ne te croyais pas... Mais pourquoi, pourquoi tu t'énerves maintenant ? Mais pourquoi tu as une voix dure maintenant ? C'était un exemple, amour... Écoute, je disais seulement que si tu me trompais, même par bonté d'âme, et que je m'en aperçoive, j'aurais la même tendresse pour toi... Tu me comprends ? Non, tu ne peux pas me parler là ? Veux-tu me rappeler ? Tu es tout près d'ici ? Tu es ici ? Et quand me rappelles-tu ? Non, non, écoute, écoute mon amour, mon amour... Je t'ai fait du mal, écoute-moi mon amour...

Allô...! Mon Dieu, faites qu'il rappelle. *[plusieurs fois]* Mon Dieu, faites que ce soit lui *[plusieurs fois]*

TROISIÈME APPEL

Amour, mon amour... *[plusieurs fois]* Oui, je sais, c'est atroce... Je n'aurais jamais le courage, amour... Jamais le courage, amour... Écoute, mon amour, vous deux vous serez à Marseille après-demain. Enfin je voudrais, je t'en prie, promets-moi au moins ça, mon amour, que tu ne descendras pas dans l'hôtel où nous descendons d'habitude. Oh, merci, mon amour, merci mon amour. Non, non, je ne veux plus jamais te revoir, non, non, nous ne nous reverrons plus jamais, non. Pardonne-moi, mon amour, pardonne-moi, oui, mon amour chéri. Oui, je serai forte, je serai forte. Fais vite, mais raccroche... Fais vite, fais vite... Non, Je t'aime mon amour, je t'aime *[plusieurs fois]*.

UNA VOCE UMANA

(Teste italien dit par Anna Magnani dans le film)

Au début, avant de répondre au premier coup de fil, en deux occasions Anna Magnani s'adresse à sa chienne, Micia, avec ces mots : « *Zitta, Micia* » (plan 2) ; « *Tieni* » (plan 4) ; « *No! Micia, no !* » (plan 11).

PREMIER APPEL

Pronto ?... Pronto sei tu ?... Pronto sei tu ?... Io non sento niente... Non sento niente. Pronto !... Pronto !... Ti sento molto lontano... Sì, ti sento malissimo... Pronto ! Ah... Pronto, dimmi... Sì... Come ?... No, no, io no... Sì, sono rientrata in questo momento. Perché avevi chiamato tu ?... Ah... Ma sono stata fuori con Marta... Devono essere le undici e mezza... Ma, scusa, non sei a casa te ? E allora guarda l'orologio sotto il caminetto, no ?... Le dieci. Le dieci. Vado avanti... ma che strano è ?... Ieri sera ? Ieri sera mi sono coricata subito. Sì, prestissimo. Ma non potevo dormire, allora ho preso una pasticca... No, una sola... Alle nove... Sai, avevo un gran mal di testa e allora... avevo girato tutto il giorno con Marta... Poi, ho fatto le tue valigie... Sono molto forte... Hm, hm... Ho molto coraggio...

Oggi, Marta è venuta a prendermi... Sì, torno adesso da casa sua... E' stata molto cara... Molto, molto buona. E' stata perfetta... Già, avevo questa impressione, ma non è un'egoista. Hai ragione tu, come sempre... Come?... Ho il vestito di raso nero... Sì, ce l'ho ancora indosso... No, non ho fumato. Solo tre sigarette... Te lo giuro, è così... Sei molto caro, sei... Già...

Tu pure non sei uscito ?... Sei rimasto a casa tutta la giornata?... Quale processo... Ah già... Pronto ?... Pronto ?... Pronto!... Pronto! Non sento più niente... Pronto! Pronto, mi senti ?... Pronto, sono qui... Sono qui, sì. Sì, le ho fatte le valigie. Te l'ho già detto... Ho messo le tue lettere, le mie lettere, tutto... Puoi mandare a ritirarle quando vuoi... Molto penoso... Eh, capisco... Caro, non scusarti. Sono io che... Sono io che non... Ma caro... Amore mio...

Già, nemmeno io avrei pensato di essere così forte... No, non ammirarmi troppo. No, non so nemmeno io quello che faccio, sai. Mi vesto, esco, torno, faccio tutto come un automa... Forse domani sarò meno brava, certamente... Un mostro, tu?... Ma no, ma no che non... Ma no, non ho il minimo rimprovero da farti... Ma sì, sì, sì, è naturale... E' naturale... Ma no stellina mia... Che cosa vuoi che ti dica... E' stato sempre convenuto fra noi che... che avremmo agito con chiarezza, no ? ... Io avrei trovato criminale che tu m'avessi lasciata all'oscuro di tutto, fino all'ultimo momento. Allora, il colpo sarebbe stato troppo forte ma... Mentre, invece così, vedi... Ho avuto il tempo di abituarvi, di comprendere, di... Quale commedia?... No, perché vuoi che ti faccia la commedia, scusa?... Ma niente affatto... Ma sono calmissima... Ma è così, te lo giuro. Poi lo capiresti, no?... Dico che lo capiresti. Ti sembra che io abbia la voce di una persona che nasconde qualche cosa?... No, ho deciso di avere coraggio, l'avrò... Come?... Oh, ma l'altro giorno era un'altra cosa... E, poi sai, si ha un bell'essere forti, preparati a... Ma quando arriva è sempre un grosso colpo, ti pare?... No, non esagerare... Vedi, ti ripeto, ho avuto il tempo di abituarvi a tutto, a... E poi tu hai avuto sempre l'abitudine di coccolarmi, di addormentarmi... Spaventoso... Troppe cose erano contro di noi, vedi... O bisognava rinunciare a cinque anni di felicità, o... O accettare i rischi. Io ho rischiato e oggi pago cara tutta la felicità che ho avuto...

Sì, pronto?... Pronto, sì... La pago cara ma non rimpiango niente, sai, niente, niente, niente... Tu?... No, caro, no... Tu ti sbagli, ti sbagli amore mio... Ho quello che mi merito perché ho voluto essere troppo felice. E' stata proprio una pazzia... Amore mio [on entend la voix de l'homme comme si c'était un bruit de fond]. Ma no non scusarti, non scusarti... E' tutta colpa mia tanto... Non ti ricordi quella domenica, quella domenica a Versailles... Eh... Io son voluta venire, io ti ho chiuso la bocca. Io, io ti ho detto che ero pronta ad accettare tutto, tutto, tutto... Ma no, lasciami finire, scusa. Sono io che ho telefonato, sono io che ti ho cercato per prima. Non ti ricordi?... No, non, no, stellina, era martedì. Sì, un martedì ventisette e il tuo telegramma era arrivato il lunedì ventisei... No, non ti ricordi?... Eh, le conosco a memoria, queste date. Come?... Ah, non so, ma credo che resterò qui... Domani, già domani parti?... Non sapevo che fosse così presto. Allora... Aspetta un momento scusa... Dico domattina allora ti farò trovare le valigie giù dal portiere... Manda Giuseppe a prenderle, capito?... Oh, io non ha importanza, non ha importanza... Resterò qui, oppure vado a passare qualche giorno in campagna da Marta.

Micia ?... Micia è come un'anima in pena. Mi guarda, drizza le orecchie, ascolta... T'aspetta Micia. Sai ?... Ha l'aria di rimproverarmi come se fosse colpa mia che tu non vieni più qui... Io penso che sarebbe meglio che tu la riprenda, caro, perché sarebbe infelice qui... Ma, no, non ti preoccupare. Non è un cane da donna, poi, capisci ? Non saprei occuparmene. Con me non uscirebbe mai. No, è meglio che resti con te... Ma no, mi dimenticherà subito, stai tranquillo... Va bene, caro, vedremo per questo... Ma non è poi tanto complicato, ti prego... Non ti preoccupare per questo. Potrai sempre raccontare che è il cane di un amico... Micia è molto affezionata a Giuseppe, manda lui a ritirla... Ti prego, ti... Va bene, caro, va bene... I guanti ?... Oh, i guanti... I guanti... Non so, non mi pare d'averli visti... Non so se li ho messi nella valigia. Ma, in ogni caso, non ti preoccupare. No, li cercherò, se li trovo te li mando dal portiere, sta tranquillo...

Dimmi amore... Le lettere ?... Le mie... Bruciale... Però senti amore, vorrei domandarti una cosa, sai... Forse è una cosa tanto sciocca... Senti, io volevo dirti, se... Se le bruci... Sì, insomma, mi farebbe... Mi farebbe piacere che tu conservassi la cenere in quell'astuccio di tartaruga... Sai, sai quello che ti avevo dato per le sigarette e che... [elle pleure] No, no... Sono una stupida, scusami... Oh, perdonami amore mio, perdonami. Hai visto ?... Ero tanto forte, hai visto, e poi... Pronto ?... Pronto, cos'hai ? Perché non dici più niente adesso... Sì, sì, sono calma... Sì, sono calma, è finita, non piango più... Ti dicevo che sarei contenta di avere quella cenere, capisci ?... Grazie amore mio... No, no, no non è tardi per me, non fa niente... Ah capisco... Tu devi lavorare. E' meglio che ti corichi subito, se domani mattina devi alzarti presto... Domattina... Pronto ?... Sì, anch'io sento tanto rumore nell'apparecchio, ma la tua voce è chiara. E' come se tu fossi qui con me nella camera... Pronto ? Che fai ? Non ti sento più... Ripeti, dimmi... Che strano, ha delle strane risonanze il tuo apparecchio... Si direbbe che non parli dal tuo telefono... Ah, già... Amore mio, amore mio... Io ti vedo, sai... Il tuo foulard, quello rosso, e poi hai le maniche rimboccate fino ai gomiti. Nella sinistra hai il ricevitore e nella destra hai un lapis e disegni sulla carta assorbente... Cuori, stelle... Ridi eh ?... Ho gli occhi al posto degli orecchi... Oh, me non mi guardare, per carità. Sapessi che... Non ti dico, quando mi sono trovata faccia a faccia con me stessa nello specchio... Dio mio, dio, dio, dio... Oh, stellina mia, stellina amore mio, sei tanto caro, ma proprio, proprio non si può dire che ho un bel viso... E poi ti dirò mi piaceva molto di più quando, quando mi dicevi brutta, brutta mia, brutto muso mio [elle commence à pleurer] Pronto ?! [huit fois, sanglots, enfin elle compose un numéro au téléphone]

Pronto ?... Pronto !... Pro... Pronto ?... Giuseppe ? Stavo parlando con il signore, hanno interrotto... Non è in casa ?... Oh, già, che sciocca, sapevo che non rientrava stasera, certamente mi chiamava dal ristorante... Che sciocca. Grazie mille Giuseppe. Scusate, buona notte. [Elle gémit]

DEUXIÈME APPEL

Pronto ?... Pronto, sei tu amore ?... Hanno interrotto [voix de l'homme] No, no aspettavo... E già, capisco... Hai sonno ?... Sei molto caro... Sei stato molto buono, molto buono a richiamarmi [voix : Allô...Allô...] Sì, sono qua, dimmi... Niente... T'assicuro niente... Ma ti sbagli, ti giuro che non ho niente... No, no... No, ma che tono, ma che tono, ho lo stesso tono di prima. Solo, capisci, che parlo, parlo, parlo senza pensare che tutto dovrà finire e ricadrò nel buio, nel silenzio... Senti amore, io non ti ho mai mentito, vero... Sì, lo so, ma ora ti ho mentito. Sì, prima, al telefono, ti ho mentito. Tutto quello che ti ho detto è falso. So che non ho niente da sperare, e che non servirà a nulla, ma mentire porta disgrazie e poi non voglio, non mi piace, anche se è per il tuo bene. No, niente di grave, non ti allarmare... Ti ho mentito, vedi, quando ti ho detto che ero vestita, e che avevo cenato con Marta. Non ho cenato con lei, non ho il mio vestito di raso nero. Sono qui nel letto intirizzita dal freddo, perché mi sono gelata nell'attesa, capisci ? A forza di alzarmi, sedermi, coricarmi, camminare avanti e indietro come una belva in gabbia, a forza di guardare il telefono che non chiamava mai, a forza d'aspettare, aspettare, aspettare, non so nemmeno io che cosa... Sì, dimmi... Sarò calma, dimmi... Ti risponderò a tutto, dimmi... Te lo giuro, ti dirò la verità... Qui... No, non ho mangiato niente... Non potevo, perché sono stata molto male... Ieri sera, vedi, l'altra sera, non mi ricordo più quando, ho voluto prendere una pasticca per dormire. Allora mi sono detta che se ne avessi prese di più, avrei dormito meglio, e che se le prendevo tutte, avrei dormito senza sogni e senza risvegli, che sarei morta. Ne ho prese dodici. E invece ho fatto un sogno. Ho sognato di noi due, ma quando mi sono accorta che ero sola, che non avevo la testa sulla tua spalla, e le mie gambe vicino alle tue, ho sentito che non potevo, non potevo più vivere. Ero tutta ghiacciata, il cuore non mi batteva più e la morte non veniva mai, mai, mai. Avevo un'angoscia spaventosa. Dopo un'ora ho telefonato a Marta. Non avevo il coraggio di morire sola, amore mio, amore mio... Erano le quattro del mattino, Marta è

venuta con il dottore che abita nel suo palazzo. Avevo più di quaranta. Pare che sia molto difficile avvelenarsi perché ci si sbaglia sempre di dose... No, Marta è rimasta con me fino a stasera. Poi l'ho supplicata d'andarsene perché tu mi avevi promesso che mi avresti telefonato un'ultima volta. Avevo paura che mi impedisse di parlare. Vedi avevo giurato a me stessa di non infastidirti, di lasciarti andare via tranquillo, di dirti arrivederci come, come se ci fossimo dovuti vedere il giorno dopo, e invece... Sì amore parlami, Dio, parlami, parlami, di qualunque cosa purché tu mi parli. Vedi, io soffrivo... Mi basta sentire la tua voce perché io mi senta quasi bene... Gli occhi mi si chiudono... Sai, qualche volta quando avevo la testa sulla tua spalla, il mio orecchio appoggiato su tuo petto e tu mi parlavi, sentivo la tua voce proprio come la sento stasera nell'apparecchio... No, amore mio, sono stata così felice, così... Dalla modista, ho visto la sua fotografia in un giornale, sì... Eh, non te l'ho mai detto perché non volevo rovinare le nostre ultime settimane...

Pronto, sento della musica... Dico che sento della musica... Ah, i vicini... Dovresti bussare alla parete e impedire ai tuoi vicini di suonare il grammofo, non così forte... Eh già, hanno preso delle cattive abitudini perché, perché sanno che tu non dormivi mai a casa...No, amore, no... Ti prego, no perché se tu non mi richiami io divento pazza [elle pleure] Scusami amore, scusami amore, sai, so che questa scena è intollerabile, ma... Ma cerca di capire, cerca di capire amore mio. Io soffro, io soffro da morire, soffro, e questo filo è l'unica cosa che ancora mi unisca a te, capisci ?... L'altra sera o ieri ?... Ho dormito, ho dormito con il telefono nel letto... Sì, lo so che sono ridicola, ma è la sola cosa che ci lega ormai, e poi aspettavo la tua telefonata e mi sono addormentata così. Non sai quanti sogni ho fatto, quanti incubi ho avuto, ma erano vivi, capisci ? Erano vivi anche nel sonno. E' terribile. Sono cinque anni che vivo di te, che sei la mia sola aria respirabile. Ho passato tutta la vita ad aspettarti, a crederti morto se eri in ritardo, a sentirmi morire a questa idea, a rivivere quando tu arrivavi, a morire di paura quando te ne andavi. Io respiro adesso solo perché tu mi parli, capisci ? Se interrompi ora io muoio di colpo, muoio... Sì, caro, tenderò, ma anche se riuscirò a dormire, ci sono i sogni e poi c'è il risveglio, e poi bisogna alzarsi, mangiare, lavarsi, uscire per andare dove, dove? Dove andare ?... Ma amore mio, non avevo altro da fare che te, io solo te... [voix d'homme] Distrarmi ? Dopo quella famosa domenica sera, l'unica volta che mi sono distratta, sì, che non ho pensato a te è stato dal dentista, quando m'ha toccato un nervo, ma è stato un momento solo...

[On entend la voix de l'homme dans un murmure] Micia... Micia mia... Sì... [toujours la même voix] Sì... Micia ?... Micia è da due giorni che non si muove dal suo angolo, non mangia. Ho cercato di chiamarla, di carezzarla, non vuole essere toccata. Sono sicura che mi morderebbe... A me, a me, a me... T'assicuro è un altro cane, mi fa paura, mi fa... Ah, non lo so. Forse, crede che ti ho anche fatto del male, capisci ? Guarda, è inutile che questo cane rimanga qui, che si ammali, che diventi cattivo, inutile... Ma no, non morderà nessuno in casa tua, amerà le persone che tu ami, sono sicura... Ma no, volevo dire che si affezionerà alle persone con le quali tu vivi, ecco...

Ascolta, giorni fa ho incontrato quella persona il cui nome comincia per S. ... Sì, B. S. sì... M'ha domandato se tu avevi un fratello e se era lui quello di cui si annuncia il matrimonio... Aveva un'aria di condoglianze... [voix de l'homme] Sì, niente, mi è completamente indifferente. Possono dire quello che vogliono. E poi bisogna essere giusti, la nostra situazione la gente non la può capire. Vedi, per la gente o ci si odia o ci si ama. Una cosa che finisce, finisce. Non potresti mai spiegare certe cose... Beh, meglio fare come faccio io, infischiarne... Che sciocca, che sciocca che sono... Capisci che parlo, parlo, parlo, io credo di parlare con te come sempre invece, di colpo, la realtà mi diventa evidente... Sta tranquillo, non ci si ammazza due volte, no... No, non lo prenderò, forse per dormire... No, non ce ne ho, e non riuscirò mai a comperare un revolver. Mi vedi, mi vedi comperare un revolver, no ?... Non sono io capace di dire una bugia. Ci sono delle circostanze in cui una bugia è necessaria, è utile... Ecco, vedi, se tu mentissi per rendere la nostra separazione... [voix de l'homme] Ma no, caro, non dico che tu mentisci, ma dico, se tu mi mentissi, se io sapessi che tu, per esempio, mi dicessi che tu sei a casa invece non... Ma caro, amore, ascoltami un momento. Non ho voluto dire che non ti credo... Perché, ma perché t'arrabbi adesso ?... Ma se hai una voce cattiva adesso, perché ? ... Facevo un caso, amore. Ascoltami... Dicevo semplicemente se tu, se tu mi ingannassi soltanto per bontà d'animo ed io mi accorgessi, avrei per te la stessa tenerezza. Mi capisci ?... No, non puoi parlare da lì ?... Vuoi richiamarmi ?... Sei qui vicino ?... Sei qui ?... E quando mi richiamerai ?... No, no ascolta, ascolta amore mio, amore mio, t'ho fatto tanto male, ascoltami, amore mio senti... Pronto !...

Dio... Dio fa che richiami [plusieurs fois] Dio mio fa che sia lui [plusieurs fois] Oh Dio... Dio fa che sia lui... Dio fa che sia lui... [sanglots] Perché...

TROISIÈME APPEL

Amore, amore mio... [plusieurs fois] Sì, lo so, è spaventoso, non avrò mai il coraggio, amore, non avrò mai il coraggio amore... Senti, ascolta amore, dopodomani voi due sarete a Marsiglia. Ebbene, vorrei, ti prego, promettimi almeno questo amore, che non andrete nello stesso albergo dove andavamo noi due... Oh, grazie amore, grazie amore mio... No, no, non voglio più vederti, no... No, non ci vedremo mai più... No... Perdonami amore, perdonami... Sì... Amore mio santo... Sì, lo so, sarò forte, sarò forte... Fai presto, però... Interrompi te... Fa presto, fa presto... No... Ti amo amore... Ti amo [plusieurs fois].

COMMENTAIRE DE DIEGO FABBRI POUR *ROMANTICI A VENEZIA*

DIT PAR GINO CERVI

(Traduction du commentaire de la version italienne du film, suivi du texte en italien)

Il est à noter que ce commentaire, retrouvé à la BIFI, ne correspond pas à celui rédigé par Diego Fabbri et dit par lui-même. Par ailleurs, la version de ce film demeure introuvable à ce jour.

Venise. Dans l'incertitude de ses eaux tremblantes, dans l'exhalaison de parfums humides de décomposition, a été pour les artistes du monde entier la ville qui s'est le plus laissé modeler selon le pli de leur fantaisie.

J'étais à Venise au pont des Soupirs; d'un côté un palais et de l'autre une prison. De la vague des édifices, je vis surgir les formes comme par enchantement. Autour de moi les ailes sombres s'étendaient sur des siècles. Une gloire moribonde souriait aux temps passés, tandis que les colonnes du Lion ailé, submergées, [?] regardait plus d'une terre assujettie⁹⁴².

Coupoles superbes. Austères monuments ! Voile d'or étendu sur des ossements : voilà Venise. C'est là que mon pauvre cœur est resté. L'as-tu rencontré ce pauvre cœur le long de ton chemin, parmi les pavés ou au fond d'un verre ? L'as-tu vu sur les fleurs des prés, ou sur les raisins dorés d'un vignoble, ou dans quelque frêle barque, effleurant à peine l'eau dans l'ombre. L'as-tu trouvé tout en lambeaux sur la rive des cimetières ? Il doit être là. Je ne sais

⁹⁴² La dernière phrase du texte en langue italienne est incompréhensible, car nous ne savons pas à quel sujet se réfère le verbe « regarder ». L'extrait est tiré de *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto IV-I, composé entre 1812 et 1818. Dans son texte, Byron a écrit : « [...] and a dying Glory smiles / O'er the far times when many a subject land / Looked to the winged Lion's marble piles, / Where Venice sate in state, throned on her hundred isles! », in BYRON George Gordon, *The complete poetical works*, edit by McGann Jerome J., Oxford, at the Clarendon Press, 1980. Et ainsi dans la traduction française : « [...] Et partout rayonnaient les traces glorieuses / Des longs siècles passés, où maint pays conquis / Du grand Lion ailé respectait la puissance, / Et ses palais de marbre, et la magnificence / De ce trône des mers sur cent îles assis », *Le Pèlerinage du chevalier Harold*, Paris, Amyot, 1874, p. 174.

pas si quelqu'un voudra le chercher, mais je crois bien que personne ne pourra plus le reconnaître.

Je n'ai pas séjourné là où je me suis réveillé et je ne peux te révéler là où j'ai séjourné. Je n'ai vu ni soleil, ni pays ni gens, mais ce que j'ai vu je ne peux te le révéler. J'étais là où j'ai toujours été, où je vais pour toujours : dans l'immense empire de la nuit universelle. Là une seule connaissance nous appartient : l'oubli éternel, divin, est primordial. Comment en ai-je perdu le sentiment ? Je dois dire ton nom, ô voix pleine de regrets qui exhorte, et qui d'un amour brûlant me pousse de nouveau vers la lumière du jour ? Seul ce qui me restait, m'a poussé dans les ténèbres délicieuses de la mort, à boire de nouveau cette lumière claire, dorée et infidèle, qui luit encore pour toi, Isolde !

Une sorte d'émerveillement se recueillait autour des arbres solitaires et prisonniers, dont les couleurs changeantes resplendissaient comme s'ils éclataient. La feuille sèche tombée sur la pierre usée rayonnait comme un bijou précieux. À l'extrémité d'un mur orné de lichens blancs, le fruit du grenadier gorgé de soleil se fendait soudainement comme une belle bouche forcée par l'élan d'un rire cordial. Une grande barque remplie de grappes, semblable à une cuve pleine de raisin prêt à être pressé, glissait lentement, répandant sur l'eau encombrée d'algues mortes l'ivresse aérienne de la vendange et la vision des vignobles ensoleillés, frémissant de jeunesse mélodieuses.

Venise garde le souvenir de leur visage, les échos de leurs chants : Byron, Musset, Wagner, D'Annunzio. Peut-être, passent-ils encore par la lagune, sur la gondole de la dernière fête, ornée à l'arrière des symboles suprêmes : la mort, le temps, la gloire.

Venezia. Nell'incertezza delle sue acque tremanti, nell'esalare di molli profumi di cose disfatte, parve agli artisti di tutto il mondo la città più docile a lasciarsi modellare secondo la piega della loro fantasia.

Ero a Venezia, al ponte dei Sospiri, un palazzo da un lato e una prigione dall'altro. Vidi sorgere dall'onda degli edifici le strutture, come al tocco di una verga incantatrice. Intorno a me, le fosche ali distendono i secoli ed i secoli. Morente, una gloria sorride ai tempi andati, allor che le colonne del leone alato, sommerse, riguardava più di una terra in soggezione.

Cupole superbe, austeri monumenti, velo d'oro disteso su mucchi d'ossa: è Venezia. Qui è rimasto il mio povero cuore. L'hai incontrato il mio povero cuore lungo il tuo cammino, tra i sassi della strada o in fondo a un bicchiere, l'hai visto tra i fiori dei prati o tra le uve dorate di una vigna, o in qualche fragile barca che scivola al buio a fior d'acqua. L'hai ritrovato a brandelli sulla riva dei cimiteri: deve essere là. Non so se qualcuno vorrà cercarlo, ma penso che nessuno potrà più riconoscerlo.

Dove mi svegliai, non ho sostato, ma dove ho sostato non posso rivelartelo. Non vidi il sole, né terra né uomini, ma quello che ho visto non posso rivelartelo. Io ero dove sono sempre stato, dove ritornerò per sempre: nel vasto regno della notte del mondo. Là solo una scienza è nostra; l'oblio eterno, divino, è primordiale. Come disparve il suo presagio. Devo dire il tuo nome, o voce che ammonisci piena di rimpianti, e che mi sospingi di nuovo nello splendore del giorno, con infuocato amore. La sola cosa che m'era rimasta, m'ha spinto nelle ombre amate della morte, a bere di nuovo questa luce che limpida, dorata, e infida, ancora per te, o Isotta, risplende.

Una specie di stupore si raccoglieva intorno ai solinghi alberi prigionieri che trascolorivano splendendo come se conflagrassero. La foglia arida caduta sulla pietra consunta brillava come una cosa preziosa; in cima al muro ornato dai licheni bianchi il frutto del melograno gonfio di maturità si fendeva subitamente come una bella bocca sforzata dall'impeto di un riso cordiale; una barca passava lenta e grande, colma di grappoli come il tino che sta per essere premuto, diffondendo su l'acqua ingombra d'alghe morte l'ebrietà aerea della vendemmia e la visione delle vigne solatie frementi di giovinezze canore.

Venezia custodisce il ricordo dei loro volti, l'eco dei loro canti: Byron, Musset, Wagner, D'Annunzio. Forse passano ancora per la laguna, sulla gondola dell'ultima festa, ornata a poppa dai simboli supremi: la morte, il tempo, la gloria.

COMMENTAIRE DE JEAN COCTEAU POUR *VENISE ET SES AMANTS*

DIT PAR LUI-MÊME

Venise pourrit. Les fleurs ont quitté le vase. L'eau reste, désagrège les marches des édifices, engraisse les microbes, pue, embaume, empoisonne avec ses fièvres toutes les âmes du monde qui redoutent un air trop pur. L'une les communiquait à l'autre. Vint l'épidémie romantique. Pigeon vole, amour vole, amour pleure, Chopin pleure, Byron pleure, Venise pleure. Les Doges épousaient Venise. Venise les trompait et trompait ses amants.

L'amant malheureux, Byron, visite les cachots où Venise enchaînait ses victimes, et torturait, et décapitait, et courait vite au Carnaval. C'est son propre masque, le masque de Venise, que vous venez de voir et que vous avez pris pour une tête de mort.

Un homme, à fine taille de femme et à barbe de soie, une femme qui fume le cigare, habillée en homme, voilà le couple Alfred de Musset-George Sand. Il débouche, ce couple, par l'arche sombre du pont des Soupirs. Il entre dans le piège. La lampe de Monsieur Mauro, qui devint un Maure, Maure de Venise, à la fenêtre de Desdémone, devrait prévenir le couple bizarre de prendre garde à la fenêtre de leur chambre, Hôtel Danieli, car toutes les fenêtres de Venise donnent sur la lenteur. La lenteur est atroce aux jaloux, ils attendent toujours ou bien ils veulent voler à la recherche de ceux qu'ils aiment. Et Pagello paraît, et les disputes éclatent, et on lave le linge sale, et on ment, et on dupe, et on passe des insultes au sublime. Et les statues se mettent à ressembler aux hommes jaloux et commencent à pleurer dans l'eau. La loupe des larmes tremble. Elle déforme le visage du monde.

WAGNER [*Nom qui apparaît dans une didascalie en surimpression*]

Voici que le vieux Wagner – il se ruine en robes de chambre à traîne et bérets de velours. Voici, dis-je, que le vieux Wagner, le vieux sorcier, le vieil Amfortas se cache à son tour dans cette forteresse aux mille douves construites jadis par la crainte, par l'orgueil et par l'or. Il y rencontre les hôtes du Vénusberg, les filles du Rhin, les amazones de feu, toutes ses fautes de jeunesse, à l'abri, derrière six cents églises.

Et voici la Venise qui tourmenta Gabriele D'Annunzio, sous l'aspect de la Duse. Et voici les jardins suspendus où couraient en robes entravées, et parmi les feuilles mortes, les admirables actrices des vieux films italiens. Elles couraient, elles trébuchaient, les mains sur les tempes, les narines grandes ouvertes, les yeux barbouillés de charbon. Elles couraient, elles fuyaient, elles aimaient, elles criaient en silence, elles mâchaient des roses. Pendant leur fuite, ces actrices perdaient leur petit sac à bijoux. C'est une grenade, un petit sac à bijoux en cuir fauve, bourré de rubis.

Venise ne se contente pas de conseiller le suicide, elle se suicide ou fait semblant de se suicider. Regardez donc comme elle se noie par exemple. Entre nous, on se représente assez mal une sirène qui se noie, plutôt qui feint de se noyer pour pousser les hommes à la suivre. Ensuite, elle s'allonge au soleil sur une dalle et consulte curieusement les portraits de ces cadavres et, comme Venise renverse les images, ceux qu'elle aime, qu'elle pousse, et qui tombent, tombent, tombent, tombent éternellement jeunes dans les vagues profondes du ciel de Tiepolo.

COMMENTAIRE DE DIEGO FABBRI POUR *LA LEGGENDA DI SANT'ORSOLA*

DIT PAR LUI-MÊME

**(Traduction du commentaire de Diego Fabbri dans la version italienne du film,
suivi par le texte en italien)**

L'aube entre dans la chambre du sommeil innocent, un sommeil innocent veillé par un chien fidèle. Pendant toute la nuit, la couronne a attendu ce réveil imminent. Le réveil d'Ursule, jeune fille de Bretagne, fille de rois, jeune fiancée. Or l'aube ne la réveille pas, elle berce son rêve, rêve du matin, le rêve matinal de son amour heureux. Elle le revoit, comme si elle lisait les secrets de son cahier d'amour, laissé ouvert depuis la veille.

Or il advint, il advint qu'un jour un navire apparut sur la mer. Tous accoururent au port, car il était grand et faisait claquer au vent ses beaux étendards. Tous attendirent sur la jetée pour savoir qui était à bord. Le navire amenait les ambassadeurs, les ambassadeurs d'un roi puissant d'outre-mer, pour rencontrer le roi de ce pays, le père d'Ursule. Ensuite, les ambassadeurs lui remirent une lettre cachetée de la part de leur roi, et lui dirent que ce dernier attendait impatiemment une réponse. Le père d'Ursule, ce doux roi, lut le message et parut soudain vieilli, prostré par une tristesse infinie. « Ils ne veulent pas son royaume. C'est toi qu'ils veulent pour épouse, Ursule. Le prince d'Angleterre te demande ». Ursule tremble à l'idée d'aller épouser ce roi. Mais elle se décide enfin, et accepte. À une condition, à une seule condition.

Le roi bon et sage la dicte, la dicte à son scribe. Et les ambassadeurs l'emmènent au loin sur le navire, vers la terre d'outre-mer, où le prince attend dans l'anxiété de l'amour. La condition dictée par l'amour est, elle aussi, une condition d'amour. Le prince n'étant pas chrétien, Ursule lui demande d'aller à Rome pour s'y faire baptiser des mains du Pape. Il doit aussi amener dix-mille Vierges, pour qu'elles glorifient leur amour. Oui, il ira, il ira à Rome le prince d'Angleterre, le prince amoureux.

Le voici, qui arrive, il arrive au pays d'Ursule. Des drapeaux, des hampes, des étendards l'annoncent. Ils ont tous les deux tant attendu, tant attendu cette rencontre d'amour. Enfin ils se voient, ils se regardent dans les yeux. Et dans ce regard profond, hors du temps, ils réalisent que l'amour a accompli en eux un miracle. Leurs visages se ressemblent tant qu'ils se confondent, leurs cheveux sont du même blond. Ils sont une seule et unique chose, une seule créature, par la vertu de l'amour. Les parents pleurent d'amour en contemplant cette merveille innocente et démesurée. Les voiles des navires qui les amènent à Rome, se gonflent sous l'effet d'un vent favorable, et les deux fiancés s'embarquent vers l'accomplissement de leur bonheur.

« Bonheur », dernière image du rêve matinal d'Ursule, la jeune fille en route pour Rome. Mais dans sa chambre du rêve d'amour, avant le soleil, l'ange apparaît, son ange, et il lui parle. Ursule n'ouvre pas les yeux, mais elle l'écoute, elle voit ce que l'ange dit, elle le voit comme si elle vivait ce qu'il dit.

Elle voit Rome, et le cortège papal devant le château Saint-Ange, le cortège des Vierges, des dix-mille Vierges blanches, et elle se voit avec lui à genoux devant le Pape, époux unis désormais et pour toujours par l'amour et la foi. L'ange poursuit et Ursule continue de voir. « De Rome, tu iras à Cologne », dit l'ange, « sur la route tu croiseras une forêt, une forêt touffue, au cœur de laquelle tu rencontreras des gens sans cœur. Un très bel archer sans cœur lui aussi ». Et l'ange ajoute : « N'aie pas peur, Ursule, n'aie pas peur de ce que je vais te dire. Les dix-mille Vierges seront tuées, transpercées par des épées. Et toi aussi, Ursule, n'aie pas peur, tu seras tuée par le cruel archer ».

Ursule ne tremble pas, elle ne tremble plus. Elle joint les mains pour avoir le courage, pour avoir le courage d'accomplir son sacrifice d'amour. Une palme de martyre est sa fleur, fleur triste et glorieuse. Le miracle du bonheur n'a pas été consenti. Le monde entier et le ciel réclament le sacrifice de l'amour.

Le chantre de ce martyre incroyable est Carpaccio, peintre.

L'alba entra nella stanza del sonno innocente, il sonno innocente vegliato dal cane fedele. La corona ha atteso una lunga notte questo risveglio imminente. Il risveglio di Orsola, fanciulla di Bretagna, figlia di re, promessa sposa. Ma l'alba non la sveglia, la fa soltanto sognare. Il sogno del mattino, il sogno mattutino del suo amore felice. Lo rivede, quasi leggesse le pagine del suo segreto quaderno d'amore, lasciato aperto la sera avanti.

Accadde, accadde che un giorno una barca apparve sul mare. La gente accorse al porto perché la barca era grande e sventolava begli stendardi, e attese sul molo per sapere chi c'era nella barca. E, nella barca, c'erano degli ambasciatori, ambasciatori di un potente re d'oltremare, che chiedevano di vedere il re di quel paese, il padre di Orsola. E gli ambasciatori, allora, gli porsero una lettera sigillata da parte del loro re, e dissero che il loro re aspettava ansiosamente una risposta. Il re mansueto, il padre di Orsola, ha letto il messaggio e sembra, d'improvviso, invecchiato per una tristezza senza rimedio. Non vogliono il suo regno. « Vogliono te, Orsola, ti vogliono in sposa. Il principe d'Inghilterra ti chiede ». Trema Orsola pel sentimento d'andare sposa al principe d'Inghilterra. Ma ecco, ha deciso, ha detto sì, a una condizione, a una sola condizione.

L'ha detta il re mansueto e saggio, l'ha detta al suo scrivano. E gli ambasciatori la portano lontano sulla nave, verso la terra d'oltremare, dove il principe attende con ansia d'amore. La condizione posta dall'amore è anch'essa una condizione d'amore. Poiché il principe non è cristiano, Orsola gli chiede d'andare a Roma per prendere il battesimo dalle mani del Papa, e gli domanda di condurre con sé dieci mila Vergini, perché esultino del loro amore. Sì, andrà, andrà il principe d'Inghilterra, il principe innamorato.

Eccolo, giunge, giunge al paese di Orsola. Bandiere, antenne e stendardi lo annunciano. Hanno tanto aspettato i due amanti, tanto aspettato quell'incontro d'amore. E finalmente si vedono, possono guardarsi negli occhi. E in quel profondo guardarsi senza tempo, s'avvedono che l'amore ha compiuto su loro un miracolo. I loro volti sono così somiglianti che possono confondersi, ed egualmente biondi sono i loro capelli, d'avvero un'unica cosa, un'unica creatura son diventati, per virtù d'amore. E i parenti piangono d'amore nel contemplare quel loro innocente e smisurato stupore d'amore. Finché le vele della nave che li condurrà a Roma si gonfiano di vento propizio, e salpano i due promessi sposi verso un compimento di felicità.

Felicità è l'ultima immagine del sogno mattutino d'Orsola, fanciulla in viaggio verso Roma. Ma nella stanza del sogno d'amore appare prima del sole l'angelo, il suo angelo e le parla. Orsola non apre gli occhi, ma lo ascolta, e vede tutto quello che l'angelo le dice, lo vede come se lo vivesse.

Vede Roma, e il corteo papale davanti Castel Sant'Angelo, e il corteo delle Vergini, dieci mila Vergini bianche, e lui e lei inginocchiati davanti al Papa, sposi uniti ormai per sempre dall'amore e dalla fede. E l'angelo continua, e Orsola continua a vedere. « Da Roma passerai a Colonia », le dice l'angelo. « Troverai sul tuo cammino una foresta, una foresta spessa e, nel cuore della foresta, incontrerai gente senza cuore. Un bellissimo arciere che non ha cuore ». L'angelo non s'arresta : « Non aver paura, Orsola, non aver paura per quanto sto per dirti. Le dieci mila Vergini saranno uccise, trafitte di spada. E tu pure, Orsola, non aver paura, sarai uccisa dall'arciere crudele ».

Orsola non trema, non trema più. Congiunge le mani per aver coraggio, per aver coraggio di compiere il suo sacrificio d'amore. Una palma di martire è il suo fiore, triste e glorioso fiore. Il miracolo della felicità non è consentito. Il mondo intero e il cielo chiedono il sacrificio dell'amore.

Il cantore dell'incredibile martirio è Carpaccio, pittore.

COMMENTAIRE DE JEAN COCTEAU POUR LA *LÉGENDE DE SAINTE URSULE*

DIT PAR LUI-MÊME

Jean Cocteau a publié ce commentaire dans le volume Poésie critique, I (Paris, Gallimard, 1959, pp. 251-255). Cependant, par rapport au texte dit dans le film, Cocteau a apporté de légères modifications. Nous les avons tirées de la copie visionnée à la table de montage et les indiquons entre crochets. La version retranscrite du commentaire du film (avec la traduction en anglais) a été publiée par GUERMANN Francis, « Les mots du film/The words of the film » (insertion), in Zeuxis, n° 9, Hiver 2002 (les pages ne sont pas numérotées).

Le cinématographe [à] [avait] ce privilège de permettre à des morts de jouer la comédie et le drame. Luciano Emmer arrive à douer de vie des personnages [et des lieux] qui ne vivent que de la vie de leur peintre mort. Grâce à sa maîtrise les chefs-d'œuvre sortent du sarcophage des musées. Il en anime les signes ; il [en] [nous] parle et [oblige] le peintre [à] [peut] crier par tous les regards et par toutes les bouches de ces créatures immobiles : « Je ne suis pas mort, je suis là ».

*

Nous sommes dans une chambre, mais cette chambre est une autre chambre que les chambres qu'on habite. C'est une chambre qu'on habite et [qu'on] n'habite plus. [~~Une chambre qu'on pense.~~] Comme vous pouvez vous en rendre compte, les objets y ont une liberté bien curieuse et [ils] vivent mieux que dans les chambres qu'on habite réellement.

Ils veillent, ils regardent la chambre qu'ils habitent car une chambre qu'on habite à moitié n'est pas une chambre où les objets dorment. Je veux dire que la chambre où vous êtes [ici] est une chambre habitée par une personne qui dort et que cette chambre est pleine d'un autre monde que celui des chambres où les objets dorment. Des chambres où le paysage se limite (entre autre chose) à ce qu'on voit par la fenêtre. Cette chambre va se remplir de

paysages de Venise, de Rome, [de Cologne], de Jérusalem. Et voici les [barques] [mâts] et les agrès [et les flottes] et les flottilles et les galères, et les navires [et les barques] et les gondoles et la forêt des carcasses du feu d'artifice de l'eau. Et voici les estrades et les escaliers et les gradins des trônes, et [des] [les] tables et [des] [les] retables, des écri-toires et des scribes une plume à la toque, et des plumes d'oie qui grincent et des plumes d'anges qui volent et amènent les anges chez les jeunes filles endormies. Et voici le pape Cyriaque [et] le roi d'Angleterre et le roi de Bretagne, et tout cela compose une grande énigme du compréhensible et de l'incompréhensible selon que les images se lisent de droite à gauche ou de gauche à droite. Il y a même des disputes savantes sur un œil-de-bœuf et sur des lumières d'église qui montrent ou ne montrent pas les images et qui obligent celui qui [les] raconte à commencer par le commencement ou à commencer par la fin.

Les dormeurs sont des nageurs qui n'ont ni haut ni bas. Ils s'éloignent de nous, immobiles et si vite qu'ils battent en vitesse les poissons aveugles [et] des mers profondes, et [la] [cette] chambre de la jeune fille Ursule est une vraie chambre et une fausse chambre, une des scènes du théâtre du songe où se déroule un drame qui se déroulera comme il arrive dans le songe où le temps s'enchevêtre, où la dormeuse qui rêve précède la vie lente de toute sa vitesse de nageuse immobile.

À quoi rêve la jeune fille dont les pieds sages soulèvent le linge et dont la figure est fermée à triple tour ? Où est-elle ? Que fait-elle ? Que lui arrive-t-il dans cette chambre qui a l'air si honnête et si calme et qui s'est ouverte au drame par la faute du jeune homme aux orteils légers, ouverte à un monde funeste et magnifique où ce qui sera est, où ce qui est sera[-] [,] [où la vie,] [L'] [l']amour, la mort, hier et demain, se mélangent[-] [?] Que de girandoles, que d'astres, que de désastres[-] [,][que de désastres] [S] [s]urtout, mon Dieu, qu'y faire ? Parce que les images vont de droite à gauche au lieu d'aller de gauche à droite, que le destin s'embrouille dans les églises et ne peut plus s'en sortir que par la mort et par le rêve qui singe la mort.

Et voici que le roi païen d'Angleterre envoie un autre personnage sur des pieds de voleur, sur des bastingages, sur des belvédères, sur des passerelles, sur des échelles de corde, [et] ce personnage a nom Colomb ou Erée, et ce personnage ne porte pas une palme et n'est pas un ange, ou du moins c'est une autre espèce d'ange avec d'autres ailes et un autre tumulte et cette autre espèce d'ange avec une autre espèce d'ailes a nom l'amour et voici que des regards s'accrochent et nouent un nœud au centre d'une histoire qui se complique dans la

chambre merveilleuse où, par la faute d'une lucarne d'église, les choses qui doivent se dérouler de gauche à droite se déroulent de droite à gauche et commencent par le dénouement. Et voici les ponts et les arcades, et les cours, et les couloirs et les procuraties [et les échafauds] et les échafaudages et les pyramides d'Égypte. Les minarets, les campaniles, les dais et les passerelles et les châteaux de papes, et les châteaux de poupe et le château Saint-Ange dont l'ange a fui. Et cet ange et les anges et les Huns qui leur ressemblent et qui sont des gondoliers du grand canal du songe munis d'ailes de demoiselles et elle, elle la jeune fille Ursule qui dort et qui court, [et qui court] vite avec une escorte de onze mille vierges et qui rencontre partout le même personnage blond, soit qu'il la prévienne, soit qu'il l'aime, soit qu'il l'épouse, soit qu'il la tue. Un ange, sans doute, un ange puisqu'il est convenu d'appeler par ce nom un jeune homme qui n'en est pas un, [une jeune fille qui n'en est pas une, un animal qui n'en est pas un], un aigle qui n'en est pas un, [un voiler qui n'en est pas un], un évadé du château Saint-Ange, bref, quelque chose [de tout à fait] [~~de~~]incompréhensible, [~~de~~] [et] gracieux, pareil à cette chambre extraordinaire d'une jeune fille qui dort et dont la gouvernante nommée Undicimilla va devenir, par les prérogatives du rêve, [et de] la légende [~~de~~] onze mille vierges, onze mille [vierges] qui doivent tenir dans cette chambre où la jeune fille est toute seule et dort près de son chien qui dort couché plat sur une carpe. Et voici que des pieds entrent dans la chambre sans que la porte s'ouvre, des pieds légers, des pieds si lourds et si légers qu'ils ne touchent même pas la terre où ils marchent[~~ent~~] [.] [Et voici] que tant de cortèges se résument en un seul [~~cortège~~] qui s'écoule et que les beaux seigneurs frivoles, de dos, [~~de~~] [un] poing sur la hanche, deviennent des vierges, des vierges, et encore des vierges, un fleuve de vierges en marche vers les flèches d'un tir à l'arc. Et attention ! Voilà encore le jeune personnage radieux. Quel drôle d'insecte ! Qu'il est beau ! Qu'il est des Huns le capitaine étrange. Et que fait-il avec son dard ? Il vise Ursule. « Ursule ! Ursule ! réveillez-vous, [réveillez-vous], ne dormez plus ! Le rêve a des limites. Méfiez-vous, Ursule, des cheveux d'ange. Méfiez-vous. [~~Que votre chien vous réveille !~~] Que votre chien aboie et vous réveille ! Dans une seconde il sera trop tard. Le bel insecte vous vise avec son arc. Dormez, dormez tranquille, Ursule ! Mais que se passe-t-il, où se [~~hisse~~] [hissent] votre couche et votre chambre inhabitable[~~ent~~] [?] [Vous dormez] [~~haute~~], haute [et] en plein vent[~~ent~~] [.] [~~et q~~] [Q]uel est ce dais, quel est ce catafalque[~~ent~~] [?] Ursule [?~~—V~~] [v]otre lit naviguait sur les eaux sournoises et Dieu a dit à l'ange aux trois figures : « Vous coulerez à pic ce lit qui navigue sur les eaux [sournoises] ». Et l'ange aux trois figures [l']a coulé [~~ee-lit~~] à pic et vous voilà coulée à pic jusqu'au fond du ciel sans fond [»].

DÉCOUPAGES DES FILMS

1 – UNA VOCE UMANA

tiré de la copie distribuée en France par *Films Sans Frontières*

Les didascalies, que nous reportons ici, correspondent à une synthèse en français du monologue que nous écoutons en langue italienne. Pour lire la traduction du texte complet, il faut se référer à la section « Textes des films ».

Le *générique* apparaît en caractères blancs sur fond gris, accompagné de la musique de Renzo Rossellini. Il se termine avec le carton indiquant « Production et direction : Roberto Rossellini », accompagné par un *fond au noir*.

Ouverture en fondu. Carton : LA PRIMA STORIA « UNA VOCE UMANA ». Fondu au noir.

1 *Ouverture en fondu. Premier plan* de Magnani en train de s'asperger le visage face à la caméra. La musique qui accompagne le *générique* continue. On entend le bruit de l'eau qui coule.

À travers un *travelling arrière* et un léger *panoramique* vers la droite, la caméra révèle que l'image était celle réfléchiée dans le miroir au dessus du lavabo. Toujours au *premier plan*, la caméra suit Magnani dans son mouvement vers la gauche. Elle sort de la salle de bains illuminée et rentre dans sa chambre, plongée dans une lumière plus tamisée. En y entrant, elle quitte l'image (toujours à gauche), mais on la voit à travers deux miroirs qui se trouvent à droite, un plus petit, où elle se regarde en passant (au *premier plan*) et l'autre, au-dessus, bien plus grand. Dans celui-ci, on voit (en *plan moyen*) qu'elle est en train de se coucher.

2 Légèrement sur la gauche, au *premier plan*, d'abord Magnani s'assied sur le lit et, ensuite, elle s'allonge (derrière on voit le profil du lavabo et du miroir de la salle de bains toujours éclairée). La caméra recule sur la gauche pour la cadrer en *plan moyen*, en train de s'allonger. Magnani pose un foulard sur l'abat-jour d'une lampe à droite du cadre pour atténuer la lumière et lève le récepteur d'un téléphone noir qui se trouve en face d'elle, à côté de la lampe, sur la même table de chevet. Le geste suggère un possible appel, mais elle raccroche le récepteur aussitôt. Sur la musique, on entend les bruits qui accompagnent ses gestes. Ensuite elle se

regarde dans un petit miroir de toilette (qui est sur la table de chevet). Elle le pose et ferme ses yeux avec sa main gauche. Sur la musique on entend les gémissements d'un chien.

Elle avance sur sa gauche en tournant le dos à la caméra. Elle se lève du lit en ramassant une bouillotte qui était sur celui-ci. Elle se tourne vers la gauche du cadre, face à la caméra (légèrement en diagonale), en disant :

Voix de la femme : Tais-toi, Micia.

3 Plan rapproché d'un berger belge noir allongé [*le prénom de Micia en italien indique qu'il s'agit d'une chienne*] qui dresse la tête en entendant son nom.

4 En continuant l'action du plan 2, Magnani prend sur une petite table à côté du lit (elle se trouve en face de la salle de bains, à l'opposé de celle avec le téléphone), un morceau de sucre, qu'elle coupe avant d'en lancer la moitié vers le chien en disant :

Voix de la femme : Tiens.

La musique s'arrête. On entend le bruit du reste du sucre qu'elle repose sur la table. On commence à entendre des bruits provenant de l'extérieur, en particulier des voix d'enfants. En *plan américain*, elle va vers la salle de bains.

5 Au *premier plan*, elle entre dans la salle de bains suivie par la caméra. Tandis qu'elle va vers le lavabo, la caméra s'arrête à l'entrée et tourne vers la droite, en la montrant de dos en *plan américain*, face au miroir, en train de remplir la bouillotte d'eau chaude. Elle réajuste une serviette sur sa droite et, ce faisant, son regard se pose sur le miroir. Les bruits deviennent plus forts et on entend les pleurs d'un bébé.

6 Gros plan de son visage devant le miroir [*du point de vue technique, il est difficile de savoir avec certitude si la caméra est à la place du miroir ou si elle est en train de cadrer le miroir*]. En se regardant, Magnani montre différentes expressions, depuis l'étonnement jusqu'à la souffrance. On entend avec les pleurs du bébé un téléphone qui sonne, une porte qui se ferme et des pas précipités.

7 Comme au plan 5. En *plan américain*, après qu'elle a terminé de remplir la bouillotte, suivie par la caméra en *plan moyen*, elle sort de la salle de bains en suivant le bruit des pas.

8 Plan moyen de sa toilette avec les deux miroirs (comme au plan 2). Elle rentre dans la chambre. D'abord, on voit son reflet dans le grand miroir de sa toilette. Ensuite, en *plan moyen*, elle entre en champ sur la droite, elle lève la tête vers le plafond en entendant la voix d'un homme en train de parler à quelqu'un et lui disant :

Voix off : Oui amour.

Elle s'abandonne sur le lit, en gardant la bouillotte serrée dans ses bras. La caméra la suit en accompagnant ce mouvement. Le regard est vers le plafond. Elle tourne la tête vers sa gauche.

9 Premier plan de face légèrement en *plongée*, les yeux tournés vers le plafond. Elle suit les bruits des voix. Ensuite, elle regarde devant elle. Sur le mouvement en avant de son bras droit, la caméra recule, en montrant qu'elle prend le récepteur du téléphone pour le tourner. Sur le

mouvement de la caméra, la musique démarre, et devient plus intense sur le mouvement du récepteur. Le chien commence à gémir. Elle se lève du lit, suivie par la caméra qui se rapproche d'elle. Elle allume le lustre central et va vers le chien à gauche du cadre, suivie par la caméra en *plan américain*. Elle se baisse vers le chien, en s'agenouillant face à lui.

10 *Plan rapproché* du chien comme au plan 3. La musique continue.

11 *Premier plan* de Magnani, les yeux baissés, qui dit :

Voix de la femme : Non! Micia, non !

Quand Magnani parle, la musique s'arrête.

12 En *plan américain*, elle prend la gamelle d'eau du chien et se relève. La musique reprend. Magnani s'arrête un moment au milieu de la chambre, en regardant autour d'elle. Elle éteint la lumière du lustre, et entre dans la salle de bain, où elle remplit d'eau la gamelle du chien. Avec l'eau, la musique s'arrête. La caméra, qui a suivi en *plan américain* son mouvement en panoramique, montre Magnani toujours depuis la chambre. Le téléphone sonne. Elle revient dans la chambre en courant, elle ne sait pas où poser la gamelle du chien, et elle s'allonge sur le lit. Avec ce mouvement, la caméra recule légèrement. Elle pose la gamelle sur le sol, (à gauche du cadre), et prend le récepteur pour répondre.

Voix de la femme : Allô ?

Elle le colle à l'oreille droite.

13 *Premier plan* de Magnani légèrement en diagonale à gauche, toujours allongée sur le lit. Elle déplace le récepteur sur son oreille gauche.

Voix de la femme : Allô c'est toi ?... Allô c'est toi ?... Je n'entends rien !... Je n'entends rien !... Allô !

Elle replace le récepteur à droite. Ce faisant, elle se lève légèrement et la caméra la suit en gardant le *premier plan*.

Voix de la femme : Allô ? Tu me sembles très loin... Oui, je t'entends très mal... Allô !

La caméra commence à avancer un peu en la cadrant en *gros plan et plus frontale*. Elle est désormais assise au milieu du lit.

Voix de la femme : Ah... Allô. Dis-moi... Oui, comment ?... Non ! Moi, non... Oui ! Je viens de rentrer.

La caméra tourne légèrement sur la gauche, en regagnant le *premier plan*.

Voix de la femme : Tu m'avais appelée ? Ah, j'étais avec Marta... Ça doit être... Onze heures et demie.

Elle se tourne sur sa gauche, pour le vérifier (sur la table à côté d'elle, il y a un réveil, aperçu au plan 2, mais que là nous ne voyons pas).

Voix de la femme : Mais tu n'es pas chez toi ?... Alors, regarde l'horloge. Non ?... Dix heures ? Alors, je suis en l'avance... Mais, c'est étrange ! Euh... Euh... Hier soir... Je me suis couchée tôt, très tôt. J'ai pris un comprimé pour dormir. Non, un seul à neuf heures. J'avais très mal à la tête. J'ai marché avec Marta. Puis... j'ai fait tes valises. Je suis très forte. J'ai du courage.

Elle se laisse aller en arrière sur les oreillers.

14 *Premier plan* en diagonale. Magnani est sur la gauche, entourée par les oreillers, le récepteur toujours dans sa main droite. Son avant-bras gauche est derrière sa tête.

Voix de la femme : Marta est passée me prendre. Oui, je reviens de chez elle. Elle est gentille. Elle a été parfaite. Oui, j'avais cette impression. Mais pas égoïste, tu as raison. Comment?... J'ai ma robe en satin. Oui, je la porte encore. Je n'ai fumé que trois cigarettes. Je te le jure. Tu est bon, tu sais. Tu n'es pas sorti. Tu es resté à la maison. Quel procès ? Ah! Oui... Allô... Allô... Allô... ! Allô, je n'entends rien... Allô !

Elle avance son avant-bras gauche et se lève légèrement en avant.

Voix de la femme : Allô ? Tu m'entends ? Allô !

À nouveau, elle s'abandonne sur les oreillers. Pendant qu'elle parle, elle caresse ses cheveux avec la main gauche.

Voix de la femme : Je suis ici. Ici, oui... Oui ! Tes valises sont prêtes. J'ai tes lettres, mes lettres, tout. Tu peux les faire emporter.

Elle commence à se relever.

15 La caméra tourne légèrement vers la gauche, pour cadrer Magnani au *premier plan*, assise sur le lit, le récepteur toujours dans la main droite.

Voix de la femme : Très pénible. Eh ! Je comprends.

Maintenant, la caméra, en *travelling arrière oblique*, commence doucement à reculer, en découvrant l'*arrière-plan* de la pièce (la salle de bain sur la droite et la petite table de chevet – celle devant la salle de bain, à gauche du lit, le dos de la chaise de la toilette et un petit coin de celle-ci), d'abord en cadrant Magnani sur la gauche en *plan moyen*, et à la fin de ce mouvement au centre du lit en *plan de demi-ensemble*.

Voix de la femme : Ne t'excuse pas, c'est moi qui... C'est moi... Non... Tu es gentil. Oh ! Mon amour. Je n'aurais pas imaginé être aussi forte. Il ne faut pas m'admirer. Je ne sais pas ce que je fais. Je vais, je viens, je suis comme un automate. Peut-être que demain je serai moins courageuse. Toi, un monstre ? Mais non, mon chéri. Je ne te reproche rien. Mais si, si, c'est naturel. Mon trésor, mais que te dire. C'était convenu... Que... Nous aurions agi avec clarté. J'aurais trouvé criminel que tu m'aies tout caché. Dans ce cas, le choc aurait été trop fort, mais là... J'ai eu le temps de m'habituer... Quelle comédie ? Pourquoi jouerais-je la comédie ? Mais non, pas du tout. Je suis très calme. C'est vrai. Tu le devinerais, non ? Je te le dis. J'ai une voix à cacher quelque chose ? Non. J'ai décidé d'avoir du courage, je l'aurais. Comment ? Alors, c'était autrement. Tu sais... J'ai beau être forte, être bien préparée, c'est toujours un gros coup. Non, n'exagère pas. Je te le répète, je me suis habituée à tout. Tu as toujours eu l'habileté de...

de me câliner, me bercer. C'est épouvantable, trop de choses contre nous. Il fallait ou renoncer au bonheur ou accepter les risques. J'ai risqué. Et je paie cher le bonheur que j'ai eu.

Elle s'abandonne sur les oreillers sur le flanc gauche.

16 En *demi-plongée premier plan* d'elle allongée sur le lit, le récepteur toujours dans la main droite.

Voix de la femme : Oui, allô. Allô, oui. Mais je ne renie rien, tu sais. Rien, rien, rien. Toi ? Non, chéri, non. Tu te trompes, mon amour. Je le mérite. J'ai voulu être trop heureuse. Ça a été une folie. Non, mon amour.

Voix de l'homme off : On entend comme un bruit de fond.

Voix de la femme : Mais non, ne t'excuse pas. C'est ma faute. Tu te souviens de ce dimanche...

Voix de l'homme off : Quel dimanche ?

Voix de la femme : À Versailles.

La caméra commence doucement à reculer et Magnani se tourne sur sa gauche, montrant le dos à l'image.

Voix de la femme : J'ai voulu venir, je t'ai empêché de parler, moi qui t'ai dit tout accepter, tout. Laisse-moi finir. Je t'ai téléphoné, j'ai cherché, la première, à te voir. Non, non, mon trésor, c'était mardi vingt sept. Ton télégramme est arrivé le lundi vingt six. Ces dates, je les connais !

Magnani se tourne sur sa droite et reste appuyée sur le coude de son bras gauche. La caméra la cadre toujours au *premier plan en demi-plongée*.

Voix de la femme : Comment ?

La caméra commence à se redresser lentement et, en même temps, à se baisser, jusqu'à cadrer Magnani en *plan moyen quasi frontal*.

Voix de la femme : Ah ! Je resterai ici. Demain ? Tu pars déjà demain ? Je ne savais pas que c'était si tôt. Attends un instant. Tes valises seront chez le concierge. Envoie Giuseppe. Oh mais moi, non... aucune importance. Je resterai ici, ou j'irai chez Marta. Micia ? Elle est comme une âme en peine. Elle me regarde, écoute. Micia t'attends, tu sais ? Elle a l'air réprobateur avec moi, parce que tu n'es plus là. Je pense que tu dois la reprendre. Elle n'est pas bien ici. Mais ne t'inquiète pas. Ce n'est pas un chien pour femme, tu sais. Avec moi, elle ne sort pas. Avec toi c'est mieux. Elle m'oubliera vite, sois tranquille. Oui chéri, nous verrons. Mais ce n'est pas si compliqué ! Tu pourras dire qu'elle est à un ami. Elle est très attachée à Giuseppe. Envoie-le. Je t'en prie. D'accord, chéri. Les gants ? Oh, oui ! Les gants. Je crois les avoir vus. Ils sont peut-être dans la valise. Si je les trouve, je les envoie au concierge. Dis-moi mon amour, pour les lettres ? Oui, les miennes, brûle-les ! Mais écoute mon amour, je... Une chose idiote.

Magnani s'abandonne sur les oreillers.

17 *Gros plan* de son visage, côté droit, et du récepteur, toujours dans la main droite.

Voix de la femme : Écoute, je voulais te dire que si... Si tu brûles les lettres, ça me ferait (elle commence à pleurer) plaisir de mettre les cendres dans l'étui en tortue. Je te l'avais donné pour tes cigarettes. (Elle pleure). Oh oui, je suis idiote. Pardon, mon amour, pardon. Tu m'as détruite. J'étais si forte, et puis... Allô, pourquoi tu ne dis plus rien ? Oui je suis calme, oui c'est fini. Je ne pleure plus. Je suis contente d'avoir les cendres. Merci, mon amour. Non, ce n'est pas tard pour moi. Je comprends. Tu dois travailler. Mets-toi au lit tout de suite. Tu te lèves... demain matin. Moi aussi, j'entends des bruits, mais ta voix est claire, comme si tu étais ici. Qu'est-ce que tu fait ! Répète, dis-moi. C'est étrange. Ça résonne de façon bizarre. Tu n'utilise pas ton téléphone. Ah oui, mon amour. Mon amour. Je te vois, tu sais. Ton foulard rouge, tes manches de chemise relevées. Dans ta main gauche, tu as l'appareil, et tu dessines de l'autre. Des cœurs... Tu ris, hein ? Je te vois avec mes oreilles. Moi, il ne faut pas me regarder. Je ne te dis pas quand je me suis vue, moi, dans la glace. Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu. Oh, mon trésor. Mon trésor, tu m'es très cher mais... Je n'ai pas un beau visage. Je vais te dire : j'aimais beaucoup quand... tu me disais : « laide, mon laideron, mon vilain museau.

Elle commence à pleurer.

Voix de la femme : Allô ! Allô ? Allô !

Elle se relève, en allant vers le téléphone à droite du cadre.

Voix de la femme : Allô...Allô...Allô...Allô...Allô !... (Sanglots). Allô !

Toujours en *gros plan*, le visage à gauche du cadre, et le récepteur sur la droite. Elle cherche à avoir la ligne. Elle passe le récepteur à gauche.

18 De dos, au *premier plan*, elle compose un numéro.

19 *Gros plan*, comme à la fin du plan 17. Magnani porte, à nouveau, le récepteur à droite.

Voix de la femme : Allô ?... Allô !... Allô ?... Allô, Giuseppe ?... Je parlais avec Monsieur. on nous a coupés... Il est là ? Mais quelle idiote ! Je le savais, il m'appelait du restaurant. Quelle idiote. Merci beaucoup Giuseppe, bonne nuit.

Elle gémit. Elle appuie la tête sur le téléphone, puis elle raccroche et sort à gauche du cadre en se s'abandonnant sur le lit. La caméra continue à cadrer le téléphone, au centre de l'image, en *gros plan*.

20 La musique commence. Magnani est allongée sur le lit, cadrée en *figure entière*, la tête vers la droite du cadre, en train de pleurer. Derrière elle, la salle de bain toujours allumée sur le centre-gauche. Avec son bras droit, elle éteint la lampe qui est sur la table de chevet à droite du cadre (celle du téléphone). Ainsi, le plan est partagé en deux parties : sur la droite, le lit est plongé dans le noir, tandis que la partie gauche reste visible par la lumière provenant de la salle de bain.

Elle rallume la lampe et descend du lit. En *travelling diagonal* sur la gauche, la caméra commence à suivre le mouvement de Magnani, en la cadrant en *plan américain*, tandis qu'elle s'approche de la salle de bains, éteint la lumière et ferme la porte-miroir devant elle. Elle

s'arrête face au miroir, et se regarde (nous la voyons de profil gauche). Puis, elle fait un demi tour sur elle-même vers la gauche du cadre, en s'appuyant sur la toilette de la chambre. Elle s'arrête face au grand miroir de celle-ci. Elle allume ses deux petites lampes, toujours en se regardant. Ensuite, elle se penche sur sa droite pour se regarder dans le petit miroir de la toilette. À nouveau, elle se lève et se regarde dans le grand miroir. Nous voyons son reflet – en *plan moyen* – sur le grand miroir de la porte de la salle de bains. Elle est toujours cadrée en *plan américain*. Elle se tourne sur sa gauche, se regarde un instant sur la porte-miroir, elle se retourne pour éteindre les deux lumières de la toilette et va vers le lit, où elle s'allonge sur le dos. La caméra suit son mouvement, en la cadrant en *plan américain* jusqu'au lit. Une fois allongée, elle prend derrière elle un oreiller et le serre dans ses bras. Avec les deux lumières éteintes, la musique s'arrête, en laissant place d'abord aux pleurs d'un bébé, ensuite, une fois sur le lit, aux différents bruits provenant d'une fête, parmi lesquels il y a de la musique américaine (il s'agit de *boogie-woogie*). Magnani regarde vers le plafond, et éteint la lampe qui est sur la table de chevet à droite du cadre. Elle ramène son bras droit sur le front, avec le poing serré, et elle commence à se frapper doucement le front, comme en suivant le rythme de la musique. Avec l'autre, elle serre contre elle l'oreiller.

21 *Premier plan* de Magnani dans le noir. Elle regarde vers le plafond, le bras droit sur le front, comme dans le plan précédent.

Les bruits et la musique continuent. Magnani se bouche les oreilles avec ses deux mains, en fermant les yeux. Elle ouvre à nouveau les yeux. Elle replace son bras droit sur le front, avec le poing serré.

22 *Plan total* sur la chambre dans le noir. La caméra est placée au niveau du lit côté tête. Au *premier plan*, à gauche de l'image, le téléphone et, à côté, une lampe d'où provient une faible lumière, la seule qui permette de voir. Toujours au *premier plan*, au centre, les cheveux de Magnani et, sur la droite, son bras droit posé sur le front. Au fond, un petit miroir accroché au milieu du mur avec deux petites lampes et, dans le haut, une partie du lustre. On voit que Magnani, avec le bras droit, à nouveau se frappe doucement le front.

23 *Contre-champs en demi-plongée*. On voit Magnani au lit, en *figure entière*, dans la même position qu'au plan 22, avec le bras droit frappant son front. Au-dessus du lit, il y a le même petit miroir accroché au mur avec les deux petites lampes du plan 22. Même chose pour les bruits et la musique.

24 *Demi-subjective* de Magnani qui regarde, du lit où elle est couchée, en diagonale, la partie haute des deux murs qui forment le coin droit face à elle et le plafond. Une légère lumière entre par la fenêtre, placée à droite, et la silhouette des volets se projette sur le plafond, à gauche. Bruits et musique toujours identiques.

25 Comme au plan 22. Le téléphone sonne. Magnani se lève sur le dos et se tourne vers la gauche, pour saisir le récepteur. Avant qu'elle l'approche de l'oreille droite, on entend une voix masculine.

Voix de l'homme off : Allô ?

Magnani finit de se tourner, et maintenant elle est face à la caméra, au *premier plan*, au centre du cadre, d'où elle commence à répondre au deuxième appel téléphonique.

Voix de la femme : Allô, mon amour ? On nous a coupés.

Voix de l'homme off : Je croyais que tu étais fâchée.

Voix de la femme : Non, j'attendais. Oui, je comprends. Tu as sommeil ? Tu es très gentil. Tu as été très bon de me rappeler.

Elle se déplace sur sa droite, et elle allume la lampe qui est sur la table de chevet. En faisant ce mouvement, la caméra bouge légèrement pour la suivre. Le récepteur, toujours dans sa main droite, se trouve en *gros plan* au centre de l'image.

Voix de l'homme off : Allô... Allô...

Magnani reprend la position précédente, ainsi que sa conversation.

Voix de la femme : Oui, je suis là. Rien, je t'assure ! Tu te trompes, je n'ai rien. Quel ton ? Je n'ai pas le même ton qu'avant ? Tu comprends, je parle, je parle... Sans penser que tout va finir. Que je vais retomber dans le noir. Écoute, moi je ne t'ai jamais menti. Oui, mais là je t'ai menti. Je t'ai menti tout à l'heure. Je n'ai pas cessé de mentir. Je n'ai plus aucun espoir. Mais mentir porte malheur, même si c'est pour ton bien. Non, rien d'alarmant. Je t'ai menti quand je t'ai dit comment j'étais habillée, et pour Marta. Je n'ai pas dîné avec elle. Je n'ai pas ma robe de satin. Je suis engourdie dans mon lit. Je me suis gelée en attendant, me lever, me coucher, marcher de long en large, à force de regarder le téléphone. À force d'attendre. Attendre, attendre. Je ne sais pas quoi... Oui, dis-moi, je serai calme, je te dirai tout, je te dirai la vérité. Qui ? Non, je n'ai pas mangé. Non, car j'étais malade. Hier ou l'autre soir, je ne sais plus. J'ai voulu prendre un comprimé. Alors je me suis dit : un de plus, je dormirais mieux, et avec tous les comprimés, j'aurais dormi sans rêves et sans réveil. Je serais morte.

26 [*Ce plan n'apparaît pas dans cette copie du film : il y a un vrai saut par coupure*]. Micia en *plan rapproché*, comme au plan 3.

Voix de la femme off : J'en ai avalé douze.

Le chien dresse les oreilles.

27 En *légère plongée plan moyen* de la Magnani, de face, en train de s'allonger sur le lit, en se tournant vers la gauche du cadre.

Voix de la femme : Mais j'ai rêvé de nous deux, depuis que je me suis vue seule, sans ton épaule, et mes jambes près des tiennes. Je ne vivais plus.

Elle se relève, en s'appuyant sur les oreillers. La caméra se dresse légèrement, pour la cadrer au *premier plan frontal*.

Voix de la femme : J'étais glacée, et la mort ne venait pas. Jamais, jamais. J'avais peur et j'ai appelé Marta. Je n'avais pas le courage de mourir seule. Il était quatre heures. Elle est arrivée avec le médecin, j'avais quarante de fièvre. On se trompe toujours sur la dose de poison. Non, je l'ai suppliée de partir ce soir car... tu m'avais promis de me téléphoner. J'avais peur qu'elle m'en empêche.

En s'appuyant sur le bras gauche, Magnani se tourne vers la droite, pour se relever et s'asseoir sur le bord du lit.

28 Magnani complète le mouvement commencé à la fin du plan 27, en voilant un peu plus l'abat-jour de la lampe allumée sur la table de chevet. Magnani est cadrée au *premier plan*, d'abord de profil, ensuite elle se tourne face à la caméra et prend place à côté de la lampe.

Voix de la femme : Je m'étais promis de ne pas... pas t'importuner, de te laisser partir tranquille, comme si tu revenais le lendemain . Oui, parle-moi. Parle-moi de n'importe quoi à la fin, mais parle. Je souffrais.

Magnani de dos se lève vers l'avant et, sur ce mouvement, la caméra recule (*travelling arrière*). Elle reste cadrée, de face, légèrement sur la gauche, en *plan moyen*.

Voix de la femme : Mais ta voix me suffit pour me sentir mieux, mes yeux se ferment. Parfois, ma tête sur ton épaule, mon oreille sur ta poitrine, j'entendais ta voix, comme ce soir au téléphone. Non mon amour, j'ai été si heureuse. J'ai vu, j'ai vu sa photo dans un journal. Sans te le dire pour ne pas gâcher nos jours. J'entends de la musique. Oui, de la musique. Ah ! Les voisins. Tu devrais les empêcher de mettre le gramophone si fort. Ils ont de mauvaises habitudes, car tu ne dormais jamais là. Non, si tu ne m'appelles pas, je deviens folle. (Elle pleure). Excuse-moi, mon amour, excuse-moi. Cette scène est intolérable, je sais... Comprends que je souffre, que je souffre à en mourir, et ce fil est la seule chose qui me relie à toi.

29 *Gros plan frontal* de Magnani qui, de la gauche, bouge vers la droite. La caméra la suit, en la gardant sur la gauche.

Voix de la femme : L'autre soir ou hier ? Avec le téléphone au lit ! Mais c'est la seule chose qui nous unit désormais. J'attendais et je me suis endormi. Combien de rêves, de cauchemars !

La caméra commence à tourner autour de Magnani, en la recadrant au centre du plan.

Voix de la femme : Ils étaient vivants, même dans le rêve. Ça fait cinq ans que je vis avec toi, tu es mon seul air respirable. J'ai passé ma vie à t'attendre, à te croire mort, à mourir à l'idée de vivre avec toi et à avoir peur quand tu pars. Là, je respire quand tu me parles. Si tu coupes... je meurs sur le champ. Oui, j'essaierai... Il y a les rêves, puis le réveil. Puis se lever, manger, se laver, sortir, pour où ? Où ? Où aller ? Mais je n'avais rien d'autre à faire que toi. Seulement toi. Me distraire ? Après ce fameux dimanche, ça a été la dernière fois. Chez le dentiste, je n'ai pas pensé à toi quand il m'a touché un nerf. Juste un moment seulement.

Voix de l'homme off : On entend un murmure.

Voix de la femme : Micia.

30 Plan de Micia, en *figure entière*, qui se lève sur ses quatre pattes en entendant son prénom.

31 Comme au plan 29.

Voix de la femme : Ma Micia.

Magnani lève en l'air le récepteur comme pour faire entendre au chien la voix du maître. Puis elle continue.

Voix de la femme : Micia ne bouge pas depuis deux jours. Elle... J'ai essayé de l'appeler. Elle ne veut pas être touchée. À moi, à moi à moi... C'est un autre chien. Peut-être croit-elle que je te fais du mal ? C'est inutile que ce chien reste ici, malade. Non, il ne mordra personne chez toi, il aimera qui tu aimes. Je voulais dire qu'elle aimera ceux avec qui tu vis. Écoute ! J'ai rencontré celui dont le nom commence par S. Oui, B. S. Il m'a demandé si tu avais un frère qui se mariait, avec un air de condoléances. Pour eux, ou on se déteste, ou on s'aime. Ce qui est fini est fini. Ça ne s'explique pas. Il faut faire comme moi, s'en moquer. Quelle idiote. Quelle idiote je suis. Tu comprends, je parle, je parle... Je te parle comme avant, mais tout à coup la réalité est bien là. Sois tranquille, on ne se tue pas deux fois. Non, non, peut-être pour dormir. Non, je ne réussirai jamais à acheter un revolver. Tu me vois en acheter un ? Non, moi je peux mentir. Mentir est quelquefois nécessaire, mais c'est inutile. Si tu me mentais pour rendre notre séparation.

Voix de l'homme off : On entend un murmure.

Voix de la femme : Je ne dis pas que tu mens, mais si tu mentais, si je savais que tu me dis être à la maison et ... Mais chéri, écoute un instant. Je n'ai pas dit que je ne te croyais pas. Pourquoi tu t'énerves ? Tu as une voix sèche, pourquoi ? Je disais seulement que si tu me trompais, même par bonté d'âme, je m'en apercevrais et j'aurais la même tendresse. Tu me comprends ? Là, tu ne peux pas. Tu me rappelles ? Tu es tout près ? Tu es ici... Quand ? Non, écoute ! Écoute mon amour, je t'ai fait du mal, pard... Mon amour, allô...! Mon Dieu ! Faites qu'il rappelle.

Magnani enlève le récepteur de son oreille, et elle le garde sur la joue, en continuant à dire :

Voix de la femme : Mon Dieu, faites qu'il m'appelle. Mon Dieu, faites qu'il m'appelle.

Elle pleure, et pose le récepteur sur sa bouche. *Fondu enchaîné* avec le plan suivant.

32 *Fondu enchaîné* avec Magnani en *plan américain*, qui se déplace dans la chambre, vers la gauche du cadre, jusqu'à rejoindre une porte blanche. On voit, pour la première fois, au centre, sur le sol, une valise avec beaucoup de d'étiquettes des lieux visités et, sur la gauche, un fauteuil avec, sur le dossier, des vêtements. Elle revient vers la caméra, et elle s'arrête sur la gauche en *plan moyen*. Elle répète toujours, en pleurant :

Voix de la femme : Mon Dieu, faites qu'il m'appelle (4 fois).

On entend une voiture s'arrêter dans la rue. Magnani soupire et va, de dos, vers la fenêtre (qui a les volets fermés), et elle s'arrête au centre de la pièce en *figure entière* (au *premier plan*, sur la droite, on voit un gramophone ouvert avec un disque, tandis que Micia est allongée sous de la fenêtre – on voit seulement sa tête et ses pattes de devant).

33 *Premier plan quasi frontal* de Magnani, au centre de l'image, regardant vers la droite, les mains serrées en prière. On entend le bruit d'une portière fermée.

Voix de la femme : Mon Dieu, faites que ce soit lui.

Elle regarde vers le haut à droite. Elle le répète trois fois, en se tournant vers la droite du cadre et en allant à la fenêtre (vue de son dos). Elle se retourne à nouveau vers la caméra, sa main droite sur la bouche, en murmurant :

Voix de la femme : Mon Dieu, faites que ce soit lui.

On entend un bruit d'ascenseur qui se met en mouvement. Elle se tourne vers la gauche de l'image, et va vers la porte, en l'ouvrant.

34 *Premier plan* de Magnani, au centre de l'image et du cadre de la porte. Elle regarde vers la gauche. La lumière arrive de la chambre, tandis que la pièce qu'elle regarde (le vestibule) est dans le noir. Elle allume le vestibule. Tandis qu'elle répète :

Voix de la femme : Mon Dieu, faites que ce soit lui (2 fois).

elle se déplace, en diagonale, vers la gauche du cadre, suivie par la caméra toujours au *premier plan*.

35 Cadrée toujours au *premier plan frontal*, elle est au milieu de cet espace vide, la main droite sur sa bouche, en soupirant :

Voix de la femme : Oh, mon Dieu.

On entend le bruit de l'ascenseur, qui devient plus présent, jusqu'à son arrêt.

36 Magnani entre de dos, à droite, toujours au *premier plan*, et s'arrête face à la porte de l'appartement qui est à gauche de l'image. Elle répète:

Voix de la femme : Mon Dieu, faites que ce soit lui (2 fois).

On entend la porte de l'ascenseur qui s'ouvre, des pas sur le palier, une porte qui s'ouvre et qui, tout de suite après, se referme. Elle commence à pleurer. Elle se tourne et s'appuie de dos contre la porte. Elle sort vite du cadre, vers la droite.

37 Elle traverse vite le vestibule, en diagonale de gauche à droite, cadrée en *plan américain*, toujours en pleurant, et elle traverse la porte qui donne dans la chambre.

38 Cadrée en *plan américain*, elle rentre dans la chambre, ferme la porte et s'appuie contre elle, bloquée à l'intérieur de son cadre. Elle commence à sangloter très fort. Elle met sa main droite sur son visage et avance au milieu de la pièce, où elle se recroqueville par terre. Elle se lève, la caméra aussi et, en la cadrant en *plan américain*, la caméra la suit, en diagonale, allant vers le mur à côté de la fenêtre. Magnani commence à donner des coups de poings contre le mur et, pendant qu'elle sanglote, nous l'entendons dire :

Voix de la femme : Pourquoi ?

Le téléphone sonne. Elle se tourne et se précipite, en reculant en diagonale sur la droite, pour le rejoindre. Entre temps, au son du téléphone, la caméra commence à reculer et à tourner vers la droite, pour suivre la course de Magnani vers le lit, où elle s'allonge pour atteindre à l'appareil.

39 Elle entre sur la gauche, au *premier plan*, elle décroche le récepteur et elle reste sur la gauche, cadrée de face au *premier plan*, le récepteur dans sa main droite, tandis qu'elle tient le fil dans sa main gauche, qui occupe la partie droite du cadre. Commence le dernier appel.

Voix de la femme : Amour ! Mon amour (7 fois).

Pendant cette supplication, elle met la main gauche devant la bouche, avec le fil, puis elle passe le fil derrière son cou, où elle le laisse. En même temps, la caméra commence un lent *travelling avant*, légèrement sur la gauche, jusqu'à arriver à la cadrer au centre de l'image en *gros plan*.

Voix de la femme : Je sais, je n'aurai pas le courage, jamais le courage. Écoute mon amour. Vous deux, vous serez à Marseille, et promets-moi au moins ça. mon amour... Que vous n'irez pas dans l'hôtel où... Oh merci, mon amour. Je ne veux plus. Nous ne nous verrons plus. Pardonne-moi, mon amour. Mon amour chéri ! Je sais, je suis forte. Fais vite, mais raccroche. Fais vite, fais vite.

Maintenant elle hurle.

Voix femme : Je t'aime, mon amour. Je t'aime ! (ce dernier, répété 6 fois).

À partir du « Je t'aime », Magnani se penche sur la droite et pose la tête sur le lit, le récepteur détaché de son oreille, tandis que la caméra suit le mouvement, en gardant toujours le *gros plan*. Sur le dernier « Je t'aime », la musique commence et, en *decrescendo*, elle s'arrête avec le *fondus au noir*.

2 – ROMANTICI A VENEZIA

tiré de la copie distribuée en Italie par la *Cinémathèque de Bologne*

Commentaire dit par Gino Cervi

En *fondus enchaînés*, le *générique* apparaît en caractères blancs sur le *plan rapproché* (« quatre pyramides humaines avec, au centre au sommet, un ange avec une trompette ») du tableau « Les forces d'Hercule » (*Le forze di Ercole*) de Francesco Guardi, accompagné de la musique de Roman Vlad. Le *générique* se termine par le carton indiquant « Orchestre de l'Académie Sainte Cécile sous la direction de Willy Ferrero Pianiste : Renzo Silvestri », accompagné par un *fondus au noir*.

1* *Ouverture en fondu.*

Travelling vers la droite, en légère plongée, au début *oblique* et, à la fin, *quasi frontal*. En *plan rapproché*, la surface de l'eau d'un canal lèche des marches qui s'y enfoncent. Elles sont abondamment recouvertes d'algues.

Par rapport au *générique*, la musique reprend avec une mélodie différente, faite de timbales et de cordes qui accompagnent les vagues, en se substituant à leur bruit. Presque à la fin, on entend la voix de Gino Cervi.

2 *Travelling vers la gauche, avec la même légère plongée et le même cadre quasi frontal*. L'eau lèche d'autres marches. Cette fois-ci, il s'agit de celles qui conduisent à un entrepôt. On voit son portail en bois, dans un état de détérioration avancée.

La musique continue.

Voix off : Venise, dans l'incertitude de ses ...

3 Le même *travelling* continu, mais *oblique et en demi-plongée*. Il y a des poteaux qui pénètrent dans l'eau, en partie pourris (ils servent à amarrer les bateaux). À la fin du *travelling*, les derniers poteaux sont cadrés au *premier plan* et la caméra tourne légèrement vers la droite.

La musique continue.

Voix off : ... eaux tremblantes, dans l'exhalaison de parfums humides de décomposition, elle a été pour les artistes du monde entier la ville qui s'est le plus laissée modeler en suivant le pli de leur fantaisie.

* Le numéro soustitré indique le changement de décor.

4 En *demi-plongée, plan de demi-ensemble* du reflet mouvant d'un faisceau de lumière dans l'eau qui coupe à moitié l'obscurité d'un petit canal. Ensuite, la caméra s'élève doucement, jusqu'à cadrer, frontalement, à l'*arrière plan*, une partie de la façade d'un palais qui donne sur le Grand Canal.

La musique continue. Pendant la musique : « un percussionniste joue sur une boîte en bois (« *crescendo et accelerando* ») une formule rythmique qui fait penser aux bruits des sabots d'un cheval au galop »⁹⁴³.

5 *Premier plan* très bref en *contre-plongée*, d'abord de la tête et, ensuite, des pattes antérieures d'un cheval vu de côté qui s'emballe (il s'agit de l'un des quatre chevaux en bronze de la Basilique de Saint Marc).

La musique continue.

6 *Gros plan*, très bref, d'un portrait de Lord Byron avec les cheveux au vent.

La musique continue.

7 Comme au plan 4, en *demi-plongée plan de demi-ensemble* du reflet mouvant d'un faisceau de lumière dans l'eau qui coupe à moitié l'obscurité. Mais maintenant, la caméra commence tout de suite le mouvement vers le haut, jusqu'à cadrer, de face, les murs des palais et des maisons qui délimitent un canal (au-delà du ciel, la lumière arrive aussi des jardins délimités par des murs plus bas).

La musique continue.

8 En partant de l'obscurité du Portique de la Carte, *panoramique vers la droite* qui découvre, de face, en *plan de demi-ensemble* l'Escalier des Géants qui conduit au premier étage du Palais des Doges.

La mélodie musicale change : sur une base de cordes, les cuivres sont accentués.

9 En *plan moyen*, le portrait du Doge Andrea Dandolo. En *travelling frontal vers la droite*, la caméra découvre un drapeau noir sur lequel il y a écrit : « *Hic est locus Marini Faletri decapitati pro criminibus* » (« Ici est le lieu où Marini Faletri fut décapité pour crimes »)⁹⁴⁴.

La musique continue.

10 En partant de l'obscurité, *panoramique en légère contre-plongée*. En *plan moyen*, on découvre une *bautta* en velours noir (composée du tricorne noir, du masque blanc et du manteau noir), portée par un mannequin placé à l'intérieur d'une vitrine (à l'époque au Musée Correr).

⁹⁴³ VLAD Roman, « *La musica nel documentario* », *Bianco E Nero*, anno XI, nn. 5-6, maggio-giugno 1950, p. 76.

⁹⁴⁴ À la place du portrait du Doge Marin Faliero, qui a succédé à Dandolo, il y a le drapeau noir qui indique l'absence du portrait à cause du crime commis (les deux portraits font partie de la Frise qui court le long du plafond de la Salle du Conseil Majeur, le pouvoir souverain de la République, où sont représentés par groupe de deux les 76 premiers Doges (avec des traits imaginaires pour la majeure partie).

La musique continue.

Voix off : J'étais à Venise...

11 De droite à gauche, en *plan rapproché*, la caméra découvre l'intérieur d'une cellule. Par ce mouvement, on voit d'abord le mur de droite, ensuite la fenêtre à barreaux au centre du mur de face et, enfin, le mur de gauche, jusqu'à voir, par un *travelling arrière*, que l'ensemble est cadré par le trou central de la porte de la cellule (vue en *gros plan oblique*).

La musique continue.

Voix off : ... au pont des Soupirs; d'un côté un palais et de l'autre une prison. De la vague des édifices, je vis surgir les formes...

12 *Plongée quasi totale*. En *plan rapproché*, il y a le rebord d'une fenêtre à barreaux sur lequel court un rayon de lumière de gauche à droite. Grâce à lui on voit des inscriptions gravées dans le marbre.

La musique continue.

Voix off : ... comme par enchantement. Autour de moi...

13 Avec le même cadrage qu'au plan 12, *détail* sur les inscriptions. On y voit le buste d'un homme avec barbe et chapeau (de profil gauche), entouré par des écritures.

La musique continue.

Voix off : ... les ailes sombres...

14 Au *premier plan*, *travelling oblique vers la droite* le long du mur extérieur à la cellule, à partir de la porte cadrée au plan 11. Ensuite, deux fenêtres à barreaux, la porte d'une autre cellule et une nouvelle fenêtre à barreaux, sur laquelle la caméra s'arrête.

La musique continue.

Voix off : ... s'étendaient sur des siècles. Une gloire moribonde souriait aux temps passés, tandis que les colonnes du Lion ailé, submergées, [?] regardait plus d'une terre assujettie⁹⁴⁵.

15 *Premier plan* de la *bautta* de velours noir du plan 10, cadré obliquement.

La musique continue, en développant un autre thème avec des instruments à vent.

⁹⁴⁵ La dernière phrase du texte en langue italienne est incompréhensible, car nous ne savons pas à quel sujet se réfère le verbe « regarder ». L'extrait est tiré de *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto IV-I, composé entre 1812 et 1818. Dans son texte, Byron a écrit : « [...] and a dying Glory smiles / O'er the far times when many a subject land / Looked to the winged Lion's marble piles, / Where Venice sate in state, throned on her hundred isles! », in BYRON George Gordon, *The complete poetical works*, edit by McGann Jerome J., Oxford, at the Clarendon Press, 1980. Et ainsi dans la traduction française : « [...] Et partout rayonnaient les traces glorieuses / Des longs siècles passés, où maint pays conquis / Du grand Lion ailé respectait la puissance, / Et ses palais de marbre, et la magnificence / De ce trône des mers sur cent îles assis », *Le Pèlerinage du chevalier Harold*, Paris, Amyot, 1874, p. 174.

16 *Premier plan frontal* d'un pantin en train de se balancer, déguisé avec le masque blanc de la *bautta*.

La musique continue.

17 En *demi-contre-plongée premier plan* de la partie haute d'une l'horloge à carillon (à l'époque au Musée Correr). Au-dessus du cadran, on y voit un espace creux où des petites marionnettes sont en train de tourner.

La musique continue.

18 *Détail frontal* de la partie haute de l'horloge. Quatre couples de marionnettes dansent à l'intérieur d'un plateau, entouré par un rideau tiré sur les côtés et l'arrière-plan décoré. Elles ont des déguisements différents.

La musique continue et accompagne la danse.

19 *Premier plan frontal* du tableau de Francesco Guardi « Dîner et bal au théâtre Saint Benoît » (*Cena e ballo al teatro San Benedetto*)

La musique continue.

20 *Détail frontal* de la partie centrale du tableau de Francesco Guardi « Le Foyer du Palais Dandolo à Saint Moise » (*Il Ridotto di Palazzo Dandolo a San Moisè*).

La musique continue.

21 *Premier plan frontal* du tableau de Ippolito Caffi « Sérénade nocturne sur le Molo » (*Serenata notturna sul Molo*).

La musique continue.

22 *Premier plan frontal* du tableau de Ippolito Caffi « Sérénade nocturne sur le Gand Canal » (*Serenata notturna sul Canal Grande*).

La musique continue.

23 *Détail frontal, en panoramique vertical du bas vers le haut*, sur des personnages qui forment deux pyramides humaines. C'est la partie centrale du tableau de Francesco Guardi « *Les forces d'Hercule* » (*Le forze di Ercole*), celui présent à l'*arrière-plan* du *générique*. La *panoramique* s'arrête sur l'image d'un ange avec une trompette, placé au sommet entre deux pyramide humaines⁹⁴⁶.

La musique continue.

24 *Gros plan, légèrement oblique vers la droite*, de la tête d'un pantin qui se balance (même mouvement qu'au plan 16). Il n'est pas déguisé.

⁹⁴⁶ Dans le *générique*, le tableau est cadré en *plan moyen*, avec les quatre pyramides humaines qui le composent.

La musique continue, en accompagnant le mouvement du pantin.

25 *Plan moyen* du tableau du plan 23, avec les quatre pyramides humaines.

La musique continue.

26 Même *détail frontal* de la partie haute de l'horloge du plan 18, mais cette fois plus rapproché, avec les quatre couples de marionnettes qui dansent.

La musique continue jusqu'à s'arrêter doucement, suivie par la danse des marionnettes.

27 En *plan de demi-ensemble, panoramique oblique vers la gauche en demi-contre-plongée*, sur la partie haute du côté sud et la façade principale de la Basilique de Saint Marc, vue de la Piazzetta. Il commence à faire nuit : il y a un réverbère allumé (cette luminosité domine toute cette séquence). Quand on voit de face, en *arrière-plan*, la partie haute de la Tour de l'Horloge, avec les deux « Maures » et le grand Clocher, le mouvement s'arrête.

La musique commence un nouveau thème, joué par les cordes (en particulier le violon). C'est une citation du *Nocturne en si bémol mineur op. 9 n° 1* de Frédéric Chopin, qui accompagne toute cette séquence qui vient de commencer, dédiée au couple Alfred de Musset-George Sand.

Voix off : Coupoles superbes !...

28 Cadré comme au plan précédent, sur la droite il y a un réverbère allumé, au centre la colonne du Lion de Saint Marc de la Piazzetta et, sur la gauche, l'angle sud-ouest du Palais des Doges.

La musique continue.

Voix off : ... Austères monuments ! Voile d'or étendu...

29 *Plan d'ensemble* du Bassin de Saint Marc. À l'*arrière-plan*, au centre, on voit l'île de Saint Georges Majeur. Au centre et au milieu du plan, une gondole traverse le Bassin de gauche à droite, tandis qu'une autre, plus lointaine, va en sens opposé. Sur la gauche, le cadre est presque coupé en deux par un réverbère allumé.

La musique continue.

Voix off : ... sur des ossements : voilà Venise. C'est là...

30 *Plan de demi-ensemble* de l'église de Sainte Marie de la Salute, qui occupe la partie droite du cadre. Au *premier plan*, légèrement sur la gauche, une lanterne vénitienne allumée. Elle fait partie d'un poste de gondoliers qui assure le passage du Gand Canal. Gondoles qui se balancent au rythme des vagues, avec des feux de poupe et de proue à peine visibles.

Voix off : ...que mon pauvre cœur est resté. L'as-tu rencontré ce pauvre cœur...

31 *Premier plan* d'une fenêtre fermée, située à l'intérieur d'une pièce d'un palais. Par le vitrail vénitien qui la compose, on voit une partie du Grand Canal et une gondole qui avance

doucement sur la droite avec un feu de proue. *Travelling avant* vers la fenêtre *en demi-plongée*. Dehors, la gondole avance.

La musique continue.

Voix off : ... le long de ton chemin, parmi les pavés ou au fond d'un verre ? L'as-tu vu sur les fleurs des prés, ou sur les raisins dorés d'un vignoble...

32 Continuation du plan précédent, mais maintenant la caméra est placée hors de la fenêtre et presque *en plongée*. *En plan rapproché*, la gondole glisse entre deux poteaux, toujours sur la droite. Complètement à droite, au niveau du quai, deux réverbères sont allumés.

La musique continue.

Voix off : ... ou dans quelque frêle barque, effleurant à peine l'eau dans l'ombre ? L'as-tu trouvé tout en lambeaux sur la rive des cimetières ? Il doit être...

33 *Travelling oblique vers la droite, en légère contre-plongée*. *En plan de demi-ensemble*, une partie de la façade de deux palais sur le Grand Canal. Au *premier plan*, sur la gauche, un réverbère allumé. *En gros plan*, la partie haute de deux poteaux décorés. À l'*arrière-plan*, une fenêtre allumée au premier étage du deuxième palais côté intérieur (qui donne sur un petit canal).

La musique continue.

Voix off : ... là. Je ne sais pas si quelqu'un voudra le chercher, mais je crois bien que personne ne pourra plus le reconnaître.

34 *Gros plan légèrement oblique* vers la droite, de la tête d'un pantin qui bascule, le même qu'au plan 24.

La musique continue.

35 Sur la gauche, au *premier plan*, groupe de gondoles amarrées au quai sur le Grand Canal, avec des feux de proue. Sur la droite, à l'*arrière-plan*, la Poissonnerie du Rialto et, à côté, le Palais de Justice.

La musique continue.

36 Presque *en contre-plongée, premier plan* de la tête d'un personnage monstrueux qui fait partie de la décoration, en marbre, de la façade d'un palais. Au-dessus, sur la gauche, un réverbère allumé.

La musique continue.

37 Presque *en plongée, plan de demi-ensemble* avec sur la gauche une gondole qui passe dans un petit canal avec un feu de proue, sur la droite le quai du canal et, en haut légèrement à droite, un réverbère allumé. À l'*arrière-plan*, un pont traverse le canal.

La musique continue.

38 *Plan de demi-ensemble* du dessous d'une arcade qui donne sur un canal. Sur la gauche, deux réverbères allumés. Une gondole avance de gauche à droite, avec un feu de proue.

La musique continue.

39 *Panoramique diagonal de gauche à droite et de bas en haut*. D'abord, en *demi-contre-plongée*, sur la gauche au *premier plan* un petit canal et, à *l'arrière-plan*, un pont, sous lequel est en train de passer une gondole qui avance avec un feu de proue. Ensuite, en *demi-ensemble frontal* sur la droite, les marches du même pont qui amènent à une petite place entourée par de hautes maisons. Au centre de la place, en bas un arbre et, au sommet, un réverbère allumé.

La musique continue.

40 *Détail frontal* d'une grille qui fait partie de la haute balustrade d'un pont. À travers elle, on voit un canal au-delà. L'eau est en mouvement. Sur la gauche, un réverbère allumé.

La musique continue.

41 En *plan de demi-ensemble, plongée quasi totale* sur une statue représentant un homme vue de dos au centre du cadre, posée au croisement de deux quais et qui se penche sur de l'eau mouvante. Sur la gauche, un réverbère allumé.

La musique continue.

42 En *demi-contre-plongée, gros plan* sur le visage de la statue précédente.

La musique continue.

43 *Fondu enchaîné. Travelling diagonal en plongée rapprochée* sur l'eau des canaux de Venise. En *plan moyen*, reflets des maisons et de palais qui se penchent sur l'eau. La caméra passe sous l'arcade d'un pont et, une fois sortie, tourne doucement à gauche. Des fragments de déchets flottent sur l'eau, en produisant un effet bizarre de surimpression qui donne, en même temps, de la profondeur à l'image.

Parallèlement au *fondu enchaîné* visuel, il y a celui musical. Le thème du *Nocturne* de Chopin s'efface doucement, tandis que la citation du thème de Richard Wagner, *Mort d'Isolde*, démarre. Dans cette séquence dédiée au compositeur allemand, Roman Vlad élabore des thèmes repris de ses opéras.

Voix off : Je n'ai pas séjourné là où je me suis réveillé et je ne peux te révéler là où j'ai séjourné. Je n'ai vu ni le soleil, ni pays ni gens, mais ce que j'ai vu je ne peux te le révéler.

44 Continuation du plan précédent. La caméra tourne à droite, en restituant toujours le même effet de surimpression dû aux fragments de déchets qui flottent sur l'eau.

La musique continue.

Voix off : J'étais là où j'ai toujours été, où je vais pour toujours : dans l'immense empire de la nuit universelle. Là une seule connaissance nous appartient : l'oubli éternel, divin, est primordial. Comment en ai-je perdu...

45 Continuation du plan précédent, mais il n'y a plus la présence des déchets qui flottent sur l'eau et celle-ci est plus agitée. La caméra avance frontalement. Toujours à travers le reflet on voit, en *plan moyen*, la silhouette d'une personne qui traverse un pont au centre de l'image, avant que la caméra passe au-dessous de son arcade.

La musique continue.

Voix off : ...le sentiment ? Je dois dire ton nom, ô voix pleine de regrets qui exhorte, et qui d'un amour brûlant me pousse de nouveau vers la lumière du jour ? Seul ce qui me restait, m'a poussé dans les ténèbres délicieuses de la mort, à boire de nouveau cette lumière...

46 Continuation du plan précédent, mais cette fois le mouvement est latéral à droite. Toujours à travers le reflet on voit en *plan rapproché*, au début, la quille d'un bateau amarré à des poteaux qui obscurcit l'image. Ensuite la caméra, en mouvement vers la droite, découvre l'imposante façade d'un palais, qui occupe tout le plan.

Voix off : claire, dorée et infidèle, qui luit encore pour toi, Isolde !

47 *Fondu enchaîné. Travelling avant en contre-plongée quasi totale*, sur la voûte du Pont du Rialto en *plan rapproché*. La caméra passe au-dessous de son arcade, et l'image s'obscurcit complètement.

La musique continue.

48 Comme pour le plan précédent, *travelling oblique en contre-plongée quasi totale vers la droite*. La caméra sort de l'obscurité des arcades du Palais des Doges, et cadre de face le sommet du Clocher de Saint Marc en *plan moyen*, d'abord à travers la silhouette des arches des arcades, ensuite à l'extérieur des arcades.

La musique continue.

49 Comme pour le plan précédent, *travelling oblique en contre-plongée quasi totale vers la droite*. De dessous l'arcade interne du Palais des Doges, on voit en *plan rapproché oblique* un coin de la « *Loggia Foscara* » (intérieure à la Cour du Palais) et, ensuite, les coupoles du côté sud-est de la Basilique de Saint Marc.

La musique continue.

50 Comme pour le plan précédent, *travelling oblique en contre-plongée quasi totale vers la droite*. Sur la gauche, en *plan demi-ensemble*, statue d'homme sur un mur de clôture d'un jardin qui appartient à une église (sur la droite). Pendant le *travelling*, on voit d'autres statues qui décorent le sommet du mur du jardin, reliées par des balustrades en fer.

La musique continue, en diminuant d'intensité jusqu'à s'évanouir.

51 Placée presque au niveau du canal, en *plan demi-ensemble oblique*, la caméra cadre un canal sur la gauche et la façade d'un palais sur la droite, suivi par le mur d'un jardin. Ensuite, sur la droite apparaît une gondole à baldaquin conduite par un gondolier à la poupe.

La musique introduit un thème nouveau, joué par les cordes, qui concerne toute cette séquence dédiée à D'Annunzio.

52 *Travelling en avant vers la gauche légèrement oblique, en contre-plongée quasi totale* sur du feuillage. Derrière le feuillage, à l'*arrière-plan*, toits et cheminées d'un palais.

La musique continue.

Voix off : Une sorte d'émerveillement se recueillait autour des arbres solitaires et prisonniers, dont les couleurs changeantes resplendissaient comme s'ils éclataient. La feuille sèche...

53 *Travelling oblique en contre-plongée quasi totale vers la droite. En plan rapproché* l'eau d'un canal qui lèche les fondations d'un Palais avec, au *premier plan*, restes de feuilles et de fleurs qui flottent.

La musique continue.

Voix off : ... tombée sur la pierre usée rayonnait comme un bijou précieuse. À l'extrémité d'un mur orné de lichens blancs, le fruit du grenadier gorgé de soleil se fendait...

54 Pareil au plan 52, sauf plus rapproché et en *contre-plongée presque totale*.

La musique continue.

Voix off : ...soudainement comme une belle bouche forcée par l'élan d'un rire cordial. Une grande barque remplie de grappes...

55 En *plan rapproché oblique*, à travers une balustrade en fer qui clôture un jardin, on voit un canal. Au *premier plan*, légèrement sur la gauche, un chat noir regarde l'eau. Une gondole à baldaquin apparaît sur la droite. Tandis que la gondole est en train de sortir sur la gauche du cadre, le chat s'approche à l'eau et, ensuite, il recule, en sortant du cadre.

La musique continue.

Voix off : ...semblable à une cuve pleine de raisin prêt à être pressée, glissait lentement, répandant sur l'eau encombrée d'algues mortes l'ivresse aérienne de la vendange et la vision des vignobles...

56 En *plan rapproché, demi-plongée* sur le chat noir qui contourne une œuvre en marbre avec, en son centre, une tête monstrueuse sculptée, et il va vers les plantes du jardin.

La musique continue.

Voix off : ...ensoleillés, frémissant...

57 En *plan rapproché frontal*, un chat tigré dans un jardin. Il saute sur une branche d'arbre.

La musique continue.

Voix off : ...de jeunesses mélodieuses.

58 En *demi-plongée*, *plan de demi-ensemble* de l'eau d'un canal où tombe quelque chose.

La musique continue.

59 En *plongée quasi totale*, *plan rapproché* du même chat noir du plan 56 sur le bord d'une grande fontaine en marbre dans un jardin.

La musique continue.

60 Comme au plan 58, au *premier plan* une grenade qui flotte sur l'eau du canal. Il s'agit de l'objet précédemment tombé dans l'eau.

La musique continue.

61 *Panoramique oblique vers la droite, du haut vers le bas*. D'abord on voit du feuillage et, ensuite, en *demi-plongée*, une statue de femme nue entourée d'une végétation luxuriante. La caméra s'arrête lorsqu'elle est cadrée en *plan américain frontal*.

La musique continue.

62 *Travelling oblique en plan américain* sur deux statues. La féminine, à gauche, cherche à passer un mouchoir à celle masculine de droite, celle-ci penchée en arrière presque en train de tomber.

La musique continue.

63 Au *premier plan*, visage d'une statue féminine qui se penche en arrière vers la droite.

La musique continue.

64 Au *premier plan* visage d'un *putto* qui fait partie du bas-relief d'un palais, léché par l'eau d'un canal. Sur la droite, à côté du visage du *putto*, partie d'un poteau détérioré par l'eau.

La musique continue, mais elle change de thème, à la tonalité plus sombre, avec des sons plus graves.

65 En *plan rapproché oblique*, un bateau amarré à deux poteaux en train de sombrer complètement.

La musique continue.

66 *Travelling avant en plan rapproché en plongée* sur un sol en marbre à carreaux blancs et foncés. Il se termine avec quatre marches qui s'enfoncent dans l'eau. À la fin du *travelling*, la caméra s'élève légèrement.

La musique continue.

67 En *plan rapproché oblique*, grand grillage en fer qui ferme l'accès vers l'eau, tandis que celle-ci commence à le lécher.

La musique continue.

68 Sur le plan précédent, en *gros plan en surimpression* le portrait de Byron du plan 6.

La musique continue.

69 Toujours sur le même plan, au *premier plan en surimpression* le portrait frontal de Chopin.

La musique continue.

70 Toujours sur le même plan, au *premier plan en surimpression* le portrait profil droit de Musset.

La musique continue.

71 Toujours sur le même plan, en *gros plan en surimpression* le portrait profil droit de Wagner.

La musique continue.

72 Toujours sur le même plan, en *gros plan et en surimpression* le masque mortuaire en plâtre blanc de Wagner profil gauche qui renvoie à celui de la *bautta* du plan 15.

La musique continue.

73 *Fondue enchaîné*. Du plan 67, en *plan rapproché en contre-plongée quasi totale* sur le plafond, décoré de fresques de Tiepolo, de l'une des pièces habitées par Wagner au Palais Vendramin-Calergi. Au centre, au *premier plan* un imposant lustre vénitien de Murano. *Travelling arrière* qui s'arrête quand on voit seulement les fresques sans le lustre (à part la chaîne à laquelle il est suspendu).

La musique continue.

Voix off : Venise garde le souvenir de leur visage, les échos de leurs chants : Byron, Musset, Wagner, D'Annunzio.

74 *Plan rapproché oblique* de la partie arrière d'une gondole funéraire en train d'avancer vers la gauche, dans le Bassin de Saint Marc. En *plan américain* sur la gauche, le gondolier de dos en train de la conduire, habillé en tenue de cérémonie. Sur la droite, sur la pointe extrême de la poupe l'ange de la mort. À l'arrière-plan, au centre-droit le Clocher de Saint Marc en *plan moyen* et, sur la gauche, un fragment de la partie haute de la Librairie de Sansovino. La caméra bouge en suivant le rythme des vagues et le mouvement de la gondole.

La musique continue.

Voix off : Peut-être, passent-ils encore par la lagune, sur la gondole de la dernière fête...

75 Au *premier plan frontal* la partie arrière de la gondole. On voit la tête de mort qui termine le décor sculpté et doré sur le bois et, au-dessus de celle-ci, assis, le dos de l'ange de la mort qui s'appuie sur une clepsydre avec son coude gauche. Maintenant la gondole se dirige vers le quai face à la Piazzetta. La caméra suit toujours le rythme des vagues et le mouvement de la gondole, en s'approchant de la poupe et en se détachant, légèrement, vers la gauche. L'image se termine par un *fendu au noir*.

La musique continue.

Voix off : ... ornée à l'arrière des symboles suprêmes : la mort, le temps, la gloire.

76 *Ouverture en fondu*. Le mot « FIN » apparaît sur le même détail (« quatre pyramides humaines avec, au centre au sommet, un ange avec une trompette ») en *plan rapproché* du tableau de Francesco Guardi « *Les forces d'Hercule* » du *générique*, avec les mêmes caractères blancs. *Fondu au noir*.

Dans ce plan, la musique est composée par un accord majeur qui se termine *crescendo*.

3 – VENISE ET SES AMANTS

tiré de la copie distribuée en Italie par

le *Centro Sperimentale di Cinematografia Cineteca Nazionale*

Commentaire de Jean Cocteau

En *fondus enchaînés*, le *générique* apparaît en caractères blancs sur le *plan rapproché* (« quatre pyramides humaines avec, au centre au sommet, un ange avec une trompette ») du tableau « Les forces d'Hercule » (*Le forze di Ercole*) de Francesco Guardi, accompagné de la musique de Roman Vlad. Le *générique* termine avec le carton indiquant « Orchestre de l'Académie Sainte Cécile sous la direction de Willy Ferrero Pianiste : Renzo Silvestri », accompagné par un *fondus au noir*.

1 *Ouverture en fondus.*

Travelling vers la droite, en légère plongée, au début *oblique* et, à la fin, *quasi frontal*. En *plan rapproché*, la surface de l'eau d'un canal lèche des marches qui s'y enfoncent. Elles sont abondamment recouvertes d'algues.

Par rapport au *générique*, la musique reprend avec une mélodie différente, faite de timbales et de cordes qui accompagnent les vagues, en se substituant à leur bruit. Presque à la fin, on entend la voix de Jean Cocteau.

Voix off : Venise pourrit.

2 *Travelling vers la gauche*, avec la même *légère plongée* et le même cadre *quasi frontal*. L'eau lèche d'autres marches. Cette fois-ci, il s'agit de celles qui conduisent à un entrepôt. On voit son portail en bois, dans un état de détérioration avancée.

La musique continue.

Voix off : Les fleurs ont quitté le vase.

3 Le même *travelling* continu, mais *oblique et en demi-plongée*. Il y a des poteaux qui pénètrent dans l'eau, en partie pourris (ils servent à amarrer les bateaux). À la fin du *travelling*, les derniers poteaux sont cadrés au *premier plan* et la caméra tourne légèrement vers la droite.

La musique continue.

Voix off : L'eau reste, désagrège les marches des édifices, engraisse les microbes, pue, embaume, empoisonne avec ses fièvres toutes les âmes du monde qui redoutent un air trop pur.

4 En *demi-plongée, plan de demi-ensemble* du reflet mouvant d'un faisceau de lumière dans l'eau qui coupe à moitié l'obscurité d'un petit canal. Ensuite, la caméra s'élève doucement, jusqu'à cadrer, frontalement, à l'*arrière plan*, une partie de la façade d'un palais qui donne sur le Grand Canal.

La musique continue.

Voix off : L'une les communiquait à l'autre. Vint l'épidémie romantique.

Pendant la musique, « un batteur joue sur une boîte en bois (« *crescendo et accelerando* ») une formule rythmique qui fait penser aux bruits des sabots d'un cheval au galop »⁹⁴⁷.

5 *Premier plan* très bref en *contre-plongée*, d'abord de la tête et, ensuite, des pattes antérieures d'un cheval vu de côté qui s'emballe (il s'agit de l'un des quatre chevaux en bronze de la Basilique de Saint Marc).

La musique continue.

6 *Gros plan*, très bref, d'un portrait de Lord Byron avec les cheveux au vent.

La musique continue.

7 Comme au plan 4, en *demi-plongée plan de demi-ensemble* du reflet mouvant d'un faisceau de lumière dans l'eau qui coupe à moitié l'obscurité. Mais maintenant, la caméra commence tout de suite le mouvement vers le haut, jusqu'à cadrer, de face, les murs des palais et des maisons qui délimitent un canal (au-delà du ciel, la lumière arrive aussi des jardins délimités par des murs plus bas).

La musique continue.

Voix off : Amour vole, amour pleure, Chopin pleure, Byron pleure, Venise pleure.

8 En partant de l'obscurité du Portique de la Carte, *panoramique vers la droite* qui découvre, de face, en *plan de demi-ensemble* l'Escalier des Géants qui conduit au premier étage du Palais des Doges.

La mélodie musicale change : sur une base de cordes, les cuivres sont accentués.

Voix off : Les Doges...

9 En *plan moyen*, le portrait du Doge Andrea Dandolo. En *travelling frontal vers la droite*, la caméra découvre un drapeau noir sur lequel il y a écrit : « *Hic est locus Marini Faletri decapitati pro criminibus* » (« Ici c'est le lieu où Marini Faletri fut décapité pour crimes »)⁹⁴⁸.

⁹⁴⁷ VLAD Roman, « *La musica nel documentario* », *Bianco E Nero*, anno XI, nn. 5-6, maggio-giugno 1950, p. 76.

La musique continue.

Voix off : ... épousaient Venise. [Avec le début du *travelling*] Venise les trompait et trompait ses amants.

10 En partant de l'obscurité, *panoramique en légère contre-plongée*. En *plan moyen*, on découvre une *bautta* en velours noir (composée du tricorne noir, du masque blanc et du manteau noir), portée par un mannequin placé à l'intérieur d'une vitrine (à l'époque au Musée Correr).

La musique continue.

11 De droite à gauche, en *plan rapproché*, la caméra découvre l'intérieur d'une cellule. Par ce mouvement, on voit d'abord le mur de droite, ensuite la fenêtre à barreaux au centre du mur de face et, enfin, le mur de gauche, jusqu'à voir, par un *travelling arrière*, que l'ensemble est cadré par le trou central de la porte de la cellule (vue en *gros plan oblique*).

La musique continue.

12 *Plongée quasi totale*. En *plan rapproché*, il y a le rebord d'une fenêtre à barreaux sur lequel court un rayon de lumière de gauche à droite. Grâce à lui on voit des inscriptions gravées dans le marbre.

La musique continue.

Voix off : L'amant malheureux, Byron, visite...

13 Avec le même cadrage qu'au plan 12, *détail* sur les inscriptions. On y voit le buste d'un homme avec barbe et chapeau (de profil gauche), entouré par des écritures.

La musique continue.

Voix off : ... les cachots où Venise...

14 Au *premier plan*, *travelling oblique vers la droite* le long du mur extérieur à la cellule, à partir de la porte cadrée au plan 11. Ensuite, deux fenêtres à barreaux, la porte d'une autre cellule et une nouvelle fenêtre à barreaux, sur laquelle la caméra s'arrête.

La musique continue.

Voix off : ... enchaînait ses victimes, et torturait, et décapitait, et courait vite au Carnaval.

15 *Premier plan* de la *bautta* de velours noir du plan 10, cadré obliquement.

La musique continue, en développant un autre thème par des instruments à vent.

⁹⁴⁸ À la place du portrait du Doge Marin Faliero, succédé à Dandolo, il y a le drapeau noir qui indique l'absence du portrait à cause du crime commis (le non-portrait fait partie de la Frise qui court le long du plafond de la Salle du Conseil Majeur, le pouvoir souverain de la République, où sont représentés par groupe de deux les 76 premiers Doges (avec des traits imaginaires pour la majeure partie).

Voix off : C'est son propre masque, le masque de Venise, que vous venez de voir...

16 *Premier plan frontal* d'un pantin en train de se balancer, déguisé avec le masque blanc de la *bautta*.

La musique continue.

Voix off : ... et que vous avez pris pour une tête de mort.

17 En *demi-contre-plongée premier plan* de la partie haute d'une l'horloge à carillon (à l'époque au Musée Correr). Au-dessus du cadran, on y voit un espace creux où des petites marionnettes sont en train de tourner.

La musique continue.

18 *Détail frontal* de la partie haute de l'horloge. Quatre couples de marionnettes dansent à l'intérieur d'un plateau, entouré par un rideau tiré sur les côtés et l'arrière-plan décore. Elles ont des déguisements différents.

La musique continue et accompagne la danse.

19 *Premier plan frontal* du tableau de Francesco Guardi « Dîner et bal au théâtre Saint Benoît » (*Cena e ballo al teatro San Benedetto*)

La musique continue.

20 *Détail frontal* de la partie centrale du tableau de Francesco Guardi « Le Foyer du Palais Dandolo à Saint Moise » (*Il Ridotto di Palazzo Dandolo a San Moisè*).

La musique continue.

21 *Premier plan frontal* du tableau de Ippolito Caffi « Sérénade nocturne sur le *Molo* » (*Serenata notturna sul Molo*).

La musique continue.

22 *Premier plan frontal* du tableau de Ippolito Caffi « Sérénade nocturne sur le Gand Canal » (*Serenata notturna sul Canal Grande*).

La musique continue.

23 *Détail frontal, en panoramique verticale du bas vers le haut*, sur des personnages qui forment deux pyramides humaines. C'est la partie centrale du tableau de Francesco Guardi « *Les forces d'Hercule* » (*Le forze di Ercole*), celui présent à l'*arrière-plan* du *générique*. La *panoramique* s'arrête sur l'image d'un ange avec une trompette, placé au sommet entre deux pyramide humaines⁹⁴⁹.

La musique continue.

⁹⁴⁹ Dans le *générique*, le tableau est cadré en *plan moyen*, avec les quatre pyramides humaines qui le composent.

24 Gros plan, légèrement oblique vers la droite, de la tête d'un pantin qui se balance (même mouvement qu'au plan 16). Il n'est pas déguisé.

La musique continue, en accompagnant le mouvement du pantin.

25 Plan moyen du tableau du plan 23, avec les quatre pyramides humaines.

La musique continue.

26 Même détail frontal de la partie haute de l'horloge du plan 18, mais cette fois plus rapproché, avec les quatre couples de marionnettes qui dansent.

La musique continue jusqu'à s'arrêter doucement, suivie par la danse des marionnettes.

27 En plan de demi-ensemble, panoramique oblique vers la gauche en demi-contre-plongée, sur la partie haute du côté sud et la façade principale de la Basilique de Saint Marc, vue de la Piazzetta. Il commence à faire nuit : il y a un réverbère allumé (cette luminosité domine toute cette séquence). Quand on voit de face, en *arrière-plan*, la partie haute de la Tour de l'Horloge, avec les deux « Maures » et le grand Clocher, le mouvement s'arrête.

La musique commence un nouveau thème, joué par les cordes (en particulier le violon). C'est une citation du *Nocturne en si bémol mineur op. 9 n° 1* de Frédéric Chopin, qui accompagne toute cette séquence qui vient de commencer, dédiée au couple Alfred de Musset-George Sand.

Voix off : Un homme, à fine taille de femme...

28 Cadré comme au plan précédent, sur la droite il y a un réverbère allumé, au centre la colonne du Lion de Saint Marc de la Piazzetta et, sur la gauche, l'angle sud-ouest du Palais des Doges.

La musique continue.

Voix off : ... la barbe de soie, une femme qui fume le cigare habillée en homme...

29 Plan d'ensemble du Bassin de Saint Marc. À l'*arrière-plan*, au centre, on voit l'île de Saint Georges Majeur. Au centre et au milieu du plan, une gondole traverse le Bassin de gauche à droite, tandis qu'une autre, plus lointaine, va en sens opposé. Sur la gauche, le cadre est presque coupé en deux par un réverbère allumé.

La musique continue.

Voix off : ... voilà le couple Alfred de Musset-George Sand.

30 Plan de demi-ensemble de l'église de Sainte Marie de la Salute, qui occupe la partie droite du cadre. Au *premier plan*, légèrement sur la gauche, une lanterne vénitienne allumée. Elle fait partie d'un poste de gondoliers qui assure le passage du Gand Canal. Gondoles qui se balancent au rythme des vagues, avec des feux de poupe et de proue à peine visibles.

Voix off : Il débouche...

31 *Premier plan* d'une fenêtre fermée, située à l'intérieur d'une pièce d'un palais. Par le vitrail vénitien qui la compose, on voit une partie du Grand Canal et une gondole qui avance doucement sur la droite avec un feu de proue. *Travelling avant* vers la fenêtre *en demi-plongée*. Dehors, la gondole avance.

La musique continue.

Voix off : ... ce couple par l'arche sombre du pont des Soupirs. Il entre dans le piège.

32 Continuation du plan précédent, mais maintenant la caméra est placée hors de la fenêtre et presque *en plongée*. *En plan rapproché*, la gondole glisse entre deux poteaux, toujours sur la droite. Complètement à droite, au niveau du quai, deux réverbères sont allumés.

La musique continue.

Voix off : La lampe de Monsieur *Mauro*, qui devint un Maure, Maure de Venise, à la fenêtre de Desdémone, devrait prévenir le couple bizarre...

33 *Travelling oblique vers la droite, en légère contre-plongée*. *En plan de demi-ensemble*, une partie de la façade de deux palais sur le Grand Canal. Au *premier plan*, sur la gauche, un réverbère allumé. *En gros plan*, la partie haute de deux poteaux décorés. À l'*arrière-plan*, une fenêtre allumée au premier étage du deuxième palais côté intérieur (qui donne sur un petit canal).

La musique continue.

Voix off : ... de prendre garde à la fenêtre de leur chambre, Hôtel Danieli, car toutes les fenêtres de Venise donnent sur la lenteur. La lenteur...

34 *Gros plan légèrement oblique* vers la droite, de la tête d'un pantin qui bascule, le même qu'au plan 24.

La musique continue.

Voix off : ... est atroce aux jaloux.

35 Sur la gauche, au *premier plan*, groupe de gondoles amarrées au quai sur le Grand Canal, avec des feux de proue. Sur la droite, à l'*arrière-plan*, la Poissonnerie du Rialto et, à côté, le Palais de Justice.

La musique continue.

Voix off : Ils attendent toujours...

36 Presque *en contre-plongée, premier plan* de la tête d'un personnage monstrueux qui fait partie de la décoration, en marbre, de la façade d'un palais. Au-dessus, sur la gauche, un réverbère allumé.

La musique continue.

Voix off : ... ou bien ils veulent voler à la recherche...

37 Presque en *plongée, plan de demi-ensemble* avec sur la gauche une gondole qui passe sur un petit canal avec un feu de proue, sur la droite le quai du canal et, en haut légèrement à droite, un réverbère allumé. À l'*arrière-plan*, un pont traverse le canal.

La musique continue.

Voix off : ... de ceux qu'ils aiment. Et Pagello paraît...

38 *Plan de demi-ensemble* du dessous d'une arcade qui donne sur un canal. Sur la gauche, deux réverbères allumés. Une gondole avance de gauche à droite, avec un feu de proue.

La musique continue.

Voix off : ... et les disputes éclatent, et on lave le linge sale, et on ment, et on dupe, et on passe des insultes au sublime.

39 *Panoramique diagonale de gauche à droite et de bas en haut*. D'abord, en *demi-contre-plongée*, sur la gauche au *premier plan* un petit canal et, à l'*arrière-plan*, un pont, sous lequel est en train de passer une gondole qui avance avec un feu de proue. Ensuite, en *demi-ensemble frontal* sur la droite, les marches du même pont qui amènent à une petite place entourée par de hautes maisons. Au centre de la place, en bas un arbre et, au sommet, un réverbère allumé.

La musique continue.

40 *Détail frontal* d'une grille qui fait partie de la haute balustrade d'un pont. À travers elle, on voit un canal au-delà. L'eau est en mouvement. Sur la gauche, un réverbère allumé.

La musique continue.

41 En *plan de demi-ensemble, plongée quasi totale* sur une statue représentant un homme vue de dos au centre du cadre, posée au croisement de deux quais et qui se penche sur de l'eau mouvante. Sur la gauche, un réverbère allumé.

La musique continue.

Voix off : Et les statues se mettent à ressembler aux hommes jaloux et commencent à pleurer dans l'eau.

42 En *demi contre-plongée, gros plan* sur le visage de la statue précédente.

La musique continue.

Voix off : La loupe des larmes tremble. Elle déforme le visage du monde.

43 *Fondue enchaîné. Travelling diagonal en plongée rapprochée* sur l'eau des canaux de Venise. Au centre du cadre, en surimpression, apparaît la didascalie « WAGNER ». En *plan moyen*, reflets des maisons et de palais qui se penchent sur l'eau. La caméra passe sous

l'arcade d'un pont et, une fois sortie, tourne doucement à gauche. Des fragments de déchets flottent sur l'eau, en produisant un effet bizarre de surimpression qui donne, en même temps, de la profondeur à l'image.

Parallèlement au *fondus enchaînés* visuel, il y a celui musical. Le thème du *Nocturne* de Chopin s'efface doucement, tandis que la citation du thème de Richard Wagner, *Mort d'Isolde*, démarre. Dans cette séquence dédiée au compositeur allemand, Roman Vlad élabore des thèmes repris de ses opéras.

Voix off : Voici que le vieux Wagner – il se ruine en robes de chambre à traîne et bérets de velours. Voici, dis-je, que le vieux Wagner, le vieux sorcier, le vieil Amfortas se cache à son tour dans cette forteresse aux mille douves construites jadis par la crainte, par l'orgueil et par l'or. Il les rencontre...

44 Continuation du plan précédent. La caméra tourne à droite, en restituant toujours le même effet de surimpression dû aux fragments de déchets qui flottent sur l'eau.

La musique continue.

Voix off : ... les hôtes du Vénusberg, les filles du Rhin, les amazones de feu, toutes ses fautes de jeunesse, à l'abri, derrière six cents églises.

45 Continuation du plan précédent, mais il n'y a plus la présence des déchets qui flottent sur l'eau et celle-ci est plus agitée. La caméra avance frontalement. Toujours à travers le reflet on voit, en *plan moyen*, la silhouette d'une personne qui traverse un pont au centre de l'image, avant que la caméra passe au-dessous de son arcade.

La musique continue.

46 Continuation du plan précédent, mais cette fois le mouvement est latéral à droite. Toujours à travers le reflet on voit en *plan rapproché*, au début, la quille d'un bateau amarré à des poteaux qui obscurcit l'image. Ensuite la caméra, en mouvement vers la droite, découvre l'imposante façade d'un palais, qui occupe tout le plan.

47 *Fondus enchaînés*. *Travelling avant en contre-plongée quasi totale*, sur la voûte du Pont du Rialto en *plan rapproché*. La caméra passe au-dessous de son arcade, et l'image s'obscurcit complètement.

La musique continue.

48 Comme pour le plan précédent, *travelling oblique en contre-plongée quasi totale vers la droite*. La caméra sort de l'obscurité des arcades du Palais des Doges, et cadre de face le sommet du Clocher de Saint Marc en *plan moyen*, d'abord à travers la silhouette des arches des arcades, ensuite à l'extérieur des arcades.

La musique continue.

49 Comme pour le plan précédent, *travelling oblique en contre-plongée quasi totale vers la droite*. De dessous l'arcade interne du Palais des Doges, on voit en *plan rapproché oblique* un

coin de la « *Loggia Foscarina* » (intérieure à la Cour du Palais) et, ensuite, les coupoles du côté sud-est de la Basilique de Saint Marc.

La musique continue.

50 Comme pour le plan précédent, *travelling oblique en contre-plongée quasi totale vers la droite*. Sur la gauche, en *plan demi-ensemble*, statue d'homme sur un mur de clôture d'un jardin qui appartient à une église (sur la droite). Pendant le *travelling*, on voit d'autres statues qui décorent le sommet du mur du jardin, reliées par des balustrades en fer.

La musique continue, en diminuant d'intensité jusqu'à s'évanouir.

51 Placée presque au niveau du canal, en *plan demi-ensemble oblique*, la caméra cadre un canal sur la gauche et la façade d'un palais sur la droite, suivi par le mur d'un jardin. Ensuite, sur la droite entre une gondole à baldaquin conduite par un gondolier à poupe.

La musique introduit un thème nouveau, joué par les cordes, qui concerne toute cette séquence dédiée à D'Annunzio.

Voix off : Et voici la Venise qui tourmenta Gabriele D'Annunzio, sous l'aspect de la Duse.

52 *Travelling avant vers la gauche légèrement oblique, en contre-plongée quasi totale* sur du feuillage. Derrière le feuillage, à l'*arrière-plan*, toits et cheminées d'un palais.

La musique continue.

Voix off : Et voici les jardins suspendus où couraient en robes entravées, et parmi les feuilles mortes, les admirables actrices des vieux films italiens. Elles couraient...

53 *Travelling oblique en contre-plongée quasi totale vers la droite*. En *plan rapproché* l'eau d'un canal qui lèche les fondations d'un palais avec, au *premier plan*, restes de feuilles et de fleurs qui flottent.

La musique continue.

Voix off : ... elles trébuchaient, les mains sur les tempes, les narines grandes ouvertes, les yeux barbouillés de charbon. Elles couraient, elles fuyaient, elles aimaient, elles criaient en silence, elles mâchaient des roses.

54 Pareil au plan 52, sauf plus rapproché et en *contre-plongée presque totale*.

La musique continue.

55 En *plan rapproché oblique*, à travers une balustrade en fer qui clôture un jardin, on voit un canal. Au *premier plan*, légèrement sur la gauche, un chat noir regarde l'eau. Une gondole à baldaquin apparaît sur la droite. Tandis que la gondole est en train de sortir sur la gauche du cadre, le chat s'approche de l'eau et, ensuite, il recule, en sortant du cadre.

La musique continue.

56 En *plan rapproché, demi-plongée* sur le chat noir qui contourne une œuvre en marbre avec, en son centre, une tête monstrueuse sculptée, et il va vers les plantes du jardin.

La musique continue.

57 En *plan rapproché frontal*, un chat tigré dans un jardin. Il saute sur une branche d'arbre.

La musique continue.

58 En *demi-plongée, plan de demi-ensemble* de l'eau d'un canal où tombe quelque chose.

La musique continue.

Voix off : Pendant leur fuite...

59 En *plongée quasi totale, plan rapproché* du même chat noir du plan 56 sur le bord d'une grande fontaine en marbre dans un jardin.

La musique continue.

Voix off : ... ces actrices perdaient leur...

60 Comme au plan 58, au *premier plan* une grenade qui flotte sur l'eau du canal. Il s'agit de l'objet précédemment tombé dans l'eau.

La musique continue.

Voix off : ... petit sac à bijoux. C'est une grenade...

61 *Panoramique oblique vers la droite, du haut vers le bas*. D'abord on voit du feuillage et, ensuite, en *demi-plongée*, une statue de femme nue entourée d'une végétation luxuriante. La caméra s'arrête lorsqu'elle est cadrée en *plan américain frontal*.

La musique continue.

Voix off : ... un petit sac à bijoux en cuir fauve, bourré de rubis.

62 *Travelling oblique en plan américaine* sur deux statues. La féminine, à gauche, cherche à passer un mouchoir à celle masculine de droite, celle-ci penchée en arrière presque en train de tomber.

La musique continue.

Voix off : Venise ne se content pas de conseiller le suicide, elle se suicide ou...

63 Au *premier plan*, visage d'une statue de femme qui se penche en arrière vers la droite.

La musique continue.

Voix off : ... fait semblant de se suicider.

64 Au *premier plan* visage d'un *putto* qui fait partie du bas-relief d'un Palais, léché par l'eau d'un canal. Sur la droite, à côté du visage du *putto*, partie d'un poteau détérioré par l'eau.

La musique continue, mais elle change de thème, à la tonalité plus sombre, avec des sons plus graves.

Voix off : Regardez donc comme elle se noie par exemple.

65 En *plan rapproché oblique*, un bateau amarré à deux poteaux en train de sombrer complètement.

La musique continue.

Voix off : Entre nous, on se représente assez mal une sirène...

66 *Travelling avant en plan rapproché en plongée* sur un sol en marbre à carreaux blancs et foncés. Il se termine avec quatre marches qui s'enfoncent dans l'eau. À la fin du *travelling*, la caméra s'élève légèrement.

La musique continue.

Voix off : ... qui se noie, plutôt qui feint de se noyer...

67 En *plan rapproché oblique*, grand grillage en fer qui ferme l'accès vers l'eau, tandis que celle-ci commence à le lécher.

La musique continue.

Voix off : ... pour pousser les hommes à la suivre.

68 Sur le plan précédent, en *gros plan en surimpression* le portrait de Byron du plan 6.

La musique continue.

69 Toujours sur le même plan, au *premier plan en surimpression* le portrait frontal de Chopin.

La musique continue.

Voix off : Ensuite, elle s'allonge au soleil sur une dalle...

70 Toujours sur le même plan, au *premier plan en surimpression* le portrait profil droit de Musset.

La musique continue.

Voix off : ... et consulte curieusement...

71 Toujours sur le même plan, en *gros plan en surimpression* le portrait profil droite de Wagner.

La musique continue.

Voix off : ... les portraits de ces cadavres.

72 Toujours sur le même plan, en *gros plan en surimpression* le masque mortuaire en plâtre blanc de Wagner profil gauche qui renvoie à celui de la *bautta* du plan 15.

La musique continue.

Voix off : Et, comme Venise renverse les images...

73 *Fondu enchaîné*. Du plan 67, en *plan rapproché en contre-plongée quasi totale* sur le plafond, décoré de fresques de Tiepolo, de l'une des pièces habitées par Wagner au Palais Vendramin-Calergi. Au centre, au *premier plan* un important lustre vénitien de Murano. *Travelling arrière* qui s'arrête quand on voit seulement les fresques sans le lustre (à part la chaîne à laquelle il est suspendu).

La musique continue.

Voix off : ... ceux qu'elle aime, qu'elle pousse, et qui tombent, tombent, tombent, tombent éternellement jeunes dans les vagues profondes du ciel de Tiepolo.

74 *Plan rapproché oblique* de la partie arrière d'une gondole funéraire en train d'avancer vers la gauche, dans le Bassin de Saint Marc. En *plan américain* sur la gauche, le gondolier de dos en train de la conduire, habillé en tenue de cérémonie. Sur la droite, sur la pointe extrême de la poupe l'ange de la mort. À l'arrière-plan, au centre-droit le Clocher de Saint Marc en *plan moyen* et, sur la gauche, un fragment de la partie haute de la Librairie de Sansovino. La caméra bouge en suivant le rythme des vagues et le mouvement de la gondole.

La musique continue.

75 Au *premier plan frontal* la partie arrière de la gondole. On voit la tête de mort qui termine le décor sculpté et doré sur le bois et, au-dessus de celle-ci, assis, le dos de l'ange de la mort qui s'appuie sur une clepsydre avec son coude gauche. Maintenant la gondole se dirige vers le quai face à la Piazzetta. La caméra suit toujours le rythme des vagues et le mouvement de la gondole, en s'approchant de la poupe et en se détachant, légèrement, vers la gauche. L'image se termine par un *fondu au noir*.

La musique continue.

76 *Ouverture en fondu*. Le mot « FIN » apparaît sur le même détail (« quatre pyramides humaines avec, au centre au sommet, un ange avec une trompette ») en *plan rapproché* du tableau de Francesco Guardi « *Les forces d'Hercule* » du *générique*, avec les mêmes caractères blancs. *Fondu au noir*.

Dans ce plan, la musique est composée par un accord majeur qui se termine *crescendo*.

4 – LA LEGGENDA DI SANT'ORSOLA

tiré de la copie conservée auprès des Archives du Film de la *Cinémathèque Française*

Commentaire de Diego Fabbri

Ouverture en fondu. En *fondu enchaîné*, le *générique* apparaît en caractères blancs sur un détail (« deux vases en terre cuite avec chacun une plante – de myrte à gauche et d'œillets à droite –, posée sur les rebords d'une fenêtre jumelée de la chambre de Sainte Ursule ») de la cinquième toile « Songe de Sainte Ursule » du cycle de Vittore Carpaccio « La légende de Sainte Ursule », accompagné de la musique de Roman Vlad (jouée par l'orchestre, elle présente le thème principal développé tout au long du film – c'est celui d'Ursule). Le *générique* se termine avec le carton « Le film a été réalisé sur les peintures de Vittore Carpaccio à Venise ».

1 À partir du détail du *générique*, sans solution de continuité *travelling arrière légèrement sur la gauche*, qui s'arrête, en *plan moyen*, sur la fenêtre jumelée, à droite et, sur une porte, à gauche, qui conduit à une autre pièce.

La musique diminue jusqu'à finir pendant le *travelling* avec un accord de harpe et elle reprend *piano*, à partir du *plan moyen*, avec le même thème joué par le violon.

Voix off : L'aube entre dans la chambre...

2 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre, il y a un tabouret, face à une petite écritoire, sur la droite, recouverte d'une nappe à franges, sur laquelle il y a un livre ouvert sur un pupitre, derrière lui une plume dans l'encrier, un sablier et deux livres fermés, dont un en cuivre. Sur la gauche, de l'autre côté du tabouret détail d'une structure que l'on comprendra ensuite être le pied du lit où Sainte Ursule est en train de dormir.

La musique continue et le thème, joué par le violon, est repris aussi par la flûte.

Voix off : ... du sommeil innocent, un sommeil innocent veillé par un chien...

3 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, petit chien allongé au centre du cadre, la tête de face à gauche. Derrière lui, détail d'une structure décorée que l'on comprendra ensuite être la descente de lit de Sainte Ursule (il s'agit d'un lit à commodes et à baldaquin, typique du Moyen-Âge).

La musique continue.

Voix off : ... fidèle.

4 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre bas du cadre il y a la couronne d'Ursule. Elle est posée sur la descente de lit. Sur la gauche, on voit une partie du lit avec son pied de lit.

La musique continue.

Voix off : Pendant toute la nuit, la couronne a attendu ce réveil imminent.

5 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre bas du cadre devant le piédestal du lit il y a une paire de socques.

La musique continue.

Voix off : Le réveil d'Ursule...

6 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, Sainte Ursule dans son lit en figure entière : son long corps est étendu, le bras droit replié et la tête, qui est sur la gauche du cadre, est soutenue par sa main et son avant-bras droit ; les yeux sont fermés. Derrière elle, à côté du lit il y a un fauteuil et, sur l'arrière-plan, on voit la porte ouverte du plan 1. Du début, *travelling diagonal vers la gauche*, jusqu'à cadrer, en *plan rapproché*, le visage de Sainte Ursule.

La musique continue et, pendant le travelling, le thème est repris par la trompe.

Voix off : ... jeune fille de Bretagne, fille de rois, jeune fiancée. Or l'aube ne la réveille pas, elle berce son rêve, rêve du matin...

7 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, même écritoire avec les mêmes objets du plan 2. Du début, *travelling avant légèrement vers la droite*, jusqu'à cadrer, au *premier plan*, le livre ouvert sur le pupitre, derrière lui la plume dans l'encrier, le sablier et une partie du livre en cuir fermé.

La musique continue, avec le thème joué par la flûte.

Voix off : ... le rêve matinal de son amour heureux. Elle le revoit, comme si elle lisait les secrets de son cahier d'amour, laissé ouvert...

8 *Fondue enchainé*. Détail de la première grande toile du cycle : « Arrivée des Ambassadeurs ». Au centre, au *premier plan*, les franges d'un drapeau au vent, autour de sa hampe. Derrière, légèrement à gauche, la partie finale du seul grand mât avec, au sommet, une girouette au vent et plusieurs haubans. Ensuite, sans solution de continuité *travelling* d'abord *légèrement en arrière* et, toujours *légèrement*, *sur la gauche* et, ensuite, *vers le bas*. Il s'arrête, en *plan de demi-ensemble* : au centre, la base en marbre et la hampe du drapeau, qui partage le cadre en deux parties. Derrière la base, légèrement sur la gauche, il y a un grand bateau amarré au quai (il s'agit d'une galère vénitienne à mât unique), avec le grand mât et la grand-voile amenée. Des hommes sont sur le pont principal. À l'extrême gauche, un petit bateau en train d'arriver au quai avec la grand-voile au vent (il s'agit d'une *batela* : bateau effilé et à la voile latine). L'eau les entoure jusqu'à l'*arrière-plan*. Devant le grand bateau, au *premier plan*, tête d'homme, de chien et, au *plan moyen*, un autre homme avec un chapeau à plume. Sur la droite, au *premier plan*, des hommes sur le quai devant le grand bateau. Derrière, au-delà d'un canal, en *plan moyen* la façade complète d'un palais et sur la gauche, à l'*arrière-plan*, des

murs d'une fortification moyenâgeuse avec, derrière eux, des toits d'édifices et le sommet d'une tour.

La musique continue avec un nouveau thème, joué par les instruments à cuivre et à cordes.

Voix off : ... depuis la veille. Or il advint, il advint qu'un jour un navire apparut sur la mer. Tous accoururent au port, car il était grand...

9 Détail de la troisième grande toile du cycle : « Retour des Ambassadeurs ». Au centre, en *plan rapproché*, grand balcon rempli de gens en train de regarder. Le balcon fait partie de la façade, en marbre polychrome, d'un grand palais. Derrière le balcon, deux grandes arcades portes-fenêtres. Des deux côtés du balcon, deux grandes fenêtres jumelées, composées chacune par deux arches romaines. Au-dessous du balcon, la sommité, à arche romain, d'une grande voûte.

La musique continue.

Voix off : ... et faisait claquer au vent ses beaux étendards. Tous attendirent...

10 Détail de la première grande toile du cycle : « Arrivée des Ambassadeurs ». Au centre, au *premier plan*, un homme qui regarde vers la gauche. Il est appuyé sur une balustrade. Il porte un chapeau foncé en forme de fez et il est habillé d'un riche manteau foncé. Derrière lui, des hommes de différentes tailles et un chien (la partie antérieure). Sur la gauche, *gros plan* du visage d'un homme.

La musique continue.

Voix off : ... sur la jetée pour voir qui était à bord. Le navire amenait...

11 Détail de la même toile. Au centre, au *premier plan*, un homme qui regarde vers la gauche. Il porte, lui aussi, un chapeau foncé en forme de fez et il est habillé d'un riche manteau foncé. Au-dessus du manteau, il porte une grosse chaîne en or. Derrière lui, en *plan moyen* du cadre, un homme en figure entière avec un demi-manteau clair et chapeau foncé. Au milieu, l'eau d'un canal. Derrière celui-ci, à *l'arrière plan*, plusieurs marches sur lesquelles il y a quatre femmes en figure entière avec des voiles sur leurs têtes (probablement des religieuses, car les marches appartiennent à une église qu'on ne voit pas).

La musique continue.

Voix off : ... les ambassadeurs, les ambassadeurs d'un roi puissant d'outre-mer...

12 Détail de la même toile. Sur la gauche, au *premier plan*, un homme qui regarde vers la droite. Il porte, lui aussi, un chapeau foncé en forme de fez et il est habillé d'un manteau clair mais moins riche que celui des précédents. Derrière lui, sur la droite, en *plan moyen* du cadre, quatre homme en figure entière habillés différemment et, derrière eux, l'eau d'un canal. À *l'arrière-plan* sur la gauche, deux femmes en figure entière avec des voiles sur leurs têtes à la base de plusieurs marches (comme au plan précédent). Sur la droite, de la végétation, un mur et, en son milieu, un escalier en marbre.

La musique continue.

Voix off : ... pour rencontrer le roi de ce pays...

13 Détail de la même toile. *Plan de demi-ensemble* où, à l'*avant-plan*, on retrouve les deux hommes des plans 10 et 11. Celui du plan 10, en demi-figure et profil gauche, est sur la gauche (mais, à l'extrême gauche, il y a encore deux hommes au *premier plan* de profil droit qui avancent vers la droite : il s'agit de deux ambassadeurs, qui font partie du groupe des ambassadeurs). À droite l'homme du plan 11, en *plan américain* et profil gauche, est appuyé sur une balustrade et ferme un groupe composé, au total, de huit hommes. Quatre sont devant une balustrade (le quatrième est légèrement décalé sur la gauche, au *premier plan* profil droit, comme les deux autres à gauche qu'il précède : ce sont trois ambassadeurs) et quatre derrière. Entre les deux hommes des plans 10 et 11, les trois derrière la balustrade sont coupés à la taille. Tous sont richement habillés. Derrière le groupe, au *plan moyen* du cadre, la foule en figure entière éparpillée le long du quai où on voit la base en marbre du drapeau et les deux bateaux du plan 8. À l'*arrière-plan*, au-delà du canal, la base du palais du plan 8 et les marches du plan 11 avec la partie basse de l'église. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal légèrement oblique vers la droite*. Il s'arrête, en *plan de demi-ensemble*, sur un groupe de cinq hommes, assis sur la droite profil gauche, le dos appuyé contre un mur oblique recouvert par des cuirs ouvragés. L'homme au centre du groupe, le plus grand, porte une couronne sur la tête et tient un sceptre dans la main gauche : il s'agit du roi de Bretagne et de sa cour. Dans la main droite, il tient le document d'ambassade. Le bas du document est tenu par la main droite d'un ambassadeur (probablement le chef de la délégation), qui est agenouillé face à lui, au centre du cadre, à mi-corps. Derrière lui, en *plan américain*, il y a, sur la gauche, l'homme du plan 11 et sur la droite, l'homme du plan 12, tous deux appuyés à la balustrade. Face à celle-ci il y a, maintenant, une autre balustrade, et les deux déterminent une espèce de couloir. Le *plan moyen* et l'*arrière-plan* du cadre sont ceux du plan 11 et 12.

La musique continue *crescendo* avec le *travelling*.

Voix off : ... le père d'Ursule.

14 Détail de la même toile. En *gros plan*, au centre du cadre, le document du plan précédent tenu par les deux mains : les mots écrits ne sont pas lisibles mais on voit un sceau dans sa partie basse. Ensuite, sans solution de continuité *travelling frontal diagonal vers la droite en haut*. Il s'arrête, au *premier plan*, sur trois têtes parmi le groupe de cinq hommes : celle du roi et de deux dignitaires à ses côtés.

La musique continue, en soulignant le détail du document avec une pause qui arrête le *crescendo*. Ensuite, la musique reprend avec un nouveau thème joué par le violon.

Voix off : ... Et ensuite, les ambassadeurs lui remirent une lettre cachetée...

15 Détail de la troisième grande toile du cycle : « Retour des Ambassadeurs ». En *plan américain*, légèrement décalé sur la gauche, enfant habillé en costume d'époque avec un chapeau d'où s'échappent des cheveux frisés blonds, en train de jouer le *rebecchino* (instrument de musique à cordes de l'époque). Derrière lui, une colonne en marbre polychrome (il s'agit de la base de la hampe d'un drapeau). Sur la droite, le côté droit d'une personne assise sur un tabouret.

La musique continue.

Voix off : ... de la part de leur roi, et lui dirent que ce dernier attendait...

16 Détail de la première grande toile du cycle : « Arrivée des Ambassadeurs ». Au centre, au *premier plan*, trois têtes profil droit, en train de regarder droit devant eux (du troisième homme, le plus éloigné, on voit seulement le nez et les cheveux). Les corps sont cachés, pris à l'intérieur d'espaces formés par des colonnes en marbre.

La musique continue.

Voix off : ... impatientement une réponse.

17 Détail de la partie droite de la même toile. Au *premier plan*, au centre du cadre, le roi de Bretagne (il porte toujours la couronne). Il soutient sa tête, légèrement penchée sur la droite, avec sa main et son avant-bras gauche, tandis que sa posture est légèrement oblique vers la droite.

La musique continue.

Voix off : ... Le père d'Ursule, ce doux roi, lut le message...

18 Détail de la partie gauche de la même toile. En *plan moyen*, au centre-droit du cadre, deux hommes à mi-corps, appuyés devant une balustrade. Celui de droite est de profil gauche. Celui légèrement à gauche, regarde avec la tête penchée en oblique vers la gauche. Ils portent un chapeau à fez et sont bien habillés. Derrière eux, deux autres hommes. Celui de droite, en demie-figure, est de profil droit et regarde devant lui. L'autre lui tourne le dos, il est de profil gauche et il regarde, lui aussi, devant lui, à travers des colonnes en marbre, entourées par une balustrade.

La musique continue.

Voix off : ... et parut soudain vieilli, prostré dans une tristesse...

19 Détail de la même partie gauche. En *gros plan*, au centre du cadre, la tête avec le chapeau de l'homme appuyé à la balustrade du plan précédent, légèrement à gauche à mi-corps, la tête penchée en oblique vers la gauche.

La musique continue.

Voix off : ... infinie. « On ne veut pas le royaume...

20 Détail de la même partie gauche. En *gros plan*, au centre du cadre, la tête avec le chapeau de l'autre homme, celui de droite appuyé à la balustrade du plan précédent, à mi-corps et de profil gauche.

La musique continue.

Voix off : ... on te veut, toi, Ursule...

21 Détail de la partie droite de la même toile. En *plan moyen* sur la droite, Ursule à mi-corps, de profil gauche, la tête légèrement penchée vers le bas. Les doigts de sa main droite tiennent

le bout du majeur de sa main gauche. À gauche son père, le roi de Bretagne, comme dans le plan 17, sauf que maintenant il est en *demi-premier plan*. Derrière, à l'*arrière-plan*, partie d'un lit à commodes, surmonté d'un baldaquin en tissu.

La musique continue.

Voix off : ... pour épouse, le prince d'Angleterre te demande ».

22 Détail de la même partie droite. Au *premier plan*, au centre du cadre, la tête d'Ursule du plan précédent.

La musique continue.

Voix off : À l'idée d'aller épouser ce roi, elle tremble, Ursule.

23 Détail de la partie centrale de la même toile. En *plan rapproché*, au centre-droite du cadre, la partie centrale d'une tour avec le cadran, en marbre, d'une horloge. À droite, la fin de la partie décorée du mur oblique du plan 13 (sur lequel le roi et quatre hommes s'appuyaient). À gauche, après une statue située à la même hauteur que le cadran de l'horloge, il y a un mur d'où s'échappe de la végétation.

La musique continue.

Voix off : Mais elle se décide enfin...

24 Détail de la partie droite de la même toile. Au *premier plan*, au centre du cadre, la tête d'Ursule du plan 22.

La musique continue.

Voix off : ... et accepte. À une condition, une...

25 Détail de la deuxième toile du cycle : « Congé des Ambassadeurs ». À droite, en *plan moyen*, un homme profil gauche avec manteau et chapeau richement décorés. Il semble être en train de parler (il tient la bouche ouverte et, la main droite levée, il touche son pouce avec son index ; le majeur et l'annulaire sont levés). À gauche, légèrement en arrière, toujours en *plan moyen* un scribe, assis derrière un petit bureau, est en train d'écrire un papier. De la main gauche il tient le papier, tandis qu'avec sa main droite il est en train d'écrire avec une plume. Il porte, lui aussi, un fez foncé.

La musique continue.

Voix off : ... seule condition. Le roi bon et sage la dicte...

26 Détail de la même toile. Au *premier plan*, au centre du cadre, l'écrivain du plan précédent. À droite l'on voit, en détail, la main levée de l'autre homme du plan précédent.

La musique continue *crescendo* .

Voix off : ... la dicte à son scribe.

27 Détail de la même toile. À gauche en *plan moyen*, le roi breton assis, entouré par quatre hommes debout bien habillés avec chapeau, tous de profil droit. Dans sa main droite, il tient un papier (le document d'ambassade). À gauche, face à lui, premier plan d'un homme lui aussi bien habillé profil gauche (il s'agit d'un des ambassadeurs et on comprend, par sa posture, qu'il est agenouillé), la main droite levée, comme en train de parler indiquant le papier que le roi tient dans sa main. Sans solution de continuité *travelling frontal en légère plongée*. Il s'arrête, en *plan rapproché*, sur les détails de la main du roi, qui tient le papier et la main levée de l'ambassadeur qui lui fait face.

La musique continue *diminuendo*.

Voix off : ... Et les ambassadeurs l'emmènent au loin...

28 Détail de la partie gauche de la première grande toile du cycle : « Arrivée des Ambassadeurs ». *Travelling diagonal vers le bas*, jusqu'à cadrer au centre, en *plan d'ensemble*, un bateau (il s'agit d'une galère) au milieu de deux petites îles, en train de prendre le large. À gauche comme à droite, détails de colonnes en marbre.

La musique continue et le thème est maintenant joué par les cordes.

Voix off : ... sur le navire vers la terre d'outre-mer, où le prince attend...

29 Détail de la troisième grande toile du cycle : « Retour des Ambassadeurs ». *Travelling frontal vers la droite*. En *plan rapproché*, on découvre la partie haute d'un édifice royal (celui du roi d'Angleterre) : cinq colonnes soutiennent des arches romaines, liées par des entrails. À l'*arrière plan*, des toits de maisons avec de la végétation.

La musique continue.

Voix off : ... dans l'anxiété de l'amour. La condition dictée par l'amour est, elle aussi, une condition d'amour.

30 Détail de la même toile. À gauche en *plan moyen*, un jeune homme blond sans chapeau et la tête penchée vers la droite (il s'agit d'Etherius, le fils unique du roi d'Angleterre). Il est en train de lire une lettre qu'il tient dans ses mains. À droite, face à lui un jeune homme richement habillé (avec chapeau et grosse chaîne au-dessus du manteau), le regarde. Au centre parmi eux, détail de la tête d'un jeune homme, profil droit (à cause des proportions, on comprend que celui-ci est agenouillé). Sans solution de continuité *travelling arrière en légère diagonale vers la droite*. Il s'arrête en *plan de demi-ensemble*. Maintenant, les trois hommes, en figure entière, sont à gauche au milieu de trois colonnes de l'édifice royale (on en voit les bases en marbre polychrome). À droite, séparé par une colonne au *premier plan*, le roi d'Angleterre en figure entière assis, face à l'homme agenouillé (il s'agit de l'un de ses ambassadeurs) en train de le regarder, il est entouré par trois hommes debout (celui de gauche est presque complètement masqué par la colonne au *premier plan*, tandis que celui de droite est coupé en deux par le cadre. On voit le visage seulement de celui placé derrière le roi).

La musique continue.

Voix off : Le prince n'étant pas chrétien, Ursule lui demande d'aller à Rome...

31 Détail de la même toile. Au centre au *premier plan*, jeune homme blond, aux cheveux frisés, presque complètement de profil gauche. Il regarde attentivement vers le hors champ gauche. Il est bien habillé, avec chapeau et chaîne au-dessus du manteau. Sa main droite est placée à l'intérieur du manteau. Derrière lui, à droite, un homme debout (de son visage on ne voit que le menton) est en train de lire un papier. Sur la gauche, en *contre-champ*, un autre homme (de lui aussi on ne voit que le menton) est debout, les bras derrière le dos.

La musique continue.

Voix off : ... pour s'y faire baptiser des mains du Pape. Il doit aussi amener dix-mille Vierges...

32 Détail de la quatrième grande toile du cycle : « Rencontre et Départ des Fiancés ». En *plan rapproché*, au centre, deux drapeaux au vent avec, chacun en leur centre, un cercle qui dessine un visage stylisé. Derrière, à droite le sommet d'un clocher avec, au centre, le cadran foncé d'une horloge. À gauche grande coupole, la base entourée par une balustrade en marbre et le sommet décoré par une lanterne.

La musique continue.

Voix off : ... pour qu'elles glorifient leur amour.

33 Détail de la septième toile du cycle : « Arrivée à Cologne ». En *plan rapproché*, au centre-droite, le sommet d'une tour défensive crénelée recouverte par un toit. Trois hommes se penchent par dessus les créneaux en trois directions différentes. Il y a trois drapeaux : deux qui sortent des créneaux et un sur le sommet du toit. Derrière celui-ci, on voit une deuxième tour, avec des hommes mais sans drapeaux. Et encore derrière celle-ci on voit, de profil, une série de trois tours similaires. À droite, au *premier plan* détail d'un tronc d'arbre. À l'*arrière-plan*, différents toits de maisons, sommets de tours et d'un clocher. À gauche, drapeaux au vent et, à l'*arrière-plan*, de la fumée qui sort de deux cheminées.

La musique continue *piano*.

Voix off : Oui, il ira, il ira à Rome le prince d'Angleterre...

34 Détail de la quatrième grande toile du cycle : « Rencontre et Départ des Fiancés ». En *plan rapproché*, à droite, détail d'une hampe avec un drapeau à franges au vent. À la base, il y a une espèce de cuvette encastrée sur la pointe d'un toit (il s'agit du sommet d'une tour). À gauche, deux drapeaux dont les hampes sortent d'un mur d'enceinte (il s'agit de celui d'une tour).

La musique continue.

Voix off : ... le prince amoureux. Le voici...

35 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, au centre-gauche le sommet d'un clocher, avec cinq drapeaux qui sortent de ses arcades. À droite, la pointe d'un clocher et le toit d'une maison avec deux hampes où sont accrochés deux drapeaux à franges. Ensuite on aperçoit la structure d'un palais en marbre polychrome, ornée de tympans et de statues. En bas, têtes d'une foule et, en haut, personnages sur une balustrade en marbre.

La musique continue et le thème est joué par les cuivres.

Voix off : ... qui arrive, il arrive au pays d'Ursule.

36 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, à gauche, à l'*arrière-plan*, partie de la façade d'un palais en marbre avec, au centre, une fenêtre jumelée où il y a des gens en train de regarder dehors. À droite, en *plan rapproché*, groupe d'hommes. La partie haute, à gauche, est composée de trompettistes ; en bas, des hommes appuyés à la balustrade d'un escalier en marbre ; au centre un jeune homme debout qui tient dans sa main droite un parchemin ; à droite des hommes debout : tous sont en train de regarder quelque chose qui se passe à gauche hors cadre.

La musique continue.

Voix off : Des drapeaux, des hampes, des étendards l'annoncent.

37 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, au centre-droit partie basse de la façade d'un palais avec des créneaux, derrière lesquels il y a des gens, ainsi qu'en bas, devant le palais et qui sortent du portail, en bas à gauche. À gauche, des bateaux amarrés au quai (il s'agit d'une caraque, vaisseau rond dont le mât porte une très grande voile carrée, une *batela* – bateau – de type *coa di gambero* – queue d'écrevisse – dont les pièces d'entrave sont légèrement surélevées et d'une galère vénitienne) et, à l'*arrière-plan*, toits de maisons et d'une église avec clocher. Ensuite, commence un *travelling* : *avant en diagonale gauche vers le bas* et, sans solution de continuité, après *frontal vers la droite*, jusqu'à cadrer, en *plan moyen*, six hommes. Ils sont tous richement habillés. Etherius (dans le groupe au centre-droite, et le seul à être sans chapeau), est agenouillé devant son père, le roi d'Angleterre (debout à gauche) et ils se serrent la main : il s'agit de son départ pour rejoindre sa fiancée, Ursule. Les autres hommes les entourent.

La musique continue et, à la fin du plan, les cordes reprennent le thème.

Voix off : Ils ont tous deux tant attendu, tant attendu cette rencontre d'amour. Enfin ils se voient, ils se regardent dans les yeux.

38 Détail de la même toile. Au centre, *premier plan* d'Etherius profil droit. On comprend qu'il est agenouillé devant quelqu'un qui est hors cadre, car il regarde vers le haut, et il lui donne sa main droite. À gauche, un homme avec un drapeau lui donne le dos. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal vers la droite* et *légèrement en arrière*, jusqu'à cadrer, au *premier plan*, Etherius agenouillé devant Ursule debout, en train de se regarder et de se serrer la main (il s'agit de la rencontre des deux fiancés). À l'*arrière-plan*, long cortège le long d'un quai.

La musique continue.

39 Détail de la même toile. Au centre, *gros plan* d'Etherius profil droit (comme au plan 37).

La musique continue et le thème est joué par le violon.

Voix off : Et dans ce regard profond, hors du temps, ils réalisent que l'amour a accompli en eux...

40 Détail de la même toile. Au centre, *gros plan* d'Ursule profil gauche. À l'*arrière-plan*, détail du long cortège le long d'un quai, le tout comme au plan 38.

La musique continue.

Voix off : ... un miracle. Leurs visages se ressemblent tant qu'ils se confondent, leurs cheveux sont du même blond...

41 Détail de la septième toile du cycle : « Arrivée à Cologne ». En *plan rapproché*, au centre-gauche, détail du sommet d'un arbre avec des branches. À droite, un oiseau appuyé sur une branche. Au coin en bas, un drapeau avec franges au vent.

La musique continue.

Voix off : ... Ils sont une seule et unique chose, une seule créature...

42 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre-gauche mâts d'un bateau (il s'agit d'une galère vénitienne), avec nombreux haubans. Au *premier plan*, au centre, mât oblique sur lequel il y a un homme (on ne voit pas sa tête), avec une voile amenée. À droite, nuages et deux branches avec feuilles.

La musique continue.

Voix off : ... par la vertu de l'amour.

43 Détail de la quatrième grande toile du cycle : « Rencontre et Départ des Fiancés ». Au *premier plan*, à gauche, une femme en train d'essuyer ses larmes avec un foulard, la tête voilée et penchée vers la droite (il s'agit de la reine de Bretagne, la mère d'Ursule). À droite, derrière elle une femme profil gauche regarde devant soi. Toutes les deux sont richement habillées. À l'*arrière-plan*, marches en marbre d'un escalier.

La musique continue *piano* et le thème est joué par la flûte.

Voix off : Les parents pleurent d'amour...

44 Détail de la même toile. Au *premier plan*, à gauche Etherius agenouillé profil droit et, au centre, Ursule agenouillée, elle aussi profil droit. Penché devant elle, son père le roi de Bretagne (en *plan moyen*) lui pose sa main gauche sur l'épaule droite (il s'agit du salut avant le départ des fiancés). À l'*arrière-plan*, un mur profilé en marbre.

La musique continue et le thème est repris par la harpe .

Voix off : ... en contemplant cette merveille innocente et démesurée.

45 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre escalier en marbre qui descend à droite. Il y a du monde appuyé tout le long de la balustrade. Au centre de celle-ci, un tapis précieux est étalé. À gauche, à l'*arrière-plan* du monde devant une fenêtre où, là aussi, l'allège est recouverte par un tapis précieux. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal en diagonale gauche vers le bas*, jusqu'à cadrer, en *plan d'ensemble*, au centre, Ursule suivie par deux femmes en train de s'embarquer dans une chaloupe pour rejoindre le bateau mouillé au

large (il s'agit d'une galère vénitienne). Etherius vient d'y monter. À l'*arrière-plan*, au centre-gauche trois gros bateaux mouillés (ceux du plan 37) et, à droite, des remparts avec une tour.

La musique continue.

Voix off : Les voiles des navires qui les amènent à Rome...

46 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, à droite, détail de la grand-voile au vent avec, au centre, le grand mât et haubans d'une galère vénitienne en train de prendre le large. À gauche, à l'*arrière-plan*, voiles, mâts et haubans d'une autre galère. Ensuite, sans solution de continuité, long *travelling* : avant *frontal en arrière* ; après, d'abord *en diagonale droite vers le haut*, et, dans sa partie terminale, *à la verticale vers le haut* jusqu'à cadrer, en *gros plan*, au centre, la partie haute d'une hampe avec les franges au vent d'un drapeau vers la droite, qui porte, à son centre, un blason (il s'agit de la hampe qui partage en deux cette grande toile).

La musique continue *crescendo* avec les cordes.

Voix off : ... se gonflent sous l'effet d'un vent favorable, et les deux fiancés s'embarquent vers l'accomplissement de leur bonheur.

47 *Fondu enchaîné*. Détail de la cinquième toile du cycle : « Songe de Sainte Ursule ». En *plan demie-figure*, Sainte Ursule dans son lit comme pendant le *travelling diagonal vers la gauche* au plan 6.

La musique continue *piano* avec un nouveau thème joué par la flûte.

Voix off : « Bonheur », dernière image du rêve matinal d'Ursule...

48 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre bas du cadre il y a la couronne d'Ursule. Elle est posée sur la descente de lit. Sur la gauche, on voit une partie du lit avec son pied de lit, le tout comme au plan 4, mais cette fois-ci l'ensemble cadré légèrement plus bas. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal vers la droite*, jusqu'à cadrer les demi-jambes recouvertes par une veste et les pieds nus de quelqu'un (il s'agit de l'ange).

La musique continue avec des instruments à percussion sur la base jouée par les cordes.

Voix off : ... la jeune fille en route pour Rome.

49 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, *premier plan* de Sainte Ursule en train de rêver, comme au plan 47.

La musique continue.

Voix off : Mais dans sa chambre du rêve d'amour...

50 Détail de la même toile. En *plan moyen*, la chambre d'Ursule. À gauche, une partie du lit avec son pied de lit, où elle est en train de rêver (mais on ne voit pas son corps). Au centre, à l'*arrière-plan*, le tabouret avec la petite écritoire comme au plan 2. À droite, presque en *figure entière* (on ne voit pas ses pieds), un ange au profil gauche qui tient, dans la main droite, la palme du martyr.

La musique continue.

Voix off : ... avant le soleil, l'ange apparaît, son ange...

51 Détail de la même toile. Au *premier plan*, au centre, l'ange du plan précédent au même profil gauche.

La musique continue.

Voix off : ... et il lui parle. Ursule n'ouvre pas les yeux...

52 Détail de la sixième toile du cycle : « Rencontre des Pèlerins avec le Pape ». En *plan rapproché*, au centre-gauche, il y a la partie haute d'un imposant château (il s'agit du château Saint-Ange), composé de trois niveaux : en bas, un mur défensif rond crénelé, où l'on voit des gens. Celui-ci protège, au milieu, un corps de bâtiments carré crénelé qui soutient, au centre, tout en haut une tour crénelée. À droite, statue sur le sommet d'une colonne et, à l'*avant-plan* détail d'une tour avec deux drapeaux tandis que, à l'*arrière-plan*, des toits d'autres tours. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal oblique en bas vers la droite*, jusqu'à cadrer, à droite, la partie gauche du château où il y a, le long du mur crénelé, un groupe de trompettistes. À droite, détail sur la partie haute d'un ensemble de onze drapeaux.

La musique continue *crescendo*.

Voix off : ... mais elle l'écoute, elle voit ce que l'ange dit, elle le voit comme si elle le vivait.

53 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, à l'*arrière-plan* à gauche, trois grandes galères vénitiennes (deux amarrées au quai et une plus loin), avec les grands mâts et les grand-voiles amenées. À droite, de la végétation. À l'*avant-plan*, cortège des Vierges qui suit la route en forme sinueuse. Au centre-droite, détail d'une hampe qui coupe le cadre en deux parties. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal vertical vers le bas* qui suit la hampe. Une fois la hampe terminée entre les mains d'une Vierge, le *travelling* continu *en diagonal droite vers le bas*, jusqu'à cadrer, à gauche, un groupe du cortège des Vierges (elles sont huit), toutes au *premier plan* profil droite, avec une petite couronne sur leurs têtes. Comme elles ont la tête levée et regardent vers le haut, on comprend qu'elles sont agenouillées. À droite, un paysage avec de la verdure.

La musique continue *diminuendo*.

Voix off : Elle voit Rome, et le cortège papale devant le château Saint-Ange, le cortège des Vierges, des dix-mille Vierges blanches...

54 Détail de la même toile. En *plan moyen*, à droite, groupe du cortège papale. À l'*avant-plan*, tout à gauche, *premier plan* d'un franciscain. Au milieu, en *demie-figure*, groupe de cinq évêques, avec leurs chapes brodées et mitres. À l'*arrière-plan*, d'autres religieux. Parmi eux, à l'opposé du franciscain, il y a un dominicain. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal oblique avant vers la gauche*, jusqu'à cadrer, au centre, au *premier plan*, Sainte Ursule et, derrière elle, Etherius, les deux de profil droit, la tête levée et regard vers le haut, donc agenouillés, devant les mains du Pape Cyriaque. Ils sont entourés par le cortège papal.

La musique continue jusqu'à s'éteindre.

Voix off : ... et elle se voit avec lui à genoux devant le Pape, époux unis désormais et pour toujours par l'amour et la foi.

55 Détail de la cinquième toile du cycle : « Songe de Sainte Ursule ». Au *premier plan*, au centre, l'ange au profil gauche comme au plan 51.

La musique reprend avec le thème joué par les cordes (il s'agit de celui joué précédemment pour l'arrivée des Ambassadeurs au plan 8).

Voix off : L'ange poursuit...

56 Détail de la même toile. En *plan rapproché, premier plan* de Sainte Ursule en train de rêver, comme au plan 49.

La musique continue.

Voix off : ... et Ursule continue de voir.

57 Détail de la même toile. En *gros plan*, au centre, tête de l'ange profil gauche.

La musique continue.

Voix off : « De Rome, tu iras à Cologne », dit l'ange...

58 Détail de la huitième grande toile du cycle : « Martyre des Pèlerins et Funérailles de Sainte Ursule ». En *plan rapproché*, à partir du centre vers la gauche, enfilade d'arbres en perspective. À droite, détail du tronc cassé d'un arbre, qui a quelques feuilles. À l'*arrière-plan*, la partie haute de bâtiments. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal* d'abord *vers le haut* et, une fois les branches des arbres rejointes, *en arrière vers le bas*, jusqu'à cadrer, en *plan rapproché*, le martyre des Pèlerins par la main des Huns. À gauche, au *premier plan*, enchevêtrement serré de têtes, de bras et de corps. À droite, au *premier plan*, deux Vierges agenouillées en train de prier et, derrière elles, des religieux en train de subir le martyre. À l'*arrière-plan*, derrière l'enfilade des troncs des arbres, végétation et bâtiments.

La musique continue.

Voix off : ... « sur la route tu croieras une forêt, une forêt touffue, au cœur de laquelle tu rencontreras des gens sans cœur. Un très bel archer...

59 Détail de la même toile. En *plan rapproché, gros plan* de deux visages de Vierges en train de subir leur martyre. Les cheveux au vent de celle de gauche couvrent la partie droite du visage, penché sur la droite, de celle de droite.

La musique continue.

Voix off : ... sans cœur lui aussi ». Et l'ange ajoute...

60 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, un soldat des Huns en train de couper avec son épée la tête, en *gros plan*, d'une Vierge penchée sur la gauche.

La musique continue.

Voix off : ... « N'aie pas peur, Ursule, n'aie pas peur de ce que je vais te dire.

61 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, un soldat des Huns, au *premier plan* à droite, en train d'égorger avec son poignard le Pape Cyriaque, en *gros plan* à gauche.

La musique continue.

Voix off : Les dix-mille Vierges seront tuées, transpercées...

62 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, détail de la flèche plantée dans la poitrine du Pape à gauche. En haut, détail du poignard dans son cou.

La musique continue *crescendo*.

Voix off : ... par des épées.

63 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, détail du martyr des Vierges. À gauche, au *premier plan*, détail d'un tronc d'arbre et d'une épée. À droite, soldat à mi-corps avec bouclier dans la main gauche et lance dans la main droite. Au milieu et au centre, en *plan américain*, dos d'un archer en train de tirer sa flèche vers la gauche et, derrière lui à droite, deux Vierges en train de prier.

La musique continue *crescendo*.

64 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, soldat en plan américain avec poignard dans sa main droite en train de tuer quelqu'un qui est hors cadre. À l'*arrière-plan*, il est entouré par des Pèlerins.

La musique continue en *crescendo*.

65 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, à l'avant-plan pointes de lances de formes différentes avec, au milieu, un arbre. À l'*arrière-plan*, grands remparts et, au fond, bâtiments fortifiés.

La musique continue *crescendo*.

66 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, détail d'un drapeau des Pèlerins (une croix sur fond blanc), entouré par des arbres. À l'*arrière-plan*, végétation sur la droite.

La musique continue *piano* avec un nouveau thème joué par les cordes (il s'agit de celui du début, dans sa chambre – le thème d'Ursule).

Voix off : Et toi aussi, Ursule...

67 Détail de la même toile. *Plan rapproché* des Huns. À l'*avant-plan* à droite, archer en *demie-figure* en train de tirer sa flèche, en bas vers la gauche. Son corps est de profil gauche

(on ne voit pas son visage, caché par ses cheveux). Il porte un chapeau à plume. Au milieu à gauche, en *plan moyen*, autre soldat avec bouclier dans la main gauche et épée dans la main droite. Il porte, lui aussi, un chapeau à plume mais différent du premier. À l'*arrière-plan*, soldats et chevaux.

La musique continue.

Voix off : ... n'aie pas peur, tu seras tuée...

68 Détail de la même toile. *Plan rapproché* de Sainte Ursule avec deux Vierges. Au centre-gauche, en *plan moyen* Sainte Ursule agenouillée, de profil droit en train de prier. Derrière elle, deux Vierges agenouillées : l'une, celle en *avant-plan* en train de prier et l'autre, à côté, en train de pleurer. À droite, jambes de soldats et, à l'extrémité, pointe d'une flèche qui vise la Sainte. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling diagonal arrière vers le haut*, jusqu'à cadrer, en *plan de demi-ensemble*, le martyr de Sainte Ursule. À l'*avant-plan*, à gauche Sainte Ursule agenouillée, profil droit et en train de prier, visée par la flèche de l'archer du plan précédent, en *plan américain* à droite. Au centre l'autre soldat du plan précédent, en *figure presque entière*. À l'*arrière-plan*, le camp des Huns, avec des tentes.

La musique continue.

Voix off : ... par le cruel archer ». Ursule ne tremble pas, elle ne tremble plus.

69 Détail de la même toile. Au centre, au *premier plan*, les deux Vierges du plan précédent (celles derrière Sainte Ursule).

La musique continue.

Voix off : Elle joint les mains pour avoir le courage, pour avoir le courage d'accomplir...

70 Détail de la même toile. Au centre, au *premier plan*, Sainte Ursule agenouillée, de profil droit et en train de prier, comme au plan 68. À l'*arrière-plan*, jambes des soldats.

La musique continue.

Voix off : ... son sacrifice d'amour. Une palme de martyr est sa fleur...

71 Détail de la cinquième toile du cycle : « Songe de Sainte Ursule ». Comme au plan 50, en *plan moyen*, la chambre d'Ursule. À gauche, une partie du lit avec son pied de lit, où elle est en train de dormir (mais on ne voit pas son corps). Au centre, à l'*arrière-plan*, le tabouret avec la petite écritoire comme au plan 2. À droite, presque en *figure entière* (on ne voit pas ses pieds), un ange au profil gauche qui tient, dans sa main droite, la palme du martyr.

La musique continue.

Voix off : ... fleur triste et glorieuse. Le miracle du bonheur...

72 Détail de la huitième grande toile du cycle : « Martyre des Pèlerins et Funérailles de Sainte Ursule ». En *plan rapproché*, Sainte Ursule dans son lit de mort en *figure presque entière*, sa tête à gauche de profil droit. À l'*arrière-plan*, deux murs différents contigus. Celui plus à droite a, au centre, une plaque en marbre avec l'image d'un blason. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling diagonal arrière vers la gauche*, jusqu'à cadrer, en *plan de demi-ensemble*, les funérailles de sainte Ursule. À l'*avant-plan*, au centre, deux têtes d'évêques avec les mitres, profil droite. Ils portent, sur leurs épaules, le catafalque où est posé le corps de Sainte Ursule, qui occupe la partie droite du cadre. À l'*arrière-plan*, à gauche des bâtiments avec végétation et, à droite, un mur dont le haut est délabré et, en continuité, un autre mur avec, au centre, une plaque de marbre avec blason. Derrière celui-ci, un clocher.

La musique continue.

Voix off : ... n'a pas été consenti. Le monde entier et le ciel réclament le sacrifice de l'amour.

73 Détail de la même toile. Au centre, au *premier plan*, toit d'une église avec clocher. De la végétation aux alentours.

La musique continue *crescendo*.

74 Détail de la quatrième grande toile du cycle : « Rencontre et Départ des Fiancés ». Au centre, en *plan rapproché légèrement en oblique*, détail d'un tapis précieux étalé sur une balustrade. Au-dessus, on voit les jambes de quelqu'un assis derrière lui. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling diagonal vers le bas à droite*, jusqu'à cadrer au centre, en *plan rapproché*, détail d'un écriteau accroché sur une colonne en marbre (il s'agit de la base du pennon central qu'on ne voit pas) sur lequel on lit « VICTORI CARPATIO VENETI OPUS MCCCCLXXXV » (Vittore Carpaccio fait à Venise 1495). À côté de l'anneau qui tient l'écriteau il y a, légèrement sur la gauche, un scorpion. À droite de la colonne, détail de la partie basse d'un faisceau de bâtons. À gauche, détail de tapis d'ornement qui recouvre une balustrade (celui du plan d'ouverture et, un autre, perpendiculaire). *Fondu au noir*.

La musique continue *piano*.

Voix off : Le chantre de ce martyr incroyable est Carpaccio, peintre.

75 *Ouverture en fondu*. Le mot « FIN » apparaît, écrit en caractères blancs sur fond noir.

La musique, jouée par les cuivres et le violon, se termine en léger *crescendo*.

5 – LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE

tiré de la copie conservée auprès du

Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie (CNC)

Commentaire de Jean Cocteau

Ouverture en fondu. En *fondu enchaîné*, le *générique* apparaît en caractères blancs sur du fond noir. Il n'y a aucun commentaire musical tandis que, à partir du premier carton, on entend la voix de Jean Cocteau. Le *générique* se termine par un *fondu au noir*.

Voix off : Le cinématographe avait ce privilège de permettre à des morts de jouer la comédie et le drame. Luciano Emmer arrive à douer de vie des personnages et des lieux qui ne vivent que de la vie de leur peintre mort. Grâce à sa maîtrise les chefs-d'œuvre sortent du sarcophage des musées. Il en anime les signes ; il nous parle et le peintre peut crier par tous les regards et par toutes les bouches de ces créatures immobiles : « Je ne suis pas mort, je suis là ».

1 *Ouverture en fondu.* Détail sur deux vases en terre cuite avec chacun une plante posée sur les rebords d'une fenêtre jumelée (de myrte à gauche et d'œillets à droite). C'est un détail qui fait partie de la chambre de Sainte Ursule, tiré de la cinquième toile « Songe de Sainte Ursule » du cycle de Vittore Carpaccio « La légende de Sainte Ursule ».

La musique commence. Elle présente le thème principal développé tout au long du film, celui lié à Ursule.

Voix off : Nous sommes dans une chambre...

2 Détail de la même toile. *Travelling arrière légèrement sur la gauche*, qui s'arrête, en *plan moyen*, sur la fenêtre jumelée, à droite et, sur une porte ouverte, à gauche, qui conduit à une autre pièce.

Pendant le *travelling*, la musique diminue jusqu'à finir avec un accord de harpe et elle reprend *piano*, à partir du *plan moyen*, avec le même thème joué par le violon.

Voix off : ... mais cette chambre est une autre chambre que les chambres qu'on habite. C'est une chambre qu'on habite et qu'on n'habite plus. Comme vous pouvez vous en rendre compte, les objets y ont une liberté...

3 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre, il y a un tabouret, face à une petite écritoire, sur la droite, recouverte d'une nappe à franges, sur laquelle il y a un livre ouvert sur un pupitre, derrière lui une plume dans l'encrier, un sablier et deux livres fermés, dont un en cuivre. Sur la gauche, de l'autre côté du tabouret détail d'une structure que l'on comprendra ensuite être le pied du lit où Sainte Ursule est en train de dormir.

La musique continue et le thème, joué par le violon, est repris aussi par la flûte.

Voix off : ... bien curieuse et vivent mieux que dans les chambres qu'on habite réellement. Ils veillent...

4 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, petit chien allongé au centre du cadre, la tête de face à gauche. Derrière lui, détail d'une structure décorée que l'on comprendra ensuite être la descente de lit de Sainte Ursule (il s'agit d'un lit à commodes et à baldaquin, typique du Moyen-Âge).

La musique continue.

Voix off : ... ils regardent la chambre qu'ils habitent car une chambre...

5 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre bas du cadre il y a la couronne d'Ursule. Elle est posée sur la descente de lit. Sur la gauche, on voit une partie du lit avec son pied de lit.

La musique continue.

Voix off : ... qu'on habite à moitié n'est pas une chambre où les objets dorment.

6 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre bas du cadre devant le piédestal du lit il y a une paire de socques.

La musique continue.

Voix off : Je veux dire que la chambre où vous êtes ici...

7 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, Sainte Ursule dans son lit en figure entière : son long corps est étendu, le bras droit replié et la tête, qui est sur la gauche du cadre, est soutenue par sa main et son avant-bras droit ; les yeux sont fermés. Derrière elle, à côté du lit il y a un fauteuil et, sur l'arrière-plan, on voit la porte ouverte du plan 1. Du début, *travelling diagonal vers la gauche*, jusqu'à cadrer, en *plan rapproché*, le visage de Sainte Ursule.

La musique continue et, pendant le travelling, le thème est repris par la trompe.

Voix off : ... est une chambre habitée par une personne qui dort et que cette chambre est pleine d'un autre monde que celui des chambres où les objets dorment. Des chambres où le paysage se limite (entre autre chose) à ce qu'on voit...

8 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, même écritoire avec les mêmes objets du plan 3. Du début, *travelling avant légèrement vers la droite*, jusqu'à cadrer, au *premier plan*, le livre ouvert sur le pupitre, derrière lui la plume dans l'encrier, le sablier et une partie du livre en cuir fermé.

La musique continue, avec le thème joué par la flûte.

Voix off : ... par la fenêtre. Cette chambre va se remplir de paysages de Venise, de Rome, de Cologne, de Jérusalem.

9 *Fondue enchainé*. Détail de la première grande toile du cycle : « Arrivée des Ambassadeurs ». Au centre, au *premier plan*, les franges d'un drapeau au vent, autour de sa hampe. Derrière, légèrement à gauche, la partie finale du seul grand mât avec, au sommet, une girouette au vent et plusieurs haubans. Ensuite, sans solution de continuité *travelling* d'abord *légèrement en arrière* et, toujours *légèrement, sur la gauche* et, ensuite, *vers le bas*. Il s'arrête, en *plan de demi-ensemble* : au centre, la base en marbre et la hampe du drapeau, qui partage le cadre en deux parties. Derrière la base, légèrement sur la gauche, il y a un grand bateau amarré au quai (il s'agit d'une galère vénitienne à mât unique), avec le grand mât et la grand-voile amenée. Des hommes sont sur le pont principal. À l'extrême gauche, un petit bateau en train d'arriver au quai avec la grand-voile au vent (il s'agit d'une *batela* : bateau effilé et à la voile latine). L'eau les entoure jusqu'à l'*arrière-plan*. Devant le grand bateau, au *premier plan*, tête d'homme, de chien et, au *plan moyen*, un autre homme avec un chapeau à plume. Sur la droite, au *premier plan*, des hommes sur le quai devant le grand bateau. Derrière, au-delà d'un canal, en *plan moyen* la façade complète d'un palais et sur la gauche, à l'*arrière-plan*, des murs d'une fortification moyenâgeuse avec, derrière eux, des toits d'édifices et le sommet d'une tour.

La musique continue avec un nouveau thème, joué par les instruments à cuivre et à cordes.

Voix off : Et voici les mâts et les agrès et les flottes et les flottilles et les galères, et les navires et les barques et les gondoles et la forêt des carcasses du feu d'artifice de l'eau.

10 Détail de la troisième grande toile du cycle : « Retour des Ambassadeurs ». Au centre, en *plan rapproché*, grand balcon rempli de gens en train de regarder. Le balcon fait partie de la façade, en marbre polychrome, d'un grand palais. Derrière le balcon, deux grandes arcades portes-fenêtres. Des deux côtés du balcon, deux grandes fenêtres jumelées, composées chacune par deux arches romaines. Au-dessous du balcon, la sommité, à arche romain, d'une grande voûte.

La musique continue.

Voix off : Et voici les estrades et les escaliers et les gradins des trônes...

11 Détail de la première grande toile du cycle : « Arrivée des Ambassadeurs ». Au centre, au *premier plan*, un homme qui regarde vers la gauche. Il est appuyé sur une balustrade. Il porte un chapeau foncé en forme de fez et il est habillé d'un riche manteau foncé. Derrière lui, des hommes de différentes tailles et un chien (la partie antérieure). Sur la gauche, *gros plan* du visage d'un homme.

La musique continue.

Voix off : ... et les tables et les retables, des écritaires et des scribes...

12 Détail de la même toile. Au centre, au *premier plan*, un homme qui regarde vers la gauche. Il porte, lui aussi, un chapeau foncé en forme de fez et il est habillé d'un riche manteau foncé. Au-dessus du manteau, il porte une grosse chaîne en or. Derrière lui, en *plan moyen* du cadre, un homme en figure entière avec un demi-manteau clair et chapeau foncé. Au milieu, l'eau d'un canal. Derrière celui-ci, à l'*arrière plan*, plusieurs marches sur lesquelles il y a quatre femmes en figure entière avec des voiles sur leurs têtes (probablement des religieuses, car les marches appartiennent à une église qu'on ne voit pas).

La musique continue.

Voix off : ... une plume à la toque, et des plumes d'oie qui grincent et des plumes d'anges qui volent...

13 Détail de la même toile. Sur la gauche, au *premier plan*, un homme qui regarde vers la droite. Il porte, lui aussi, un chapeau foncé en forme de fez et il est habillé d'un manteau clair mais moins riche que celui des précédents. Derrière lui, sur la droite, en *plan moyen* du cadre, quatre hommes en figure entière habillés différemment et, derrière eux, l'eau d'un canal. À l'*arrière-plan* sur la gauche, deux femmes en figure entière avec des voiles sur leurs têtes à la base de plusieurs marches (comme au plan précédent). Sur la droite, de la végétation, un mur et, en son milieu, un escalier en marbre.

La musique continue.

Voix off : ... et amènent les anges chez les jeunes filles endormies.

14 Détail de la même toile. *Plan de demi-ensemble* où, à l'*avant-plan*, on retrouve les deux hommes des plans 11 et 12. Celui du plan 11, en demi-figure et profil gauche, est sur la gauche (mais, à l'extrême gauche, il y a encore deux hommes au *premier plan* de profil droit qui avancent vers la droite : il s'agit de deux ambassadeurs, qui font partie du groupe des ambassadeurs). À droite l'homme du plan 12, en *plan américain* et profil gauche, est appuyé sur une balustrade et ferme un groupe composé, au total, de huit hommes. Quatre sont devant une balustrade (le quatrième est légèrement décalé sur la gauche, au *premier plan* profil droit, comme les deux autres à gauche qu'il précède : ce sont trois ambassadeurs) et quatre derrière. Entre les deux hommes des plans 11 et 12, les trois derrière la balustrade sont coupés à la taille. Tous sont richement habillés. Derrière le groupe, au *plan moyen* du cadre, la foule en figure entière éparpillée le long du quai où on voit la base en marbre du drapeau et les deux bateaux du plan 9. À l'*arrière-plan*, au-delà du canal, la base du palais du plan 9 et les marches du plan 12 avec la partie basse de l'église. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal légèrement oblique vers la droite*. Il s'arrête, en *plan de demi-ensemble*, sur un groupe de cinq hommes, assis sur la droite profil gauche, le dos appuyé contre un mur oblique recouvert par des cuirs ouvragés. L'homme au centre du groupe, le plus grand, porte une couronne sur la tête et tient un sceptre dans la main gauche : il s'agit du roi de Bretagne et de sa cour. Dans la main droite, il tient le document d'ambassade. Le bas du document est tenu par la main droite d'un ambassadeur (probablement le chef de la délégation), qui est agenouillé face à lui, au centre du cadre, à mi-corps. Derrière lui, en *plan américain*, il y a, sur la gauche, l'homme du plan 12 et sur la droite, l'homme du plan 13, tous deux appuyés à la balustrade. Face à celle-ci il y a, maintenant, une autre balustrade, et les deux déterminent une espèce de couloir. Le *plan moyen* et l'*arrière-plan* du cadre sont ceux du plan 12 et 13.

La musique continue *crescendo* avec le *travelling*.

Voix off : Et voici le pape Cyriaque et le roi d'Angleterre et le roi de Bretagne, et tout cela compose une grande énigme du compréhensible et de l'incompréhensible...

15 Détail de la même toile. En *gros plan*, au centre du cadre, le document du plan précédent tenu par les deux mains : les mots écrits ne sont pas lisibles mais on voit un sceau dans sa partie basse. Ensuite, sans solution de continuité *travelling frontal diagonal vers la droite en*

haut. Il s'arrête, au *premier plan*, sur trois têtes parmi le groupe de cinq hommes : celle du roi et de deux dignitaires à ses côtés.

La musique continue, en soulignant le détail du document avec une pause qui arrête le *crescendo*. Ensuite, la musique reprend avec un nouveau thème joué par le violon.

Voix off : ... selon que les images se lisent de droite à gauche ou de gauche à droite. Il y a même des disputes savantes...

16 Détail de la troisième grande toile du cycle : « Retour des Ambassadeurs ». En *plan américain*, légèrement décalé sur la gauche, enfant habillé en costume d'époque avec un chapeau d'où s'échappent des cheveux frisés blonds, en train de jouer le *rebechino* (instrument de musique à cordes de l'époque). Derrière lui, une colonne en marbre polychrome (il s'agit de la base de la hampe d'un drapeau). Sur la droite, le côté droit d'une personne assise sur un tabouret.

La musique continue.

Voix off : ... sur un œil-de-bœuf et sur des lumières d'église qui montrent...

17 Détail de la première grande toile du cycle : « Arrivée des Ambassadeurs ». Au centre, au *premier plan*, trois têtes profil droit, en train de regarder droit devant eux (du troisième homme, le plus éloigné, on voit seulement le nez et les cheveux). Les corps sont cachés, pris à l'intérieur d'espaces formés par des colonnes en marbre.

La musique continue.

Voix off : ... ou ne montrent pas les images et...

18 Détail de la partie droite de la même toile. Au *premier plan*, au centre du cadre, le roi de Bretagne (il porte toujours la couronne). Il soutient sa tête, légèrement penchée sur la droite, avec sa main et son avant-bras gauche, tandis que sa posture est légèrement oblique vers la droite.

La musique continue.

Voix off : ... qui obligent celui qui raconte à commencer par le commencement ou à commencer par la fin.

19 Détail de la partie gauche de la même toile. En *plan moyen*, au centre-droit du cadre, deux hommes à mi-corps, appuyés devant une balustrade. Celui de droite est de profil gauche. Celui légèrement à gauche, regarde avec la tête penchée en oblique vers la gauche. Ils portent un chapeau à fez et sont bien habillés. Derrière eux, deux autres hommes. Celui de droite, en demie-figure, est de profil droit et regarde devant lui. L'autre lui tourne le dos, il est de profil gauche et il regarde, lui aussi, devant lui, à travers des colonnes en marbre, entourées par une balustrade.

La musique continue.

Voix off : Les dormeurs sont des nageurs qui n'ont ni haut...

20 Détail de la même partie gauche. En *gros plan*, au centre du cadre, la tête avec le chapeau de l'homme appuyé à la balustrade du plan précédent, légèrement à gauche à mi-corps, la tête penchée en oblique vers la gauche.

La musique continue.

Voix off : ... ni bas. Ils s'éloignent de nous, immobiles...

21 Détail de la même partie gauche. En *gros plan*, au centre du cadre, la tête avec le chapeau de l'autre homme, celui de droite appuyé à la balustrade du plan précédent, à mi-corps et de profil gauche.

La musique continue.

Voix off : ... et si vite qu'ils battent en vitesse les poissons aveugles ...

22 Détail de la partie droite de la même toile. En *plan moyen* sur la droite, Ursule à mi-corps, de profil gauche, la tête légèrement penchée vers le bas. Les doigts de sa main droite tiennent le bout du majeur de sa main gauche. À gauche son père, le roi de Bretagne, comme dans le plan 18, sauf que maintenant il est en *demi-premier plan*. Derrière, à l'*arrière-plan*, partie d'un lit à commodes, surmonté d'un baldaquin en tissu.

La musique continue.

Voix off : ... et des mers profondes, et cette chambre de la jeune fille Ursule est une vraie chambre...

23 Détail de la même partie droite. Au *premier plan*, au centre du cadre, la tête d'Ursule du plan précédent.

La musique continue.

Voix off : ... et une fausse chambre, une des scènes du théâtre du songe où se déroule un drame...

24 Détail de la partie centrale de la même toile. En *plan rapproché*, au centre-droite du cadre, la partie centrale d'une tour avec le cadran, en marbre, d'une horloge. À droite, la fin de la partie décorée du mur oblique du plan 14 (sur lequel le roi et quatre hommes s'appuyaient). À gauche, après une statue située à la même hauteur que le cadran de l'horloge, il y a un mur d'où s'échappe de la végétation.

La musique continue.

Voix off : ... qui se déroulera comme il arrive dans le songe...

25 Détail de la partie droite de la même toile. Au *premier plan*, au centre du cadre, la tête d'Ursule du plan 23.

La musique continue.

Voix off : ... où le temps s'enchevêtre, où la dormeuse qui rêve précède...

26 Détail de la deuxième toile du cycle : « Congé des Ambassadeurs ». À droite, en *plan moyen*, un homme profil gauche avec manteau et chapeau richement décorés. Il semble être en train de parler (il tient la bouche ouverte et, la main droite levée, il touche son pouce avec son index ; le majeur et l'annulaire sont levés). À gauche, légèrement en arrière, toujours en *plan moyen* un scribe, assis derrière un petit bureau, est en train d'écrire un papier. De la main gauche il tient le papier, tandis qu'avec sa main droite il est en train d'écrire avec une plume. Il porte, lui aussi, un fez foncé.

La musique continue.

Voix off : ... la vie lente de toute sa vitesse de nageuse immobile.

27 Détail de la même toile. Au *premier plan*, au centre du cadre, l'écrivain du plan précédent. À droite l'on voit, en détail, la main levée de l'autre homme du plan précédent.

La musique continue *crescendo*.

Voix off : À quoi rêve la jeune fille dont les pieds sages soulèvent le linge...

28 Détail de la même toile. À gauche en *plan moyen*, le roi breton assis, entouré par quatre hommes debout bien habillés avec chapeau, tous de profil droit. Dans sa main droite, il tient un papier (le document d'ambassade). À gauche, face à lui, premier plan d'un homme lui aussi bien habillé profil gauche (il s'agit d'un des ambassadeurs et on comprend, par sa posture, qu'il est agenouillé), la main droite levée, comme en train de parler indiquant le papier que le roi tient dans sa main. Sans solution de continuité *travelling frontal en légère plongée*. Il s'arrête, en *plan rapproché*, sur les détails de la main du roi, qui tient le papier et la main levée de l'ambassadeur qui lui fait face.

La musique continue *diminuendo*.

Voix off : ... et dont la figure est fermée à triple tour ? Où est-elle ? Que fait-elle ? Que lui arrive-t-il dans cette chambre qui a l'air si honnête et si calme...

29 Détail de la partie gauche de la première grande toile du cycle : « Arrivée des Ambassadeurs ». *Travelling diagonal vers le bas*, jusqu'à cadrer au centre, en *plan d'ensemble*, un bateau (il s'agit d'une galère) au milieu de deux petites îles, en train de prendre le large. À gauche comme à droite, détails de colonnes en marbre.

La musique continue et le thème est maintenant joué par les cordes.

Voix off : ... et qui s'est ouverte au drame par la faute du jeune homme aux orteils légers, ouverte...

30 Détail de la troisième grande toile du cycle : « Retour des Ambassadeurs ». *Travelling frontal vers la droite*. En *plan rapproché*, on découvre la partie haute d'un édicule royal (celui

du roi d'Angleterre) : cinq colonnes soutiennent des arches romaines, liées par des entrails. À l'*arrière plan*, des toits de maisons avec de la végétation.

La musique continue.

Voix off : ... à un monde funeste et magnifique où ce qui sera est, où ce qui est sera, où la vie...

31 Détail de la même toile. À gauche en *plan moyen*, un jeune homme blond sans chapeau et la tête penchée vers la droite (il s'agit d'Etherius, le fils unique du roi d'Angleterre). Il est en train de lire une lettre qu'il tient dans ses mains. À droite, face à lui un jeune homme richement habillé (avec chapeau et grosse chaîne au-dessus du manteau), le regarde. Au centre parmi eux, détail de la tête d'un jeune homme, profil droit (à cause des proportions, on comprend que celui-ci est agenouillé). Sans solution de continuité *travelling arrière en légère diagonale vers la droite*. Il s'arrête en *plan de demi-ensemble*. Maintenant, les trois hommes, en figure entière, sont à gauche au milieu de trois colonnes de l'édicule royale (on en voit les bases en marbre polychrome). À droite, séparé par une colonne au *premier plan*, le roi d'Angleterre en figure entière assis, face à l'homme agenouillé (il s'agit de l'un de ses ambassadeurs) en train de le regarder, il est entouré par trois hommes debout (celui de gauche est presque complètement masqué par la colonne au *premier plan*, tandis que celui de droite est coupé en deux par le cadre. On voit le visage seulement de celui placé derrière le roi).

La musique continue.

Voix off : ... l'amour, la mort, hier et demain, se mélangent ?

32 Détail de la même toile. Au centre au *premier plan*, jeune homme blond, aux cheveux frisés, presque complètement de profil gauche. Il regarde attentivement vers le hors champ gauche. Il est bien habillé, avec chapeau et chaîne au-dessus du manteau. Sa main droite est placée à l'intérieur du manteau. Derrière lui, à droite, un homme debout (de son visage on ne voit que le menton) est en train de lire un papier. Sur la gauche, en *contre-champ*, un autre homme (de lui aussi on ne voit que le menton) est debout, les bras derrière le dos.

La musique continue.

Voix off : Que de girandoles, que d'astres, que de désastres, que de désastres surtout, mon Dieu, qu'y faire ?

33 Détail de la quatrième grande toile du cycle : « Rencontre et Départ des Fiancés ». En *plan rapproché*, au centre, deux drapeaux au vent avec, chacun en leur centre, un cercle qui dessine un visage stylisé. Derrière, à droite le sommet d'un clocher avec, au centre, le cadran foncé d'une horloge. À gauche grande coupole, la base entourée par une balustrade en marbre et le sommet décoré par une lanterne.

La musique continue.

Voix off : Parce que les images vont de droite à gauche au lieu d'aller de gauche...

34 Détail de la septième toile du cycle : « Arrivée à Cologne ». En *plan rapproché*, au centre-droite, le sommet d'une tour défensive crénelée recouverte par un toit. Trois hommes se

penchent par dessus les créneaux en trois directions différentes. Il y a trois drapeaux : deux qui sortent des créneaux et un sur le sommet du toit. Derrière celui-ci, on voit une deuxième tour, avec des hommes mais sans drapeaux. Et encore derrière celle-ci on voit, de profil, une série de trois tours similaires. À droite, au *premier plan* détail d'un tronc d'arbre. À l'*arrière-plan*, différents toits de maisons, sommets de tours et d'un clocher. À gauche, drapeaux au vent et, à l'*arrière-plan*, de la fumée qui sort de deux cheminées.

La musique continue *piano*.

Voix off : ... à droite, que le destin s'embrouille dans les églises et ne peut plus ...

35 Détail de la quatrième grande toile du cycle : « Rencontre et Départ des Fiancés ». En *plan rapproché*, à droite, détail d'une hampe avec un drapeau à franges au vent. À la base, il y a une espèce de cuvette encastrée sur la pointe d'un toit (il s'agit du sommet d'une tour). À gauche, deux drapeaux dont les hampes sortent d'un mur d'enceinte (il s'agit de celui d'une tour).

La musique continue.

Voix off : ... s'en sortir que par la mort et par le rêve...

36 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, au centre-gauche le sommet d'un clocher, avec cinq drapeaux qui sortent de ses arcades. À droite, la pointe d'un clocher et le toit d'une maison avec deux hampes où sont accrochés deux drapeaux à franges. Ensuite on aperçoit la structure d'un palais en marbre polychrome, ornée de tympanes et de statues. En bas, têtes d'une foule et, en haut, personnages sur une balustrade en marbre.

La musique continue et le thème est joué par les cuivres.

Voix off : ... qui singe la mort. Et voici...

37 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, à gauche, à l'*arrière-plan*, partie de la façade d'un palais en marbre avec, au centre, une fenêtre jumelée où il y a des gens en train de regarder dehors. À droite, en *plan rapproché*, groupe d'hommes. La partie haute, à gauche, est composée de trompettistes ; en bas, des hommes appuyés à la balustrade d'un escalier en marbre ; au centre un jeune homme debout qui tient dans sa main droite un parchemin ; à droite des hommes debout : tous sont en train de regarder quelque chose qui se passe à gauche hors cadre.

La musique continue.

Voix off : ... que le roi païen d'Angleterre envoie un autre personnage...

38 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, au centre-droit partie basse de la façade d'un palais avec des créneaux, derrière lesquels il y a des gens, ainsi qu'en bas, devant le palais et qui sortent du portail, en bas à gauche. À gauche, des bateaux amarrés au quai (il s'agit d'une caraque, vaisseau rond dont le mât porte une très grande voile carrée, une *batela* – bateau – de type *coa di gambero* – queue d'écrevisse – dont les pièces d'entrave sont légèrement surélevées et d'une galère vénitienne) et, à l'*arrière-plan*, toits de maisons et d'une église avec clocher. Ensuite, commence un *travelling* : *avant en diagonale gauche vers le bas*

et, sans solution de continuité, après *frontal vers la droite*, jusqu'à cadrer, en *plan moyen*, six hommes. Ils sont tous richement habillés. Etherius (dans le groupe au centre-droite, et le seul à être sans chapeau), est agenouillé devant son père, le roi d'Angleterre (debout à gauche) et ils se serrent la main : il s'agit de son départ pour rejoindre sa fiancée, Ursule. Les autres hommes les entourent.

La musique continue et, à la fin du plan, les cordes reprennent le thème.

Voix off : ... sur des pieds de voleur, sur des bastingages, sur des belvédères, sur des passerelles, sur des échelles de corde, et ce personnage a nom Colomb ou Erée, et ce personnage ne porte pas...

39 Détail de la même toile. Au centre, *premier plan* d'Etherius profil droit. On comprend qu'il est agenouillé devant quelqu'un qui est hors cadre, car il regarde vers le haut, et il lui donne sa main droite. À gauche, un homme avec un drapeau lui donne le dos. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal vers la droite et légèrement en arrière*, jusqu'à cadrer, au *premier plan*, Etherius agenouillé devant Ursule debout, en train de se regarder et de se serrer la main (il s'agit de la rencontre des deux fiancés). À l'*arrière-plan*, long cortège le long d'un quai.

La musique continue.

Voix off : ... une palme et n'est pas un ange, ou du moins c'est une autre espèce d'ange avec d'autres ailes et un autre tumulte et cette autre espèce d'ange avec une autre espèce d'ailes a nom l'amour...

40 Détail de la même toile. Au centre, *gros plan* d'Etherius profil droit (comme au plan 38).

La musique continue et le thème est joué par le violon.

Voix off : ... Et voici que des regards s'accrochent et nouent un nœud au centre d'une histoire qui se complique dans la chambre merveilleuse...

41 Détail de la même toile. Au centre, *gros plan* d'Ursule profil gauche. À l'*arrière-plan*, détail du long cortège le long d'un quai, le tout comme au plan 39.

La musique continue.

Voix off : ... où, par la faute d'une lucarne d'église, les choses qui doivent se dérouler de gauche à droite se déroulent de droite à gauche et commencent par le dénouement.

42 Détail de la septième toile du cycle : « Arrivée à Cologne ». En *plan rapproché*, au centre-gauche, détail du sommet d'un arbre avec des branches. À droite, un oiseau appuyé sur une branche. Au coin en bas, un drapeau avec franges au vent.

La musique continue.

Voix off : Et voici les ponts et les arcades, et les cours...

43 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre-gauche mâts d'un bateau (il s'agit d'une galère vénitienne), avec nombreux haubans. Au *premier plan*, au centre, mât oblique sur

lequel il y a un homme (on ne voit pas sa tête), avec une voile amenée. À droite, nuages et deux branches avec feuilles.

La musique continue.

Voix off : ... et les couloirs et les procuraties et les échafauds...

44 Détail de la quatrième grande toile du cycle : « Rencontre et Départ des Fiancés ». Au *premier plan*, à gauche, une femme en train d'essuyer ses larmes avec un foulard, la tête voilée et penchée vers la droite (il s'agit de la reine de Bretagne, la mère d'Ursule). À droite, derrière elle une femme profil gauche regarde devant soi. Toutes les deux sont richement habillées. À l'*arrière-plan*, marches en marbre d'un escalier.

La musique continue *piano* et le thème est joué par la flûte.

Voix off : ... et les échafaudages et les pyramides d'Égypte. Les minarets, les campaniles, les dais...

45 Détail de la même toile. Au *premier plan*, à gauche Etherius agenouillé profil droit et, au centre, Ursule agenouillée, elle aussi profil droit. Penché devant elle, son père le roi de Bretagne (en *plan moyen*) lui pose sa main gauche sur l'épaule droite (il s'agit du salut avant le départ des fiancés). À l'*arrière-plan*, un mur profilé en marbre.

La musique continue et le thème est repris par la harpe .

Voix off : ... et les passerelles et les châteaux de papes, et les châteaux de poupe et le château Saint-Ange...

46 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre escalier en marbre qui descend à droite. Il y a du monde appuyé tout le long de la balustrade. Au centre de celle-ci, un tapis précieux est étalé. À gauche, à l'*arrière-plan* du monde devant une fenêtre où, là aussi, l'allège est recouverte par un tapis précieux. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal en diagonale gauche vers le bas*, jusqu'à cadrer, en *plan d'ensemble*, au centre, Ursule suivie par deux femmes en train de s'embarquer dans une chaloupe pour rejoindre le bateau mouillé au large (il s'agit d'une galère vénitienne). Etherius vient d'y monter. À l'*arrière-plan*, au centre-gauche trois gros bateaux mouillés (ceux du plan 38) et, à droite, des remparts avec une tour.

La musique continue.

Voix off : ... dont l'ange a fui. Et cet ange et les anges et les Huns qui leur ressemblent et qui sont des gondoliers du grand canal du songe munis d'ailes de demoiselles et elle...

47 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, à droite, détail de la grand-voile au vent avec, au centre, le grand mât et haubans d'une galère vénitienne en train de prendre le large. À gauche, à l'*arrière-plan*, voiles, mâts et haubans d'une autre galère. Ensuite, sans solution de continuité, long *travelling* : avant *frontal en arrière* ; après, d'abord *en diagonale droite vers le haut*, et, dans sa partie terminale, *à la verticale vers le haut* jusqu'à cadrer, en *gros plan*, au centre, la partie haute d'une hampe avec les franges au vent d'un drapeau vers la droite, qui porte, à son centre, un blason (il s'agit de la hampe qui partage en deux cette grande toile).

La musique continue *crescendo* avec les cordes.

Voix off : ... elle la jeune fille Ursule qui dort et qui court, et qui court vite avec une escorte de onze mille vierges et qui rencontre partout le même personnage blond, soit qu'il la prévienne, soit qu'il l'aime...

48 *Fondu enchaîné*. Détail de la cinquième toile du cycle : « Songe de Sainte Ursule ». En *plan demie-figure*, Sainte Ursule dans son lit comme pendant le *travelling diagonal vers la gauche* au plan 7.

La musique continue *piano* avec un nouveau thème joué par la flûte.

Voix off : ... soit qu'il l'épouse, soit qu'il la tue. Un ange...

49 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, au centre bas du cadre il y a la couronne d'Ursule. Elle est posée sur la descente de lit. Sur la gauche, on voit une partie du lit avec son pied de lit, le tout comme au plan 5, mais cette fois-ci l'ensemble cadré légèrement plus bas. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal vers la droite*, jusqu'à cadrer les demi-jambes recouvertes par une veste et les pieds nus de quelqu'un (il s'agit de l'ange).

La musique continue avec des instruments à percussion sur la base jouée par les cordes.

Voix off : ... sans doute, un ange puisqu'il est convenu d'appeler par ce nom un jeune homme que n'en est pas un, une jeune fille...

50 Détail de la même toile. En *plan rapproché, premier plan* de Sainte Ursule en train de rêver, comme au plan 48.

La musique continue.

Voix off : ... qui n'en est pas une, un animal qui n'en est pas un...

51 Détail de la même toile. En *plan moyen*, la chambre d'Ursule. À gauche, une partie du lit avec son pied de lit, où elle est en train de rêver (mais on ne voit pas son corps). Au centre, à l'*arrière-plan*, le tabouret avec la petite écritoire comme au plan 2. À droite, presque en *figure entière* (on ne voit pas ses pieds), un ange au profil gauche qui tient, dans la main droite, la palme du martyr.

La musique continue.

Voix off : ... un aigle qui n'en est pas un, un voiler qui n'en est pas un...

52 Détail de la même toile. Au *premier plan*, au centre, l'ange du plan précédent au même profil gauche.

La musique continue.

Voix off : ... un évadé du château Saint-Ange, bref...

53 Détail de la sixième toile du cycle : « Rencontre des Pèlerins avec le Pape ». En *plan rapproché*, au centre-gauche, il y a la partie haute d'un imposant château (il s'agit du château Saint-Ange), composé de trois niveaux : en bas, un mur défensif rond crénelé, où l'on voit des gens. Celui-ci protège, au milieu, un corps de bâtiments carré crénelé qui soutient, au centre, tout en haut une tour crénelée. À droite, statue sur le sommet d'une colonne et, à l'*avant-plan* détail d'une tour avec deux drapeaux tandis que, à l'*arrière-plan*, des toits d'autres tours. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal oblique en bas vers la droite*, jusqu'à cadrer, à droite, la partie gauche du château où il y a, le long du mur crénelé, un groupe de trompettistes. À droite, détail sur la partie haute d'un ensemble de onze drapeaux.

La musique continue *crescendo*.

Voix off : ... quelque chose de tout à fait incompréhensible, et gracieux, pareil à cette chambre extraordinaire d'une jeune fille qui dort et dont la gouvernante nommée Undicimilla...

54 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, à l'*arrière-plan* à gauche, trois grandes galères vénitiennes (deux amarrées au quai et une plus loin), avec les grands mâts et les grand-voiles amenées. À droite, de la végétation. À l'*avant-plan*, cortège des Vierges qui suit la route en forme sinueuse. Au centre-droite, détail d'une hampe qui coupe le cadre en deux parties. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal vertical vers le bas* qui suit la hampe. Une fois la hampe terminée entre les mains d'une Vierge, le *travelling* continu *en diagonal droite vers le bas*, jusqu'à cadrer, à gauche, un groupe du cortège des Vierges (elles sont huit), toutes au *premier plan* profil droite, avec une petite couronne sur leurs têtes. Comme elles ont la tête levée et regardent vers le haut, on comprend qu'elles sont agenouillées. À droite, un paysage avec de la verdure.

La musique continue *diminuendo*.

Voix off : ... va devenir, par les prérogatives du rêve, et de la légende onze mille vierges, onze mille qui doivent tenir dans cette chambre où la jeune fille est toute seule et dort près de son chien qui dort couché plat sur une carpe.

55 Détail de la même toile. En *plan moyen*, à droite, groupe du cortège papale. À l'*avant-plan*, tout à gauche, *premier plan* d'un franciscain. Au milieu, en *demi-figure*, groupe de cinq évêques, avec leurs chapes brodées et mitres. À l'*arrière-plan*, d'autres religieux. Parmi eux, à l'opposé du franciscain, il y a un dominicain. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal oblique avant vers la gauche*, jusqu'à cadrer, au centre, au *premier plan*, Sainte Ursule et, derrière elle, Etherius, les deux de profil droit, la tête levée et regard vers le haut, donc agenouillés, devant les mains du Pape Cyriaque. Ils sont entourés par le cortège papal.

La musique continue jusqu'à s'éteindre.

Voix off : Et voici que des pieds...

56 Détail de la cinquième toile du cycle : « Songe de Sainte Ursule ». Au *premier plan*, au centre, l'ange au profil gauche comme au plan 52.

La musique reprend avec le thème joué par les cordes (il s'agit de celui joué précédemment pour l'arrivée des Ambassadeurs au plan 9).

Voix off : ... entrent dans la chambre sans...

57 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, *premier plan* de Sainte Ursule en train de rêver, comme au plan 50.

La musique continue.

Voix off : ... que la porte s'ouvre, des pieds...

58 Détail de la même toile. En *gros plan*, au centre, tête de l'ange profil gauche.

La musique continue.

Voix off : ... légers, des pieds si lourds et si légers qu'ils ne touchent même pas la terre où ils marchent. Et voici...

59 Détail de la huitième grande toile du cycle : « Martyre des Pèlerins et Funérailles de Sainte Ursule ». En *plan rapproché*, à partir du centre vers la gauche, enfilade d'arbres en perspective. À droite, détail du tronc cassé d'un arbre, qui a quelques feuilles. À l'*arrière-plan*, la partie haute de bâtiments. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling frontal* d'abord *vers le haut* et, une fois les branches des arbres rejointes, *en arrière vers le bas*, jusqu'à cadrer, en *plan rapproché*, le martyre des Pèlerins par la main des Huns. À gauche, au *premier plan*, enchevêtrement serré de têtes, de bras et de corps. À droite, au premier plan, deux Vierges agenouillées en train de prier et, derrière elles, des religieux en train de subir le martyre. À l'*arrière-plan*, derrière l'enfilade des troncs des arbres, végétation et bâtiments.

La musique continue.

Voix off : ... que tant de cortèges se résument en un seul qui s'écoule et que les beaux seigneurs frivoles, de dos, un poing sur la hanche, deviennent des vierges, des vierges, et encore des vierges, un fleuve...

60 Détail de la même toile. En *plan rapproché*, *gros plan* de deux visages de Vierges en train de subir leur martyre. Les cheveux au vent de celle de gauche couvrent la partie droite du visage, penché sur la droite, de celle de droite.

La musique continue.

Voix off : ... de vierges en marche vers les flèches d'un tir à l'arc.

61 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, un soldat des Huns en train de couper avec son épée la tête, en *gros plan*, d'une Vierge penchée sur la gauche.

La musique continue.

62 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, un soldat des Huns, au *premier plan* à droite, en train d'égorger avec son poignard le Pape Cyriaque, en *gros plan* à gauche.

La musique continue.

63 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, détail de la flèche plantée dans la poitrine du Pape à gauche. En haut, détail du poignard dans son cou.

La musique continue *crescendo*.

64 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, détail du martyre des Vierges. À gauche, au *premier plan*, détail d'un tronc d'arbre et d'une épée. À droite, soldat à mi-corps avec bouclier dans la main gauche et lance dans la main droite. Au milieu et au centre, en *plan américain*, dos d'un archer en train de tirer sa flèche vers la gauche et, derrière lui à droite, deux Vierges en train de prier.

La musique continue *crescendo*.

65 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, soldat en plan américain avec poignard dans sa main droite en train de tuer quelqu'un qui est hors cadre. À l'*arrière-plan*, il est entouré par des Pèlerins.

La musique continue *crescendo*.

66 Détail de la même toile. En *plan de demi-ensemble*, à l'avant-plan pointes de lances de formes différentes avec, au milieu, un arbre. À l'*arrière-plan*, grands remparts et, au fond, bâtiments fortifiés.

La musique continue *crescendo*.

Voix off : Et attention !

67 Détail de la même toile. Au centre, en *plan rapproché*, détail d'un drapeau des Pèlerins (une croix sur fond blanc), entouré par des arbres. À l'*arrière-plan*, végétation sur la droite.

La musique continue *piano* avec un nouveau thème joué par les cordes (il s'agit de celui du début pendant le *générique* : le thème d'Ursule).

Voix off : Voilà encore le jeune personnage...

68 Détail de la même toile. *Plan rapproché* des Huns. À l'*avant-plan* à droite, archer en *demie-figure* en train de tirer sa flèche, en bas vers la gauche. Son corps est de profil gauche (on ne voit pas son visage, caché par ses cheveux). Il porte un chapeau à plume. Au milieu à gauche, en *plan moyen*, autre soldat avec bouclier dans la main gauche et épée dans la main droite. Il porte, lui aussi, un chapeau à plume mais différent du premier. À l'*arrière-plan*, soldats et chevaux.

La musique continue.

Voix off : ... radieux. Quel drôle d'insecte ! Qu'il est beau !

69 Détail de la même toile. *Plan rapproché* de Sainte Ursule avec deux Vierges. Au centre-gauche, en *plan moyen* Sainte Ursule agenouillée, de profil droit en train de prier. Derrière elle, deux Vierges agenouillées : l'une, celle en *avant-plan* en train de prier et l'autre, à côté, en train de pleurer. À droite, jambes de soldats et, à l'extrémité, pointe d'une flèche qui vise la

Sainte. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling diagonal arrière vers le haut*, jusqu'à cadrer, en *plan de demi-ensemble*, le martyr de Sainte Ursule. À l'*avant-plan*, à gauche Sainte Ursule agenouillée, profil droit et en train de prier, visée par la flèche de l'archer du plan précédent, en *plan américain* à droite. Au centre l'autre soldat du plan précédent, en *figure presque entière*. À l'*arrière-plan*, le camp des Huns, avec des tentes.

La musique continue.

Voix off : Qu'il est des Huns le capitaine étrange. Et que fait-il avec son dard ? Il vise Ursule. « Ursule ! Ursule ! réveillez-vous, réveillez-vous, ne dormez plus ! Le rêve...

70 Détail de la même toile. Au centre, au *premier plan*, les deux Vierges du plan précédent (celles derrière Sainte Ursule).

La musique continue.

Voix off : ... a des limites. Méfiez-vous, Ursule, des cheveux d'ange. Méfiez-vous. Que votre chien aboie ...

71 Détail de la même toile. Au centre, au *premier plan*, Sainte Ursule agenouillée, de profil droit et en train de prier, comme au plan 69. À l'*arrière-plan*, jambes des soldats.

La musique continue.

Voix off : ... et vous réveille ! Dans une seconde il sera trop tard. Le bel insecte vous vise avec son arc. Dormez...

72 Détail de la cinquième toile du cycle : « Songe de Sainte Ursule ». Comme au plan 51, en *plan moyen*, la chambre d'Ursule. À gauche, une partie du lit avec son pied de lit, où elle est en train de dormir (mais on ne voit pas son corps). Au centre, à l'*arrière-plan*, le tabouret avec la petite écritoire comme au plan 3. À droite, presque en *figure entière* (on ne voit pas ses pieds), un ange au profil gauche qui tient, dans sa main droite, la palme du martyr.

La musique continue.

Voix off : ... dormez tranquille, Ursule ! Mais ...

73 Détail de la huitième grande toile du cycle : « Martyre des Pèlerins et Funérailles de Sainte Ursule ». En *plan rapproché*, Sainte Ursule dans son lit de mort en *figure presque entière*, sa tête à gauche de profil droit. À l'*arrière-plan*, deux murs différents contigus. Celui plus à droite a, au centre, une plaque en marbre avec l'image d'un blason. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling diagonal arrière vers la gauche*, jusqu'à cadrer, en *plan de demi-ensemble*, les funérailles de sainte Ursule. À l'*avant-plan*, au centre, deux têtes d'évêques avec les mitres, profil droite. Ils portent, sur leurs épaules, le catafalque où est posé le corps de Sainte Ursule, qui occupe la partie droite du cadre. À l'*arrière-plan*, à gauche des bâtiments avec végétation et, à droite, un mur dont le haut est délabré et, en continuité, un autre mur avec, au centre, une plaque de marbre avec blason. Derrière celui-ci, un clocher.

La musique continue.

Voix off : ... que se passe-t-il, où se hissent votre couche et votre chambre inhabitable ? Vous dormez, haute et en plein vent. Quel est ce dais, quel est ce catafalque ? Ursule votre lit...

74 Détail de la même toile. Au centre, au *premier plan*, toit d'une église avec clocher. De la végétation aux alentours.

La musique continue *crescendo*.

Voix off : ... naviguait sur les eaux sournoises et Dieu a dit à l'ange aux trois figures : « Vous coulerez à pic ce lit qui navigue...

75 Détail de la quatrième grande toile du cycle : « Rencontre et Départ des Fiancés ». Au centre, en *plan rapproché légèrement en oblique*, détail d'un tapis précieux étalé sur une balustrade. Au-dessus, on voit les jambes de quelqu'un assis derrière lui. Ensuite, sans solution de continuité, *travelling diagonal vers le bas à droite*, jusqu'à cadrer au centre, en *plan rapproché*, détail d'un écriteau accroché sur une colonne en marbre (il s'agit de la base du pennon central qu'on ne voit pas) sur lequel on lit « VICTORI CARPATIO VENETI OPUS MCCCCLXXXV » (Vittore Carpaccio fait à Venise 1495). À côté de l'anneau qui tient l'écriteau il y a, légèrement sur la gauche, un scorpion. À droite de la colonne, détail de la partie basse d'un faisceau de bâtons. À gauche, détail de tapis d'ornement qui recouvre une balustrade (celui du plan d'ouverture et, un autre, perpendiculaire). *Fondu au noir*.

La musique continue *piano*.

Voix off : ... sur les eaux sournoises ». Et l'ange aux trois figures l'a coulé à pic et vous voilà coulée à pic jusqu'au fond du ciel sans fond.

76 *Ouverture en fondu*. Le mot « FIN » et « PANTHEON PRODUCTION » apparaissent dans le même carton, écrits en caractères blancs sur fond noir. *Fermeture en fondu*.

La musique, jouée par les cuivres et le violon, se termine en léger *crescendo*.

BIBLIOGRAPHIE

Instruments bibliographiques

CAIZERGUES Pierre, PEREZ Élisabeth, *Catalogue du fonds Jean Cocteau de l'Université Paul Valéry*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1998.

ROUILLÉ Raphaël (Catalogue établi par), *LE CINÉMATOGRAPHE dans le FONDS JEAN COCTEAU de l'Université Paul-Valéry*, Montpellier, Centre d'Étude du XX^e siècle Bibliothèque interuniversitaire – Section Lettres Montpellier - 2001, 2001.

Textes de référence de Jean Cocteau (par date de publication)

Œuvres complètes, en 11 volumes, Lausanne, Marguerat 1946-1951 (inachevée).

Romans, Poésies, Œuvres diverses, présentation et notes de Bernard Benech, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1995.

Œuvres poétiques complètes. Édition publiée sous la direction de Michel Décaudin avec, pour ce volume, la collaboration de Monique Bourdin, Pierre Caizergues, David Gullentops, Léon Somville et Michel Vanhelleputte, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Théâtre complet. Édition publiée sous la direction de Michel Décaudin avec la collaboration de Pierre Caizergues, Pierre Chanel, Gérard Lieber, Francis Ramirez, Christian Rolot et Jean Touzot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

Œuvres romanesques complètes. Édition établie par Serge Linares. Préface d'Henri Godard, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

Autres éditions consultées ou citées dans cette thèse, dans l'ordre de leur publication originelle :

Le Rappel à l'ordre (Le Coq et l'Arlequin – Carte blanche – Visites à Barrès – Le Secret professionnel – D'un ordre considéré comme une anarchie – Autour de Thomas l'imposteur – Picasso), Paris, Stock, 1926.

Le Mystère laïc. Essai d'étude indirecte, Paris, éd. Des Quatre Chemins, 1928 (voir *Essai de critique indirecte*, voir *Poésie critique I*).

Essai de critique indirecte (Le Mystère laïc – Des Beaux-arts considérés comme un assassinat), Paris, Grasset, 1932 (voir *Poésie critique I*).

Portraits-souvenir, Paris, Grasset, 1935.

Tour du monde en 80 jours (mon premier voyage), Paris, Gallimard, 1936 (coll. « Idées », 1983).

Entretiens sur le cinématographe, édition établie par André Bernard et Claude Gautéur, Monaco, Le Rocher, 2003 [éd. or. : *Entretiens autour du cinématographe*, Paris, André Bonne, 1951].

Journal d'un inconnu, Paris, Grasset, 1953.

Démarche d'un poète – Der Lebensweg eines Dichters, Munich, Bruckmann, 1953.

« *L'autre face de Venise ou Venise la gaie* », in LEISS Ferruccio, *Immagini di Venezia*, Milano, Daria Guarnati, 1953 (avec un texte, aussi, de Filippo de Pisis, « *Venezia, o la consolazione della pietra* »).

« Marco Polo », *Comprendre*. Revue de la Société Européenne de Culture. Près de « La Biennale » Ca' Giustinian – Venise, n° 9, septembre 1953.

La Corrida du 1^{er} Mai, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1957.

« *Chaque nuit la Joconde en soi-même se change* », in *Léonard de Vinci*, Paris, Hachette, coll. « Génies et Réalités », 1959.

Poésie critique I et II, Paris, Gallimard, 1959.

Le Cordon ombilical, Paris, Plon, 1962.

Entretiens avec André Fraigneau, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1965.

Du cinématographe, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gautéur, Monaco, Le Rocher, 2003 [éd. or. : Paris, Pierre Belfond, 1973].

Correspondances

Lettres à Jean Marais, Paris, Albin Michel, 1987.

Lettres à sa mère I (1898 – 1918), texte établi et annoté par Pierre Caizergues avec le concours de Pierre Chanel, Gallimard, 1989.

Lettres à sa mère II (1919 – 1938), texte établi et annoté par Jean Touzot avec le concours de Pierre Chanel, Gallimard, 2007.

COCTEAU Jean–Guillaume APOLLINAIRE, *Correspondance*, présentée par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, suivie de la correspondance de Guillaume Apollinaire avec Harrison Reeves et avec Jean Le Roy, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

BLANCHE Jacques-Émile–Jean COCTEAU, *Correspondance*, édition établie et présentée par Maryse Renaut-Garneau, Paris, La Table Ronde, 1993.

Journaux intimes

Journal 1942-1945, texte établi, présenté et annoté par Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989.

Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre, Paris, Gallimard, 1949.

Le Passé défini I (1951-1952), texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1983.

Le Passé défini II (1953), texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1985.

Le Passé défini III (1954), texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1989.

Le Passé défini IV (1955), texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 2005.

Le Passé défini V (1956-1957), texte établi par Pierre Caizergues, Francis Ramirez et Christian Rolot, Paris, Gallimard, 2006.

Le Passé défini VI (1958-1959), texte établi par Pierre Caizergues, Francis Ramirez et Christian Rolot, Paris, Gallimard, 2010.

Ouvrages dédiés à Jean Cocteau

ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2003.

BERGÉ Pierre, *Album Cocteau*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de La Pléiade », 2006.

CAIZERGUES Pierre, *Jean Cocteau et le Sud. De l'Atlantique à la Méditerranée*, Avignon, Barthélemy, 1989.

(Textes réunis par), *Jean Cocteau aujourd'hui*. Actes du colloque de Montpellier mai 1989, avec des inédits de Jean Cocteau. Préface de Michel Décaudin. Présentation de Pierre Caizergues, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

(Textes et documents réunis par), *Jean Cocteau et le théâtre*, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle Université Paul Valéry, 2000.

(Textes réunis par) *Jean Cocteau, quarante ans après 1963-2003*, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle de l'université Paul-Valéry – Montpellier III, Centre Pompidou – Paris, 2005.

CASTRONOVO Enrico, *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

CHAPERON Danielle, *Jean Cocteau La chute des anges*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Objet », 1990.

DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007 (Essais en français et en italien).

FERMI Elena, *Jean Cocteau et l'Italie*, Thèse : Lettres : Montpellier III – Université degli Studi di Torino (Italie), 2004, pp. 307.

KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BÉHAR Henri C., *Jean Cocteau L'homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968.

LE CORSU Soraya, *Jean Cocteau, Arthur Rimbaud et le Surréalisme*, Paris, Connaissance et Savoirs, 2004.

LINARES Serge, *Jean Cocteau, le grave et l'aigu*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

MONCHAL Maïté, *Homotexualité. Création et sexualité chez Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2005.

NEMER François, *Cocteau sur le fil*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes G. Arts », 2003.

PAÏNI Dominique, NEMER François, LOTH Valérie (sous la direction de), *Cocteau, Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, Paris, Centre Pompidou, 2003.

RAMIREZ Francis ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, Paris, ACR Édition, 2000.

TOUZOT Jean, *Jean Cocteau*, Lyon, La Manufacture, coll. « Les Classiques de La Manufacture », 1989.

Jean Cocteau Qui êtes-vous ?, Paris, La Manufacture, 1990.

WOLTER Christoph, *Jean Cocteau et l'Allemagne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ZOPPI Sergio (a cura di), *Jean Cocteau, Quaderni del Novecento Francese*, n° 15, Roma, Bulzoni, 1992 (Essais en français et en italien).

Articles dédiés à Jean Cocteau

BARON Philippe, « *La Voix humaine* à la scène », in CAIZERGUES Pierre (Textes et documents réunis par), *Jean Cocteau et le théâtre*, Montpellier, Centre d'Études du XX^e siècle Université Paul-Valéry, 2000.

BORSARO Brigitte, « Jean Cocteau : le cirque et le music-hall », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 2 (« Le cirque et le music-hall »), Paris, Passage du Marais, 2003.

CASTRONOVO Enrico, « La Sicile de Cocteau, entre mythe et modernité », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007.

CHANEL Pierre, « *Poésie plastique*, l'exposition de 1926 », in CAIZERGUES Pierre (Textes et documents réunis par), *Jean Cocteau & l'image*, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2003.

« Dernières remarques », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 6, « Cocteau avant le Potomak », Paris, Michel de Maule, 2008.

DOTOLI Giovanni, « Cocteau l'italien : Rome et Naples », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007.

FERMI Elena, « Jean Cocteau et l'Italie », in CAIZERGUES Pierre (Textes réunis par), *Jean Cocteau, quarante ans après 1963-2003*, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle de l'université Paul-Valéry – Montpellier III, Centre Pompidou – Paris, 2005.

« Jean Cocteau et l'Italie », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 5, « Jean Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète », Paris, Michel De Maule, 2007.

« Document relatifs à Jean Cocteau et l'Italie », avec David Gullentops, in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 5, « Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète », Paris, Michel De Maule, 2007.

GULLENTOPS David, « *Démarche d'un poète* : une édition critique », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 5, « Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète », Paris, Michel De Maule, 2007.

« Jean Cocteau sous l'égide d'Uccello : sa lecture de Marcel Schwob », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007.

JOPPOLO Giovanni, « Cocteau – de Chirico ou la “Critique indirecte” », in ZOPPI Sergio (a cura di), *Jean Cocteau, Quaderni del Novecento Francese*, n° 15, Roma, Bulzoni, 1992.

LINARES Serge, « Dans la fabrique du *Grand Écart* », in CAIZERGUES Pierre (Textes réunis par), *Jean Cocteau, 40 ans après 1963-2003*, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle de l'université Paul-Valéry – Montpellier III, Centre Pompidou – Paris, 2005.

« Image et narration dans l'œuvre de Cocteau », in *Jean Cocteau 6*, « Figures de la narration », textes réunis et présentés par Serge Linares, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 2010.

MILORAD, « La clé des mythes dans l'œuvre de Cocteau », in *Cahiers Jean Cocteau 2*, « Souvenirs et études critiques », Paris, Gallimard, 1971.

« Addenda à une étude du “ Livre blanc ” », in *Cahiers Jean Cocteau 9*, « Théâtre inédit et textes épars », Paris, Gallimard, 1981.

RANDOM MICHEL – de WASSEIGE CORALIE, « Histoire d'une vie : Costantini, le troisième œil de Cocteau », in *Egidio Costantini. Il maestro dei maestri*, Espace Médicis – Espace Kiron, Brussels, 1990.

ROUBAUD Colette, « Jean, Ursule... et les autres, ou Orphée à Venise », in ZOPPI Sergio (*a cura di*), *Jean Cocteau, Quaderni del Novecento Francese*, n° 15, Roma, Bulzoni, 1992.

STEINMETZ Jean-Luc, « Une mort à Venise », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (*a cura di*), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007.

TOUZOT Jean, « Jean Cocteau et son automythographie », in TOUZOT Jean (textes réunis par), « Jean Cocteau 2 autour du Requiem », *La Revue des Lettres modernes*, Paris-Caen, Minard, 1998.

« De Léonard à Michel-Ange », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (*a cura di*), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007.

VOLTA Ornella, « La musique ‘française de France’ de Jean Cocteau », in *Cocteau, Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, Paris, Centre Pompidou, 2003.

« Cocteau et Shakespeare », in CAIZERGUES Pierre (Textes et documents réunis par), *Jean Cocteau & le théâtre*, Montpellier, Centre d'Études du XX^e siècle Université Paul-Valéry, 2000.

WINTER Suzanne, « La Parade de Cocteau ou l'imaginaire théâtral futuriste mis en pièces », in CAIZERGUES Pierre (Textes et documents réunis par), *Jean Cocteau & le théâtre*, Montpellier, Centre d'Études du XX^e siècle Université Paul-Valéry, 2000.

« Du spirituel dans l'art et de l'esprit nouveau », in *Europe*, « Jean Cocteau », n° 894, Paris, octobre 2003.

Numéros spéciaux de revues et revues spécialisées

Europe, « Jean Cocteau », n° 894, Paris, octobre 2003.

La Table ronde, « Autour de Jean Cocteau », n° 94, 1955.

Jean Cocteau 1, « Cocteau et les mythes », textes réunis par Jean-Jacques Kihm et Michel Décaudin, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 1972.

- Jean Cocteau 2*, « Autour du *Requiem* », textes réunis par Jean Touzot, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 1998.
- Jean Cocteau 3*, « Écriture et création », textes réunis et présentés par David Gullentops, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 2001.
- Jean Cocteau 4*, « Poésie critique et critique de la poésie », textes réunis par Monique Bourdin, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 2003.
- Jean Cocteau 5*, « Les adaptations », textes réunis et présentés par Serge Linares, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 2008.
- Jean Cocteau 6*, « Figures de la narration », textes réunis et présentés par Serge Linares, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 2010.
- Cahiers Jean Cocteau 1*, « Poèmes et lettres de Jean Cocteau », Paris, Gallimard, 1969.
- Cahiers Jean Cocteau 2*, « Souvenirs et études critiques », Paris, Gallimard, 1971.
- Cahiers Jean Cocteau 3*, « Jean Cocteau et le cinématographe », Paris, Gallimard, 1972.
- Cahiers Jean Cocteau 4*, « Raymond Radiguet – Jean Cocteau », Paris, Gallimard, 1973.
- Cahiers Jean Cocteau 5*, « Jean Cocteau et son théâtre », Paris, Gallimard, 1975.
- Cahiers Jean Cocteau 6*, « La poésie », Paris, Gallimard, 1977.
- Cahiers Jean Cocteau 7*, « Avec les musiciens », Paris, Gallimard, 1978.
- Cahiers Jean Cocteau 8*, « Le romancier », Paris, Gallimard, 1979.
- Cahiers Jean Cocteau 9*, « Théâtre inédit et textes épars », Paris, Gallimard, 1981.
- Cahiers Jean Cocteau 10*, « Théâtre inédit et textes épars », Paris, Gallimard, 1985.
- Cahiers Jean Cocteau 11*, « Correspondance », Paris, Gallimard, 1989.
- Cahiers Jean Cocteau 12*, « Correspondance », Paris, Gallimard, 1993.
- Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 1, « Genet et Cocteau, traces d'une amitié littéraire », Paris, Passage du Marais, 2002.
- Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 2, « Jean Cocteau, le cirque, le music-hall », Paris, Passage du Marais, 2003.
- Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 3, « Jean Cocteau et la mode », Paris, Passage du Marais, 2004.

Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série n° 4, « Cocteau et la musique », Paris, Michel de Maule, 2006.

Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série n° 5, « Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète », Paris, Michel de Maule, 2007.

Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série n° 6, « Cocteau avant *le Potomak* », Paris, Michel de Maule, 2008.

Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série n° 7, RAMIREZ Francis ROLOT Christian « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », Paris, Non lieu, 2009.

Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série n° 8, « Jean Cocteau et la radio », Paris, Non lieu, 2010.

Ouvrages sur le cinéma de Jean Cocteau

AZOURY, Philippe, LALANNE Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma : désordres*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.

BAX Dominique (sous la direction de), BÉGHIN Cyril (avec la collaboration de), *Derek Jarman Jean Cocteau Alchimie*, tome 19, Paris, Magic cinéma, série « théâtres au cinéma », 2008.

EVANS Arthur B., *Jean Cocteau and His Films of Orfic Identity*, London-Philadelphia, Associated University Press, 1977.

GILSON René, *Jean Cocteau cinéaste*, Paris, Seghers, 1964, rééd. Paris, Quatre-Vents, 1988.

RAMIREZ Francis ROLOT Christian, *Jean Cocteau l'œil architecte*, Paris, ACR Édition, 2000.

Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série n° 7, RAMIREZ Francis ROLOT Christian « Jean Cocteau. Le cinéma et son monde », Paris, Non lieu, 2009.

ROLOT Christian (Textes réunis par), *Le cinéma de Jean Cocteau suivi de Hommage à Jean Marais*, Montpellier, Centre d'Études Littéraires Françaises du XX^e siècle, Université Paul-Valéry, 1994.

SCHIFANO Laurence, *Orphée de Cocteau*, Paris, Atlante, coll. « Clefs concours – Cinéma », 2002.

Articles sur le cinéma de Jean Cocteau

AMY DE LA BRETÈQUE Benoît, « La voix de Jean Cocteau écoutée par un phoniatre », in ROLOT Christian (Textes réunis par), *Le cinéma de Jean Cocteau suivi de Hommage à Jean Marais*, Montpellier, Centre d'Études Littéraires Françaises du XX^e siècle Université Paul-Valéry, 1994.

- BRASSART Alain, « Une homosexualité affirmée (Jean Cocteau, Jean Genet) », in idem, *L'Homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau Monde, 2007.
- CUROT Frank, « *L'Aigle à deux têtes* (1947) et *Le Mystère d'Oberwald* (1979) », in CAIZERGUES Pierre (Textes réunis par), *Jean Cocteau aujourd'hui*. Actes du colloque de Montpellier mai 1989, avec des inédits de Jean Cocteau. Préface de Michel Décaudin. Présentation de Pierre Caizergues, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.
- LANGLOIS Henri, « Jean Cocteau et le cinéma », in *Cahiers Jean Cocteau 3*, « Jean Cocteau et le cinématographe », Paris, Gallimard, 1972, repris par extraits in *Libération*, numéro hors série, octobre 1983.
- MILORAD, « “ Le Sang d'un poète ”, film à la première personne du singulier », in *Cahiers Jean Cocteau 9*, « Théâtre inédit et textes épars », Paris, Gallimard, 1981.
- NASTA Dominique, « COCTEAU-ALMODOVAR. Hybridations de la (post)modernité cinématographique », in *Europe*, « Jean Cocteau », n° 894, Paris, octobre 2003.
- RAMIREZ Francis, « Poésie et cinéma », in *Le cinéma au rendez-vous des arts. France, années 20 et 30*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995.
- « Les comédiens terribles, éclats de théâtre dans les films de Jean Cocteau », in *CinémAction*, n° 93, « Le théâtre à l'écran », 1999.
- « À la recherche du cinéma », in AUMONT Jacques (sous la direction de), *Le Septième Art*, Paris, Léo Scheer, 2003.
- RAMIREZ Francis et ROLOT Christian, « Le larcin magique », in *Revue Cinémathèque*, n° 11, printemps 1997.
- « L'image calée et décalée », in *Revue Cinémathèque*, n° 14, automne 1998.
- ROLOT Christian, « Jean Cocteau, spectateur », in ROLOT Christian (Textes réunis par), *Le cinéma de Jean Cocteau suivi de Hommage à Jean Marais*, Montpellier, Centre d'Études Littéraires Françaises du XX^e siècle, Université Paul-Valéry, 1994.
- « Jean Cocteau et Charlie Chaplin », CAIZERGUES Pierre et HÉRON Pierre-Marie (sous la direction de), *Le Siècle de Jean Cocteau*, Actes du colloque international de Toronto, Centre d'Études Littéraires Françaises du XX^e siècle Université Paul-Valéry, 2000.
- ROLOT Christian et RAMIREZ Francis, « Le rôle des truquages dans "la poésie du cinéma de Jean Cocteau" ou "Les tours d'Orphée" », in ZOPPI Sergio (a cura di), *Quaderni del Novecento Francese*, n° 15, Roma, Bulzoni, 1992.
- « Jean Cocteau et le Festival de Cannes », in CAIZERGUES Pierre (Textes réunis par), *Jean Cocteau, 40 ans après 1963-2003*, Montpellier-Paris, Centre d'Études Littéraires Françaises du XX^e siècle Université Paul-Valéry – Centre Pompidou-Paris, 2005.

TACCHELLA Jean Charles, « Quand Jean Cocteau était président d'un ciné-club : Objectif 49 et le Festival du Film maudit », in PAÏNI Dominique, NEMER François, LOTH Valérie (sous la direction de), *Cocteau, Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, Paris, Centre Pompidou, 2003.

STEERTHEM Angie Van, « *La Voix humaine – Una Voce umana* La rencontre entre Jean Cocteau et Roberto Rossellini », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 5, « Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète », Paris, Michel De Maule, 2007.

ZEMIGNAN Roberto, « Luciano Emmer – Jean Cocteau *Venise et ses amants* », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007.

« De “*Romantici a Venezia*” à “*Venise et ses amants*”. Analyse d'une métamorphose », in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série n° 6, « Cocteau avant le Potomak », Paris, Michel De Maule, 2008.

« Aux origines de l'œuvre : *Le Testament d'Orphée* et son écriture », in *Jean Cocteau 6*, « Figures de la narration », textes réunis et présentés par Serge Linares, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 2010.

Scénarios tirés de ses films

L'Avant-Scène cinéma, « Numéro spécial Cocteau », n° 138-139, juillet-septembre 1973, *La Belle et la Bête*, suivi de *Le Baron fantôme*.

L'Avant-Scène cinéma, « Numéro spécial Cocteau », n° 307-308, 1-15 mai 1983, *Le Sang d'un poète*, suivi de *Le testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi*, rédaction des découpages Dominique Haas, et texte intégral du commentaire *Les Noces de sable*.

Autres ouvrages cinématographiques consultés

ANTONIONI Michelangelo, *Écrits 1936/1985*, édité par Giorgio Tinazzi, Roma, Cinecittà International, 1991.

Entretiens et inédits 1950/1985, édité par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, Roma, Cinecittà International, 1992 .

BAZIN André, *Qu'est-ce que c'est le cinéma ?* (1985), Paris, Cerf, coll. « 7 Art », 1999.

CHÂTEAU Dominique, GARDIES André, JOST François (sous la direction de), *Cinéma de la modernité : films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma Éditions de l'Étoile, coll. « Essais », 1982.

- L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- CUCCU Lorenzo, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, Roma, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, 1988.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- EMMER Luciano, *Ce magique drap bleu Divagations pas trop sérieuses sur le cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou/Istituto Italiano di Cultura, 1996.
- GALLAGER Tag, *Les aventures de Roberto Rossellini*, Paris, Léo Scheer, 2006.
- GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1996.
- GOURMELIN Arnaud, *Le festival du film maudit et le Rendez-vous de Biarritz 1949-1950*, mémoire de DEA, Université Paris III, 1998.
- LAGNY Michèle, *Luchino Visconti. Vérité d'une légende*, Paris, BiFi/Durante, coll. « Ciné-Regards », 2002.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977.
- ROSSELLINI Roberto, *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art (1909-1920). Premier volume L'avant-guerre*, Paris, Danoël, 1951.
- Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art (1909-1920). Deuxième volume La Première guerre mondiale*, Paris, Danoël, 1952.
- SCREMIN Paola, *a cura di / édité par, Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer / Films sur l'art de Luciano Emmer*, [2 DVD et booklet], Bologna, Cineteca di Bologna, 2010.
- VERDONE Mario, *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963.

Autres articles cinématographiques consultés

- ADAIR Gilbert, « L'aigle à trois têtes », in CUCCU Lorenzo, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, Roma, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, 1988.
- ANTONIONI Michelangelo, « *Suggestions de Hegel* », in *Écrits 1936/1985*, édité par Giorgio Tinazzi, Roma, Cinecittà International, 1991.
- « Presqu'un aveu », in *Entretiens et inédits 1950/1985*, édité par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, Roma, Cinecittà International, 1992.

« Ordinateur-film, mon amour. Croyez-moi, c'est notre futur » in *Entretiens et inédits 1950/1985*, édité par Carlo di Carlo et Giorgio Tinazzi, Roma, Cinecittà International, 1992.

CHATMAN Seymour, « “*Il Mistero di Oberwald*” : une approche mélodramatique », in CUCCU Lorenzo, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, Roma, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, 1988.

EMMER Luciano, « Cahiers de Traits », n° 10, 1945, in SCREMIN Paola, *a cura di*/édité par, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer/Films sur l'art de Luciano Emmer*, [2 DVD et booklet], Bologna, Cineteca di Bologna, 2010.

MISSIRONI Gianni, « “*Il Mistero di Oberwald*” : une nouvelle façon de faire du “cinéma” », in CUCCU Lorenzo, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, Roma, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, 1988.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « Le saisissement imaginaire », in *Hors Cadre*, n° 4, 1986.

Articles de presse cinématographique consultés

Sans Signature, « Rossellini et Cocteau tournent le premier monologue cinématographique du monde dans un ameublement de quatre millions », *Cinévie*, n° 86, 20 mai 1947.

BULLOT Érik, « Adolfo Adorfo Udolfo », *Cinéma/014*, automne 2007.

GUERMANN Francis, « La légende de Sainte Ursule », *Zeuxis*, n° 9, Hiver 2002.

LÉON Pierre « Comme un guetter mélancolique », *Cinéma/014*, automne 2007.

KAST Pierre, « Giotto et Jérôme Bosch s'animent d'une vie nouvelle », *L'Écran français*, n° 59, 4 août 1946.

TACCHELLA [sans Prénom], « Emmer rêve au monde poétique de Vigo et évoque pour nous “Les Amants de Venise” », *L'Écran français*, n° 153, 2 mai 1948.

Autres articles de presse cinématographique consultés

ROHMER Éric, « Deux images de la solitude », *Cahiers du cinéma*, n° 59, mai 1956.

ROSSELLINI Roberto, « Dix ans de cinéma (deuxième partie) », *Cahiers du cinéma*, n° 52, novembre 1955.

Autres ouvrages consultés

SANS AUTEUR, *Egidio Costantini. Il maestro dei maestri*, Espace Médicis – Espace Kiron, Bruxelles, 1990.

BARDON Françoise, *La peinture narrative de Carpaccio dans le cycle de Sainte Ursule*, « *Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti* », Volume XXXIX – Fascicolo IV, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1985.

BYRON George Gordon, *Le Pèlerinage du chevalier Harold*, Paris, Amyot, 1874.

CLAIR Jean (sous la direction de), *Picasso 1917-1924. Le voyage d'Italie*, Paris, Gallimard, 1998.

FREUD Sigmund, *Das Umheimliche* (1919), tr. fr. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, 2001.

GOLD Arthur–FIZDALE Robert, *Misia. La vie de Misia Sert*, Paris, Gallimard, 1981.

JAKOBSON Roman, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

MANNONI Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.

MATTE BLANCO Ignacio, *The Unconscious as infinite sets : an essay in bi-logic*, London, G. Duckworth, 1975.

MUSSET Alfred de, *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Alphonse Lemerre, 1876.

NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

RIMBAUD Arthur, « Rimbaud à Paul Demeny – Charleville, 15 mai 1871 », in *Poésies Une saison en enfer Illuminations*, Préface de René Char, Éditions établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « *nrf Poésie* », 1984.

SERT Misia, *Misia, par Misia Sert*, Paris, Gallimard, 1952.

VIERNE Simone, *Rite, Roman, Initiation* (1973), Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 1987.

WAGNER Richard, *Tristan et Isolde* (Livret d'opéra), in *Avant-Scène Opéra*, n° 34-35, juillet/août 1981.

Autres articles consultés

OCAÑA Maria Teresa, « Le parcours de Picasso vers les managers », in CLAIR Jean (sous la direction de), *Picasso 1917-1924. Le voyage d'Italie*, Paris, Gallimard, 1998.

ARCHIVES FRANÇAISES

Archives du Film de la Cinémathèque Française, Fort de Saint-Cyr

Copie de *La Leggenda di Sant'Orsola*, version italienne avec le commentaire de Diego Fabbri.

Archives du Film du Centre National de la Cinématographie (CNC), Bois d'Arcy

Copie nitrates de *La légende de Sainte Ursule*, avec le commentaire de Jean Cocteau.

BiFi (Bibliothèque du Film) de Paris

Fonds Luciano Emmer

Dossier par film. Scénario de tournage : *Romantici a Venezia*, 10 ff.
dactylographiés au recto, pas numérotés, avec des notes prises à la main.

Fonds Festival de Cannes

Différents *Dossiers*.

BHVP (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris)

Fonds Jean Cocteau.

Dossier Prampolini. Boîte 25 : PRAMPOLINI (Enrico), « *Cinipoetica in un film di Jean Cocteau* », *Futurismo*, 1932.

Dossier Italie.

Bibliothèque Universitaire Paul-Valéry, Montpellier III

Fonds Jean Cocteau.

Différents *Dossiers*.

BIBLIOGRAPHIE ITALIENNE

Instruments bibliographiques

ALESSI Debora e SANTORO Cosimo (a cura di), « *Bibliografia* », in MINERBA Giovanni SANTORO Cosimo (a cura di) *Jean Cocteau e il cinema*, Alessandria, Falsopiano, coll. « *Iniziativa* », 2003. Elle comprend plusieurs sections :

- Œuvres à caractère général ;
- Œuvres de base sur le cinéma ;
- Œuvres de Jean Cocteau ;
- Œuvres sur Jean Cocteau.

CAVINA Teresa PITTERI Daniele, « Biografia e bibliografia », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989. Elle comprend plusieurs sections :

- Œuvres de Jean Cocteau ;
- Bibliographie critique ;
- Œuvres de Cocteau publiées en Italie ;
- Théâtre, Ballets et Mimodrames ;
- Décorations et Fresques.

GIANOLIO Daniela, « *Per una bibliografia italiana di Jean Cocteau* », in ZOPPI Sergio (a cura di), *Jean Cocteau, Quaderni del Novecento Francese*, n° 15, Roma, Bulzoni, 1992. Elle comprend deux sections :

1. Écrits de Jean Cocteau édités en Italie (période 1908-1989) ;
2. Bibliographie critique (période 1920-1989).

VIGINI Giuliano, *Il Novecento letterario francese in Italia. Bibliografia delle traduzioni (1901-2000)*, Milano, Bibliografica, 2002. Il s'agit des traductions italiennes des œuvres littéraires (poésie, romans, théâtre).

Textes de Jean Cocteau traduits en italien (par date d'édition).

Gli indediti / Raymond Radiguet. Con Paul et Virginie di Cocteau e Radiguet, Parma, Guanda, s.d. (En annexe vers libres et lettres de Radiguet, Cocteau, Auric et Jacob. Édition sous la direction de Liliana Garuti delli Ponti. Présentation de Luigi de Nardis).

Picasso, Milano, Editoriale italiana, s.d., traduction de Mario Sironi.

- Orfeo, tragedia in un atto ed un intervallo*, édité par Paolo Grassi e Walter Ronchi, Forlì, Edizioni di Pattuglia, 1943, traduction de Giorgio Strehler.
- Canto fermo*, Venezia, Il Cavallino, 1944, traduction de Marco Lombardi (avec 6 portraits de l'auteur).
- I Contadini del cielo* (Lettre à Jacques Maritain ; Réponse à Jean Cocteau), Roma, OET-Organizzazione Editoriale Tipografica, 1947, traduction de Guido Martorelli ; rééd. Vicenza, La Locusta, 1978.
- I Parenti terribili*, Milano, Rosa e Ballo, 1947, traduction de Marisa Vallini.
- I Ragazzi terribili*, Milano-Verona, Mondadori, 1947, traduction de Giuseppe Ravegnani (avec 19 illustrations de l'auteur).
- Saggi* [essais], Roma, OET-Organizzazione Editoriale Tipografica, 1947, introduction et traduction de Vittorio Orazi.
- Tommaso l'impostore*, Roma, Elios, 1947, traduction de Gaetano Carancini.
- L'Aquila con due teste*, Roma, Elios, 1948, traduction d'Adolfo Franci.
- L'Impostore*, Milano, Del Duca, 1955, introduction par Carlo Bo, traduction de Franco Salerno (avec quarante dessins de l'auteur).
- I Cavalieri della Tavola rotonda*, Roma, Canesi, 1963, introduction et traduction de Walter Mauro, carnet scénique de Fabrizio Clerici.
- Orfeo*, Torino, Einaudi, 1963, introduction par Gian Renzo Morfeo, traduction de Marisa Zini ; rééd. en 1970, 1974.
- Il Mio primo viaggio*, Novara, De Agostini, 1964, traduction d'Olga Koudacheff.
- I Parenti terribili*, Torino, Einaudi, 1964, traduction de Marisa Zini ; rééd. en 1970, 1972, 1981, 1990.
- Clairoboscuro*, Parma, Guanda, 1967, édition sous la direction de Mario Pasi (avec textes originaux à côté).
- La voce umana : tragedia lirica in un atto*, Milano, Ricordi & C., 1968, texte de Jean Cocteau, musique de Francis Poulenc, version rythmique italienne de Flavio Testi.
- Il Libro bianco*, Milano, Forum Editoriale non regolari, 1968, préface de Jean Cocteau, traduction d'Alfredo Pitasi.
- Teatro* (*Orfeo ; La Voce umana ; La Macchina infernale ; I Cavalieri della Tavola rotonda ; I Parenti terribili ; L'Aquila a due teste*), Torino, Einaudi, 1970, traduction de Marisa Zini.

- Oppio*, Milano, Il Formichiere, 1976, préface d'Antonio Debenedetti, traduction de Renata Debenedetti (avec 43 dessins de l'auteur) ; rééd. Milano, SE, 1996 et en 2001.
- I Ragazzi terribili*, Milano, Rizzoli, 1976, introduction d'Ivos Margoni, traduction de Giovanni Fattorini (avec 15 illustrations de l'auteur) ; rééd. 1998.
- Il Mistero laico*, Cosenza, Lerici, 1979, introduction d'Alberto Boatto ; rééd. Milano, SE, 2000.
- Del cinema*, Milano, Il Formichiere, 1979, édité par André Bernard et Claude Gautéur, traduction de Sergio Mancini.
- Il Libro bianco*, Milano, Guanda, 1984, édition et traduction de Giancarlo Pavanello.
- Thomas l'impostore*, Milano, Serra e Riva, 1984, traduction d'Elena Baggi Regard.
- La Difficoltà di essere*, Milano, Serra e Riva, 1985, traduction d'Elena Baggi Regard.
- Dialoghi sul cinematografo*, Milano, Ubulibri, 1987, traduction de Stefano Mosetti.
- Il Gallo e l'arlecchino*, Firenze, Passigli, 1987, traduction de Maria Cristina Marinelli et Vittorio Orazi.
- Diario di uno sconosciuto*, Roma, Lucarini, 1988, traduction de Bruno Granozio.
- Dialogo sulla fede (Jean Cocteau – Jacques Maritain)*, Firenze, Passigli, 1988, préface par Carlo Bo, traduction de Maria Cristina Marinelli, rééd. 1999.
- Lettere a Jean Marais*, Milano, Archinto, 1988, traduction de Marina Premoli ; rééd. Milano, Lampi di stampa, 1999, édition sous la direction de Marina Premoli.
- La Voce umana – La Macchina infernale*, Torino, Einaudi, 1989, note introductive de Stefano Jacomuzzi, traduction de Marisa Zini.
- Il Richiamo all'ordine*, Torino, Einaudi, 1990, édition sous la direction de Paola Dècina Lombardi.
- Lettera agli americani*, Milano, Archinto, 1991, traduction de Francesca Babled.
- Diario (1942-1945)*, Milano, Mursia, 1993, introduction de Marco Vallora, traduction de Giovanna Parodi.
- Il Mio primo viaggio*, Milano, Olivares, 1994, traduction de Tina Guiducci.
- Ritratti ricordo*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994, édition sous la direction de Mireille Revol Cappelletti.
- Rinaldo e Armida*, Milano, Cama, 1996, traduction de Carlo Terron.
- La Voce umana*, Milano, Sipario, 1997, traduction de Carlo Terron.

Il Libro bianco, Milano, ES, 2000, traduction de Roberto Rossi Testa.

Travestimenti [essais], Milano, Medusa, 2007, édition sous la direction de Marco Dotti.

La Spaccata [*Le Grand écart*], Roma, Castelvechi, 2009, traduction de Francesco Bergamasco.

Ouvrages dédiés à Jean Cocteau

CARRERA Mauro, FERMI Elena (a cura di), *Jean Cocteau. Il poeta, il testimone, l'impostore*, Fidenza, Mattioli 1885, 2005.

CRESPI MORBIO Vittoria, *Jean Cocteau alla Scala*, Torino, Umberto Allemandi & C. e Milano, Associazione Amici della Scala, 2007.

DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien*, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007 [Essais en italien et en français].

ZOPPI Sergio (a cura di), *Jean Cocteau, Quaderni del Novecento Francese*, n. 15, Roma, Bulzoni, 1992 [Essais en italien et en français].

Articles dédiés à Jean Cocteau

CARRERA Mauro, « Où est-tu, cher fantôme ? *Cocteau e Clerici : un'amicizia inseguendo un sogno* », in CARRERA Mauro, FERMI Elena (a cura di), *Jean Cocteau. Il poeta, il testimone, l'impostore*, Fidenza, Mattioli 1885, 2005.

FERMI Elena, « *Il viaggio in Italia di Jean Cocteau* », in CARRERA Mauro, FERMI Elena (a cura di), *Jean Cocteau. Il poeta, il testimone, l'impostore*, Fidenza, Mattioli 1885, 2005.

« Jean Cocteau, Fabrizio Clerici, Vanni Scheiwiller : une amitié "à la loupe" », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien*, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007.

RODRIGUEZ Jean-François, « *Me voici à Rome...* ». *Echi del soggiorno romano di Picasso e Cocteau nel 1917*, « *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti* », 157/I, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, lettere ed Arti, 1999.

VECCE Carlo, « *Cocteau e Orfeo : sogno e metamorfosi del mito (I)* », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italien*, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007.

Encyclopédies de cinéma

DORIGO Francesco e SAVIO Francesco, « *Cocteau, Jean* », *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. III, Roma, Le Maschere, 1956.

LAURA Ernesto G., « *Cocteau, Jean* », *Filmlericon degli Autori e delle Opere*, vol. I, Roma, Bianco e Nero, 1958.

ROBERTI Bruno, « *Cocteau, Jean* », *Enciclopedia del Cinema*, vol. II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003.

RONDOLINO Gianni, « *Cocteau, Jean* », *Filmlericon degli Autori e delle Opere, Aggiornamenti e integrazioni 1958-1971*, vol. I, Roma, Bianco e Nero, 1973.

Monographies

BONI Gianni, *Cocteau e la poetica del film*, Roma, Libreria Fratelli Bocca, coll. « *Anticipazioni* », n° 11, serie Teatro-Cinema, 1944 ; réed. Roma, Edizioni del Secolo, 1948.

DORIGO Francesco, *Il cinema di Jean Cocteau*, Lecce, Elle, 1982.

MINERBA Giovanni SANTORO Cosimo (a cura di), *Jean Cocteau e il cinema*, Alessandria, Falsopiano, coll. « *Iniziativa* », 2003.

Catalogues de rétrospectives cinématographiques

AA.VV., *Venti anni dopo Jean Cocteau*, Pisa, Comune di Pisa / Arsenale Associazione di Cultura Cinematografica, 1983.

AA.VV., *Jean Cocteau Dipinti Disegni Ceramiche Arazzi Letteratura Teatro Balletto, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.

BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.

Articles sur le cinéma de Jean Cocteau

ALESSI Debora (a cura di), « I film : analisi », in MINERBA Giovanni SANTORO Cosimo (a cura di), *Jean Cocteau e il cinema*, Alessandria, Falsopiano, coll. « *Iniziativa* », 2003.

AMY DE LA BRETÈQUE François, « *Jean Cocteau fra poesia di teatro e poesia di cinema* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.

- BERNARDI Sandro, « *Il reale come eccesso (a proposito di Franju)* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.
- BRUNO Edoardo, « *Il primato del film* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.
- CARANCINI Gaetano, « *Il sangue di un poeta* », in 3^a *Mostra retrospettiva del cinema*, Milano, Roma, Cineteca Italiana – Archivio storico del film, 1951.
- DONIOL-VALCROZE Jacques, « *Da poeta a cineasta* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.
- FUSILLO Massimo, « *La poetica dell'eccesso* », in MINERBA Giovanni SANTORO Cosimo (a cura di), *Jean Cocteau e il cinema*, Alessandria, Falsopiano, coll. « *Iniziativa* », 2003.
- GAFFURI Mauro, « *Jean Cocteau Poesia per immagini* », in AA.VV., *Il Teatro al Cinema. Itinerari storici e culturali sulle relazioni fra Teatro e Cinema*, Roma, Circoli Giovanili Socioculturali, 1992.
- HUGUES Philippe d', « *La poesia dell'immagine* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.
- LA RAGIONE Colomba, « *Riverberi della scrittura di Jean Cocteau : La Belle et la Bête (1946)* », in DOTOLI Giovanni e DIGLIO Carolina (a cura di), *Cocteau l'Italian, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano, Schena, 2007.
- MILANI Raffaele, « *Cocteau e il cinema di poesia* », in *Il cinema tra le arti. Teorie e poetiche*, vol. II, Modena, Mucchi, 1985.
- PABA Stefano, « *Jean Cocteau e...* », in MINERBA Giovanni SANTORO Cosimo (a cura di), *Jean Cocteau e il cinema*, Alessandria, Falsopiano, coll. « *Iniziativa* », 2003.
- PICCINO Cristina, « *Morire e rivivere* », in MINERBA Giovanni SANTORO Cosimo (a cura di), *Jean Cocteau e il cinema*, Alessandria, Falsopiano, coll. « *Iniziativa* », 2003.
- PRAMPOLINI ENRICO, « *Cinipoetica in un film di Jean Cocteau* », *Futurismo*, 1932, repris in *Natura* (Milano), 30-9-1932 et in VERDONE Mario, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Roma, Officina, 1975, avec le titre « *Un film di Jean Cocteau* ».
- ROBERTI Bruno, « *La visibile scena dell'invisibile* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.

« *Il passo dell'ombra e gli specchi di luce* », introduction au livret d'accompagnement de *Le testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi* [DVD], Roma, Rarovideo, 2005.

RONDOLINO Gianni, « *Jean Cocteau cineasta poeta* », in *Casa Ejzenstein*, Torino, La Stampa, 1990 ; rééd. in MINERBA Giovanni SANTORO Cosimo (a cura di), *Jean Cocteau e il cinema*, Alessandria, Falsopiano, coll. « *Iniziative* », 2003.

« *Cocteau, Jean* », *Filmlexicon degli Autori e delle Opere. Aggiornamenti e integrazioni 1958-1971*, vol. I, Roma, Bianco e Nero, 1973.

SAVINIO Alberto, « *Il sangue di un poeta* », *La Lettura*, 4 ottobre 1945, in *Opere. Scritti dispersi, tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Milano, Bompiani, 1989.

VERDONE Mario, « *La "decima musa" di Jean Cocteau* », in *Gli intellettuali e il cinema*, Roma, Bianco e Nero, 1952, réédité avec le même titre par Bulzoni (Roma), 1982.

« *Ossessioni e ricerche* », in BRUNO Edoardo (a cura di), *Jean Cocteau. Il primato del film, XLVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1989.

Autres ouvrages cinématographiques consultés

ANILE Alberto, *Orson Welles in Italia*, Milano, Il Castoro, 2006.

ANTONIONI Michelangelo, *Il mistero di Oberwald*, a cura di Gianni Missironi, Torino, ERI, coll. « *TV Cinema* », 1981.

Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1994.

Sul cinema, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2004.

APRA' Adriano, GHIGI Giuseppe, PISTAGNESI Patrizia, *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia / ERI-Edizioni RAI, 1982.

APRA' Adriano, *In viaggio con Rossellini*, Alessandria, Falsopiano, 2006.

BERNARDI Sandro, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, coll. « *Biblioteca* », 2007.

BERTETTO Paolo (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio, coll. « *Saggi* », 1983.

BIARESE Cesare TASSONE Aldo, *I film di Michelangelo Anotnioni*, Roma, Gremese, 1985.

BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1993.

- Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, vol. IV, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- CAMPASSI Osvaldo, *Dieci anni di cinema francese [1930-1939]*, Milano, Poligono, 1948.
- CARLO Carlo di (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro/La Biennale di Venezia, 2002.
- CARRANO Patrizia, *La Magnani*, Milano, Rizzoli, 1982.
- D'AMICO Silvia, MAGRINI Gioia, MEDDI Roberto, *A proposito di...*, *Contenus extra dans Cronache di poveri amanti*, un film de Carlo Lizzani, [DVD], Milano, Medusa Video, coll. « *I classici del cinema italiano* », 2006.
- DI GIAMMATTEO Fernaldo, *Dive e Divi del cinema italiano. Agenda 1989*, Firenze, La Nuova Italia, 1988
- DUSI Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003.
- FLAIANO Ennio, *Lettere d'amore al cinema*, scelta e cura di Cristina Bragaglia, Milano, Rizzoli, 1978.
- FRANCIA DI CELLA Stefano e GHEZZI Enrico (a cura di), *Mister(o) Emmer l'attenta distrazione*, Torino, Torino Film Festival, 2004.
- GIACCI Leonardo (a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venezia, Marsilio Editori, 2004.
- GIACCI Vittorio, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia e Associazione B.A. Film Factory/B.A. Film Festival, coll. « *Quaderni del CSC* », 2008.
- LANOCITA Arturo, *Cinema '50*, a cura di Andrea Napoli, Roma, Gremese, coll. « *Dialoghi* », 1991.
- METZ Christian, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, coll. « *Saggi* », 1980.
- MICCICHÉ Lino, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, coll. « *Saggi* », 1990.
- MONETI Guglielmo, *Luciano Emmer*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « *il castoro cinema* », 1991.

MORANDINI Laura, Luisa e Morando (a cura di), *Il Morandini 2004 Dizionario dei film*, Bologna, Zanichelli, 2003.

PECORI Franco, *Vittorio De Sica*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « *il castoro cinema* », 1980.

QUAGLIETTI Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, coll. « *Universale arte e spettacolo* », 1980.

RONDOLINO Gianni, *Roberto Rossellini*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « *il castoro cinema* », 1977.

Luchino Visconti, Torino, UTET, 2003.

Roberto Rossellini, Torino, UTET, 2006.

ROSSELLINI Roberto, *Il mio metodo. Scritti e interviste, a cura di Adriano Aprà*, Venezia, Marsilio, 1987.

SCREMIN Paola, a cura di / *édité par, Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer / Films sur l'art de Luciano Emmer*, [2 DVD et livret], Bologna, Cineteca di Bologna, 2010.

TASSONE Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 2002.

TINAZZI Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La Nuova Italia, coll. « *il castoro cinema* », 2002².

TURCONI Davide e SACCHI Antonio (a cura di), *Bianco rosso e verde. Immagini del cinema italiano 1910-1980*, Firenze, La Casa Usher, 1983.

VERDONE Mario, *Gli intellettuali e il cinema*, Roma, Bianco e Nero, 1952, réédité par Bulzoni (Roma), 1982.

Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia, Roma, Officina, 1975.

Cinema e letteratura del futurismo, Trento, Manfrini, 1990.

VIAZZI Glauco, *Scritti di cinema 1940-1958*, a cura di Cristina Bragaglia, Milano, Longanesi, 1979.

Autres articles cinématographiques consultés

EMMER Luciano, « *Venezia è un dettaglio. Venise et ses amants* », in GIACCI Leonardo (a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venezia, Marsilio Editori, 2004.

LIZZANI Carlo, *Quaderni delle Olimpiadi*, n° 3, agosto 1951.

LUGHI Paolo, « *La prudente avventura della Scalera* », in BRUNETTA Gian Piero (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007.

VLAD Roman, « *La musica nel documentario* », *Bianco e Nero*, anno XI, nn° 5-6, maggio-giugno 1950.

Autres ouvrages consultés

Sans Auteur, *E. Costantini*, Catalogue de l'exposition au Palazzo dei Diamanti, Comune di Ferrara, 8 dicembre-15 gennaio 1975.

BYRON George Gordon, *The complete poetical works*, edit by McGann Jerome J., Oxford, at the Clarendon Press, 1980.

D'ANNUNZIO Gabriele, *Il Fuoco* (1900), in *Prose di romanzi*, vol. II, Milano, Arnoldo Mondadori, 1940.

ELEODORI Elsa e Wanda, *Il Canal Grande. Palazzi e Famiglie*, Venezia, Carbo e Fiore Editori, 1993.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio (a cura di), *Les Italiens de Paris : de Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Milano, Skira, 1998.

LORENZETTI Giulio, *Venezia e il suo estuario*, Trieste, Lint, 1963.

MALAPARTE Curzio, *Fughe in prigione* (1936), Firenze, Vallecchi, 1943 [2^{ème} édition].

Diario di uno straniero a Parigi, Firenze, Vallecchi, 1966.

MATTE BLANCO Ignacio, *L'inconscio come insiemi infiniti*, Torino, Einaudi, 1981.

MOSTO Andrea da, *I Dogi a Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano, Aldo Martello Editore, 1960.

PRAMPOLINI Enrico, « *Incontro con Picasso* », in *Cinquanta disegni di Pablo Picasso (1905-1938)*, Novara, Posizione, 1943.

SALARIS Claudia, *Luciano Folgore e le avanguardie. Con lettere e inediti futuristi*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

SAVINIO Alberto, *Souvenirs*, Roma, Nuove edizioni italiane, 1945, rééd. Palermo, Sellerio, 1976.

Torre di guardia, Palermo, Sellerio, 1977.

Opere, Scritti dispersi, tra guerra e dopoguerra (1943-1952), Milano, Bompiani, 1989.

SAVINIO Maria, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, Palermo, Sellerio, 1987.

ZANOTTO Sandro, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996.

Autres articles consultés

DI MILIA Gabriella, « *Attraverso il teatro 1915-1917* », in BELLI Gabriella e GUZZO VACCERINO Elisa (a cura di), *La Danza delle Avanguardie*, Milano, Skira, 2005.

GALLINA Marta, COMELLI Egidio, *Una breve biografia di Egidio Costantini*, Venezia, 2004, in www.fucinadegliangeli.com.

LAMBARELLI Roberto, « *Roma al tempo del viaggio di Picasso in Italia* », in Catalogue de l'exposition *Picasso in Italia*, Milano, Mazzotta, 1990.

Articles de revues cinématographiques

« Bianco e Nero »

AURIOL Jean George, « *Aspetti del cinema francese contemporaneo* », n° 5, luglio 1948.

CAMPIGLI Massimo, « *La vita del poeta* », *L'Italia Letteraria*, n° 52, 27-12-1931, repris in *Bianco e Nero*, nn. 3-4, marzo-aprile 1973.

CASTELLO Giulio Cesare, « *Ancora Cocteau* », n° 7, luglio 1951.

DORIGO Francesco, « *Il cinema di Jean Cocteau* », n° 6, giugno 1954.

PAOLELLA Roberto, « *Il mito di Tristano e Isotta nella storia del cinema* », n° 1, gennaio 1951.

VERDONE Mario, « *Jean Cocteau* », 6-6-1943, repris avec le titre « *La "decima musa" di Jean Cocteau* », in *Gli intellettuali e il cinema*, Roma, Bianco e Nero, 1952, réédité avec le même titre par Bulzoni (Roma), 1982.

« *Bianchi Pascoli Romantici a Venezia* », n° 11, aprile 1948.

VIAZZI Glauco, « *Jacques Prévert poesia e cinema* », n° 7, settembre 1948, repris in *Scritti di cinema 1940-1958*, a cura di Cristina Bragaglia, Milano, Longanesi, 1979.

« Ciak »

ASSELLE Giovanna, « *La Belle et la Bête* », n° 3, marzo 1995.

« Cineforum »

COMUZIO Ermanno, « *Jean Cocteau anti-accademico di Francia* », n° 10, ottobre 1989.

« Cinema »

Sans Signature, « *L'accoglienza di Les parents terribles a Parigi* », n° 3, 25-11-1948.

Sans Signature, « *Francia. Cocteau ha illustrato...* », n° 29, 30-12-1949.

Sans Signature, « *Francia. Jean Cocteau...* », n° 58, 15-3-1951.

ARISTARCO Guido, « *Ruy Blas* », n° 18, 15-7-1949.

LO DUCA, « *Dov'è il cinema francese ?* », n° 25, ottobre 1948.

« *Il premio Delluc "Goncourt" del cinema* », n° 15, dicembre 1948.

VIAZZI Glauco, « *Le Sang d'un poète* », n° 64, 15-6-1951, repris in *Scritti di cinema 1940-1958*, a cura di Cristina Bragaglia, Milano, Longanesi, 1979.

« Cinema Nuovo »

COCTEAU Jean, « *Il tribunale dei ex presidenti* », n° 107, 15-5-1957.

FIORINI-ROSA Giuliano, « *VENEZIA 1989. L'"aquila" a più teste* », nn° 4-5, luglio-ottobre 1989.

GAROFALO Mariantonietta, « *VENEZIA 1989. L'"aquila" a più teste* », nn° 4-5, luglio-ottobre 1989.

« Filmcritica »

COCTEAU Jean, « *Il poeta morto* » (*Conferenza tenuta da Jean Cocteau al teatro Vieux-Colombier prima della proiezione del film Le Sang d'un poète, gennaio 1932*), nn° 34-35, aprile-maggio 1954.

MILANI Raffaele, « *Cocteau dell'immaginario* », n° 345, giugno 1984, repris in *Il cinema tra le arti. Teorie e poetiche*, vol. II, Modena, Mucchi, 1985, avec le titre « *Cocteau e il cinema di poesia* ».

RISPOLI Claudio, « *"Les Parents terribles" di Cocteau* », n° 161, ottobre 1965.

ROBERTI Bruno, « *Oltre lo specchio di Orfeo. Retrospectiva Jean Cocteau* », n° 399, novembre 1989.

SADOUL Georges, *Il surrealismo nel cinema*, n° 4, marzo-aprile 1951.

« Rassegna del Film »

SINISCALCO Marco, « *La corona nera* », n° 17, settembre 1953.

« La Rivista del Cinematografo »

Sans Signature, « La principessa di Clèves », nn° 9-10, ottobre 1961.

AMMANNATI Floris, « *Corona negra (La corona nera)* », nn° 9-10, 1951.

DORIGO Francesco, « *L'accademico antiaccademico* », n° 11, novembre 1963.

SANTARELLI Giorgio, « Les Parents terribles », n° 11, 1951.

SINISCALCHI Claudio, « *Soprattutto i film. Venezia risguardi ha proposto un'inedita prospettiva per l'analisi dell'opera di Jean Cocteau* », nn° 9-10, settembre-ottobre 1989.

VASILE Turi, « "Il sangue del poeta" Intervista a Jean Cocteau », nn° 10-11, novembre 1947.

Articles de revues

Sans Signature, « Jean Cocteau. *La Belle et la Bête* », *Il Dramma*, n° 9, 15-3-1946.

ARISTARCO Guido, « Cocteau e la poetica del film », *La Fiera Letteraria*, n° 21, 22-5-1947.

BINNI Lanfranco, « *Jean Cocteau, plurale di cocktail. La retrospettiva veneziana di un impostore e/o genio* », *Linea d'Ombra*, n° 40, luglio-agosto 1989.

BOGLIOLO Giovanni, « *Ora non è più il plurale di cocktail* », *Tuttolibri*, n° 668, 9-9-1989.

CALENDOLI Giovanni, « *Il giocoliere Cocteau* », *La Fiera Letteraria*, n° 44, 3-11-1963.

CANDINI Giorgio, « *Cocteau è sceso a Bologna* », *La Fiera Letteraria*, n° 26, 1-7-1951.

CHIESA Ivo, « *Cocteau donneur de vie* », *La Fiera Letteraria*, n° 40, 2-10-1947.

F. D., « *Panorama del Festival cinematografico veneziano* », *La Fiera Letteraria*, n° 37, 17-9-1950.

FLAIANO Ennio, « *I misteri di Orfeo* », *Il Mondo*, n° 23, 26-5-1951.

FORLIVESE Fabio, « "L'Amore" di Rossellini », *La Fiera Letteraria*, n° 35, 21-11-1948.

LO GIUDICE Anna, « *Jean Cocteau e Robert Bresson : incontri* », *Belfagor*, n° 20, luglio 1987.

MORANDINI Morando, « *Cocteau cineasta. Un moralista sulla corda* », *Linea d'Ombra*, n° 40, luglio-agosto 1989.

NANNINI Giorgio, « *Due film di Jean Cocteau* », *Platee*, nn° 51-52, 29-6-1947.

PAJALICH Armando, « *Il Testamento di Orfeo ovvero il testamento di un poeta* », *Comunicazione di Massa*, n° 25, 1977.

PAOLELLA Roberto, « *Un saggio di Jean Cocteau sul “Cittadino Kane”*. Orson Welles firma con un giocattolo », *La Fiera Letteraria*, n° 42, 22-10-1950.

PROSPERI Giorgio, « *Il Cinema* », *La Fiera Letteraria*, , nn° 1-2, 16-1-1948.

RÉTY Pierre, « *Tra i massimi dello schermo francese* », *Platee*, n° 7, 28/2-15/3-1946.

« *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau », *Platee*, n° 25, 24-11-1946.

RONDI Gian Luigi, « *Incontro a Cannes con il cinema francese* », *La Fiera Letteraria*, n° 12, 19-3-1950.

ROSSETTI Enrico, « *La Bella e la Bestia* », *Sipario*, n° 20, dicembre 1947.

VARESE Claudio, « *Stile morale e letteratura nel recente cinema francese* », *La Fiera Letteraria*, n° 27, 3-7-1949.

Articles de presse

1908

Sans Signature, « *Il suicidio di un forestiero alla Punta della Dogana* », *Il Gazzettino* (Venezia), 25-9-1908

1947

Sans Signature, « *Cocteau preferisce le donne. Anche Jean Marais gli ha consigliato Anna Magnani* », *L'Europeo*, 30-3-1947.

Sans Signature, « *L'inafferrabile Cocteau pescato di mattina* », *Gazzettino – Sera* (Venezia), 4-8-1947.

BERTOLINI Alberto, « *Festival della Prosa “L'Aigle à deux têtes” Tre atti di Jean Cocteau* », *Il Gazzettino* (Venezia), 26-9-1947.

MATARAZZO Bruno, « *Cocteau mi ha detto : Anna Magnani era tranquilla* », *Film*, 17-5-1947.

RENDINA Massimo, « *Entusiasta dei “Rusteghi” la presidentessa di Francia. Jean Cocteau reticente, forse non a torto* », *Posta Sera* (Bologna), 13-8-1947.

ROSADA Guido, « *Pareri di Cocteau* », *Messaggero Veneto* (Udine), 31-8-1947.

1948

Sans Signature, « *Telefonò Anna per 25 minuti : ma aveva sbagliato numero* », *Otto* (Milano), 9-9-1948.

AGLIATI Mario, « *Echi della Mostra* », *Canton Ticinese* (Lugano), 7-9-1948.

- ARISTARCO Guido, « *Rossellini la Magnani e l'amore* », *Il Giornale di Vicenza* (Vicenza), 22-8-1948.
- BERTOLINI Alberto, « “ *Sotto il sole di Roma* ” *film senza divi ma con molta sincerità* » *Il Gazzettino* (Venezia), 25-8-1948.
- BIAGI Enzo, « *Poesia “Sotto il sole di Roma” e retorica del film di Cocteau* », *Il Giornale dell'Emilia* (Bologna), 25-8-1948.
- BIANCHI Pietro, « *Guida per lo snob che si reca a Venezia* », *Bis* (Milano), 24-8-1948.
- « *Cinema e gente a Venezia* », *L'Illustrazione italiana* (Milano), 29-8-1948.
- BORSELLI Augusto, « *L'ex bagnino crede nel festival* », *Oggi* (Milano), 5-9-1948.
- CATTANEO Margherita, « *Sotto il sole di Roma molte piccole fresche cose* », *Il Mattino dell'Italia Centrale* (Firenze), 25-8-1948.
- CAUDANA Mino, « *Il festival dei poveri* », *Gazzetta del Popolo* (Torino), 26-8-1948.
- CENTASSI Renato, « *Anna Magnani trionfa in “Amore”* », *Corriere di Napoli* (Napoli), 24-8-1948.
- D'ANZA Daniele, « *Versatilità di Anna Magnani amante delusa e segnata da Dio* », *Messaggero Veneto* (Udine), 22-8-1948.
- DI GIAMMATTEO FERNALDO, « *Rossellini si difende* », *Il Progresso d'Italia* (Bologna), 9-12-1948 (interview donnée à Rome au mois de novembre), reprise in *Fotogrammi*, n° 1, 4-1-1949 et rééditée in ROSSELLINI Roberto, *Il mio metodo. Scritti e interviste, a cura di Adriano Aprà*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 64.
- F. V. « *Cocteau e il cinema* », *Gazzetta Veneta Sera* (Venezia), 17-9-1948.
- GROMO Mario, « *Attivo e passivo* », *La Stampa* (Torino), 7-9-1948.
- MACORINI Edgardo, « *Occasione mancata del cinema italiano e una drammatica rievocazione polacca* », *La Voce Libera* (Trieste), 25-8-1948.
- « *Una storia del film documentario e un irricognoscibile King Vidor* », *La Voce Libera* (Trieste), 24-8-1948.
- REIF Gianni E., « *Accadde a Venezia* », *Film* (Milano), 11-9-1948.
- ROMANO Sergio, « *Morto il festival viva il festival* », *L'Umanità* (Milano), 5-9-1948.
- RONDI Gian Luigi, « “*Sotto il sole di Roma*” *espressione di umanità e di poesia* », *La Nazione* (Firenze), 25-8-1948.
- SANTORO Elia, « *A Venezia trionfa la Magnani* », *La Provincia del Po* (Cremona), 22-8-1948.

« Non fa per il cinema il teatro di Cocteau. Nostra intervista al commediografo francese », *La Provincia del Po* (Cremona), 25-8-1948.

1950

Sans Signature, « *L'arrivo in città di Jean Cocteau* », *Il Gazzettino* (Venezia), 13-7-1950.

Sans Signature, « *Jean Cocteau salva naufraghi* », *Il Gazzettino-sera* (Venezia), 8/9-9-1950.

CASIRAGHI Ugo, « *In "Epilogo" appaiono vecchie figure un po' sciupate di attori nazisti* », *L'Unità* (Genova), 8-9-1950.

COSULICH Callisto, « *Due prime mondiali : "Epilogo" e "Orfeo"* », *Il Giornale di Trieste* (Trieste), 8-9-1950.

DOGO Giuliano, « *I veneziani sono attori dice Jean Cocteau* », *Gazzettino-Sera* (Venezia), 14/15-7-1950.

GADDA CONTI Piero, « *Orfeo in doppio petto al Festival veneziano* », *Il Popolo* (Milano), 8-9-1950.

GULÌ Alberto, « *Il Festival veneziano sa essere una "Mostra" del cinematografo ?* », *Il Cittadino* (Macerata), 14-10-1950.

JACCHIA Paolo, « *L'"Orfeo" di Jean Cocteau, "La vita comincia domani" ed "Epilog"* », *La Gazzetta di Livorno* (Livorno), 8-9-1950.

LANOCITA Arturo, « *La Morte motorizzata nell'"Orphée" di Cocteau* », *Il Corriere della Sera* (Milano), 8-9-1950.

MALFALCHI Piero, « *Intervista di Jean Cocteau grande amico di Luchino Visconti* », *Alto Adige* (Bolzano), 19-11-1950.

MARINUCCI Vinicio, « *Vittoria del cinema francese nel segno dell'originalità e dell'audacia* », *Il Momento* (Roma), 14-9-1950.

MITZ Vittorio, « *Cinema, specchio del nostro tempo* », *La Voce d'Italia* (Parigi), 26-9-1950.

MOSCON Giorgio, « *Come Jean Cocteau ha visto il mito di Orfeo* », *Gazzetta Veneta* (Ferrara), 8-9-1950.

OJETTI Pasquale, « *Il miracolismo cinematografico dell'"Orfeo" di Jean Cocteau* », *Sicilia del Popolo* (Palermo), 10-9-1950.

VIGORELLI Giancarlo, « *Cocteau tra mito e tecnica* », *La Gazzetta Padana* (Ferrara), 8-9-1950.

ZANOTTO Piero, « *Lettere da Venezia* », *La Nuova Sardegna* (Sassari), 15-9-1950.

1951

NAPOLITANO Gian Gaspare, « *Cocteau dipingerà* », *L'Europeo* (Milano), 20-5-1951.

1953

CAMELLINA Giancarlo, « *Jean Cocteau a Torino* », *La Stampa* (Torino), 20-3-1953.

S. R., « *Jean Cocteau al Carignano* », *La Stampa* (Torino), 21-3-1953.

1956

CAMERINO Aldo, « *Illustri a Venezia. Jean Cocteau* », *Il Gazzettino* (Venezia), 28-7-1956.

1980

Sans Signature, « *A Venezia una rassegna su Cocteau cineasta* », *Il Gazzettino* (Venezia), 15-11-1980.

1983

ZANGRANDO Fiorello, « *Machaty e Cocteau, due profili* », *Il Gazzettino* (Venezia), 29-6-1983.

1984

RONDOLINO Gianni, « *Il poeta della cinepresa a Torino* », *La Stampa* (Torino), 6-1-1984.

VERDONE Mario, « *Jean Cocteau, la sua creatività nel cinema* », *Il Messaggero* (Roma), 15-2-1984.

1989

PERONA Piero, « *Cocteau regista "in stato di grazia"* », *La Stampa* (Torino), 10-7-1989.

PREMOLI Francesca, « *L'altro Cocteau : i suoi inediti gioielli in ceramica, tra poco in mostra a Parigi in occasione del centenario* », *Vogue Italia*, n° 28, ottobre 1989.

RIZZI Paolo, « *Genialità stravagante* », *Il Gazzettino* (Venezia), 4-9-1989.

ZANOTTO Piero, « *Ori del passato* », *Il Gazzettino* (Venezia), 4-9-1989.

Articles de presse concernant *Le Mystère d'Oberwald* de Michelangelo Antonioni

KEZICH Tullio, « *E Antonioni incontra l'Aquila* », *La Repubblica* (Roma), 8-7-1979.

MORI Anna Maria, « *Il regista e l'elettronica : credetemi, è il nostro futuro* », *La Repubblica* (Roma), 15-11-1983, reprinted in ANTONIONI Michelangelo, *Fare un film è per me*

vivere. Scritti sul cinema, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1994.

REGGIANI Stefano, « *Il Mistero di Oberwald di Antonioni* », *La Stampa* (Torino), 4-12-1980.

TORNABUONI Lietta, « *Ora Antonioni "gioca" con l'elettronica e dipinge a modo suo Cocteau per la tv* », *La Stampa* (Torino), 17-6-1979.

ARCHIVES ITALIENNES

ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) de La Biennale de Venise (Venise)

Fonds Spéciaux

Dossier 10236 : Jean Cocteau.

Fonds Mostra del Cinema

Dossier Cinema francese. Boîtes CM 16, 16 BIS et 16TER.

Dossier Mostra 1948, Boîte CM 14.

Dossier Mostra 1950, Boîte CM 16.

FONDAZIONE ISTITUTO GRAMSCI (Rome)

Fonds Luchino Visconti

Ensemble de *Dossiers* (concernant le cinéma, le théâtre, les compagnies théâtrales, l'opéra, le ballet, la presse, les témoignages, les écrits).

IL GAZZETTINO (Quotidien de la ville de Venise)

Dossier Jean Cocteau : ensemble d'articles publiés sur sa personne et ses œuvres.

TECNE RAI (Rome)

Fonds multimédias de la Radio-Télévision Italienne

Entrée « *Jean Cocteau* ».

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abba, Marta; 251
Agnelli, Gianni; 89
Alberti, Leon Battista; 445
Aldini, Edmonda; 318
Aldo; 80
Alessandrini, Goffredo; 170
Alessi, Debora; 342; 343; 344
Allégret, Yves; 72; 173; 389
Almódovar, Pedro; 507
Amelio, Gianni; 507
Amidei, Sergio; 230; 231
Amy de la Bretèque, François; 318
Andreotti, Giulio; 68; 228; 526
Anger, Kennet; 265
Antonioni, Michelangelo; 20; 21; 172;
223; **471-502**; 506; 542
Apollinaire, Guillaume; 50; 54; 118; 128;
139
Aprà, Adriano; 356
Archibugi, Francesca; 507
Argentieri, Mino; 223
Aristarco, Guido; 295
Arnaud, Claude; 33; 40; 50; 54; 55; 59;
119; 142; 253
Arrieta, Adolfo; 507
Asti, Adriana; 508
Attanasio, Renato; 90; 215; 529
Aumont, Jacques; 435
Auric, Georges; 425
Azoury, Philippe; 75

B

Bakst, Léon; 143
Balla, Giacomo; 138; 140; 144
Balzac, Honoré de; 27
Barbette (Vander Clyde); 142; 508
Bardon, Françoise; 458

Barrès, Maurice; 34
Baudelaire, Charles; 198
Bazin, André; **72-73**; 179; **210-212**; 220;
285; **301-302**; 338; 441; 527
Beaumont, Étienne de; 83; 84
Beistegui, Carlos; 85
Bellini, Giovanni; 127
Bérard, Christian; 361
Bergamini, Aldo; 91
Bergman, Ingrid; 172; 188
Bernardi, Sandro; 318
Bernheim, Jacques; 250
Bernini, Gian Lorenzo et Pietro; 217
Bernstein, Henri; 206
Berthelot, Philippe; **252-253**; **256-257**
Bertini, Francesca; 18; **164-169**; **242-243**
Bertolini, Alberto; 280
Bertolucci, Bernardo; 172
Bianchieri, Boris; 509
Biarese, Cesare; 492
Billon, Pierre; 66; 525
Biraghi, Guglielmo; **320-321**
Blanche, Jacques-Émile; 50; 52
Blasetti, Alessandro; 185; 200; 223; 243;
531; 532
Boccioni, Umberto; 138
Boni, Gianni; 322; 327
Borgnetto, Romano Luigi; 242
Borsaro, Brigitte; 49; 372
Bosch, Jérôme; 177; 178; 190; 389
Bovy, Berthe; 353
Brando, Marlon; 172
Bresson, Robert; 66; 220; 234; **307-310**
Breton, André; 129; 137
Brunetta, Gian Piero; 123; 165; 201; 220;
232; 471
Bruno, Edoardo; 318; 342
Buñuel, Luis; 264
Bussotti, Sylvano; 319

Byron, George; 27; 395; 402; 408; 538;
558; 560

C

Caffi, Ippolito; 410
Caizergues, Pierre; 28; 33; 41; 48; 49; 99;
101; 503; 523
Calder, Alexander; 143; 145
Calendoli, Giovanni; 299; 300
Calvino, Italo; 473
Camerini, Mario; 170; 242
Camerino, Aldo; 149
Campigli, Massimo; 126; **258-260**; 270
Campogalliani, Carlo; 242
Cangiullo, Francesco; 138
Capote, Truman; 226
Carné, Marcel; 66; 336; 389
Carol, Martine; 204
Carpaccio, Vittore; 70; 107; 192; 390; 392;
394; **439-470**; 539; 563
Carrà, Carlo; 126; 138; 140
Caruso, Bruno; 81
Cararès, Maria; 148; 219; 346
Castagno, Andrea del; 107
Castellani, Renato; 220; 227
Castello, Giulio Cesare; 297
Castronovo, Enrico; 81; 82; 83; 131
Cavalcanti, Alberto; 204; 205
Cayatte, André; 289
Cederna, Camilla; 67
Cervi, Gino; 400; 407; 408; 438; 533; 538;
557; 581
Cézan, Claude; 186
Chanel, Coco (Gabrielle); 30; 31; 67; 75;
86; 142; 144; 206; 523; 525
Chaperon, Danielle; 469
Chaplin, Charles; 160; 189; 321
Chateaubriand, François René de; 27
Châteauvert, Jean; 435
Chatman, Seymour; 476; 481; 485
Chavance, Louis; 294
Chion, Michel; 435; 436
Chirico, Giorgio de; 18; 60; 119; **125-137**;
138; 249; 305; 503
Chopin, Frédéric; 416; 560
Chudak, Henryk; 25
Cini, Giorgio; 76; 205
Clair, René; 452
Clerici, Fabrizio; 97; 238
Clift, Montgomery; 226

Cocteau, Eugénie; 26; 54
Colaprete, Camilla; 316
Comencini, Francesca; 239
Coppola, Francis Ford; 474
Cortázar, Julio; 472
Costantini, Egidio; 91; **144-153**
Cosulich, Callisto; 292
Craveri, Mario; 226; 538; 539; 540
Curot, Frank; 478; 483

D

D'Amico, Silvio; 393; 397
D'Angelo, Salvo; 390; 540; 536, 537
D'Annunzio, Gabriele; 35; 37; 44; 117;
120-125; **163-164**; **167-168**; 215; 395;
400; 406; 408; 503; 538; 558; 561
Dante, Alighieri; 14; 17; **98-106**
Dassin, Jules; 234
Daudet, Lucien; 26
Day, Josette; 356; 357
De Filippo, Titina; 226
De Max, Édouard; 26
De Pirro, Nicola; 228
De Santis, Giuseppe; 168
De Sica, Vittorio; 18; 80; **174-176**; **180-181**;
184-185; **196-206**; 208; 211; 222;
225-227; 229; 239; 243; 528; 531; 532
Debierre, Charles; 316
Debussy, Claude; 121; 425
Décaudin, Michel; 30; 523
Delannoy, Jean; 66; 240; 241; 289
Deleuze, Gilles; 131
Delvaux, André; 14
Dénizot, Vincenzo; 242
Depero, Fortunato; 138; 142; 144
Deren, Maya; 265; 296
Dermit, Édouard; 75; 124; 149; 154; 156;
200; 203; 286; 527
Di Giammatteo, Fernaldo; 164; 213; 218;
243; 380
Di Milia, Gabriella; 144
Diaghilev, Serge; 41; **48-50**; 54; 56; 118;
121; **138-141**; 162; 524
Diderot, Denis; 66
Dietrich, Marlène; 159; 164
Dilian, Irasema; 170
Doniol-Valcroze, Jacques; 220; 318
Dorigo, Francesco; 297; **328-340**
Dotoli, Giovanni; 50; 57; 503
Dotti, Marco; 508

Dréville, Jean; 72
Dreyer, Carl; 321
Dulac, Germaine; 264
Duras, Marguerite; 14
Duse, Eleonora; 120; 124; 125; 167; 428;
561

E

Eisenstein, S.M.; 326
Emmer, Luciano; 15; 19; 20; 87; 123; 167;
174-176; 178; 183; 184; **190-195**; 223;
226; 351; **387-470**; 503; 506; 531; 532;
536; 537; 538; 540
Epstein, Jean; 264
Ernst, Max; 143
Evans, Arthur B.; 343
Evreïnov, Nicolas; 66

F

Fabbri, Diego; **393-394**; 538; 540; 557;
562; 605
Fabrizi, Aldo; 187
Favre Le Bret, Robert; 234
Fellini, Federico; 94; 187; 212; **235-238**;
244; 281; 362; 471; 531; 535
Fermi, Elena; 27; 28; 29; 31; 50; 53; 58;
67; 70; 97; 100; 105; 117; 125; 126;
148; 523
Ferroni, Giorgio; 223
Festen, Theo; 25
Feuillère, Edwige; 70; 73; 496
Flaiano, Ennio; 222
Folgore, Luciano; 126; 138
Fraigneau, André; 52; 111; 112; 140; 179;
297; 467
Francesca, Piero della; 107
Franchina, Basilio; 355
Francisci, Pietro; 242
Freda, Riccardo; 242
Freud, Sigmund; 44; 55; 56
Fusillo, Massimo; 342

G

Garbo, Greta; 159
Gardies, André; 343
Garros, Roland; 101
Gautier, Théophile; 27
Genet, Jean; 508
Giacci, Vittorio; 490; 501

Giannini, Ettore; 228; 232
Gibson, William; 209
Giordana Marco Tullio; 507
Giorgione; 107
Giotto; 107; 175; 176; 177; 190; 389; 441
Girardot, Annie; 209
Giraudoux, Jean; 268
Goethe, Johann Wolfgang von; 183; 308
Goldoni, Carlo; 69; 70; 182; 197; 525
Grammatica, Emma; 71; 323
Gras, Enrico; 87; 123; 226; 388; 393; 395;
531; 532; 536; 537; 539; 540
Gromo, Mario; 277-278
Guardi, Francesco; 87; 410; 417
Guermann, Francis; 467
Guerra, Tonino; 476; 480; 485; 487
Guggenheim, Peggy; 151; 152
Guidi, Virgilio; 145
Guitry, Sacha; 66
Gullentops, David; 25; 107; 108; 110; 396

H

Haas, Dominique; 135
Hitchcock, Alfred; 172
Hoeck, Mary; 79; 528
Huges, Philippe; 319
Hugo, Victor; 66; 240; 241; 525

J

Jacob, Benoît; 508
Jensen, Wilhelm; 55
Jones, Jennifer; 226
Joppolo, Giovanni; 129
Jouhandeau, Marcel; 508

K

Kast, Pierre; 388
Khill, Marcel; 59; 65; 525
Khoklova, Olga; 50
Kinugasa, Teinosuke; 228
Kokoschka, Oskar; 145
Krull, Germaine; 66

L

L'Herbier, Marcel; 66
Lafayette (Mme de); 66
Lagny, Michèle; 206; 210
Lalanne, Jean-Marc; 75

Lambarelli, Roberto; 138
 Langlois, Henri; 193; 316; 388; 390
 Lattuada, Alberto; 235; 531
 Laura, Ernesto G.; 298; 302
 Laurent, Raymond; **32-34**; 37; 99; 514;
 523
 Léal, Brigitte; 50
 Leenhardt, Roger; 220
 Leiss, Ferruccio; 125; 127; 166
 Léonard de Vinci; 112; 504
 Leprince de Beaumont (Mme); 339; 352
 Lifar, Serge; 206
 Linares, Serge; 34; 120
 Lizzani, Carlo; **228-233**; 531
 Lo Giudice, Anna; **307-309**
 Lollobrigida, Gina; **239-244**
 Lord, James; 78
 Loren, Sofia; 243
 Lorenzetti, Giulio; 426
 Lynch, David; 492

M

Madeline-Jolly, Marie-Madeleine; 152
 Magnani, Anna; 72; 185; 186; 188; **212-218**; 281; 285; **356-384**; 474; 527; 535;
 543; 550; 569; 580
 Maïllis, Annie; 25
 Malaparte, Curzio; 80; **267-275**; 528
 Mancini, Christiane; 37
 Mandrazo, Coco de; 49
 Mangano, Silvana; 168; 173
 Mann, Thomas; 25; 94
 Mantegna, Andrea; 107
 Marabini, Jean; 67; 174; 187
 Marais, Jean; 66; 70; 72; 77; 78; 79; 80;
 81; 155; 173; 188; 192; 207; 209; 214;
 215; 240; 276; 286; 314; 316; 496; 525
 Marazzi, Alina; 507
 Marinetti, Filippo Tommaso; 98; **117-120**;
 138; 139; 141; 142
 Markopoulos, Gregory; 265
 Martin, Marcel; 66
 Martone, Mario; 507
 Marx, Harpo; 133
 Masina, Giulietta; 236; 238
 Massine, Léonide; 48; 50; 54; 162; 524
 Matarazzo, Bruno; 359; 363
 Mattoli, Mario; 169; 531
 Méliès, Georges; 331
 Melville, Jean-Pierre; 223

Mendès, Catulle; 26
 Metz, Christian; 334; 366; 435
 Micciché, Lino; 179
 Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti);
 112
 Michelet, Jules; 27
 Milani, Raffaele; 304; 306
 Milorad; 108; 469
 Minerba, Giovanni; 341; 344
 Mishima, Yukio; 508
 Modigliani, Amedeo; 125; 126
 Monfort, Sylvia; 319
 Moore, Henry; 145
 Morandini, Morando; 222; 223; 484
 Moravia, Alberto; 225
 Moretti, Nanni; 126; 507
 Morlay, Gaby; 352
 Musset, Alfred de; 27; 66; 395; 404; 408;
 538; 558; 560
 Mussolini, Benito; **61-63**; 65; 67; 88; 207

N

Nancy, Jean-Luc; 111
 Napolitano, Gian Gaspare; 225; 226; 531
 Natanson, Thadée; 32
 Nerval, Gérard de; 198
 Nichols, Dudley; 221
 Nietzsche, Friedrich; 62; 63; 129
 Nijinski, Vaslav F.; 41
 Noailles, comte et comtesse de; 71; 273

O

Ocaña, Maria Teresa; 141
 Olivier, Laurence; 280
 Ophuls, Max; 289

P

Paba, Stefano; 342
 Padovani, Lea; 80
 Pagano, Bartolomeo; 242
 Pagliero, Marcello; 185; 198; 220; 221;
 531
 Pajalich, Armando; 303
 Papini, Giovanni; 138; 139
 Paresce, Renato; 126
 Pasolini, Pier Paolo; 172
 Pastrone, Alessandro; 122; 164; 242
 Paulvé, André; 148; 192; 219; 356
 Pavese, Cesare; 472

Pavini, Cesare; 215
Peck, Gregory; 172
Pétrarque; 14
Petrucci, Antonio; 74
Piaf, Édith; 372
Piazzetta; 127
Picasso, Pablo; **48-54**; 62; 64; 70; 74; 75;
89; 114; 129; **138-142**; 145; 147; 162;
175; 176; **193-196**; 251; 524; 529
Piccino, Cristina; 342
Pietrangeli, Antonio; 223
Pirandello, Luigi; 251
Pisanello; 107
Pisis, Filippo de; 126; 127
Pohorský, Aleš; 25
Poligny, Serge de; 66
Polo, Marco; 102; 106; 444
Ponti, Carlo; 74
Popesco, Elvira; 173
Portoghesi, Paolo; 320; 321
Poulenc, Francis; 319; 425
Prampolini, Enrico; 138; 140; 143; 144;
260-267; 270; **322-323**; 327
Pratolini, Vasco; 231
Prévert, Jacques; 389
Prouvost, Jean; 59

R

Radiguet, Raymond; 55; 60; 354
Ramirez, Francis; 84; 95; 167; 193; 215;
240; 241; 273; 496; 502
Raphaël; 107
Reed, Peter; 25; 172
Régnier, Georges; 72
Renaud, Jacques; 31; 353
Resnais, Alain; 14; 169
Ricotti, Maria; 261
Righelli, Gennaro; 170
Rimbaud, Arthur; 465
Rispoli, Claudio; 301
Robbe-Grillet, Alain; 169
Roberti, Bruno; 311; 312; 318
Rodriguez, Jean-François; 49
Rohmer, Éric; 373
Rolot, Christian; 84; 95; 159; 161; 167;
193; 215; 219; 240; 241; 273; 496
Romano, Sergio; 285
Rondolino, Gianni; 71; 302; 342; 360; 380
Rossellini, Roberto; 15; 19; 20; 72; 172;
174-178; **184-190**; 191; **212-213**; 219;

229; 278; **281-285**; 294; **351-386**; 474;
506; 526; 527; 531; 532; 535; 569
Rostand, Maurice; 26
Roubeau, Colette; 468-469
Roy, Claude; 196
Rubinstein, Ida; 121
Russolo, Luigi; 138; 141
Ruttman, Walter; 264

S

Sachs, Maurice; 280
Sadoul, Georges; 162; 210
Salvatores, Gabriele; 507
Sand, Georges; 27; 404; 560
Santoro, Cosimo; 284; 341; 342; 343; 344
Satie, Érik; 48; 49; 425; 524
Savinio, Alberto (Andrea de Chirico); 126;
128; 136; **249-257**; 259; 270
Savinio, Maria; 251
Schifano, Laurence; 136; 465
Scialoja, Toti; 509
Séban, Paul; 316
Seggelke, Herbert; 126
Selznick, David O.; 203; 226
Serandrei, Mario; 178
Sert, Misia; 32; 41; 71; 139; 206
Severini, Gino; 126; 138; 145
Shakespeare, William; 424;
Simoni, Renato; 69
Simsolo, Noël; 316
Soffici, Ardengo; 138
Soldati, Mario; 225; 239; 531
Spadini, Armando; 138
Stegmuller, Francis; 508
Steinmetz, Jean-Luc; 42
Stendhal; 27
Stravinski, Igor; 41; 48; 54; 425; 524

T

Tacchella, Jean-Charles; 220; 221; 396
Tailhade, Laurent; 26
Tassone, Aldo; 484; 486; 492
Tiepolo (Gian Battista et Gian Domenico);
87; 127; 433
Titien (Tiziano Vecellio); 107
Tornatore, Giuseppe; 507
Tortorella, Luigi; 148; 150; 154
Totò (Antonio De Curtis); 357

Touzot, Jean; 28; 29; 92; 112; 113; 171;
523
Tozzi, Mario; 126
Tual, Roland; 66

U

Uccello, Paolo (Paolo Di Dono); 18; 107;
111; 178; 190

V

Valli, Alida; **170-173**
Van Steerthem, Angie; 363; 378
Vasari, Giorgio; 110
Vecce, Carlo; 57
Verdet, André; 146; 147
Verdone, Mario; 293; 294; 318; 395
Verne, Jules; 59; 60; 525
Viazzi, Glauco; 296
Vibe Muller, Titus; 72
Vidor, King; 203
Vierne, Simone; 45
Villiers, François; 66
Virgile (Publio Virgilio Marone); 100;
101; 102; 106
Visconti, Luchino; 71; **172-174**; 178; **206-**
212; 219; 232; 294; 471; 532; 533; 534
Vitti, Monica; **474-500**; 541
Vlad, Roman; 392; 395; 409; 509; 537;
538; 540

Volta, Ornella; 49
Voragine, Jacques de; 443; 448; 519

W

Wagner, Richard; 37; 395; 400; 404; 408;
538; 558; 560
Weill, Kurt; 206
Weisweiler, Carole; 79; 81; 91; 154
Weisweiler, Francine; 75; 91; 124; 149;
154; 156; 200; 203; 218; 286; 527; 528;
529
Welles, Orson; 67; 73; 172; 220; 227; 280;
285
West, Mae; 159
Whistler, James McNeill; 33; 37; 524
Wilde, Oscar; 37; 44; 47
Wilde, Vivian; 37
Winter, Susanne; 25; 141
Wyler, William; 234

Z

Zangrando, Fiorello; 526
Zavattini, Cesare; 201; 226; 227; 375
Zorzi, Elio; 74
Zurlini, Valerio; 172
Zwobada, André; 72; 527