

Le cinéma de poésie

Дервиши



Le cinéma de poésie :une quête du sacré
suivie de la question sur l'adaptation du poème au cinéma.

Hamid OQABI

2ème édition 2025

Concepteur de couverture: Bader Al Swete

ISBN: 978 - 3 - 98529 -015 -4

droits réservés

"Il est interdit de publier ou transmettre ce livre,
en tout ou en partie, sous quelque forme, que ce
soit électronique ou papier, sans l'autorisation
écrite directe de l'éditeur."

Les opinions exprimées dans ce livre ne reflètent
pas nécessairement celles de la maison d'édition et
traduction Darawich.

Maison d'édition et traduction Darawich
République de Bulgarie – Plovdiv



00359876691445



daraldarawesh@gmail.com



plovdiv- Bulgaria
Darawesh
for publishing & translated
Plovdiv - Bulgaria
2025

cinéma

Hamid OQABI

Le cinéma de poésie :une quête du sacré

suivie de la question sur l'adaptation du poème au cinéma.

plovdiv- Bulgaria

2025



الدراويش للنشر والترجمة

AL-DARAWESH FOR PUBLISHING & TRANSLATING
WWW.DARAWESH.CO.BE

Le cinéma de poésie : une quête du sacré
Étude comparée des œuvres
cinématographiques de Jean Cocteau, Pier
Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, Andrei
Tarkovski et Luis Luis Buñuel suivie de la
question sur l'adaptation du poème au cinéma.

Hamid OQABI

Université de Caen Normandie - France
Mémoire de Master 2 d'étude
cinématographique Année 2003 / 2004
dirigé par

M. Vincent AMIEL
Professeur des universités, théoricien du
cinéma, de l'image et des médias

Introduction

Le terme «Cinéma de poésie» n'est pas assez connu. Inusité pour quelques poètes, critiques ou cinéastes, il est souvent mal compris par le public. Aussi, les recherches académiques et les études critiques sur ce thème ne sont pas abondantes. Pour mettre en note l'origine du terme, nous avons trié une explication que nous avons trouvée au dictionnaire théorique et critique du cinéma:

«Constant qu'il n'existe pas, dans le «langage cinématographique», de dictionnaire abstrait ni d'équivalent d'une grammaire rigoureuse, Pier Paolo Pasolini (1965) en déduit que le cinéma est «un langage artistique, non conceptuel». Il devrait donc en découler logiquement que le cinéma soit fondamentalement une «langue de poésie». Cela n'est pas le cas, en raison de pression exercée historiquement et culturellement sur le cinéma qui a adopté majoritairement une «langue de la prose narrative », tendancielle naturaliste. Contre ce cinéma majoritaire, Pasolini défend

un «cinéma de poésie» conscient, dont il voit des témoins à toutes les époques de l'histoire du cinéma.»¹ Ainsi, P. P. Pasolini a-t-il inventé le terme de notre sujet: «le cinéma de poésie». Toutefois, pour mieux éclaircir le sens du terme, on peut dire que le «cinéma de poésie», qui est fondé sur le «discours indirect libre», implique l'immersion du cinéaste dans le personnage, qui permet de présenter la réalité à travers le système expressif déterminé par la caractérisation sociale de ce personnage.

Dans cette étude, nous essaierons de dévoiler les aspects de cet hybride entre deux arts qui, me semble-t-il, sont très proches l'un de l'autre. Cependant, en parlant du cinéma de poésie on ne peut qu'évoquer les expériences de certains cinéastes qui sont parmi les figures les plus actives, voire créatives, dans ce domaine (Jean Cocteau, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, Andreï Tarkovski et Luis Buñuel. Nous n'aborderons pas, bien évidemment, toutes les richesses

1- L'Expérience hérétique, Pier Paolo Pasolini éd. Ramsay -1993

de ces expériences cinématographiques, mais nous nous concentrerons le plus possible sur le cinéma de poésie à travers les œuvres des cinéastes susmentionnés.

Dans la partie pratique de notre recherche, nous essayerons de poser la problématique de l'adaptation du poème au cinéma. Cette problématique en entraînera une autre essentielle qui concerne l'étape de l'adaptation du poème en scénario, suivie par trois essais personnels d'une adaptation de trois poèmes écrits par des poètes orientaux.

Le cinéma de poésie de Jean Cocteau: un art onirique

Jean Cocteau, artiste français dont le nom est largement connu aussi bien dans les domaines divers que la poésie, la fiction, le ballet, la peinture et l'opéra, occupe une place unique dans le septième art. Il est l'un des plus grands poètes à s'être intéressé au moyen d'expression filmique dont il a appris la technique, ou plutôt l'a réinventée, pour créer une poésie cinématographique qui s'ajoute avec éclat à la poésie de son théâtre et de ses romans. Ses travaux reflètent l'influence de références et sources multiples tels les surréalismes, la psychanalyse, le cubisme et la religion catholique.

A part son imagination, la deuxième source d'inspiration pour l'artiste est la vie, et plus particulièrement sa vie, son expérience personnelle. Pour Cocteau, la création poétique et artistique qui s'inspire d'une souffrance et d'un malaise terrible, mais révélateur, se situe dans le prolongement de la vie.

Son style et ses idées dans le cinéma de poésie:

Il est difficile de résumer toutes les idées et tous les points de vue de Cocteau sur le cinéma de poésie. A la fois poète et cinéaste, Cocteau cumule une expérience artistique de plus de cinquante ans dont trente ans de cinéma. Cette richesse dans sa carrière résulte de pensées proliférantes et de conceptions qui font de Cocteau un théoricien et une référence, dans le cinéma et la poésie. Le meilleur moyen d'éclaircir sa pensée et son style, me semble-t-il, est de se baser sur ses propres témoignages sur le cinéma, la poésie, et le cinéma de poésie. A la question sur ce qu'est le cinéma ou le « cinématographe » Cocteau s'exprime :

« Le cinématographe m'est un moyen d'expression comme un autre. En parler m'entraînera sur différentes routes. J'use exprès du terme cinématographe pour ne pas confondre le véhicule qu'il représente avec ce que l'on a coutume

d'appeler le cinéma, sorte de muse assez suspecte, en ce sens qu'il lui est impossible

d'attendre alors que toutes les autres muses attendant et devraient être peintes ou sculptées dans l'attitude»²

Dans cet extrait, Cocteau explique que le cinéma fait appel au divertissement alors que le terme «cinématographe» se comprend plus précisément comme un art de l'image au même titre que la peinture et la sculpture.

A une autre occasion, Cocteau continue sa définition du cinéma:

« Ajoutons que le cinéma est un lieu de passage, un divertissement que le public a, hélas, pris l'habitude de regarder du coin de l'œil alors que la machine à images ne m'a été qu'un moyen de dire certaines choses dans la langue visuelle, au lieu de les dire par l'entremise de l'encre et du papier»³ .

Dans une collection d'entretiens intitulés «Entretiens sur le cinématographe», Cocteau entre dans des discussions ouvertes concernant le cinéma de poésie. Certaines de ces séquences guideront notre réflexion.

2- entretiens sur le cinématographe p 12

3- ibid p13

Georges Michel Bavay interroge notamment le cinéaste sur le rôle du cinéma en tant que moyen d'expression : «Est -ce que le cinéma vous a permis d'exprimer autre chose que la littérature, ou le théâtre, ou toute autre forme d'écriture?» Cocteau répond: «Certainement, sinon je n'aurais pas fait de cinématographe. L'appareil cinématographique m'a permis de m'exprimer d'une manière nouvelle, et en somme on cherche toujours de la fraîcheur. Stravinsky disait:«On se retourne et on cherche une place fraîche sur l'oreille. » Il est de toute évidence que si je fais un film, cette œuvre ne pourrait pas être une pièce ou un poème. Elle ne pourrait pas être autre chose qu'un amateur, je ne suis pas cinéaste, que je suis presque un amateur, je peux me payer le luxe d'attendre la minute où une œuvre se présente à moi sous une forme cinématographique. Le drame des hommes du métier vient de ce qu'ils doivent faire films sur films et ne peuvent attendre.»⁴ Cocteau critique ici l'impatience du professionnel qui l'amène à

4- (Cinéma ,un œil ouvert sur le monde , Lausanne , La Guilde de livre , Ed . Clairefontaine, 1952

produire aveuglément. A l'inverse l'amateur s'accorde le temps de penser. Il ne subit pas les contraintes de la professionnalisation.

Dans son premier film le sang d'un poète se présente comme une œuvre véritablement plastique et picturale. La première scène s'ouvre notamment sur l'atelier d'un sculpteur. Les références à la peinture, à la sculpture marquent le cinéma de Cocteau.

Chaque plan se travaille comme un tableau. Toujours dans le sang d'un poète, dès les premiers instants du film, le cinéaste crée des reliefs, des images troublantes et surréalistes lorsque le personnage (lequel, principal ?) se trouve près d'un miroir. On assiste aux métamorphoses du miroir qui se transforme tour à tour en tableau noir ou s'ouvre sur une mer tumultueuse. Ces effets participent à l'atmosphère picturale, esthétique et poétique du film.

Dans la section «Entretiens divers» du livre précédemment mentionné, Cocteau explique que le cinéma est pour lui «une machine à

produire de la beauté». En cela, les propos de Cocteau nous amènent à penser que la beauté est une construction et que le cinéma peut notamment permettre d'atteindre une certaine beauté. Le film *Le sang d'un poète*, d'inspiration surréaliste, travaille précisément sur la beauté de l'image. Dans l'une des séquences, après que le poète ait traversé le miroir, seul son corps nous apparaît sculpté par la lumière alors que le reste de l'image est plongé dans une obscurité totale. Le cinéaste fabrique ici un univers suggestif qui se rapproche du rêve mais nous pouvons aussi comprendre ce passage comme un espace entre la réalité et le rêve. Cocteau s'inspire donc à travers cet exemple des images inconscientes pour créer la beauté. Plus loin, il ajoute: «C'est une arme considérable dans les mains des poètes. La seule qui puisse répondre à la bombe atomique. Grâce au cinématographe la beauté se propage partout et fait son travail mystérieux sans même que le public s'en doute.

Le cinéma, comme la poésie, est affaire de rythme. Tout donne à penser que les poètes,

pour peu qu'il aient aimé *Les Mystère de New York*, trouvent à y employer leur ressources»⁵.

A travers ces explications, il est évident de comprendre que si le cinéma se rapproche de la poésie, c'est par le rythme et donc par le montage. De ce point de vue, le montage produit une rhétorique de l'image qui se confond avec l'écriture poétique. Cocteau poursuit sa réflexion: «L'erreur est de croire qu'il y a un rythme du cinématographe .On s'est habituée à regarder vite de la vitesse. Les films sont de plus en plus devenus des œuvres .On les jugera comme des livres, des poèmes, des tableaux. Ils auront le droit au calme, à la lenteur, à une démarche qui soit propre à chacun d'eux.

- Le poète, qui souvent regrette de ne pas être artisan, découvre, à manipuler ces engins étonnants, mille occasions de se réjouir.

- Victor Hugo, s'il vivait 'ferait' du cinéma, n'en doutez pas. Mais Baudelaire...

- Victor Hugo laisserait faire des films de son œuvre et peut- être qu'il les 'superviserait'.

5- entretiens sur le cinématographe p110

Baudelaire essaierait de 'faire un film»⁶. La poésie, comme certains romans ou certains films mènent en effet à la métaphysique, et c'est ce qui permet à COCTEAU d'affirmer ceci: Victor HUGO, dans ses œuvres, et en particulier dans les Misérables ne manquait pas de décrire la condition humaine et ses conséquences sur l'être humain, c'est en cela qu'il aurait pu se permettre de ne faire que superviser le film. BAUDELAIRE, quant à lui, plus romantique, s'attarde moins sur l'aspect concret, matériel des choses et s'intéresse plus à la douleur des sentiments (confère les Fleurs du Mal). De ce fait, il aurait fallu qu'il s'implique plus dans le film afin de faire passer comme il l'entend les sentiments. Le cinéma devient par conséquent un moyen d'expression moderne pour le poète qui se subordonne à la poésie, la peinture ou encore la sculpture sans pour autant négliger ces arts. De plus, le cinéma tend à démocratiser le geste poétique tout

6- Ibid p148

en accédant à un rang d'art au même titre que la peinture et la poésie. Dans toutes ces formes d'arts, l'Homme décrit et pense l'Homme, ce qui explique que pour COCTEAU de nombreux poètes auraient pu tout aussi bien être des cinéastes, des écrivains ou des poètes si les moyens techniques l'avaient permis dans leur temps.

Une autre question se pose sur la contradiction et parfois la confusion qui caractérisent la conception du cinéma de la poésie dans le milieu artistique français. Georges-Michel Bovay interroge Cocteau: «On a prétendu que les français n'avaient pas le «souffle» cinématographique».

Cocteau répond «je crois que le grand privilège cinématographique de la France, c'est la poésie. La France est un pays qui déteste la poésie, mais c'est un pays de poètes. C'est une grande contradiction. On peut la comprendre. En effet, un poète ne peut travailler que dans la lutte, et en quelque sorte lorsqu'il est «contré». Chez nous, on est toujours «contré». Pourtant,

il y a toujours de la poésie qui sort... Il y a en France une poésie interne, mystérieuse, qui s'exprime, hélas! Quelquefois poétiquement. Le poétique n'a rien à voir avec la poésie. Mais je crois qu'il y a en France des sources de poésie extraordinaires. Je m'en suis rendu compte quand j'ai fait un film comme L'Eternel Retour, avec Jean Delannoy... C'est très difficile, parce qu'on se trompe. Nous faisons un film de poésie. Immédiatement les producteurs se disent: « Ah! Diable, la poésie rapporte!..» Il font un film poétique et ils se cassent la gueule.»⁷ La réception des films de Cocteau n'est pas toujours évidente surtout lorsqu'il n'y a pas de récit qui puisse capter et retenir l'attention du spectateur. Ainsi le marché du film de poésie n'est souvent pas rentable pour les producteurs.

7-entretiens sur le cinématographe p107

Le cinéma est il un langage?

Chez Cocteau, comme chez les cinéastes surréalistes, le cinéma est un langage dont la morphologie n'est pas construite de lettres, mais d'images. Contrairement aux films d'actions hollywoodiens qui utilisent l'image pour produire une excitation momentanée, Cocteau voulait que cette excitation soit intellectuelle et durable chez les spectateurs:

«Je reviens sur une expression qui m'a frappé « la machine à image» .qu'entendez - vous par là? Voulez-vous dire que vous vous servez des images du cinématographe comme un écrivain se sert d'images littéraires?»

«Non. Le cinématographe exige une syntaxe. Cette syntaxe n'est obtenue que par l'enchaînement et par le choc des images entre elles. Rien d'étonnant à ce que la singularité d'une syntaxe qui nous est propre (notre style) se traduise dans la langue visuelle et qu'elle déroute les spectateurs accoutumés à l'écriture des traductions bâclées ou des articles de

leur journal. L'admirable langue de Montaigne, traduite en image, serait aussi difficile à lire.»⁸

L'image devient un nouveau mode d'écriture. Elle se déjoue des conventions imposées par la poésie traditionnelle. Plus libre, le cinématographe grâce au truchement de l'image fait disparaître le jeune poète pour le faire quelques secondes après réapparaître dans le cadre. Dans une autre scène, un mexicain se fait tuer. Le jeune poète l'observe à travers la serrure. Sa mort est chorégraphiée et surtout non réaliste. Derrière lui une petite statue double sa mort. Elle tombe en même temps que lui. Puis l'on revoit cette scène comme si la pellicule du film se rembobinait. Seul le cinéma peut user de cette technique qui devient une nouvelle écriture. Les techniques cinématographiques multiplient les formes d'écriture en ouvrant sur de nouvelles dimensions syntaxiques. Le cinéma au-delà du fait d'être un langage est aussi le véhicule de la pensée: «Mon premier soin, dans un film, est d'empêcher que les images ne

8- Ibidp14

coulent, de les opposer, encastrent et joindre sans nuire à leur relief. Or, c'est cette coulée déplorable que les critiques du cinématographe appellent « le cinéma » et qu'ils prennent pour son style. Ils disent couramment qu'un film est peut-être bon, mais « n'est pas du cinéma » ou qu'un film manque de beauté mais qu'il est « du cinéma » et ainsi de suite. C'est contraindre le cinématographe à n'être que distraction au lieu d'être un véhicule de la pensée. Cela conduit nos juges à condamner en deux heures et en cinquante lignes une œuvre qui résume vingt ans et d'expérience.»⁹ De l'art du montage peut donc naître un « bon film ».

9- Ibid p1415/

La poésie dans le cinéma de poésie

C'est plutôt l'organisation des images qui contient de la poésie dans le film. La valeur poétique n'est donc pas exposée dans le dialogue des acteurs ; elle est plutôt impliquée dans l'enchaînement des images et des scènes.

Une nouvelle question se pose: «Par poésie vous entendez en ce moment la poésie des images, ou du rapport des images entre elles, et non pas la poésie verbale du texte, du dialogue?»

«Le public croit, si le langage n'est pas poétique, que ce n'est pas un film de poésie. Alors qu'un poète ne doit pas se soucier de poésie, la poésie doit jaillir toute seule. Le texte doit être très sec et très simple. La poésie doit sortir de l'organisation des images. Ce qui est frappant, c'est qu'on confond toujours l'ébéniste et le spirite. Il est évident que ce n'est pas la même chose. Je fabrique une table, je n'ai pas à me soucier de ce qui arrivera ensuite à cette table. Je suis ébéniste. Ensuite

les spirites viennent, ils mettent leurs mains sur la table et ils essaient de la faire parler. La table parle ou ne parle pas. Mais il est très rare d'être un ébéniste spirite. Ce serait comme si vous demandiez aux fleurs de lire des traités d'horticulture. Chez le poète, il doit y avoir la mise en œuvre d'un inconscient qui ne le laisse pas trop réfléchir. Il doit s'exprimer dans une sorte d'hypnose dans une sorte de sommeil»¹⁰. Dans *Le Sang d'un poète*, les dialogues ont peu d'intérêt. Ils sont pratiquement inexistants et même la musique est très souvent absente. L'image est au centre du film. Cocteau travaille d'avantage les façons de regarder l'image. C'est souvent au travers du regard du jeune poète voyeuriste que nous regardons les scènes. Ainsi Cocteau utilise souvent une caméra subjective comme si nous étions le jeune poète lorsqu'il filme une scène. Nous pouvons, par exemple, visualiser les contours de la serrure et plus loin apercevoir une ombre étrange. Cocteau passe ensuite à une autre scène sans même donner un

10- entretiens sur le cinématographe¹⁰⁸

sens ou une explication à ce qu'il vient de filmer. La scène reste en suspend et énigmatique pour le spectateur. Et l'ombre restera elle aussi elliptique . Il ajoute d'autre part qu'au cœur du geste poétique une partie du travail du poète est incontrôlée. Elle laisse le spectateur libre de comprendre.

Jean Cocteau se dit avant tout poète et la poésie est pour lui la base de l'art, une religion sans espoir. A plusieurs occasions, Cocteau admet cette idée:

«Je ne suis pas un cinéaste, mon cher. Ce n'est pas mon métier. Et c'est pourquoi j'ai un rôle assez facile , car, de dix ans en dix ans , on peut faire une chose singulière , mais coup sur coup , c'est moins commode. Quand il faut faire film sur film , on se dit « j'ai Mme Morgan , j'ai M. Marais , il faut que je trouve un sujet , que j'aille à droite à gauche ...» Je ne peux pas imaginer cette course à l'anecdote : c'est là le métier d'un homme. Ce n'est pas mon métier : je joue sur le velours. Je suis un poète, je suis un écrivain; il m'arrive de peindre, aussi

et de faire des chapelles... Les gens ne se rendent pas compte, ils vivent d'étiquette: « C'est un écrivain qui a fait cet immense travail de chapelle! » Je perds l'étiquette de poète en faisant autre chose ; je suis dans une espèce de no man's land. Ceux qui aiment les choses que j'ai écrites me disent: «pourquoi faites - vous du cinéma? » Ceux qui aiment mon film:« pourquoi écrivez -vous?»¹¹, etc. La poésie semble être pour lui la parfaite synthèse des arts. C'est pour cette raison peut-être qu'il se définit comme un poète plutôt qu'un cinéaste ou un écrivain. Et pour lui également, le poète est un architecte d'images.

Bien évidemment, les idées de Cocteau sur le cinéma de poésie dépassent le niveau théorique. Il a commencé par incarner ses idées en réalisant son film extraordinaire: «Le Sang d'un Poète»:

«Touche -à- tout de génie, Jean Cocteau se devait de rencontrer le cinématographe, ce «rêve dormi debout». Son premier film, à

11-entretiens sur le cinématographe p124

l'aube du parlant, restera un modèle pour les amateurs de fantasmes sur pellicule. Il est difficile de résumer la trame d'un film que son auteur a voulu « aussi libre qu'un dessin animé ». On peut y distinguer trois parties :

- 1) Un atelier. à l'injonction d'une statue brusquement dotée de vie, un sculpteur plonge dans le miroir de sa chambre et fait un étrange voyage dans une dimension inconnue..
- 2) Cité Monthiers, des enfants jouent dans la neige. Une boule meurtrière va frapper en plein cœur un jeune garçon: son agonie égayera une soirée de spectateurs blessés.
- 3) Tableau vivant: la femme -statue, une lyre, une tête de taureau, une mappemonde ...c'est l'« envoi » à Eleusis et à ses mystères, dont le rituel a toujours fasciné le poète»¹²

Jean Cocteau parle lui-même de l'importance et de la valeur de ce film:

«Quand j'ai fait *Le Sang d'un poète*, je ne me doutais pas que c'était du cinéma. C'était un

12-es films -clés de cinéma p67

moyen pour moi de faire de la poésie plastique, et je n'ai jamais pensé que ce film passerait nul part. Eh bien, il y a dix-sept ans qu'il passe dans la même salle de New York, dans tout les pays et dans toutes les universités. Et c'est peut-être le film de moi qui est le plus célèbre.»¹³

Ce film commence par nous montrer la scène d'un peintre fou qui voit sur son tableau des lèvres bouger. Puis ces lèvres apparaissent sur sa main qui parlent. Le personnage sombre alors dans la folie, le désarroi le plus complet. Comme à son habitude, Cocteau, par le biais d'un miroir nous amène à réfléchir sur les raisons de cette folie : le personnage passe alors au travers du miroir qui est en fait le cheminement vers sa propre pensées. On arrive dans un hôtel : les portes sont celles qui débouchent vers ce que FREUD pourrait appeler le conscient, le préconscient et le subconscient. Le subconscient étant marqué, juste avant une scène de noir total, d'une scène de torture et d'une roue servant à l'hypnose. Puis une voix guide le personnage

13-entretiens sur le cinématographe p105

vers le suicide. Il meurt mais ressuscite et court droit de l'autre côté du miroir, de la pièce d'où il vient pour détruire une statue. De là l'on entend en off la voix de Cocteau: «à détruire les statues, on devient soi-même une statue». Ce qui signifie en clair qu'à être insensible des sentiments d'autrui l'on devient inexistant pour les autres, l'on n'est ni mort ni vivant, on est une chose. Pour Cocteau donc l'artiste est cet être sensible qui nécessairement souffre car il essaie de se comprendre et de comprendre autrui, or la compréhension s'accompagne parfois d'images, de visions que le commun des mortels se refuse à voir.

Le cinéma devient pour Cocteau une nouvelle technique qui amplifie les possibilités de la poésie. Le Sang d'un poète se définit pour lui comme une «poésie plastique». Cocteau travaille comme un peintre. Dans une des scènes, Aphrodite se dessine au fur et à mesure sur un tableau noir au dessus d'un canapé. Le cadre reste fixe, il s'agit d'un plan moyen. Dans l'image, un cercle hypnotique tourne incessamment en

même temps qu'une Aphrodite monstrueuse apparaît aux yeux du spectateur. La beauté devient ici laideur. C'est un travail de plasticien chargé de symbolique qui s'expose ici plus qu'un travail de cinéaste.

Ce fil souligne déjà la relation que Cocteau entretient avec Luis Bunuel et les autres surréalistes.

«Les gens croient toujours que j'ai été influencé par BUÑUEL, ou que BUÑUEL a été influencé par moi, nous ne savions pas ce que nous faisons. BUÑUEL travaillait de son côté et moi du mien .C'est très drôle, BUÑUEL m'a raconté qu'au Mexique les gens m'attribuent «Le chien andalou», et lui attribuent «Le sang de poète». On embrouille à distance: on finira par dire que j'étais surréaliste, alors que nous avons combattu pendant des années ...Je viens de me réconcilier avec Max Ernst: il m'a demandé d'en finir, nous nous sommes embrassés , c'est fini . Je me suis réconcilié peu à peu avec tous les surréalistes, sauf avec Breton, qui est resté, n'est -ce pas ...Trotskiste, disant : « Il faut

attaquer Eluard par tous les moyens en notre pouvoir » Des phrases de dictature . Ça, ça le regarde, mais enfin je n'ai jamais voulu être d'une école, parce que les écoles commencent debout et finissent assises.»¹⁴ La relation de Bunuel à Cocteau ne se base pas sur un échange d'inspiration mais elle montre comment deux artistes d'une même période peuvent avoir des pratiques similaires. Ainsi, le sang d'un poète a souvent été rapproché du Chien Andalou de Luis Bunuel. Certaines scènes de ces deux films se font effectivement largement écho. L'utilisation des mains, les coulées de sang ou encore le travail sur le montage et la plastique de l'image comme l'absence de dialogues se retrouvent dans les deux films.

«J'ai toujours aimé la jeunesse, pas du tout parce que la jeunesse, etc. J'aime le mouvement de la jeunesse: même si la jeunesse se trompe elle ne se trompe pas, parce qu'elle bouge. L'école ne bouge plus. Les écoles se pétrifient. On devient un vieux surréaliste comme on était

14- entretiens sur le cinématographe p15

un vieux symboliste, comme Napoléon Roynard, comme Valette assis dans son bureau du Mercure de France.

J'aime ce qui bouge, j'aime le mouvement, mais j'aime le statisme dans le mouvement. J'aime le mouvement qui déplace les lignes, mais je déteste le désordre. Quand j'écris, j'écris, quand je dessine, je dessine, quand je fais un film, je fais un film, quand je fais du théâtre, je fais de théâtre, mais je ne mélange pas.»¹⁵ Le renouveau est indispensable dans les pratiques artistiques. Il opte pour l'expérimentation, le mouvement et la désorganisation. La mobilité est le moteur de ses créations et c'est sans doute pour cela que le montage prend une place prépondérante dans son art cinématographique.

Ce qui est frappant chez Cocteau, c'est la relation que l'on peut faire entre tous ses films : le questionnement métaphysique, par le biais du miroir ou reflet de l'âme. Ainsi, dans son film *Orphée*, il se sert d'un miroir pour passer dans le monde de la mort, puis il nous décrit cette

15- ibid 131132/

dernière. Il répond ainsi aux questionnements que certains ont de la mort. Dans la Belle et la Bête, il utilise une psyché qui vient du mot grec psukê: âme. Il analyse là le sentiment amoureux. Cocteau est donc un amoureux de la mouvance de la pensée, de la philosophie. Pour lui, la poésie dans ses films achemine le spectateur vers la réflexion. D'où peut-être son attirance pour la jeunesse qui découvre le monde, se questionne beaucoup, là où des personnes plus âgées sont fatalistes et ne cherchent plus à comprendre les choses. L'Homme est en définitive un être pensant qui doit pouvoir réfléchir par lui-même, et en définitive prendre des décisions: chaque acte se trouve ainsi précédé de mouvement. C'est ainsi que dans Orphée le personnage décide de rejoindre la mort, mais seule sa volonté lui a permis de traverser le miroir qui pouvait l'y conduire. Un moment d'hésitation l'a d'ailleurs empêché de traverser le miroir. Pour Cocteau, l'Homme doit faire usage de son libre arbitre et en assumer toutes les conséquences, quelles qu'elles soient: qu'elles conduisent vers

la mort ou vers la vie (l'idée du couloir comme transition entre la mort et la vie dans ce film en est une bonne illustration).

Pier Paolo Pasolini:

1- De la vie à l'engagement de Pasolini

Artiste polyvalent par excellence, poète, écrivain, critique, journaliste, réalisateur, scénariste, dramaturge, acteur, peintre, et même philosophe, Pier Paolo Pasolini est tout simplement une encyclopédie artistique. Sans essayer de contenir toute cette amplitude intellectuelle et artistique en quelques pages, nous allons tenter quand même de donner une vue panoramique sur sa créativité cinématographique, sans oublier qu'il fut l'un des fondateurs du cinéma poétique. Etant donné la richesse de son répertoire et la prolifération des articles et des biographies sur ses œuvres, nous allons commencer par nous intéresser à la vie et à l'œuvre de Pasolini.

Pasolini naît à Bologne le 5 mars 1922. C'est à 20 ans, après des études à l'université, qu'il

publie un livre de poésies. Professeur de lettres et directeur de revues littéraires, il poursuit l'écriture. Par la suite, il réalise des films et collabore aussi en tant que journaliste dans un hebdomadaire dans lequel il tient une chronique régulière.

A dix-huit ans, il arrive à Rome et sa situation l'oblige à vivre dans les quartiers pauvres de la capitale. Traumatisé par la vie des banlieues, Pasolini écrit ses deux premiers romans sur ce thème. Ensuite, c'est de nouveau le cinéma qui fait appel à lui pour écrire des scénarios de films qui ont pour background ces quartiers de misère et plus spécialement le réalisateur Fellini pour *Les nuits de Cabiria*. En 1961, il réalise son premier film *Accatone*, avec des inconnus. Des spectateurs fascistes lancent sur les écrans de Rome, pendant la projection du film, des œufs pourris et des bouteilles d'encre. Il tourne aussi avec Anna Magnani et Franco Citti *Mamma Roma* ; une plainte tendant à faire saisir le film est déposée à Rome. Et une autre est déposée

à Venise pendant le Festival. Pasolini dans un entretien évoque ses difficultés:

«J'ai réalisé «La ricotta» : une plainte a été déposée à Rome et le film fut saisi. J'ai été condamné à quatre mois avec sursis. En appel, le Procureur de la République a retiré sa plainte et décidé le non-lieu. Entre temps j'ai réalisé « L'Evangile selon Saint Mathieu » qui avait été choisi pour représenter l'Italie au Festival de Venise où le Grand Prix de l'Office Catholique International du Cinéma lui a été décerné.»¹⁶

A Cannes, en 1966, officiellement sélectionné par l'Italie, il présente «Uccellacci e Uccellini» avec Totò et Ninetto Davoli. Ce film reste pour Pasolini d'une grande importance, il dit «c'est le film que j'aime le plus car il est le plus pur et le plus pauvre.» L'année suivante, il présente au Festival de Venise «Œdipe-Roi». Puis son film,

16- P.P. Pasolini la vie et l'oeuvre par Angela Molteni -www.pasolini.net

«Théorème», obtient une fois de plus à Venise, le Grand Prix de l'Office Catholique du Cinéma. Malgré ce prix, malgré un accueil chaleureux et réconfortant de la critique internationale, encore une fois des plaintes sont déposées sous prétexte d'obscénité. Pasolini est jugé à Venise. Il risqua plusieurs mois de prison mais il a fut finalement acquitté.

Pasolini revient sur des propos formulés à son égard: «On a dit que j'avais trois idoles : le Christ, Marx et Freud. Ce ne sont que des formules. En fait ma seule idole est la réalité. Si j'ai choisi d'être cinéaste en même temps qu'écrivain, c'est que plutôt que d'exprimer cette réalité par les symboles que sont les mots, j'ai préféré le moyen d'expression qu'est le cinéma. Exprimer la réalité par la réalité.»¹⁷

Quant à son expérience poétique, Pasolini affirme dans une autre occasion qu'il a commencé, très tôt, à sentir, à voir et à écrire la poésie. Avec la poésie, dit-il:

17- Ibid

«j'ai commencé à sept ans:
mais je n'étais point précoce sinon en volonté.
J'ai été un "poète de sept ans" -
comme Rimbaud - mais dans la vie seulement»¹⁸

La poésie, mais aussi la vie de Pasolini sont dignes d'être explorées et exposées pour mieux comprendre la source de sa créativité artistique. Tout d'abord, il vit une enfance pénible et amère. Le fait qu'il passe cette enfance dans beaucoup de villes du Nord de l'Italie, lui donne un sentiment de bouleversement et de confusion, mais lui donne aussi une conviction que le monde est illimité et ouvert. Son amour pour sa mère apparaît comme une autre source d'inspiration poétique. Il écrit ainsi des poèmes sur sa relation intime avec elle:

"C'est pour ma mère que je suis poète
C'est pour elle que je dois vivre." ¹⁹

Et évidemment, son désaccord avec son père se révèle clair dans quelques œuvres poétiques et cinématographiques telles que le film «Œdipe Roi». L'assassinat de son frère,

18- Ibid

19-Ibid

très jeune, reste une catastrophe pour lui, un véritable drame dans sa vie. Il écrit ainsi:

«Je pleure encore, chaque fois que j'y pense,
mon frère Guido,

un partisan tué par d'autres partisans,
communistes

sur les hauteurs, maudites, d'une frontière
déboisée, aux basses collines grises, désolantes
préalpes.»²⁰

2-De la littérature au cinéma:

On se demande comment Pasolini réussit à faire l'exception dans le monde du cinéma. Comment a-t-il pu créer des chefs-d'œuvre d'une telle importance et d'une telle rigueur?

Le critique Hervé Joubert-Laurencin semble répondre à ces questions quand il affirme qu' « il est impossible de se débarrasser en quelques lignes des balbutiements créatifs, des films d'école ou des quelques essais prometteurs qui précèdent le premier film. Il est faux de croire que Pasolini ait pu réaliser un long métrage

20-P.P. Pasolini la vie et l'oeuvre

brutalement, sans préparation, tombé du ciel de la littérature, comme l'atteste le nombre de ses travaux spécialisés des années 1950 (vingt collaborations comme scénariste avant la réalisation de son premier film)»²¹

L'aventure du cinéma était exceptionnelle pour Pasolini. Hervet continue à expliquer la transition de Pasolini entre les deux mondes de la littérature et du cinéma. Pasolini n'arrive pas par hasard dans le monde cinéma. Avant d'être réalisateur, il devient critique puis scénariste. Son ascension dans ce milieu n'a pas été aussi rapide que beaucoup de personnes ont bien voulu le penser. L'écriture de critiques et de scénarios lui a permis de passer naturellement de la littérature au cinéma.

3-Le cinéma: une véritable aventure:

La souffrance, les difficultés sont parfois sources de création et d'inspiration. Ceci était le cas de Pasolini dans sa vie personnelle et professionnelle. Dès son arrivée à Rome en 1950,

21- Pasolini portrait du poète en cinéaste (p21)]

il s'inscrit au syndicat des figurants de Cine - città, sans pour autant réussir à travailler. Cela fait partie des gestes de survie financière durant cette période très difficile où il se retrouve avec sa mère, sans domicile personnel et sans emploi. Mais c'était aussi son amour pour le cinéma qui l'amène à rêver plus jeune d'entrer dans une école de cinéma à Rome: Centro Sperimentale. Seulement à cause de grandes difficultés financières, il n'arrive pas à accomplir son rêve.

Entre 1950 et 1960, Pasolini vit une étape très difficile, mais décisive cependant. Durant cette période, très actif et dynamique dans plusieurs domaines artistiques, il continue à écrire de la poésie, des romans, des pièces de théâtre mais aussi des critiques cinématographiques. Il joue comme acteur dans quelques films. Il met quatre ans pour accéder au milieu du cinéma romain, puisque c'est au début de l'année 1954 qu'il obtient son premier travail de scénariste. Son talent dans l'écriture du scénario le fait entrer officiellement et définitivement dans

le monde de la réalisation. L'importance de son activité comme scénariste avant le tournage de son premier film lui a permis de collaborer avec deux auteurs très célèbres : Federico Fellini et Bernardo Bertolucci, l'un en position objective de maître par rapport à Pasolini , l'autre de disciple .

4- Le style cinématographique de Pasolini et ses idées:

Le cinéma de Pasolini est très particulier dans le sens où les images de ses films font indiscutablement échos à son écriture poétique. Ses images se composent comme des poèmes. Dans *Mamma Roma* à la fin du film, le fils est enfermé dans un hôpital psychiatrique. Attaché sur un lit, il ne peut à peine bouger mais souhaite pourtant se détacher de ses liens aliénants comme ceux d'ailleurs qui le relient avec sa mère. Par un montage alterné, nous observons le fils dans un espace clos, sombre. Ce n'est qu'à travers des barreaux qu'il peut observer l'extérieur. Alors que sa mère est filmée dans

un espace ouvert et extérieur. La mère est au premier plan mais la nature omniprésente encadre cette femme. Ces plans donnent à voir que nous pouvons peut-être analyser comme la contradiction des sentiments éprouvés par le jeune homme à l'égard de sa mère : à la fois passion, à la fois haine pour une femme qui s'offre à n'importe quel homme. Nous pouvons aussi ajouter que le corps dans ce film obtient une place tout à fait particulière. Pasolini travaille sur les mouvements du corps, sur l'expression du visage. Et c'est ce travail qui donne véritablement au spectateur l'impression d'observer un travail chorégraphique. Ainsi, c'est parce que Pasolini privilégie la place du corps dans le cadre plus encore que les dialogues que l'on peut «classer» les films qu'il réalise dans le genre cinéma de poésie. Nous pouvons également admettre que le moyen d'expression reste le même du roman au cinéma et que seule, la technique expressive se trouve différente. Il est donc passé d'une écriture fondée sur des symboles abstraits à un langage

audiovisuel fondé sur l'image. C'est donc pour deux raisons que Pasolini s'est consacré au cinéma avec tant de passion et tant de violence: d'abord il pensait être en mesure d'exalter sa technique expressive grâce au procédé analogique du montage; puis son goût violent de l'image a fait le reste. Dans la poésie - vue ici pas simplement comme une construction littéraire mais comme une construction visuelle d'un imaginaire profondément irrationnel- les textes pasoliniens rejoignent l'univers ancien et mythique des troubadours et des aèdes archaïques jusqu'à celui de sa critique et de son idéologie personnelles.

D'un autre côté, fortement marqué par sa vocation de peintre, Pasolini a toujours pensé à une image picturale, plutôt que filmique: «Mon goût pour le cinéma n'est pas d'origine cinématographique mais figurative ... Et je n'arrive pas à concevoir des images, des paysages, des compositions de figures qui échappent à ma passion picturale des débuts ...», «Si bien que, lorsque les images sont en

mouvement, c'est un peu comme si l'objectif se déplaçait au-dessus, comme sur un tableau.»²²

Pasolini sait fort bien qu'il se pose en hérétique du cinéma. Mais on dirait que, loin d'essayer de surmonter l'antithèse image picturale/ image filmique, il cherche à consacrer cette contradiction: «En effet - écrit-il dans *Cinéma de poésie* - l'amour inconsidéré pour la réalité, traduit en termes linguistiques, m'amène à voir le cinéma comme une reproduction fluide de la réalité alors que, traduit en termes expressifs, il me bloque face aux véritables aspects de la réalité (un visage, un paysage, un geste, un objet) comme s'ils étaient immobiles et isolés dans le flux du temps.»²³ Lorsque le cinéma se révèle pictural comme chez Pasolini, le cinéma est également poétique. L'image et sa composition deviennent la transcription directe de l'écriture poétique au cinéma. L'écriture laisse donc place à la plasticité de l'image sur l'écran de cinéma. Par exemple la première séquence

22- Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, Milan, Rizzoli, 1962, pp.145.

23- P.P.Pasolini *Mamma Roma*..p146

du film «Decamerone» , nous montre un homme qui assassine quelqu'un violement. Cette scène est particulièrement picturale. Le travail sur la couleur se rapproche indiscutablement du travail d'un peintre. L'homme par la suite prend le corps pour le jeter du haut d'une falaise. L'homme devient à ce moment-là une ombre. Autour de lui, nous ne pouvons qu'apercevoir les contours d'un paysage immobile tel que sur la toile d'un peintre.

Issu d'une famille pauvre, Pasolini démontre un intérêt spécifique à la réalité de la vie des classes sociales misérables de la société italienne. A travers son cinéma, il communique une philosophie révolutionnaire qui s'attaque à la bourgeoisie et au fascisme. Il dénonce son désespoir culturel: l'échec de la révolution - le sous prolétariat n'aspire finalement qu'à la petite bourgeoisie et l'illusion d'écrire de la poésie et la littérature perd toutes capacités de médiation :

«J'ai dit que je fais du cinéma pour vivre selon ma philosophie: autrement dit l'envie de

vivre constamment physiquement, au niveau de la réalité, sans l'interruption magico symbolique du système des signes linguistiques. Mais quels horribles péchés une telle philosophie implique-t-elle? J'ai parlé à ce sujet d'action, d'irrationalisme, de pragmatisme, de religion: je sais que ce sont là tous les éléments les plus négatifs, les plus dangereux de notre civilisation et précisément les traits caractéristiques d'un certain fascisme!»²⁴

5- La religion, la mort et le mythe dans le cinéma de Pasolini:

Les films de Pasolini ont une valeur spirituelle et intellectuelle très profonde. Les concepts de la mort et de l'après - mort sont très abondants dans son imaginaire. Quand on regarde sa filmographie, nous n'obtenons aucune réponse définitive sur des problématiques existentielles telles que : la vie, la mort, la religion ou le mythe. Ses films proposent des images qui vont à l'encontre des règles et de la bienséance.

24- *Empirismo eretico*, op. cit., p. 236

Pasolini provoque le regard du spectateur. Le cinéaste fait effectivement du septième art une technique qui va hors des conventions.

«La signification profonde [et un peu cryptée] pasolinienne est à rechercher entres les opposés du mythe et de la mort (de la vie même et du mythe après). On ne doit jamais oublier que le monde judéo-chrétien duquel provient Pasolini est un Univers ancestral hanté par le Péché et la Mort, et qui dans l'idée d'une 'réalité [sacrée]' poursuivie par l'auteur, il y a toujours quelque chose d'inconnu derrière la porte:

les grincements, l'horreur, les ténèbres.. Le monde moyenâgeux de Dante n'est pas très loin de la pensée pasolinienne telle qu'on peut la retrouver dans ses oeuvres. L'Enfer dans lequel sont plongés les protagonistes de Salò/ Sade - désormais réduits à des bêtes - est un enfer identique, [d'un point de vue de la condition existentielle], à celui qu'ont connu les personnages de Dante.

Pour Pasolini la «saison infernale» n'a jamais cessé d'exister, c'est un parcours

cinématographique anormal expressément choisi comme moyen d'expression personnel et intime, avec des racines littéraires et philosophiques.»²⁵

Le film *Decameron* traite du moyen-âge. Dans l'une des histoires évoquées, Pasolini s'intéresse au monde religieux et notamment à un couvent de sœur. Il traite la religion dans toute sa perversité: un jeune homme vient chercher du travail dans un couvent. Il devient un objet de désir pour ces religieuses qui vont se succéder pour faire l'amour avec lui. Pasolini fait des gros plans des religieuses. Sur les visages de ces femmes se dessinent l'expression du désir:

elles se mordillent les lèvres par exemple. Pasolini critique à travers cette scène la religion. Il souhaite montrer la réalité de l'église telle qu'il se l' imagine. Choquée par les propos de Pasolini sur leur institution, ce film a précisément été attaqué par l'église.

25-Article L'âme et la chair par Ruben Garbellini-. www.italialibri.net

6-Le cinéma:le langage de la réalité?

La réalité sociale et intellectuelle de l'après guerre est caractérisée par des contradictions politiques, sociales et intellectuelles. Ce contexte historique a une influence indéniable sur la personnalité de Pasolini et sur sa vision de la réalité.

De même, le changement de culture et d'idéologie d'une société pendant trente ans est bien présent dans son cinéma. Pasolini ne pouvait pas échapper à son destin : réalisateur de cinéma. Pour lui, le cinéma est un refuge ou encore un moyen plus ample et plus communicatif que la littérature, avec lequel il pouvait diffuser ses pensées et ses points de vue sur la réalité.

Théorème est un film dans lequel se mêle réel et rêve. C'est ce que Pasolini appelle la réalité. Quelques lignes pour expliquer l'histoire du film : Dans une famille bourgeoise arrive un personnage mystérieux qui n'est autre que la parabole de l'amour divin. Il va révéler par l'amour charnel, la véritable nature des membres de cette

famille, dont la vie n'était alors que superficielle. En 1968, l'année de sortie du film n'est pas étrangère à l'ambiance et aux objectifs du film. Pasolini, intellectuel engagé, veut démontrer de manière métaphorique " la révélation révolution " qui doit salutairement s'opérer dans la " bourgeoisie ". C'est donc un film provocateur qui se lit à deux niveaux : une histoire de mœurs et une théorie mystico psychologico philosophique. Pasolini montre une nouvelle fois ici son engagement en transgressant les lois et les règles établies. Un jeune homme entre dans la vie d'une famille bourgeoise et va totalement bouleverser les schémas. Il devient un objet de fantasme pour tous les membres de la famille. L'entrée de cet homme va dévoiler toutes les frustrations, tous les non-dits et les tabous de cette famille. Le dialogue étant laconique, c'est avant tout à travers le corps que s'exprime toute la psychologie et les troubles des personnages de Théorème.

7- Le cinéma pasolinien entre la réalité et le mythe:

On a dit que pour Pasolini le cinéma était un moyen de révélation de la réalité. Si c'est le cas, alors pourquoi trouve-t-on beaucoup d'allusions mythiques et poétiques dans le cinéma de Pasolini? Le critique Ruben Garbellini semble répondre à cette question dans son article «L'âme et la chair»:

«La perte du sens du mythe, pour Pasolini, est surtout la perte du sens de la festività. L'ancienne fête apportait valeur à l'expérience collective de la nuit et du sexe, et dans sa sphère on découvrait la réalité des grands symboles de la Mort, de la Terre et de la Lune. C'est dans le cinéma que Pasolini va trouver le moyen idéal pour exprimer sa passion de la réalité populaire, car pour lui, "le cinéma ne pourra jamais parvenir à une véritable normativité grammaticale, mais tout au plus, pour ainsi dire, à une grammaire stylistique»²⁶

26- article L'âme et la chair par Ruben Garbellini-www. www.italialibri.net

«Contrairement aux langues orales ou écrites, la «langue de la Réalité» du cinéma, même si elle se décline suivant des styles propres à des auteurs ou à des traditions spécifiques et quel que soit le degré de normativité idéologique du discours qu'elle véhicule, est constituée de fragments de réalité auxquels on ne peut pas retirer complètement leur pouvoir d'évocation potentiellement subversif.»²⁷

8- Le cinéma de poésie:

Toutes les remarques sur la créativité intellectuelle de Pasolini ressemble à un rite d'initiation et de passage qui nous mène finalement à son apogée artistique: «le cinéma de poésie». A ce stade là de notre étude, nous essaierons de parler une nouvelle fois de la contribution de Pasolini dans ce mouvement cinématographique appelé «cinéma de poésie».

«Le «cinéma de poésie» théorisé par Pasolini retrouve une dimension ancestrale et mythique. Son opinion personnelle sur la poésie dans le drame de la réalité n'a rien de

27- article l'âme et la chaire

sentimental. Pasolini nous propose de voir avec des yeux différents ce qui nous entoure (le «principe de réalité» nommé par lui-même signifiante) : «cela ne naturalise pas le code de la nature (littérature, cinéma, linguistique), mais au contraire, rend la nature cultivée : en faisant du vivre un parler...». Encore une fois on peut proposer une idée sacrée qui entoure tous les aspects du film, une espèce de «langue de la réalité»²⁸. Le cinéma de poésie chez Pasolini est un langage de la transfiguration ou encore une re-proposition comme dans le rêve. Le temps dans ce cinéma apparaît lui-même dérégulé. Par exemple dans *Œdipe- Roi*, deux temps se mêlent : d'une part le présent et d'autre part un passé archaïque. C'est de la tension entre ces deux temps que Pasolini fait émerger la tension. Dans le traitement de l'espace, le cinéaste poursuit également son travail sur l'opposition. A plusieurs reprises, des plans successifs opposent deux espaces : un espace clos révélant l'intimité et un espace

28-iIbid

ouvert et vaste qui dévoile l'extérieur mais aussi l'angoisse intérieure des personnages. C'est le cas par exemple dans *Théorème*, dans l'une des scènes, le père de famille se lève durant la nuit. Il se dirige vers une fenêtre et observe dehors : il regarde une sorte de désert. On y perçoit un léger souffle. Cette image semble être un flash pour le personnage. Cet espace extérieur donne l'impression de témoigner de son univers intérieur et psychologique. Ainsi ces espaces après s'être opposer se répondent pour donner un sens poétique, autrement-dit un sens qui sort de l'image. «Le cinéma de la poésie » découle d'un jeu syntaxique entre les images.

Dans un article sur «le cinéma de poésie», Pascal Houba affirme que «Pasolini transpose la technique littéraire du discours indirect libre au cinéma sous le nom de «subjective indirecte libre. La distinction s'évanouissait entre ce que voyait subjectivement le personnage et ce que voyait objectivement la caméra, non pas au profit de l'un ou l'autre, mais parce que la caméra

prenait une présence subjective, acquérait une vision intérieure, qui entraînait dans un rapport de simulation («mimesis») avec la manière de voir du personnage»²⁹. Ce travail de la «divine mimésis», au centre de l'approche de Pasolini, est explicité par Ninetto Davoli, acteur fétiche de Pasolini: "Quand je regardais la neige, lui ne regardait pas la neige mais mon visage, ma joie, mes yeux, ma façon d'exulter, de regarder. Et lui, il regardait à travers mes yeux"»³⁰ Dans ses films, Pasolini donne une importance toute particulière au regard. Il filme avec intensité les yeux des personnages comme si ils étaient véritablement des « fenêtres sur l'âme ». Nous pouvons nous souvenir du regard fixe et perdu de Mama dans Mama Roma ou encore de la jeune fille dans Théorème. Le regard n'impose pas un sens mais transmet des sentiments et du trouble qui ne sont pas forcément identifiable. Pasolini produit une image organique qui se transmet au spectateur.

29-article de Pascal Houba-www.multitid.samizadt.net

30-Ibid

9- La signification du passé:

Dans la construction de l'expérience humaine, le passé joue souvent le rôle de l'axe et de la base, mais dans l'œuvre pasolinienne, le passé devient un prélude à l'avenir. Autrement dit, à travers son usage du mythe, Pasolini nous transporte dans le passé mais finit par le transcender et le dépasser pour un futur moins douloureux et plus prometteur que le passé.

Dans le cinéma de poésie, l'auteur, les personnages et les spectateurs n'occupent pas des positions déterminées, mais suivent des lignes de fuite: «Non pas le mythe d'un peuple passé mais la fabulation du peuple à venir». En effet, malgré ce que pourrait laisser penser le recours fréquent à la forme mythique, chaque film de Pasolini constitue un examen de différentes possibilités d'échapper au destin majoritaire déterminé par les «progrès» du capitalisme»³¹. Dans *Théorème*, un jeune garçon vient troubler la vie rangée d'une famille bourgeoise. Par ce personnage,

³¹-Ibid

leur destin prend une tournure inimaginable et cauchemardesque voire tragique. Chacun des membres de cette famille est comme plongé dans une folie. Rien désormais ne pourra permettre à ces personnages d'échapper à ce destin. Le fils de cette famille peint frénétiquement des tableaux sur des plaques de verre. Le personnage est assis près de ses œuvres superposées qui donnent au fur et à mesure la terrible impression d'observer une âme déchirée.

10- Liberté ou sexualité?

Pour fuir à la brutalité du capitalisme, du fascisme, et de toute sorte de pouvoir et d'autorité, Pasolini se réfugie dans le corps et la chair. Ce recours tend essentiellement à créer plus d'espace et de liberté au poète-cinéaste. Mais, l'utilisation des corps et de la sexualité comme dernier refuge d'une innocence préservée des relations de pouvoir du capitalisme tend finalement à se confondre avec une libération forcée de la sexualité. En réalité

donc, la sexualité chez Pasolini est un moyen plus qu'un but. Dans *Théorème*, Pasolini filme de nombreuses scènes de sexualité. Il filme ces scènes comme s'il filmait la non-convention et en même temps comme s'il donnait à voir le réel tel qu'il est sans artifices. A la manière du peintre, il travaille sur les corps nus qu'il s'agisse de femmes ou d'hommes. Il cherche à extraire de ces corps une pure beauté. La nudité est omniprésente dans ces films.

11- L'Orient: un imaginaire obsessionnel

L'Orient est une source d'inspiration pour plusieurs artistes et cinéastes. Pasolini lui-même voue un amour inconsidéré et obsessionnel pour l'orient et sa spiritualité. Dans la tradition hollywoodienne, l'Orient est souvent symbole de superstition et de naïveté. «Ces choix sont prétexte à mettre en scène les schémas magiques du tapis volant, du génie apparaissant et disparaissant, des palais richement décorés et des histoires d'amour ... mais en négligeant la présence de la poésie

et en écartant le plus souvent la truculence populaire.»³² Contrairement à cette vision plus ou moins limitée de l'Orient, Pasolini explore ce monde magique et curieux en se concentrant sur son côté poétique et artistique.

Il est bien évident qu'un cinéaste en recherche comme l'était Pasolini ne pouvait se contenter d'une vision aussi réductrice de cette œuvre littéraire. Saluée par le Grand Prix spécial du Jury à Cannes le 24 mai 1974 (sous la présidence de René Clair) la réalisation de Pasolini demeure sans doute la plus réussie des adaptations à l'écran des Mille et Une Nuits principalement en raison de son respect de la narratologie. Faisant suite au Decameron (1971) et aux Contes de Canterbury (1972), «le film pasolinien s'inscrit dans une logique du retour aux sources littéraires et a été considéré comme le troisième volet de «a trilogie de la vie». L'adaptation de Boccace fut la première réflexion sur la création artistique comme celle de Chaucer renvoie aux sources de la

32-article de Abou Yousf Lakwa - www.ucd.ac.com

langue anglaise dans une démarche linguistique chère au cinéaste qui pense retrouver dans les contes orientaux une somptueuse barbarie à opposer à une modernité déliquescence dont il ne cessait de dénoncer la perversité. Ainsi le cheminement du cinéaste s'inscrit-il dans une trajectoire qui le conduit des borgates romaines jusqu'à l'émerveillement qu'il ressent face à la découverte de l'Orient»³³.

En tant que cinéaste poète, Pasolini s'intéresse au paysage, à la nature vierge, à la simplicité et à l'authenticité historique de l'Orient. «Tout commence par les repérages de L'Évangile selon Saint-Matthieu (1963) qui le conduisent au Yémen (puis en Afrique noire) et marquent sa rencontre avec le monde arabe. Il est ébloui par la lumière du Moyen-Orient et retrouve dans les paysages et les visages la poésie de la barbarie que l'Italie contemporaine ne peut plus lui apporter, une poésie des temps premiers, loins de la société consumériste dont il critiquait vivement les ravages sur l'âme

33-Ibid

humaine. Il déplace ses tragédies de la Grèce antique vers le Maroc (*Œdipe roi* 1966-67-) de la Colchide vers la Turquie ou la Syrie (*Médée* 1969) en quête de paysages et de ruines à l'abri des transformations contemporaines ou dans le désert minéral de la Cappadoce. Au-delà de l'exotisme s'inscrit dans cette approche la volonté de redécouverte d'un monde archaïque dépositaire de valeurs fondamentales.»³⁴

De l'Orient, Pasolini n'a pas pris seulement le lieu et le paysage, mais aussi le personnage et les traits de visage purement oriental. Dans *Mille et une nuits* (1974), il ne se contente pas de présenter un monde archaïque inexploité, mais il montre aussi le personnage oriental avec son teint brun, sa spontanéité, sa naïveté en recrutant des acteurs indigènes non professionnels et non stéréotypés. Il use tantôt du savoir de ses personnages pour user de métaphores sexuelles: «un amour me pousse vers le minaret de Bagdad et un autre amour

34- Ibid

vers la terre des deux mosquées »³⁵, tantôt des paysages sexuellement évocateurs, tantôt de leur jeune âge (par exemple un des premières scène est celle d'un jeune adolescent qui suce une sucette), ou enfin il use d'un vocabulaire très direct dès lors qu'il s'agit de personnages peut instruits, ainsi un des quarante voleurs a pu dire à une femme enchaînée: «cette nuit on vous enfilera tous».

Mais outre que le sexe, Pier Paolo PASOLINI est un cinéaste précurseur dans le sens où il dénonce la condition de la femme qui est esclave (esclave sexuelle entre autres), il parle sans se cacher de l'homosexualité (d'ailleurs à filmer sans cesse des sexes masculins en gros plan ceci renvoie-t-il à sa propre homosexualité), du viol. Mais en plus de par la diversité des origines ethniques des personnages traite-t-il encore de la richesse humaine de l'Orient, et plus particulièrement du Yémen. La nourriture est également présentée dans le film comme une forme de richesse absolue : les personnages se

35-scénario Mille et une Nuit

«jettent» dessus comme la faim sur le monde. En d'autres termes les besoins naturels sont la source de ce film: tout émane du ventre.

L'intérêt de Pasolini pour l'Orient n'est pas démontré seulement dans ses films de fiction, mais aussi dans ses films documentaires. En 1970, il a tourné un documentaire sur Sanaa, la plus ancienne ville de Yémen. Les Murs de Sanaa était comme un poème de couleurs ou «le camion rouge qui traverse la première image en témoigne spectaculairement. Il est aussi le dernier des Appunti , et boucle la série avec son dernier plan où apparaît , encore une fois , le dôme d'une église , cette fois -ci islamique.»³⁶

Ce film documentaire est un appel à l'humanité. Il s'agit d'une sorte de témoignage sur l'histoire des yéménites et de l'humanité entière.

Effectivement le rêve de Pasolini finit par se réaliser et les aides internationales ont permis de préserver l'ancienne Sanaa avec sa beauté sublime et magique

36-Ibid

Ingmar Bergman: un cinéma allégorique

Cinéaste suédois et directeur de théâtre, dramaturge, scénariste. Bien que l'on connaisse largement Bergman comme réalisateur, il est aussi devenu une des figures de premier plan du théâtre suédois moderne. La carrière artistique de Bergman inclut une centaine de pièces, quarante productions de radio, cinquante longs métrages et quinze productions de TV.

Son enfance:

Ingmar Bergman est né le 14 juillet 1918 à Uppsala. Son père, Erik Bergman, était un ministre Luthérien et un prêtre à la cour de la Suède. Bergman a été élevé sous une discipline stricte. Sa mère Karin, née à Kerblom, est venue d'une famille prospère; c'était une femme fière, résolue et le rapport entre ses parents est devenu mutuellement destructif. Dans plusieurs livres, de *La Lanterne Magique* (1987) aux *Conversations Privées* (1996) Bergman a exploré son enfance, son rapport à son père et le mariage tendu de ses parents qui ont

beaucoup influencé sa personnalité. De même, sa grand-mère qui l'a élevé, avait l'habitude de l'accompagner à l'église mais aussi au cinéma. Elle contribuait à enrichir son imagination avec les histoires qu'elle lui racontait: «Grand-mère parlait du monde, de la Vie mais aussi de la Mort (qui occupait pas mal de pensées)»³⁷

La genèse d'un artiste intellectuel :

- Le théâtre:

L'enfance et la jeunesse de Bergman sont compliquées comme il l'admet lui même. Il aimait beaucoup le monde imaginaire et le considérait comme refuge de la réalité amère de sa vie familiale. Le premier domaine artistique qui l'a attiré était le théâtre. Dès l'âge de dix ans, Bergman aimait le théâtre de marionnettes, puis toute sorte de théâtre. Cette fascination et cet amour lui ont permis, inconsciemment et par hasard, d'entrer dans le monde du théâtre:

«L'écriture consciente a été chez moi très tardive et je ne sais pas pourquoi. Je crois que

37-Lanterne Magique p34

je devais avoir vingt ans. L'étrange est que je n'avais pas d'intérêt pour l'écriture .J'aimais beaucoup lire, mais l'écriture ne m'attirait pas .Ca a été soudain .C'était la guerre, il fallait aller au service militaire, j'avais dix -neuf ans et ma vie privée était déjà très compliquée. Au service militaire j'ai eu un ulcère, ils m'ont démobilisé et je suis allé chez ma grand-mère, à Dalarna en Dalécarlie. A cette époque, ma mère vivait là, et je me suis senti très loin des tensions et des complications dans lesquelles je m'étais débattu .Pour me distraire, j'ai commencé à écrire une pièce de théâtre et j'ai trouvé cela très amusant. Alors j'ai écrit une autre pièce, puis encore une autre et au bout de quatre mois j'en avais écrit douze .Ca a commencé comme ça. Nous avons alors un groupe qui s'appelait le Théâtre étudiant, je leur ai apporté une de mes pièces et je leur dis : « Est ce que vous voulez jouer ça ? Je peux me charger de la mise en scène..» Ils ont dit oui et c'est ainsi que ça a commencé. Donc, cela a été à la fois très soudain et inconscient .Je ne sais pas pourquoi, J'aimais

faire ça .C'était un sentiment nouveau que je n'avais jamais éprouvé auparavant, simplement de m'asseoir, d'écrire et de voir les mots sortir. Cela me plaisait beaucoup.»³⁸

August Strindberg: l'idole de Bergman

Pour Bergman, Strindberg était l'écrivain préféré. Il lui a donné l'esprit poétique et l'amour du théâtre. Pour cette raison, Bergman considérait Strindberg comme un dieu, comme il l'admet lui-même dans plus d'une occasion :

«Je faisais du théâtre depuis déjà plusieurs années, théâtre amateur, théâtre de marionnettes, toutes sortes de théâtre... J'avais joué, j'avais mis en scène... Mon premier contact avec Strindberg, j'avais douze ans. Ça a été une énorme expérience et je pense que mes pièces, étaient... je copiais Strindberg. J'essayais d'écrire comme lui, les dialogues, les scènes et tout... je ne veux pas faire de comparaison mais Strindberg était mon Dieu et sa vitalité, sa rage, je les sentais au-dedans

38-Conversations Privées p16

de moi, je crois bien que j'ai écrit une série de pièces strindbergiennes». ³⁹

«La langue de Strindberg, c'est le plus beau suédois qu'on puisse imaginer! Nous avons de grands écrivains, Almqvist, Strindberg ...mais la langue de Strindberg ne peut se comparer à aucune autre. C'est une langue tellement complète .Je ne sais pas de qui le rapprocher en français....Balzac? Proust? Balzac parce qu'il est universel, son langage est si complet ...Mais c'est difficile de trouver des équivalences ...» ⁴⁰

Du théâtre vers le cinéma :

Comme c'était le cas pour le théâtre, l'arrivée de Bergman au monde du cinéma était imprévue. C'était une coïncidence qui l'a dirigé vers une carrière brillante dans le cinéma de poésie. Au début, Bergman est entré par la porte du scénario qui était un prélude au monde de la réalisation.

« J'ai commencé comme scénariste. Il y avait une compagnie, Svensk Filmindustri avec un département scénario. Nous étions six esclaves, au sein de ce département. Après ma première

39- Ibid p17

40- Ibid p19

pièce, ils ont pensé que j'avais peut-être un talent de dialoguiste et ça a été mon premier contact avec le cinéma. Ils me donnaient des romans ou bien des nouvelles, je devais en tirer des scripts.»⁴¹

Son style et ses idées:

Bergman est différent des autres réalisateurs parce qu'il s'intéresse beaucoup au visage humain, pour lui, le visage a une philosophie spéciale, à travers lui on peut arriver au fond de l'âme, à l'intérieur de l'homme pour découvrir ce qu'il cache dans son esprit. Ses films sont comme des pièces théâtrales, son intérêt à l'expression du visage nous donne l'impression que le film est une pièce de théâtre présentée sous forme d'un film. C'est le cinéma muet qui lui a révélé beaucoup de secrets, même beaucoup de techniques. Son expérience avec le cinéma muet était "très difficile à expliquer":

« J'ai grandi avec le muet et, c'est une banalité de le dire, mais le muet était en voie de devenir

41- Ibid p25

un art, parce que l'art cinématographique vous apportait la plus extraordinaire scène de théâtre: le visage humain. Déjà en 1910 Griffith travaillait avec des gros plans. Très vite, on s'en est servi au Danemark, les Danois ont eu une grande période. Et puis cela a été le tour des Suédois en 1913. C'est très intéressant à observer parce que le dispositif reste le théâtre, mais ils ont déjà commencé à imaginer d'excellentes mises en scène. Ils jouaient face à la caméra et on voyait à l'arrière - plan des choses se dérouler simultanément. Vous devriez voir un film qui a beaucoup compté pour moi, Ingeborg Holm. Il a été tourné en 1913. Vous me demandiez quelles ont été mes premières influences, il y a eu La Charrette Fantôme, qui a été tourné en 1912, je l'ai vu quand j'avais treize ans, et je suis aujourd'hui propriétaire d'une très belle copie .Chaque année, j'ai besoin de le voir une fois parce que c'est l'un des plus beaux films que j'ai vu de ma vie. Le visage humain dans le cinéma muet ...un visage, une ombre sur l'écran, qui soudain se tourne et vous

regarde...C'est la chose la plus important dans l'art cinématographique. Vous pouvez voir les yeux, les sourcils, la peau, le nez .Et vous n'êtes pas dérangé par le son, vous pouvez être vous-même créateur ...»⁴²

Le silence a une grande importance artistique chez lui, il pense qu'on doit voir le silence comme un cas d'existence et non pas comme l'absence de voix, parfois les expressions du visage peuvent remplacer la parole. L'expression du visage était donc pour Bergman un moyen de révéler la psychologie de l'être humain. En effet, Bergman était très influencé par Tarkovski, Rossellini, mais surtout Freud. Bien évidemment, il a subi l'influence des cinéastes poétiques français comme Vigo, Bresson, Carné et Godard et il s'intéressait à la méthode française:

« Je sentais la méthode française bien plus proche de moi que l'américaine. Si quelqu'un m'avait demandé pourquoi, j'aurais été incapable de l'expliquer, mais dès que j'ai pu j'ai essayé

42-Ibid p41

de faire mes films dans le style français, sans beaucoup de succès, d'ailleurs.»⁴³

Du cinéma américain, Bergman admirait le style de Hitchcock:

«C'était un merveilleux cinéaste parce qu'il a su beaucoup expérimenter au sein d'une industrie entièrement commerciale .C'était très difficile. Et si vous voyez _ moi, je peux le voir et le revoir - ce drôle de film que j'admire tellement, *Psychose*, c'est incroyable... Et la corde, techniquement ce n'est pas une entière réussite mais l'idée était absolument juste.»⁴⁴

Bergman a travaillé beaucoup avec la vidéo, mais son amour pour le cinéma était exceptionnel: «La chose la plus fantastique avec la caméra et le film»⁴⁵

Bergman a réalisé beaucoup de films, mais il n'était pas satisfait ou peut être convaincu de tout ce qu'il a fait:

«Il y a certains de mes films que je peux revoir, ou bien je ne les revois pas, mais quand

43- Ibid p28

44- .Ibid p92

45- Ibid p36

je pense à eux je peux me dire que ça va, même s'ils ne sont pas très bons. Par exemple, Le Septième sceau n'est pas un très bon film mais je l'aime, il est cher à mon cœur parce que je l'ai fait dans une telle hâte et avec tellement d'amour et d'imagination, c'était très primitif et ça ne devait rien coûter. Et puis Cris et chuchotement est un bon film... Oui, Cris et chuchotements, j'en suis fier. Et persona, oui. Et Les communiantes. C'est tout.»⁴⁶

La poésie dans le film de Bergman :

La richesse philosophique des films d'Ingmar Bergman résulte du privilège qu'il accorde aux univers thématiques au détriment de la forme qui les sous-tend: la plupart du temps un sublime noir et blanc que l'on sent intuitif et qui, à partir des années 1950, évolue vers une plus grande épure. La lumière tient évidemment un grand rôle chez le réalisateur scandinave qui joue sur des éclairages très contrastés et sur la multiplication des contre-jours. Les personnages

46- Ibid p99

se terrent souvent dans les zones où l'éclairage ne semble qu'être toléré; la source de lumière du plan est souvent unique, qu'il s'agisse d'une fenêtre dans *Cris et chuchotements*, d'une lampe à pétrole dans *Vers la joie* ou d'un téléviseur dans *Persona*. Son travail très particulier sur la lumière permet de composer des scènes qui n'apparaissent justement pas naturelles. L'utilisation minimaliste de projecteurs crée paradoxalement l'étrange, le non naturel. Dans *Cris et Chuchotements*, les sœurs d'Agnès et la femme de chambre tiennent à la main une lampe à huile. Une caméra fixe filme l'enfoncement de la lumière tenue par les personnages jusqu'à une obscurité totale. L'image s'absente plongée durant quelques instants dans la plus profonde noirceur puis les jeunes femmes reviennent pour permettre grâce à la lampe à huile d'éclairer à nouveau l'espace, de redécouvrir les couleurs. Ainsi par l'aspect elliptique des images, Bergman construit dans ses films un univers poétique. Le travail sur la couleur offre au même titre que la lumière une dimension symbolique à l'image.

Evidemment, Bergman est plus connu pour son noir et blanc que pour son usage de la couleur, mais ses recherches chromatiques n'en furent pas moins audacieuses comme en témoignent la richesse et l'esthétique saisissante de *Cris et chuchotements* ou bien encore de *Fanny et Alexandre*. Contrairement au sens courant du terme, la lumière chez Bergman représente une menace et une source de malheur et de désarroi. En effet, dans certains films, tels que *Cris et chuchotements*, la lumière est toujours liée au désert et à la mort.

«La lumière du soleil me donne la claustrophobie. Mes cauchemars sont toujours noyés, inondés de soleil, et je hais les régions méditerranéennes justement pour cette raison. Je suis constamment exposé à la lumière du soleil, c'est comme une menace cauchemardesque, effrayante»⁴⁷

Dans cette courte explication, le réalisateur nous montre déjà combien la lumière violente du soleil était exaspérante chez lui. La vie

47- Ibid

surexposée à la lumière du soleil, liée à l'idée de Dieu et de la Vérité, renvoie l'image d'une vie sans nuance, déserte, ce n'est plus la vie mais la mort. L'esthétique conduit chez Bergman à l'espace des idées et du symbolique. Pour cette raison, dans ses films l'esthétique et la poésie sont intimement liées. Le rapprochement des contraires est également typique dans son cinéma comme d'ailleurs le rapprochement des oppositions des contraires propre aussi au rêve. Pour cela, chez Bergman, la mort, soulignée comme contraste de la vie, est présente dans plusieurs films. Ce contraste met la vie en valeur ou marque la présence de la spiritualité chez les personnages. Il nous semble important de souligner cette caractéristique de la mort qui inspire non seulement le questionnement sur les sujets essentiels de la vie mais qui donne surtout la force de vivre malgré la détresse et le découragement. Le suicide apparu comme une solution ultime dans certains films ne sera pas accompli et l'idée de la mort provoque un changement dans la vie des personnages.

Le contraste entre la lumière et les ténèbres dépeint l'état de conscience du personnage. Pour les éléments qui renvoient à ce contraste, il y a d'abord l'image du jeu d'échec, accentuée de façon symbolique au début du « Septième Sceau »: les pions blancs et noirs. La caméra en panoramique vers la droite, cadre le jeu d'échecs devant le rocher noir, et l'on retrouve ce contraste de lumière sur l'échiquier: les pions blancs et les pions noirs. Les pions blancs se trouvent entre les noirs et la masse sombre du rocher. Le contraste rend le blanc éclatant. Et, plus tard, la mort dira que le noir est sa couleur en prenant les pions noirs.

Toujours exceptionnel dans ses idées et ses points de vue.

L'amour occupe une place centrale dans la plupart de ses films, pourtant, même l'amour est dépeint à partir de l'idéalité; accéder à lui demeure difficile. Sûrement à cause de son éducation religieuse puritaine, le réalisateur distingue nettement l'amour pur de l'amour charnel. Ces deux aspects apparaissent même

dans *Le Septième Sceau* comme antagonistes. Parmi ceux qui croient avoir trouvé l'amour, la plupart se rendront finalement compte qu'il s'agissait d'une illusion. Et un climat de solitude pèse lourdement dans l'atmosphère.

L'illusion d'amour produisant le déchirement au sein des couples n'est certainement pas une caractéristique de la période considérée. Elle est l'un des thèmes récurrents de l'univers bergmanien durant toute la carrière du cinéaste. Les amants s'éprennent l'un de l'autre, croient être amoureux, mais finissent par réaliser qu'ils étaient victimes d'une illusion, que le sentiment d'amour meurt alors que l'amour est censé être éternel selon la Vérité objective. Pourtant, dans cette période, il nous semble que ce thème n'est pas développé pour dépeindre le conflit au sein du couple. Et les aspects de la passion sont définis par leur nature illusoire. La passion montrerait en l'occurrence, combien il est difficile d'accéder à l'amour pour les hommes. Le réalisateur affiche, à travers la passion, sa vision presque spéculative de

l'amour, l'inaccessibilité de celui-ci à la condition humaine.

Le sentiment de l'incompatibilité avec ce qui est établi exige le départ des personnages. Ils sont ainsi toujours en quête de quelque chose: recherche de la liberté, de l'absolu, de l'explication. Et ils accomplissent des voyages de natures diverses: déplacement spirituel, et déplacement dans le temps ou dans l'espace comme on le trouve dans *La fraise sauvage*. De même, dans son film *L'été de Monica* le personnage principal Monica fuit sa propre famille et abandonne sa vie misérable pour rejoindre son amant. La rencontre, qui a un aspect poétique, se fait en pleine nature. Ici, le réalisateur présente le voyage de Monica comme une évasion physique et spirituelle qui a comme but la quête de la liberté et du bonheur. Après l'échec de cet amour, on trouve Monica toute seule, enfermée dans sa chambre, et en train de rechercher son identité perdue et diffusée.

- La conception du film bergmanien:

La création d'un film chez Bergman exige une préparation thématique et conceptuelle. Ainsi l'organisation et le rythme du film ne sont jamais laissés au hasard ou à l'improvisation:

«Le rythme de mes films, je le conçois en écrivant le scénario, à ma table de travail, et il naît devant la caméra. Toute forme d'improvisation m'est étrangère. S'il m'arrive parfois d'être obligé de prendre des décisions sans avoir le temps de réfléchir, je transpire et je me fige de peur. Faire un film, c'est pour moi planifier une illusion dans le moindre détail, c'est le reflet d'une réalité qui, au fur et à mesure que s'écoule ma vie, me paraît elle-même de plus en plus illusoire.»⁴⁸

- Le cinéma comme un rêve:

Pour Bergman, le cinéma est tout comme un rêve. Mais la question qui se pose ici est comment construit-il ce rêve, et comment le sent-il ? Le réalisateur répond à cette question dans ces lignes où il résume sa propre vision du cinéma :

48- *Lanterne Magique* 119

« Le cinéma en tant que rêve, le cinéma en tant que musique. Aucun art ne traverse, comme le cinéma, directement notre conscience diurne pour toucher à nos sentiments, au fond de la chambre crépusculaire de notre âme. Une petite misère de notre nerf optique, un choc, vingt-quatre images lumineuses par seconde, entre ces images, le noir, mais notre nerf optique n'enregistre pas le noir. Lorsque je suis à table de montage et que je passe le film image après image, je ressens encore la vertigineuse magie de mon enfance : je suis dans la penderie, je tourne lentement ma manivelle l'une après l'autre, je fais passer les images, j'enregistre en moi-même les imperceptibles changements, je tourne plus vite la manivelle et voilà un geste. Qu'elles se taisent ou qu'elles parlent, ces ombres s'adressent directement à la chambre qui est en moi la plus secrète. L'odeur du métal chaud, l'image qui vacille, qui scintille, le cliquetis de la croix de Malte, la manivelle dans ma main. »⁴⁹ Effectivement, Bergman nous plonge dans

49- Ibid p90

la plupart de ses films dans des atmosphères inquiétantes que nous pouvons rapprocher de l'univers onirique. Dès le début de *Cris et chuchotements*, des images inconscientes et diurnes surgissent directement de l'esthétique. Des plans de paysages dans la brume se succèdent comme des tableaux. Les plans suivants fragmentent la sculpture de l'ange ou encore les pendules. Et c'est de cette façon que la scène devient inquiétante et proche du rêve car une des modalités du rêve consiste à morceler les images de la réalité, à les condenser pour reprendre une expression freudienne. Bergman colore subitement en rouge sang et à plusieurs reprises l'image afin de montrer le véritable détachement de ce qu'il filme avec le réel. Mais c'est également l'espace de la chambre qui est composé comme un espace de rêve: deux couleurs dominant le rouge et le blanc autrement dit les couleurs mêmes de l'organique, de la peur et de la boucherie, de toutes les angoisses morbides qui peuvent ressurgir pendant le rêve. Nous pouvons aussi ajouter que grâce au montage

l'alternance des espaces ouverts et des espaces fermés comme des espaces fermés aux espaces ouverts permette au cinéaste de retrouver l'harmonie et les règles propres au rêve qui se détachent de celles de la réalité. Les tenues d'Agnès comme des femmes qui l'entourent sont toutes immaculées de blanc tels des spectres, telles des visions oniriques. L'importance du son est également à remarquer. L'anarchie du rêve se retrouve donc dans le travail sur le son. Les bruits sont amplifiés : la première fois on entend le cri des oiseaux ensuite un son de cloche inquiétant précède le retentissement du tic tac de l'horloge. Cette succession de sons dramatise immédiatement les images. Ainsi pour ces raisons, ces images donnent l'impression d'observer non pas la réalité mais d'entrer au plus profond de l'homme au cœur des images diurnes et inconscientes. Peut-être sont-elles le reflet de l'inconscient de Bergman, de ses plus grandes angoisses ? Cris et chuchotements ne raconte pas véritablement une histoire

mais donne à regarder une succession de rêves. La mémoire notamment de l'enfance est ici traitée avec insistance. Des images du passé ressurgissent comme autant d'angoisse et de détresse pour le personnage d'Agnès. L'inconscient fait réapparaître des événements qu'on croyait avoir oublier. Ainsi, Bergman en travaillant sur le thème de la souffrance, du passé, de l'enfance mais également de la mort nous conduit directement vers les sujets fondamentaux traités dans le rêve tel que le propose la psychanalyse. Bergman plus qu'un cinéaste crée une poésie inspirée du rêve.

Cris et Chuchotements

Vue panoramique sur le film:

Parmi les films d'Ingmar Bergman, nous avons choisi « Cris et Chuchotements » comme exemple. La raison derrière notre choix est que ce film est plein de symboles, de valeurs formelles et substantielles, construites autour des personnalités différentes de quatre femmes. Dans le silence impénétrable d'une maison se déroule l'histoire du film. Agnès meurt d'un cancer; ses soeurs Karin et Marta et la servante Anna s'occupent d'elle. La mort d'Anna nous dévoile la réalité des caractères des autres personnages, comme elle nous révèle la vision bergmanienne de deux notions très importantes dans la vie humaine : la mort et la religion.

«Je crois qu'un film consiste en cette poésie : un être humain mourrant, mais, comme dans un cauchemar, il est entre la vie et la mort et il a

besoin de tendresse, de pitié, de soulagement, quelque chose comme ça.»⁵⁰

Le silence, le préambule de la mort, est brisé au début du film par les coups de plusieurs montres murales; Agnès est couchée dans son lit, en respirant lourdement. Sur son visage nous pourrions voir les signes de sa souffrance; elle semble avoir une nouvelle crise. Alors elle se réveille, observe sa soeur Maria dormant toujours sur une chaise à côté du lit; elle ouvre son journal et écrit : "il est au début de lundi matin et je souffre ..."

Bergman utilise quatre silhouettes féminines bien décrites pour faire allusion à ces sujets courants: la présence/absence de Dieu, la maladie, l'incommunicabilité, les rapports personnels, le masque, le miroir et la mort. Il définit les personnalités des quatre personnages:

Agnès : la mort.

Anna : la tendresse.

Maria : la beauté sensuelle.

50-Ibid

Karin : la rigidité.

Le film entier est basé sur deux pôles opposés : les cris et les chuchotements, la jeunesse et la maturité, le bon et le mal, la foi religieuse et l'athéisme, la vie et la mort.

De nouveau dans ce film les personnes les plus soumises sont les plus proches à Dieu. Ces personnes sont:

Agnès, qui remercie Dieu chaque minute. Elle veut vivre, malgré toute sa souffrance. Il semble qu'elle ne comprenne pas la nature des caractères de ses sœurs. Tout ce qu'elle voit dans ses sœurs est leur enfance innocente. Mais elle ne se rend pas compte qu'elles ont beaucoup changé pendant ses années de maladie.

Il y a aussi Anna, la servante; qui a perdu sa petite fille et qui n'oublie jamais de prier Dieu, demandant la protection et la bénédiction pour sa fille qu 'Il a voulu ramener dans son royaume.

Nous ne devons pas oublier le personnage du pasteur Isak, qui prie, lui aussi, pour Agnès. Il apparaît vexé, rempli d'angoisse et impuissant pour faire face à la mort.

Il prie pour Agnès et pour les morts et il implore Dieu car Il "peut nous mettre en liberté de nos craintes et faiblesses, de nos doutes atroces". Le pasteur révèle la foi forte d'Agnès : "nous avons plusieurs discussions profondes, et sa foi était plus forte que la mienne".

Mais de nouveau Bergman ne nous donne aucun fait certain; la mort d'Agnès ne lui permet pas d'entrer au Royaume du Ciel. On voit Agnès souffrir même après sa mort. Elle a encore besoin d'Anna et de ses sœurs comme si elle n'était pas entourée par l'amour de Dieu. Et encore elle ne peut pas trouver la paix.

Dans un rêve nous voyons Agnès revenir à la vie demandant de voir ses sœurs pour la dernière fois; mais Karin et Maria refusent de la toucher, lui privant de l'amour dont elle a besoin. "Nous ne vous aimons pas", lui disent-elles. Anna est la seule qui la soulage et lui tient la main.

Contrairement à Agnès et Anna, Karin et Maria ne sont pas religieuses. Elles s'intéressent aux apparences et aux plaisirs matériels de la

vie (leurs maris sont riches et bourgeois). Karin et Maria cachent un vide spirituel à l'intérieur d'elles même.

Leurs vies conjugales sont caractérisées par le silence, la froideur, l'incommunicabilité et la trahison. La mort d'Agnès semble dévoiler ce vide spirituel. Elles auraient du profiter de cet incident pour se purifier et pour découvrir l'absurdité de leur vie. Mais, à cause de l'absence du côté religieux chez elles, rien n'a changé dans leurs vies.

En conclusion, Bergman ne donne aucune réponse définie au sujet de la vie et de la mort, et c'est cette ambiguïté, cette ambivalence qui donne à son film un aspect poétique et philosophique à la fois. En fin, tout ce qu'on peut dire de *Cris et chuchotements* est que ce film reste l'un des chef-d'oeuvres de Bergman, sans égal, une histoire très simple mais avec une symbolique des plus complexe.

Andréï TARKOVSKI.

Andréï Tarkovski est le réalisateur russe le plus célèbre après Eisenstein, sa vision particulière du temps et de l'espace fait de son cinéma un exemple pour le genre poétique.

La nature rude apparaît toujours dans ses films aux travers des quatre éléments : la terre, l'air (le vent), le feu, et l'eau.

Il utilise la nature pour provoquer les souvenirs.

L'image de la pluie et de l'eau dans ses films est indispensable, certains disent que c'est une image symbolique mais pour Andréï Tarkovski, il s'agit d'une représentation directe de la nature, et il confirme qu'il a été influencé par les cinéastes Japonais et qu'il ne connaît pas le symbolisme.

Il adore utiliser les paysages et le bruit pour présenter la perturbation physique et sentimentale.

Dans la plupart de ses films, Tarkovski se base sur la mise en scène de veilles bâtisses.

Ainsi, on retrouve beaucoup d'images de maisons rurales isolées ou, d'espaces étroits.

Il utilise beaucoup les flammes, et il mélange souvent le son de la pluie avec le son du feu, ou bien il les présente très proche l'un de l'autre.

Les animaux apparaissent d'une manière principale dans ses films, notamment de grands chiens noirs : sans doute le reflet d'une autre force de la nature.

Il est surdoué dans la représentation des rêves et des souvenirs et quelques fois il a utilisé l'archive pour provoquer les souvenirs.

Il a sa propre vision pour le visage humain, il focalise sa caméra sur les visages des acteurs.

Il reflète toujours dans ses films les malheurs des ses personnages capturés par leurs douloureux souvenirs. Aussi, il présente ses actrices d'une façon ambiguë et mystérieuse.

Il utilise beaucoup les portraits, notamment dans le film « L'enfance de Ivan ». De même, il utilise les peintures, les tableaux, et les ornements, les statues qui appartiennent au Moyen Age.

Ses films reflètent sa personnalité troublée.

Dans ses films il cherche tout ce qui touche au spirituel .Il essaye de découvrir la vérité.

En utilisant l'image, il essaye de découvrir notre vie privée, pour cela il s'intéresse aux différents aspects de l'existence, bien que cela puisse apparaître ordinaire ou banal.

Pour développer le film, il a souvent recours aux mêmes éléments de mise en scène :

le flash-back et l'éclat en avant.

l'alternation entre les couleurs.

la couleur comme symbole qui présente l'idée de façon naturelle (comme chez Bergman).

Aux premiers abords, ces films peuvent paraître difficiles à comprendre, il peut être nécessaire de les visualiser plusieurs fois avant d'en apprécier l'intérêt.

Il considère ses films comme des œuvres d'Art et réalisés pour l'Art seulement et non juste pour des buts commerciaux.

Ces films sont plus philosophiques, plus historiques, ils dévoilent la vie privée avec tous ses aspects bons ou mauvais, pour cette raison,

peu de producteurs se risquent à financer ses films

Tarkovski n'est pas seulement un réalisateur, mais aussi un artiste, et bien plus que cela. Ce n'est pas comme la plupart des réalisateurs qui utilisent les effets techniques comme la musique pour provoquer les sentiments du public, car Tarkovski ne les utilise que peu.

Il n'y a pas d'unité ou de liaison entre les scènes dans ses films, il n'y a pas d'histoire, mais il y a une vie que le spectateur sent bien réelle. Le déroulement de cette vie dans le film est le même que dans la réalité, par exemple: les personnages attendent et les spectateurs attendent avec eux. Pour les événements, Tarkovski les laisse passer sans être interrompus, il utilise les espaces naturels et il aime les lieux historiques et religieux.

L'absence de la logique provoque une réaction profonde chez les spectateurs qui les invitent à plus d'imagination : une sorte de gymnastique d'esprit. Il nous invite à expérimenter la réalité avec toute sa beauté, et ainsi, établir une courte

relation avec l'artiste. Il laisse le spectateur s'enfoncer dans une épopée profonde et sans frontières.

L'enfance est présente dans la plupart de ses films, peut être pour refléter une enfance qu'il a mal vécue.

Ses histoires parlent d'un artiste, d'un poète, ou d'un peintre.

Un film de Tarkovski n'est pas vraiment un film, c'est plutôt une œuvre d'art au sens premier du terme. Il faut se mettre devant, tous les sens en éveil et laisser les images faire le reste. Alors c'est grand, beau, profond, obscur, lent, et délicieusement déroutant

On peut noter que le ciel est absent dans les film de Tarkovski, à ce propos, celui-ci dit: «Cela est tout à fait subconscient. Ce qui m'intéresse toujours et avant tout ,c'est la terre, je suis captivé par le processus de croissance de celle-ci...Tout vient de la terre, pousse dessus, les arbres ,l'herbe ... Et tout cela se tend vers le ciel (...) Ce qui fait chez nous le ciel ne figure qu'en tant

qu'espace vers lequel s'élève tout ce qui naît et pousse sur la terre .

Le ciel lui-même n'a pas pour moi de sens symbolique propre...Pour moi le ciel est vide. il n'y a que ses reflets sur la terre ,dans la rivière , dans les flasques d'eau ,qui m'intéressent et m'importent...je ne vois que la terre général, j'aime la terre j'aime ma terre»⁵¹

Il est à noter que dans une des toutes premières scènes de son film Andreï ROUBLEV, Tarkovski nous montre un homme qui s'élève dans le ciel au moyen d'un ballon d'hydrogène, mais la caméra film en plongée, ce qui permet au spectateur d'avoir la vision du personnage et de voir la terre et ses êtres ridiculement petits. Puis vient le moment d'impact brutal avec le sol: la caméra filme une masse informe qui semble à première vue être notre personnage, mais lorsque cette forme tente de se relever, l'on constate qu'il s'agit d'un cheval qui à fort du mal à se redresser sur ses pattes et retombent

51- Petite planète cinématographique - Michel Ciment - ed stock

plusieurs fois avant d'y parvenir. Puis la caméra nous montre enfin, derrière elle le personnage encore étendu à terre. Plus que son attirance vers la terre, Andreï TARKOVSKI est attiré vers le genre humain dont le comportement s'explique par les relations qu'il entretient avec cette terre.

Les signes de la folie occupent une place très particulière dans les films de Tarkovski.

Il est un poète plus qu'un intellectuel; il arrive qu'il utilise des poésies de son père.

Il a souffert et il a beaucoup lutté contre les hommes de pouvoir. La fin de cet artiste est l'exile où il a vécu loin de sa patrie et de son enfant que les responsables ont refusé qu'il parte avec lui. Il est mort loin de sa patrie qu'il aimait plus que tout.

Nostalgia

Un intellectuel russe visite le sud de l'Italie sur les traces d'un musicien exilé du XVIIIe siècle dont il aimerait écrire la biographie. Dans une ville thermale, il rencontre Domenico, un homme considéré comme fou (interprété par l'excellent acteur bergmanien Erland Josephson). Celui-ci lui demande d'accomplir ce qu'il n'a pu réaliser: traverser les bains chauds avec une bougie allumée, en empêchant la flamme de s'éteindre.

«Le film quand ce n'est pas un documentaire, est un rêve. C'est pourquoi Tarkovski est le plus grand de tous. Il se déplace dans l'espace des rêves avec évidence, il n'explique rien»⁵².

Nostalgia est le film d'un homme seul; c'est aussi l'un des plus beaux films sur la solitude.

Gortchakov, perdu dans sa chambre d'hôtel, porte le malaise de communiquer.

52- Ingmar Bergman, *Laterna Magica* (1987), trad. Carl Gustaf Bjurström et Lucie Albertini, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2001 (ISBN 9782070383382), p. 102103-

Toujours ainsi, le cinéaste russe raconte des histoires d'hommes solitaires.

Nostalgia est ainsi le film d'un homme seul montrant un homme seul travaillant sur un autre homme seul.

C'est que dans un environnement qui privilégie la facilité des émotions fortes et courtes, une petite cure de Tarkovski fait à l'évidence le plus grand bien. Au travers de la souffrance de l'exil éprouvée par Gortchakov (Oleg Jankovski), enquêtant sur son musicien du XVIII^e siècle qui s'était lui-même autrefois exilé au pays de Dante, Nostalgia psalmodie la nostalgie de la terre natale. Celle-ci apparaît sans cesse dans le film, sous forme de souvenirs, de rêves ou de fantasmes, autant de plans-séquences en noir et blanc montrant le cercle familial, autant que des paysages immobiles et silencieux dans lesquels évoluent les silhouettes familières d'une femme, d'enfants ou même d'un chien. La poésie du noir et blanc de cette œuvre contemplative s'oppose au réalisme des couleurs de la fiction, de même que les constantes du paysage russe

(l'eau, le bois, le végétal) contrastent avec celles de l'Italie, marquées par la pierre des constructions, qu'elles soient en bon état dans l'hôtel ou en ruines dans la superbe abbaye de San Galgano.

A travers la représentation du recul des valeurs spirituelles (l'abbaye est en ruines), Tarkovski tente de rendre à ses contemporains l'intuition du spirituel comme force de vie essentielle. Hostile, sur le plan idéologique, au matérialisme marxiste et, sur un registre esthétique, au «réalisme socialiste», le cinéaste parsème le film de métaphores chrétiennes; la plus belle est certainement celle où d'innombrables oiseaux s'échappent du ventre d'une Madone italienne que les femmes, en espérance d'un enfant, prient.

Voyage-enquête d'un écrivain russe à la recherche de son inspiration, le très mystique Nostalgie se lit comme la double nostalgie d'un Slave séparé de sa terre natale et de l'homme contemporain coupé de ses racines spirituelles et cherchant en vain à renouer avec

elles. Tarkovski ne rentrera d'ailleurs pas en URSS après le tournage de ce film, demeurant pourtant fortement lié à sa terre natale jusqu'à sa mort en 1986.

Pour le néophyte, un conseil:oubliez tout ce que vous savez du cinéma en entrant dans la salle, ayez l'esprit vierge de toute habitude. C'est à cette condition que l'on peut sinon comprendre totalement du moins saisir, sentir, apprécier toute la beauté d'un tel film.

LUIS BUÑUEL

LUIS BUÑUEL est de ces réalisateurs qui font l'unanimité, mais restent assez peu connus du grand public. Ici, nous allons nous attarder sur sa filmographie, afin de faire un commentaire général sur son oeuvre, et aussi ouvrir la porte à d'éventuelles contributions à propos de ce réalisateur...

Il est né à Calanda (dans l'Aragon), une petite ville réputée pour son fanatisme religieux, aîné d'une famille assez aisée de sept enfants, il doit subir (le mot est faible) les durs préceptes

d'une éducation religieuse imbécile. À 14 ans, il craque, et part dans un institut laïc, où il découvre Marx, entre autres. Il y reste deux ans.

À 17 ans il part à Madrid pour commencer des études supérieures, il rencontre Dali et Garcia Lorca, apporte son soutien aux mouvements Dadaïste, ses capacités pour les sciences naturelles le poussent à intégrer les cours du Museum d'histoire naturelle. Après la mort de son père en 1923, il termine un diplôme en philosophie et en 1925 il part pour Paris comme secrétaire d'Eugenio Ors dans le cadre de la Société internationale de Coopération Intellectuelle. À Paris il écrit une adaptation de "Hamlet", débute dans la mise en scène au théâtre, mais surtout, il s'intéresse de plus en plus au cinéma, écrit quelques critiques pour pouvoir bénéficier d'une carte de presse. Un soir, c'est la révélation pour Buñuel, avec la projection d'un film de Fritz Lang, "Les trois lumières" ("Der Mude Tod"). Il décide de faire du cinéma.

Afin d'intégrer ce milieu relativement fermé, il s'inscrit à l'école de comédien de Jean Epstein, son travail acharné le fera nommer assistant sur le tournage, en 1926, de "Mauprat", puis, en 1928, de "La chute de la maison Usher". Durant ces années il apprend la technique auprès des chefs opérateurs, et réussit à se faire licencier du tournage de Usher pour avoir été très critique envers Epstein. La même année, il crée un ciné-club à l'Université de Madrid, écrit des nouvelles, un scénario, bref, une bouillonnante activité.

Toujours en 1928, sa mère lui prête suffisamment d'argent pour qu'il tourne son premier film avec Dali, "Un chien Andalou", il sera projeté en privé pour Man Ray et Aragon qui, étonnés, décident de commander une projection pour le groupe des surréalistes. Dans la salle, Picasso, Le Corbusier, André Breton, Max Ernst, Eluard, Magritte, Cocteau, un public, disons... Exigeant. C'est un très gros succès (pendant cette première projection, Buñuel s'était caché derrière l'écran pour, éventuellement jeter des

cailloux sur ceux qui n'auraient pas aimé le film), le film sera projeté pendant presque un an.

En 1930, c'est "l'âge d'or" qui fera parler de Buñuel, une projection fera l'objet d'une agression par la Ligue anti-juive et la Ligue des patriotes, deux organisations fascistes. Le scandale s'étend, et le 10 décembre 1930 le film est interdit, cette interdiction ne sera levée qu'en 1981...

Buñuel va passer quelques mois à Hollywood, il y rencontre Chaplin et Eisenstein, y provoque un scandale en gâchant une fête de Noël (il casse tout), et revient à Madrid, où il réalise "Terre sans pain".

Buñuel va faire des centaines de choses différentes : production, montage, attaché d'ambassade à Paris, conseiller technique aux États-Unis. Mais les producteurs ont peur de ses convictions politiques (et le gouvernement demande à ce que la situation en Espagne soit occultée), du coup Buñuel est viré par Hollywood, il part pour New York afin de travailler au musée d'Art Moderne. Il y travaille, entre autre, pour

démontrer l'efficacité et le danger des films de propagande nazis (il utilise en particulier un film de Leni Riefenstahl). C'est là que Dali fait paraître son autobiographie, dans laquelle il ne ménage pas Buñuel et où il met l'accent sur son anticléricalisme et son Marxisme forcené, deux aspects de Buñuel un peu incompatibles avec un séjour aux Etats-Unis. Les pressions se font de plus en plus difficiles à supporter, finalement Buñuel est contraint de s'exiler au Mexique.

C'est une longue et prolifique carrière qui démarre, récompensé à Cannes et dans d'autres festivals. Parmi ces nombreux films, le remarquable "Los Olvidados", "El", "La vie criminelle d'Archibald de la Cruz" ou encore "La mort en ce jardin". Ce n'est qu'en 1961 que Buñuel se voit proposer un tournage en Europe, il s'agit de "Virdiana", qui obtiendra une Palme d'or mais surtout provoquera de gros remous politiques, diplomatiques et religieux. Le film ne sortira en France qu'en 1962, après avoir connu un gros succès en Belgique, aux États-Unis ou en Angleterre. Suivront "L'ange exterminateur",

"Le journal d'une femme de chambre" et son dernier film mexicain, le surprenant "Simon du désert".

Buñuel fini par habiter à Mexico et vient régulièrement tourner en France, en particulier avec Jean-Claude Carrière. "La voie lactée", "Belle de jour", "Tristana", etc... Il reçoit l'Oscar du meilleur film étranger pour "Le charme discret de la bourgeoisie" et choisit d'arrêter sa carrière de réalisateur en 1976 avec "Cet obscur objet du désir". Il décède le 29 juillet 1983 à Mexico et laisse une filmographie dont "l'anarchie" lui ressemble beaucoup.

Luis Buñuel a ouvert au cinéma une grande dimension d'imaginaire. Une dimension qui plane au-dessus du réel et qui accomplit, une démolition, un écroulement du discours pour laisser place au désir. Ainsi émergera souvent une confusion dans la succession des plans par rapport au sujet (brisure des tons). Cette notion du désir chez Buñuel reste souvent inatteignable, elle ne fait que se bâtir confusément dans la tête de ses protagonistes sans jamais se concrétiser.

Un chien andalou

Luis Buñuel est venu en France en 1925 pour faire du cinéma. Il a été assistant de Louis Delluc pour *Mauprat* et *La Chute de la maison Usher*, film phare de cette avant-garde que n'apprécient guère les surréalistes et il peut, grâce à l'argent de sa mère, financer un film de court métrage.

Un chien andalou est né fortuitement d'une conversation entre deux amis. Luis Buñuel était pour quelques jours à Cadaquès l'invité de Salvador Dalí au moment des fêtes de Noël, en 1928. Ces deux très grands noms de l'art au XXe siècle étaient encore deux parfaits inconnus, dont l'amitié remontait au temps de leurs études à Madrid. Buñuel a ainsi raconté cet épisode: « Dalí me dit: Moi, cette nuit, j'ai rêvé que des fourmis pullulaient dans ma main. Et moi: Eh bien ! Moi, j'ai rêvé qu'on tranchait l'œil de quelqu'un »⁵³.

« L'idée d'Un chien andalou était née. Le

53- Conversations avec Luis Buñuel, Tomas Pérez Turrent et José de la Colina - Ed. Cahiers du cinéma, 1993, p. 30

scénario fut écrit en six jours, le temps des vacances selon un procédé que Buñuel fait revivre ainsi: "Par exemple, la femme s'empare d'une raquette de tennis pour se défendre de l'homme qui veut l'attaquer; celui-ci regarde alors autour de lui cherchant quelque chose et (je parle avec Dalí): Qu'est-ce qu'il voit? - Un crapaud qui vole. - Mauvais! - Une bouteille de cognac. - Mauvais! - Bon, je vois deux cordes.

- Bien, mais qu'est-ce qu'il y a derrière ces cordes? - Le type les tire et tombe parce qu'il traîne quelque chose de très lourd. - Ah, c'est bien qu'il tombe. - Sur les cordes, il y a deux gros potirons séchés. - Quoi d'autre? - Deux frères maristes. -Et ensuite? - Un canon. - Mauvais; il faudrait un fauteuil de luxe. - Non, un piano à queue. - Très bon, et sur le piano, un âne... non, deux ânes putréfiés»⁵⁴

-« Magnifique! C'est-à-dire que nous faisons surgir des images irrationnelles, sans aucune explication»⁵⁵

54-Ibid

55-Ibid

Ce montage de rêves enchaînés, sans aucune intervention de la volonté des deux scénaristes, ouvre au cinéma les portes du surréalisme. Pour le surréalisme, le cinéma est un véhicule idéal de poésie et de subversion. Bunuel en fait la démonstration éclatante dès son premier film. « Dali et moi, en travaillant sur le scénario d'Un chien andalou, nous pratiquions une sorte d'écriture automatique, nous étions surréalistes sans l'étiquette. »⁵⁶

Buñuel repartit à Paris avec son scénario, et c'est à Paris, mais au Havre également pour la séquence au bord de la mer, qu'eut lieu le tournage en une quinzaine de jours au mois de mars 1929.

Un chien andalou fait le récit d'un homme qui, dans une chambre, sectionna avec un rasoir l'œil de sa compagne. Huit ans après: dans une autre chambre, un jeune homme, excité par le spectacle de la rue, désire une femme; mais il porte derrière lui trop de vestiges du passé...

56- Mon dernier soupir, Luis Buñuel - Ramsay Poche Cinéma, 1986, p.127.

Vers trois heures du matin, on sonne à la porte: le jeune homme est mis en pénitence par son double . Seize ans avant, il est représenté un écolier avec ses livres. Mais les livres peuvent tuer. Il tire sur l'instituteur, qui meurt dans un jardin. Le désir resurgit... Insatisfaite, la femme par rejoindre un autre amant, qui l'attend sur une plage . Au printemps, ils seront dévorés par des insectes... Œil tranché, main coupée, bouche effacée, personnage écrasé, main coincée dans une porte et grouillant de fourmis ; Un chien andalou malmène les corps et la sensibilité du spectateur sans lui donner le temps de comprendre. Y a-t-il d'ailleurs quelque chose à comprendre ? Un chien andalou n'est-il pas d'abord un film qui s'éprouve? Le traumatisme, vivace à chaque vision, de cet œil tranché à l'orée du film, sidère le spectateur. Il substitut à un sens possible l'impensable d'une violence gratuite. Cette violence est d'autant plus forte qu'elle est justement dirigée contre l'organe qui nous permet de la contempler. Après ce plan, après ce choc, tout peut arriver, nous sommes

passés dans un monde qui excède ce qui est visible. Un monde qui impose sa logique (le film avance avec une force implacable), mais qui ne permet jamais qu'un sens stable s'instaure. À peine un semblant de logique s'esquisse qu'une autre scène la dissout.

La caméra peut désormais tout dire et montrer, elle atteint: «le point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.»⁵⁷ À partir de ce concept, Buñuel fait du cinéma un exutoire, une expiation, une exploration métaphorique de tous les fantasmes humains qui ne peuvent laisser insensibles le spectateur. L'amour, le sexe sont aux premières loges. En dehors de l'érotisme latent qui caractérise tous les films de Buñuel, les comportements amoureux ne sont pas paisibles mais plutôt déviants, comme dans les films de Pedro Almodovar.

La gamme amoureuse se décline de la façon

57- Le Terrain vague, 1963, p. 12.

suivante: de la sensualité au sadomasochisme en passant par le fétichisme. La femme devient « cet obscur objet du désir » à travers lequel le réalisateur demeure une sorte de voyeur. La technique cinématographique trahit les désirs du cinéaste en passant par les plans rapprochés sur les jeux de jambes jusqu'aux rapides fondus enchaînés dans un Chien andalou où une femme se retrouve déshabillée en une fraction de seconde entre les mains d'un homme. Le fondu enchaîné est l'expression d'un choc. Il s'agit d'une conception de montage narratif qui a pour rôle de raconter une action, ici le désir sexuel, par l'assemblage de divers fragments de réalité. Cette succession d'événements est destinée à donner une totalité significative du fantasme, de l'inaccessible. Néanmoins, le concept reste flou entre le désir et le viol.

Un chien andalou fait la présentation d'une étrange orchestration de situations improbables, où le temps et l'espace ont perdu tout repère, où les thématiques dérangent, dérapent (la sexualité et ses perversions, le

blasphème, le goût des insectes...). On retrouve également des motifs propres à l'univers de Dali : l'âne pourri, le piano à queue associé au cercueil, La dentellière de Vermeer, les fourmis... Variation sur les illusions du cinéma, le film déstabilise, joue sur la bizarrerie des raccords et révèle déjà tout le talent du jeune réalisateur espagnol. Et reste célèbre à jamais pour les séquences de la main envahie de fourmis, de l'œil tranché, des ânes morts...

Buñuel ne connaissait pas directement les surréalistes à cette époque. Les textes et provocations de Benjamin Péret le faisaient beaucoup rire et il avait entendu parler des scandales provoqués assez régulièrement par le groupe. Pour ce qui est du cinéma, il avait peu apprécié « L'Étoile de mer » de Man Ray et, en revanche, avait aimé La Coquille et le clergyman de Germaine Dulac, film contre lequel les surréalistes avaient provoqué un chahut mémorable.

La rencontre entre Buñuel et le groupe de Breton se fit à la fin du mois de juin 1929 par

l'intermédiaire de Fernand Léger qui le présenta à Man Ray. Celui-ci cherchait un complément de programme pour son propre film *Le Mystère du château de Dé*, commandité par le vicomte et la vicomtesse de Noailles sur la maison qu'ils venaient de faire construire à Hyères selon les plans de Robert Mallet Stevens. « Un chien andalou », qui passait déjà depuis le 6 juin au Studio des Ursulines, pouvait faire l'affaire. Comme on avait parlé de surréalisme à son sujet, cela avait éveillé la suspicion de Breton et de ses amis, toujours sourcilleux quant à l'attribution de l'adjectif "surréaliste" sans leur autorisation expresse. Et c'est dans un climat de méfiance réciproque que les surréalistes se rendirent à une projection du film et que Buñuel le leur présenta, car il avait en mémoire l'accueil réservé quelques mois plus tôt à «*La Coquille et le clergyman*». Pendant la projection, le réalisateur se tint derrière l'écran afin de sonoriser le film (nous sommes encore à l'époque du cinéma muet) à l'aide de disques, faisant alterner *paso-dobles* et extraits du « *Tristan* »

de Wagner. Comme nous l'avons déjà remarqué, Buñuel raconte qu'il avait pris soin de remplir ses poches de cailloux afin de les jeter sur les surréalistes s'ils réservaient un mauvais accueil à son film. Mais la réaction fut unanime et enthousiaste: Buñuel devint immédiatement le cinéaste "officiel" du groupe.

Un succès inacceptable

Le film plut bien au-delà du cercle d'influence surréaliste. Il fut projeté, à partir du 1er octobre 1929, huit mois durant au Studio 28, occasionnant des évanouissements, des avortements et trente (ou quarante, ou cinquante selon les versions) dénonciations au commissariat! Le scandale n'était pas pour déplaire aux surréalistes, loin de là; ils le cultivaient comme une arme privilégiée mais le succès n'était pas du tout de leur goût. Buñuel et Dalí signèrent une note de protestation assez surprenante dans la revue *Mirador* du 29 octobre 1929: «Un chien andalou a eu un succès sans précédent à Paris; ce qui nous soulève d'indignation comme n'importe quel

autre succès public. Mais nous pensons que le public qui a applaudi «Un chien andalou» est un public abruti par les revues et "divulgations" d'avant-garde, qui applaudit par snobisme tout ce qui semble nouveau et bizarre. Ce public n'a pas compris le fond moral du film, qui est dirigé directement contre lui avec une violence et une cruauté totales.»⁵⁸

Presque Dadaïste, le réalisateur continuera ses frasques surréelles lors de L'Age d'or. Réalisé un an plus tard (1930), sur un style très corrosif et provocateur, le cinéaste souhaite paradoxalement abolir et maintenir la frontière entre rêve et réalité. Il ne s'agit pas d'un rêve freudien, il se construit plutôt sur une surréalité qui contient la réalité, à savoir, une vision cinématographique qui transgresse ce que tout spectateur a l'habitude de voir. Il faut solliciter «l'œil sauvage» dont nous parle Breton dans Le surréalisme et la peinture. Ces deux films sont des documentaires surréels sur des tranches de vie fantasmées dont le grotesque

58- revue Mirador du 29 octobre 1929

amène un naturalisme révisé, caustique et sans doute plus réel que jamais. Le surréalisme de Buñuel exprime non seulement ses désirs refoulés, mais il élabore également un paradoxe indémontable entre rêve et réalité. La parodie et la provocation sont les faire-valoir d'une quête des comportements humains qui dépasse le cliché pour faire vrai et naturel.

L'Âge d'or

Ça commence par les images d'un docu scientifique sur les scorpions..Hymne à l'amour fou comme force subversive capable de détruire la morale bourgeoise, c'est aussi une violente attaque contre l'Eglise, l'armée et la famille. Un homme et une femme, qu'on veut constamment empêcher de s'aimer et d'avoir des relations sexuelles, se dressent contre l'ordre établi.

Un formidable humour parcourt cette «représentation», où l'on voit des ouvriers en charrette traverser un salon mondain, un garde forestier tirer sur son fils, une vache couchée sur un lit et, dans la scène finale, un personnage

des orgies sadiennes des Centre Vingt journées de Sodome sortir du château habillé en Christ. Luis Buñuel rencontra vraisemblablement le vicomte et la vicomtesse de Noailles à une projection de son film. Place des États-Unis, l'hôtel particulier de ce couple de très riches mécènes était depuis quelque temps la seconde demeure de nombreux artistes d'avant-garde. C'est eux qui avaient demandé à Man Ray de tourner le film inspiré par leur maison récemment construite sur les hauts de Hyères, et Cocteau allait tourner pour eux« Le Sang d'un poète». Charles de Noailles proposa à Luis Buñuel de financer un court métrage.

Le film, dont le titre devait être La Bête andalouse, fut conçu selon la même démarche qu'Un chien andalou: scénario de Luis Buñuel et Salvador Dalí, réalisation de Buñuel. Dans la brochure de présentation lors des premières projections du film, Salvador Dalí écrivait: "Mon idée générale en écrivant avec Buñuel le scénario de L'Âge d'or a été de présenter la ligne droite et pure de "conduite" d'un être qui

poursuit l'amour à travers les ignobles idéaux humanitaire, patriotique et autres misérables mécanismes de la réalité»⁵⁹ Cependant le peintre, cette fois, ne suivit l'écriture du film que d'assez loin.

«À ce moment-là, Dalí et moi avons mis un terme à notre amitié. Cela s'est passé précisément trois jours après le début de notre collaboration»⁶⁰ confiera Buñuel qu'il faut bien considérer comme l'auteur principal du scénario. L'entente entre les deux amis était rompue, chacun jugeait très mauvais l'apport de l'autre. Les deux films, malgré un état d'esprit commun, sont assez différents.

«Dans *Un chien andalou*, il n'y a pas de critique sociale ni de critique d'aucune sorte. Dans *L'Âge d'or*, oui. Il y a un parti pris d'attaque de ce que l'on pourrait appeler les idéaux de la bourgeoisie: famille, patrie et religion.»⁶¹

Beaucoup plus développé que le film précédent, *L'Âge d'or*, défini par le groupe surréaliste comme

59-Dans la brochure de présentation

60-Ibid

61-Ibid

un des programmes de revendications qui se soient proposés à la conscience humaine jusqu'à ce jour, provoqua un scandale bien supérieur. Tourné de mars à mai 1930, il fut présenté début juillet chez les Noailles. Il obtint son visa de censure le 1er octobre mais reçut au cinéma Panthéon un accueil d'une hostilité glacée de la part du Tout-paris invité par les Noailles à la fin du mois. Outre des allusions très claires à la masturbation, certaines images (l'ostensor par terre) et certaines phrases dans la brochure-programme ("Le comte de Blangis est évidemment le Christ") étaient trop choquantes à l'époque. Lorsque, le 28 novembre, il sortit au Studio 28, le film provoqua la colère des ligues qui attaquèrent la salle et lacérèrent plusieurs toiles surréalistes exposées dans l'entrée. Les projections purent reprendre mais sous la protection de la police. Il fut interdit définitivement le 11 décembre et les copies saisies. C'est en 1981 seulement que le public put enfin voir *L'Âge d'or*. «Voilà le résultat d'un film que je croyais tendre par dessus de sa violence

et qui laisserai le public plutôt rêveur au lieu de l'avoir plongé dans un cauchemar. Ce résultat je l'attendait, au contraire, pour le Chien Andalou", écrivit dans son français incertain Buñuel au Vicomte de Noailles le 29 décembre 1930 de Beverly Hills.»⁶²

Le cinéma surréaliste ne devait pas se remettre de ce scandale. Seul Buñuel continue un temps à agrémenter ses films de séquences ou d'images surréalistes avant de réaliser à partir des années 60 des œuvres plus directement inspirées du surréalisme, comme *L'Ange exterminateur*, et ses quatre derniers films, *Le Charme discret de la bourgeoisie*, *Le Fantôme de la liberté*, *Cet obscur objet du désir*. Mais, à cette date, l'aventure surréaliste était déjà du passé.

« Le cinéma est une arme magnifique et dangereuse, si c'est un esprit libre qui le manie. C'est le meilleur instrument pour exprimer le monde des songes, des émotions, de l'instinct. Il paraît

62-Ibid

avoir été inventé pour exprimer
la vie du subconscient dont les racines
pénètrent si profondément dans la

Poésie. Qu'on ne croit pas pourtant que je
suis pour un cinéma exclusivement

Consacré au fantastique et au mystère (...) Je
demande au cinéma

d'être un témoin, le compte rendu du monde,
celui qui dit tout ce qui est

important dans le réel »⁶³

Le cinéma de Bunuel n'est fait que de gestes
quotidiens et de postures désirantes, d'objets
détournés de leur fonction première et de
répétitions obsessionnelles et de mises en
scène toujours plus invisibles. Bunuel ne fait
que montrer sans dissimuler ou cacher quoi que
ce soit, la façon dont coexistent tant bien que
mal la rêverie et le réel, l'idéal et toutes les
formes de possibilités. Il sait aussi montrer
comment combien la guérison est ambiguë
sinon impossible (la fin de El). Le mystère, car
mystère il y a, est donc moins à chercher du

63-Mon dernier soupir - Luis Buñue

côté de l'interprétation d'éléments soi-disant mystérieux que de leur organisation discrète. Comment les signes se font récit, voilà le grand secret de la cinématographie de Bunuel.

II/ L'adaptation du poème au cinéma.

Discussions sur L'adaptation du poème au cinéma

Discussion avec les poètes

Pendant la période de recherche, des discussions ont été engagées entre le chercheur et différents cinéastes, poètes et critiques (essentiellement arabes), soit au moyen d'internet, soit lors de festivals de poésies et de cinéma. Parmi les points abordés, on peut recenser les suivants :

L'amour du cinéma

Plusieurs poètes interviewés aiment le cinéma d'une façon incroyable.

Certains expliquent que pour eux le cinéma est une expérience audio visuelle formidable, ils le considèrent comme un signe de modernité, un espace qui regroupe tous les arts. Le critique et poète Dr. SALAH Niasi affirme « que la plupart des poètes au début des années 50 et

60 aimaient le cinéma d'une façon remarquable, et que le cinéma était un désir pour eux.»⁶⁴

Cependant, les diffusions de films (en vidéo, à la télévision, lors de festivals, dans des complexes...) adaptant des poèmes se sont faites rares. A ceci, plusieurs raisons. La première est la situation politique au début des années 90, qui préoccupe les poètes. La deuxième est que le secteur du cinéma dans les pays arabes et islamiques est sous l'autorité du pouvoir qui exerce une censure tyrannique en contrôlant la récurrence des thèmes abordés dans les films. La troisième raison invoquée est un sentiment d'ignorance de certains poètes vis à vis de la création cinématographique et ce à cause de la pauvreté du nombre de films diffusés dans certains pays, par rapport à l'Europe.

L'influence du cinéma sur la poésie et vis versa:

Plusieurs poètes pensent que la poésie influe sur le cinéma et inversement, les films poétiques ne sont que des poèmes filmiques.

64- dialogue direct

L'influence des poètes arabes sur le cinéma arabe est très limitée. Il existe des poètes qui ont des relations avec des réalisateurs, mais la plupart des poètes arabes considèrent que les réalisateurs sont un peu étrangers au monde de la poésie. En effet, il n'existe pas de véritables occasions de rencontre, même lors des festivals de poésie.

Certains poètes sont influencés par les méthodes cinématographiques: passages rapides, flash back. Il y a des poètes qui nomment leurs poésies avec des noms de films, et usent dans la poésie de mots techniques relatifs au cinéma tels que : plan, scène, zoom in et panorama. Certains voient que leur style se rapproche de celui employé dans le cinéma, et que le cinéma participe à la construction de la poésie moderne. En effet, tout comme dans certains films, certains poèmes traitent des problèmes contemporains, use de la philosophie.

La possibilité d'adaptation de la poésie au cinéma:

La majorité des poètes admettent cette possibilité, et aucun obstacle n'empêche l'adaptation de poèmes au cinéma, le point commun entre ces deux univers étant l'imagination. Le problème véritable qui pourrait se poser serait de trouver des personnes douées d'une imagination inépuisable. Le chercheur a eu l'occasion d'envoyer à quelques poètes des scénarios adaptant leurs poèmes. Un poète koweïtien, Abdelaziz BABITINE se déclare même prêt à financer la production d'un film. Une poétesse souhaite également participer au financement de la réalisation d'un scénario d'adaptation. On peut voir ici l'intérêt de certains poètes pour ce genre de travail.

Faiblesse de l'image poétique chez les poètes arabes:

Au cours de festivals de poésie à Zürich un grand dialogue s'est instauré entre les poètes. Certains considèrent que l'image

poétique est faible à cause des interdictions et du contrôle politique et religieux , or il est nécessaire de dépasser tous ces obstacles pour la créativité. Il faudrait réformer les programmes éducatifs, libérer les médias de toute forme d'oppression, et faire en sorte qu'il y ait des rencontres internationales permettant l'inter culturalité.

Beaucoup pensent que dans le patrimoine arabe et islamique existaient des images poétiques plus fortes que celles qu'on trouve aujourd'hui et qu'il y avait une ouverture vers d' autres civilisations qui permettait l' hybride culturel.

Discussion avec les cinéastes:

La rencontre du chercheur avec les cinéastes au cours des différentes occasions, donne lieu à une discussion résumée par les points suivants:

L'amour de la poésie:

La plupart des cinéastes ont répondu qu'ils aiment la poésie, surtout la poésie moderne. Ces cinéastes voient dans la poésie des images

visuelles et des sujets philosophiques.

L'influence de la poésie sur le cinéma:

Certains cinéastes considèrent que la poésie a un grand impact sur le cinéma. Ainsi, Kassem Hawal (réalisateur Irakien), dans son film *les Maris*(1976), exploite des scènes poétiques dont la plupart étaient des scènes nocturnes et romantiques.

D'autres cinéastes pensent que les pays orientaux sont des lieux favorables pour réaliser des films poétiques. Ces pays conservent en effet leurs traditions, leur beauté naturelle et sont beaucoup moins marqués que les pays dits développés par les constructions modernes.

Certains cinéastes plus que d'autres s'appuient sur des scènes de coucher, de lever de soleil, de neige et de pluie. A travers ces emplois naturels et poétiques, l'on peut constater que la poésie aide le cinéaste à développer ses émotions.

La possibilité d'adaptation de la poésie au cinéma:

Certains considèrent que le cinéma se

différencie de la poésie. Faire un film à partir d'un poème est très difficile, mais non absurde, et cela exige le travail d'un scénariste.

D'autres affirment qu'il n'est pas obligatoire que le cinéma de poésie traite des poèmes, mais il est possible que le réalisateur soit un poète lorsqu'il réalise son film d'une manière attentive.

Tawfik Abu Wael cinéaste palestinien, dont le film «La soif» a été diffusé au festival de Cannes cette année (2004) et au septième festival des cinémas arabes à Paris a déclaré : «j'ai souhaité être un poète mais je suis devenu cinéaste, donc je pense et je travaille dans mes films comme un poète, j'écris la poésie avec l'image cinématographique, je suis influencé par les réalisateurs de films poétiques comme TARKOVSKI, BERGMAN, le cinéma poétique français, le cinéma japonais et le cinéma Iranien. Je souhaite être le Tarkovski des arabes. Je cherche un cinéma qui engage le dialogue, et un cinéma sentimental et poétique. Pour cela je plonge au fond des

personnages, j'aime filmer les visages des acteurs, utiliser le feu. Peut être que mon film ne plait pas à certains critiques habitués au cinéma palestinien qui reflète la bataille entre les palestiniens et les soldats israéliens. Dans mon film règne l'absence des soldats. Pourquoi les gens nous demandent-ils toujours d'être des victimes...?

J'ai exploré la neutralité générale des palestiniennes qui aiment, refusent, et ressentent la douleur, la joie. Leur personnalité est très compliquée, et un dialogue devrait s'instaurer afin de traiter des problèmes sexuels et affectifs.»⁶⁵

Certains cinéastes, possèdent des expériences dans le domaine du cinéma poétique car ils ont écrit des scénarios adaptant des poèmes. Mais, malheureusement, la réalisation cinématographique de ces scénarios n'a pas abouti.

Certains cinéastes tels que Kassem Hawal (Pays Bas) et Tawfik Abu Wael (Palestine),

65- dialogue direct

admettent être influencés par le cinéma poétique puisqu'ils s'inspirent des films comme ceux de Pasolini

Le problème du financement:

Le problème majeur du cinéma arabe réside essentiellement dans le manque de financement et des institutions financières qui n'ont pas l'esprit de financer ces types de projets et les moyens de subventions étatiques sont inexistants, sauf pour des films servant le pouvoir. Ce qui explique que plusieurs projets de jeunes cinéastes restent bloqués.

Le problème de la liberté:

L'absence de liberté dans les pays arabes provoque une stigmatisation du cinéma et empêche toute évolution. Certains considèrent que ceci est un obstacle à la réalisation de projets cinématographiques, surtout en ce qui concerne le cinéma poétique qui évoque des problèmes politiques, sociaux et religieux. D'où l'exil de certains cinéastes.

Problème de censure:

Les nations arabes n'abordent pas dans leurs films les sujets relatifs au sexe et le considèrent comme une contradiction avec la vie quotidienne. La femme, pour ces nations, est un objet. Or une telle prohibition va à l'encontre du cinéma poétique où beaucoup d'émotions naissent des rapports homme-femme.

Discussion avec les critiques:

La critique est très importante dans le cinéma puisqu'elle influence le mouvement artistique lorsqu'elle est objective et consciente . Le chercheur a donc rencontré des critiques et leur a demandé leurs opinions sur le cinéma poétique. L'un d'eux, le scénariste Irakien Saadi Bahri, a affirmé: « c'est une voie artistique formidable qui existe dans le cinéma mondial dont on peut citer plusieurs exemples parmi lesquels PASOLINI, TARKOVSKI. Mais dans le cinéma arabe et le cinéma des pays du tiers monde cette forme cinématographique connaît une faible croissance : il existe bien

des essais artistiques qui pourraient être considérés comme poétiques, mais ils restent inachevés»⁶⁶. En ce qui concerne l'objectivité des critiques, il a pu émettre des réserves : selon lui, la plupart des critiques ne font qu'émettre des avis personnels et non objectifs du fait de leur manque de connaissance de l'art cinématographique. Ils sont malheureusement plus vendeurs que les critiques avisés et obtiennent, contrairement à ces derniers, des parutions dans les journaux et les magazines. Ceci est fort dommage car les artistes ont besoin des critiques qui leur permettent d'innover, d'être sans cesse plus performants dans leur travail.

Un autre critique responsable de département de la poésie à l'I.M.A. (Institut du Monde Arabe) à Paris a affirmé : «le problème de l'adaptation du poème au cinéma est un genre nouveau, surtout dans le monde arabe. Ceci aurait un effet positif comme une

66- dialogue direct

nouvelle expérience»⁶⁷. Il convient de noter que depuis fort longtemps déjà la musique accompagne la poésie, et par conséquent donner une place à la poésie dans le monde du septième art permettrait le décroisement des genres avec le champ artistique et cela permettrait à l'imagination d'être inépuisable.

L'écriture du scénario du poème:

Le chercheur a essayé de répondre à la question suivante : comment procéder à l'écriture du scénario adaptant le poème?

La méthode d'écriture du scénario peut se résumer.

1 - Le poème:

Choisir le poème qui reflète une histoire dramatique, des pensées qui motivent le scénariste, sans tenir compte de l'époque et de la longueur du poème, l'essentiel est qu'il soit dynamique et qu'il contienne un sujet dramatique profond.

2 - L'acceptation du poème:

Le scénariste lit le poème choisi et laisse

67- dialogue direct

croître ses sentiments. Puis, commence le travail d'analyse et enfin de recherche : le scénariste va alors se documenter sur le poète et son oeuvre.

3 - La connaissance du poète:

Discuter avec le poète et échanger des idées sont essentiels pour l'évolution du travail du scénariste.

4- L'étape de l'écriture:

Trouver le bon poème et s'accorder avec le poète sont des étapes importantes, mais il faut ensuite écrire afin d'éviter que l'idée s'échappe du scénario.

5 - L'adaptation dramatique:

Il y a plus d'un moyen pour faire une adaptation dramatique d'un poème. Il est possible de transformer l'image poétique en une image cinématographique. Il y a une autre possibilité dans laquelle le scénariste adapte le poème d'une façon dramatique. En d'autres termes il transforme le poème en un style anecdotique (petites histoires), mais ne doit néanmoins pas négliger de relire encore le

poème qui va stimuler sa créativité. On doit cependant tenir compte que l'adaptation d'un poème ne signifie sa traduction littérale, c'est plutôt un travail sur les sentiments et sur les idées philosophiques contenus dans le poème. Le scénariste essaie de décoder les mystères du poème et y ajoute ses propres idées et sa propre vision cinématographique d'une façon à ce qu'on arrive à faire un mariage entre le cinéma et la poésie. En un mot le scénariste entame une recherche de ce qui est spirituel et sacré dans les vers du poème.

6 - Le scénario préliminaire:

Après avoir écrit une courte histoire, le scénariste doit entamer l'écriture du scénario sous forme de scènes. L'écriture du scénario devra être modifiée à plusieurs reprises. C'est une étape qui demande beaucoup d'investissement, les étapes suivantes quant à elles seront plus aisées. En effet c'est une étape qui demande beaucoup de temps, de réflexion et d'imagination. Le scénariste vit avec les personnages, il est imprégné par les lieux

et l'histoire. Il est possible que le scénariste éprouve là quelques difficultés pour atteindre la fin du scénario.

7 - La révision du scénario:

Après l'achèvement du scénario, une période de repos peut s'avérer nécessaire. Puis le scénariste envoie son travail au poète afin de l'amener à exprimer son opinion. Une discussion entre les deux s'engage alors. Le scénariste après cette discussion peut être amené à modifier son scénario.

8 - Le scénario final:

C'est une réécriture au propre des retouches apportées au scénario. Le style employé dans le scénario, désigné par la profession de continuité dialoguée, doit permettre la réalisation prochaine du film.

De Nouvelle Questions

Plusieurs questions peuvent se poser, dont voici les plus importantes :

- Est-ce possible pour n'importe quel scénariste d'écrire un scénario adaptant un poème?

Bien évidemment, ce domaine est ouvert à tous, mais il est important de rappeler qu'il s'agit d'un travail très difficile et qui demande une certaine intuition et beaucoup d'effort. Il faut que le scénariste :

- aime la poésie
- soit sentimental, ce qui englobe beaucoup de choses (le romantisme, l'attention, la compréhension...)
- ait une culture poétique et cinématographique
- s'expérimente dans le domaine du cinéma poétique avant de commencer un travail pour la diffusion
- soit ouvert à toute forme d'art et soit capable de l'intégrer dans son film.
- Le scénariste choisit-il d'abord le poème ou le poète ?

Les relations personnelles entre le scénariste et le poète peuvent jouer un rôle dans le choix du poème. Les festivals sont des lieux idéaux de rencontre entre le scénariste et le poète. Malheureusement, il y a des poètes qui ne se

soucient pas des scénaristes débutants. Mais le poème peut aussi être choisi avant toute chose.

Les critiques ont un rôle à jouer pour orienter le scénariste vers tel ou tel poème ou tel ou tel poète.

- Quelles sont les conditions que doit remplir un scénario poétique?

Le scénario poétique, comme tout autre scénario doit être clair, compréhensible, mais en plus il doit contenir les éléments dramatiques nécessaires (lieux clairs, scènes, décors, mouvements, dialogues dramatiques, personnages), sans pour autant qu'il soit indispensable que le scénario contienne tous ces éléments. Le scénario poétique doit pouvoir permettre un tournage en pleine nature, loin des studios artificiels et peut donc rapprocher la description de certaines scènes de celle de tableaux. Le scénario poétique se rapproche des pièces théâtrales.

Démarche de l'adaptation de six poèmes sous forme de scénarios.

Il n'y a pas plusieurs recherches académiques qui ont traité le sujet de l'adaptation d'un poème en un scénario. Pour cette raison, afin de mener à bien ses recherches, le chercheur s'est référé sur l'outil le plus vaste qui soit : internet. C'est ainsi que des cyber-échanges se sont établis avec plusieurs poètes, critiques et artistes. Les poètes les plus enthousiastes vis à vis de l'objet de la recherche ont envoyé leurs poèmes en vue de leur adaptation cinématographique.

En septembre 2002 pendant que le chercheur préparait un D.E.A., il a essayé de scénariser un poème de Nizar QUABANI comme partie appliquée du cinéma de poésie. Sa première envie fut de tourner ce scénario, mais pour ce faire il savait qu'il lui faudrait par la suite rechercher l'équipement nécessaire. Puis il eu l'occasion de faire de multiples découvertes dans le cinéma français, européen et international. De ces

expériences, certaines influenceront fortement l'auteur dans sa sensibilité et son approche du cinéma de poésie, savoir notamment : BENUËL, TARKOVSKI, BERGMAN. Il se

peut que quelques fois ceci se perçoive dans son travail, mais ainsi va l'évolution à l'échelle chronologique : les jeunes générations sont une continuité des anciennes, et chaque génération sera influencée par celle qui la précède tout en apportant sa touche personnelle, et ainsi de suite. La maturation du chercheur s'est également faite grâce à l'environnement culturel et artistique et aux formations dans le domaine cinématographique desquels le chercheur a pu profiter pendant son séjour en France.

La recherche, objet du mémoire, nécessite le visionnage de nombreux films afin d'approfondir ses connaissances sur le cinéma de poésie et le cinéma surréaliste, mais nécessite aussi de s'imprégner d'ambiances, de sensations et de ressentiments différents.

Tu es belle.. tel l'exil

Après un an d'études et de maturation et une période estivale qui permit à l'auteur de prendre du recul et d'assimiler toutes les données accumulées, il décidait de compléter le scénario du poème de Nizar QUABANIS. En effet, ce poème contient des sentiments à foison, sentiments qui interpellent particulièrement l'auteur. Le problème est alors de savoir comment transformer ces sentiments en un scénario, de trouver une ou plusieurs techniques permettant d'aboutir au but rechercher d'un tel exercice intellectuel.

Après avoir vu des chefs-d'œuvre du cinéma de poésie et surréaliste, la peur d'un plagia involontaire croissait en l'auteur : réaliser inconsciemment des choses déjà réalisées apporterait la preuve qu'il est prisonnier de son vécu.

Malgré les réticences que pouvait susciter le choix poétique que l'auteur avait effectué, il décidait de persister. Il lut donc le poème

plusieurs fois. Les idées s'écoulaient en lui comme un fleuve en crue. Afin de calmer ce débit, il décidait finalement d'entamer l'écriture, ce qui lui permit d'établir des liens visuels et d'être un peu plus ordonné.

Enfin, une histoire courte apparut ne dépassant pas une page et demie.

C'est à partir de cette histoire qu'il commençait à rédiger un scénario sous forme de scènes. Ce travail dura presque deux semaines très denses en pensées, contemplation, et en imagination. Il constatait alors que les scènes lui venaient plus aisément dans les moments de repos tel que le sommeil, pendant le café du matin. Mais avant de coucher sur papier les scènes imaginées, il devait pouvoir parfaitement s'imaginer le déroulement du film dans son esprit.

Pour achever le scénario, il se mettait dans la peau d'un critique. Il apportait alors des modifications techniques et corrigeait ses erreurs. Prendre du recul et critiquer son travail à la fin de chaque scénario ébauché est

plus que nécessaire pour se rapprocher le plus possible du modeste travail espéré.

D'aucun pourrait considérer que le scénario que écrit n'est qu'une seconde lecture du poème, mais en réalité la clef de voûte du travail du chercheur n'est autre que les sentiments. En effet ce qui va l'attirer vers tel ou tel poème, ce sont les sentiments qu'ils lui inspirent, ce qui va motiver l'écriture d'un scénario c'est d'exprimer, de concrétiser tous ces sentiments qui n'existent jusqu'alors que dans l'abstraction. De ce point de vue, le scénario n'est plus alors une « seconde lecture » du poème comme pourraient l'affirmer certains, mais l'expression et la concrétisation de sentiments nouveaux ayant pour point de départ, pour axiome un poème.

-Tu es belle l'exile de Nizar QUABANIS qui est un poète arabe dont la poésie se caractérise par la souplesse et la richesse des images, quelques études ont été faites sur sa poésie et dont les plus importantes sont : Certains considèrent Nizar QUABANIS comme étant

le poète de la politique, d'autres le considèrent comme étant le poète de la liberté, et d'autres encore l'attaquent parce qu'il décrit quelque parties du corps de la femme (les seins, la poitrine, les hanches). Mais ce qui a touché le plus l'auteur dans le poème de Nizar QUABANIS c'est surtout l'idée de l'exilé, et de l'amour. Tout comme l'exilé, il a choisi de vivre en France mais éprouve une certaine souffrance loin de son pays d'origine.

-Dans le scénario adaptant ce dernier poème, les événements se passent au centre de Paris, dans le boulevard Saint- Michel, le Quartier Latin, place de la Sorbonne, de Notre Dame, et des Champs Elysée, endroits que connaît l'auteur. Mais hors de lui la volonté d'écrire un scénario autobiographique ou retraçant la biographie du poète Nizar QUABANIS. Dans ce scénario le héros est un peintre qui traite toujours dans ses tableaux de la nostalgie, des couleurs, des soucis, des rêves, des souvenirs, des souffrances et des amours : l'artiste rêve sans cesse, le rêve se mélange avec l'illusion.

- A la lecture du scénario les scènes fantastiques peuvent surprendre :
- un dromadaire dans une des salles du Louvre.
- un cheval qui se transforme en un âne qui se transforme à son tour en bouc.
- un singe fait une conférence en montrant son derrière aux camera.
- jésus qui porte sa croix, ses blessures et sa douleur et prend le métro ...etc.

Mais par définition le fantastique est un pur produit de l'imagination, un endroit où la raison, où la volonté n'a lieu d'être. Par conséquent demander à l'auteur d'où vient son inspiration resterait sans réponse.

Les élégies de la folie

Les élégies de la folie est le poème d'une jeune palestinienne : Bisaan Abou KALED qui a publié un recueil de poésies. L'auteur a déjà eu l'occasion de rencontrer cette poétesse dans un festival de poésie arabe à l'institut du monde arabe à Paris. Ce festival était consacré à la poésie féminine. A la fin de la conférence

l'auteur décidait donc de rencontrer Bisaan Abou KALED : il savait qu'il n'y aurait pas foule et que cela serait une très grande opportunité pour lui. Il lui exposait donc l'objet de sa recherche et lui demandait si elle accepterait le fait qu'il traite un de ses poèmes. Ils se sont ensuite rencontrés plusieurs fois et elle a accepté de lui donner une copie d'un de ses poèmes qu'il s'est empressé d'étudier.

-Après environ dix jours il lui envoyait son scénario. Suite à quoi elle lui envoyait ses observations, ce qui lui permit de faire des modifications. Ce qui est important de souligner sur ce scénario, c'est qu'il adapte un poème écrit par une femme. Or, dans le monde arabe l'Art est classé en deux catégories : l'art masculin où l'on range les créations masculines réservées aux hommes et l'art féminin où tout ce qui est créé par les femmes est destiné exclusivement aux femmes. Ce cloisonnement des genres est fort dommage car l'individualité de chaque être ne se concrétise pas par sa différence sexuelle. De plus, les hommes n'ont pas attendu

une quelconque autorisation pour apprécier l'art féminin. Ainsi, la poésie religieuse de Rabaa ALADAWIA s'est répandue depuis fort longtemps déjà parmi les hommes.

-Mais retournons à notre poème dans lequel Bisaan Abou KALED pleure Bagdad, elle commence par une confession d'amour : elle a besoin d'amour : « je t'aime, ne te presse pas de plier mes ailes sous ton ciel ».

L'auteur trouve là son inspiration : il imagine une jeune femme assise devant la cheminée tricotant les petites chaussettes d'un bébé. Devant elle : un berceau qu'elle pousse doucement en contemplant le feu. Dehors tombe la pluie et le temps est tempétueux. Ce qui sépare le salon du jardin est un vitrage. Ainsi, le chercheur construit son histoire en y incorporant ce que peut apporter la mouvance de la pensée : les souvenirs de l'enfance, la souffrance et l'image d'une vie détruite, attaquée par l'usure du temps. Il avoue avoir été influencé dans l'écriture de ce scénario par BERGMAN, Tarkovski,

Allemagne année zéro (Roberto Rossellini, 1948) dans lequel il est question de guerre, ou plus précisément des victimes de guerre qui sont en général des enfants et des gens innocents. Dans le scénario se trouve le tableau tragique d' une enfant rêveuse qui regarde le ciel. L'on peut noter là que contrairement à TARKOVSKI qui évite de filmer le ciel parce qu'il le considère vide, l'auteur accorde une certaine importance au ciel et à la terre.

Une vie rigide

Une vie rigide⁶⁸ (Still Life) de SaadiYoussif est le cinquième poème que l'auteur a décidé d'adapter. Saadi Youssif est un poète résidant en Grande Bretagne et son poème a été publié dans la revue «ALQUDS ALARABI».

L'auteur a employé à nouveau sa méthode et a couché sur papier l'histoire courte que lui inspirait ce poème. Puis il a commencé le scénario : pour le cadre, il s'est inspiré du bureau de

68- Ce projet a été produit en 2005 et le film (Still Life) est disponible pour visionner <https://www.youtube.com/@aefctarabeuropean-hamidoqabi>

Jean Pierre Dubois, un comédien dramaturge, dont il a eu l'occasion de faire connaissance. C'est après avoir visité son bureau qu'il a gardé cet espace en mémoire. Dans son scénario il a donc imaginé le poète assis dans son bureau en train de réfléchir, essayant d'écrire un peu, chose qu'il n'arrivait pas à faire. Il commence par une description du bureau sur lequel règne un beau désordre : fleur, cendrier, factures d'électricité et de gaz...etc.... Après avoir terminé le scénario, il l'envoya par mail à son ami et poète Amgad NASER, le rédacteur en chef de la revue «ALQUUDS ALARABI» qui lui répondit quelques jours après en disant:

«vous êtes plus optimiste que moi ». Par la suite il lui dit au téléphone : «je n'ai aucune objection sur votre traitement du poème et je respecte votre vision ». Son opinion a rempli le chercheur de confiance sur la façon de mener mon travail, d'autant qu'il est un grand poète, critiqueur, écrivain et intellectuel.

Mais retournons au scénario d'Still Life. L'auteur essaie de faire bouger cette vie, parce

que pour lui la pensée comme l'écriture sont mouvants. Tout comme il n'y a pas de constance du temps il n'existe pas de constance des phénomènes intérieurs, extérieurs, physiques, spirituels et sentimentaux. Il parle donc du rêve, de l'être aimé, de la mer, de l'air, d'une balançoire, de l'enfance, de la souffrance du poète qui finalement fait « vivre » la poésie en lui : il allume une cigarette et rejette la fumée vers le dessin d'un bateau, lequel commence alors à bouger : la rigidité est brisée. il est question là du monde du rêve qui est la destinée du poète, du monde du rêve tel qu'il est le chant de la vie.

Le chant de la vie

- L'auteur remercie tout particulièrement M. Kassem HADAD, directeur du site internet: «Gehat ALCHER», dont il a fait connaissance avec d'autres poètes, après y avoir publié le message intitulé « message d'un chercheur arabe à Paris aux poètes et critiques » -. A travers cet site , l'auteur a reçu beaucoup de

messages de poètes et critiques de plusieurs pays. Le poète SABRI Youssef l'a par suite appelé de Suède pour lui annoncer qu'il aime l'idée de la recherche et qu'il souhaite coopérer avec lui pour adapter ses poèmes au cinéma, et que cette idée lui avait déjà traversé l'esprit lorsqu'il a composé le poème le chant de la vie. L'auteur lui a donc tout naturellement demandé celui faire parvenir par mail ses poèmes.

-Le chercheur a ensuite passé une semaine à regarder des films, des pièces de théâtre, etc..., et ce afin de ne pas mélanger le chant de la vie et son précédant scénario.

-C'est alors qu'il a commencé à lire le chant de la vie, surtout la première partie et il échangea alors ses idées avec le poète. L'auteur était convaincu qu'une adaptation du poème pouvait se concrétiser. L'auteur a imaginé que la plupart des événements se passeraient dans un petit village isolé, dans un théâtre entouré par la neige et des véhicules. Dans ce théâtre cohabitent des amateurs : une danseuse, un metteur en scène, un poète et un joueur de musique. Le chercheur

commence alors à écrire les scènes, il perçoit déjà les personnages bougeant : le scénario défile dans sa tête comme un film devant ses yeux. Il écrit 4 ou 5 scènes par jours. Le travail fini, l'auteur l'envoya au poète qui lui répondit qu'il trouvait le scénario bien loin quelque fois du poème et demanda au chercheur de relire le poème. Suite à quoi le chercheur rétorqua que le scénario n'est pas une traduction du poème mais traduction des émotions que le poème lui a suscitées.

L'auteur et le poète on beaucoup discuté, ce qui a amené le chercheur à réécrire le scénario plus que 5 fois. Le poète a finalement beaucoup admiré le travail fourni par le chercheur et lui a annoncé leur future coopération, notamment grâce à plusieurs sites artistiques sur internet. Le poète a même mis en contact le chercheur et ZAHIR Aliaa, un metteur en scène allemand. C'est alors que s'est instaurée une coopération entres le trois hommes. Depuis, ils sont à la recherche d'un producteur ou d'un

établissement en Suède pour sponsoriser le travail, fruit de leur collaboration.

Des nules ailés.

- Par ailleurs, Fadel Kalef GABR, un poète iraquien résidant aux États-Unis a déclaré être très enthousiasmé par l'objet de la recherche et a envoyé à l'auteur du présent mémoire son poème : Des nules ailés. Ce dernier a lu quelques articles qui traitent du poème qu'il trouve plein de symboles, de personnages, d'événements historiques, de transitions humoristiques, de confrontations historiques et géographiques, etc...

-Après avoir fini d'adapter le poème, le chercheur a transmis le scénario au poète qui lui a répondu qu'il trouvait le scénario parfois éloigné du poème. Mais une fois encore : l'adaptation n'est pas nécessairement un travail de traduction, ce peut aussi être un travail de création et d'expression. Par conséquent le chercheur n'a pas cherché à calquer son scénario sur le poème, mais à le calquer sur les

sentiments que lui inspire ce poème. C'est ainsi que sa vision peut être différente de celle du poète , il peut par exemple supprimer quelques personnages ou bien en ajouter. Mais en général l'auteur préférera choisir pour ses adaptations des poèmes qui portent en eux des événements dramatiques, qui sont très haut « en couleur », qui ont des personnages intéressants à étudier, et quelques fois un dialogue . C'est ensuite à partir de ces éléments que le chercheur va créer une histoire. La particularité de ce dernier scénario vient du fait que le chercheur a énormément discuté avec le poète, car leurs points de vues divergeaient. Le chercheur apporta donc des modifications au scénario d'origine, et de son côté le poète montra le scénario à certains critiques. Ce n'est qu'après un mois que le chercheur eut de nouvelles du poète sur internet : par e-mail le poète lui annonça qu'il n'avait aucune remarque sur le scénario, il lui donna également toute liberté car dit-il, « j'ai confiance dans vos capacités artistiques et je suis prêt à mettre

à votre disposition tous mes poèmes ». A cet égard le chercheur remercie le poète pour sa confiance et ses encouragements, et lui promet en retour de réfléchir une nouvelle fois sur le scénario et de tout mettre en œuvre pour que le film soit réussi, quitte à coopérer avec un réalisateur. Naturellement, avant de tourner un film à partir du scénario, il faudra attendre que l'Iraq recouvre une stabilité politique et une justice qui respecte les droits fondamentaux.-----

Al Ritaj

«Al Ritaj»⁶⁹ est un poème écrit par le poète Kuwaitien Abd al-aziz Saoud Albabtine que le chercheur a rencontré au cours du festival international de poésie à Zurich. Après avoir mené une discussion sur le cinéma de poésie, Albabtine a proposé au chercheur d'adapter son poème «Al Ritaj» en un scénario de cinéma.

Le chercheur est passé par toutes les étapes

69- Ce projet a été produit en 2006 et le film est disponible pour visionner <https://www.youtube.com/@aefctarabeuropean-hamidoqabi>

de l'adaptation du poème qui sera présenté dans cette dernière partie de la recherche. Par ailleurs, l'important dans cette adaptation c'est que le poète a été lui-même producteur de ce projet qui serait tourné, peut être, au futur proche.

Trois poèmes trois scénarios

Tu es belle.. tel l'exil

(Nizar Kabani)

Traduit pa: Jamal Alsheibani

Traduction revue par: Dr.LALAOUI Fatima

1

Lorsque ensemble assis.. Dans un café londonien
Comme deux bateaux se reposant après un long
voyage.

J'ai envie de te dire :(Tu es belle, tel l'exil) ..
Et que tes yeux lavés par la pluie ressemblant
à ses rues..

Et que tes mains .. deux oiseaux de liberté ..
Volent dans le ciel de l'exil..

Mais je sens que vais sortir
Des anciens écrits d'amour et de leur langue
sacrée.

Et trahir (les yeux de biche entre Alrasafa et
le Pont)

Et les commandements du (collier de pigeon)
d'ibn Hazm Alandalousi ..

2

Tu es belle .. tel l'exil .
Je l'annonce d'une voix théâtrale émouvante.
Mais je sais que mon cri est vain.
Et que ma représentation n'a pas d'effet.
Je sais que mes paroles n'atteignent aucune
parcelle de ton corps..
Et ne pourront agiter aucune feuille dans les
forêts de ta féminité ..
Je te parle comme un missionnaire :
Rôle inconvenable à mon Histoire ..
Et te dire que toutes les idéologies du monde
Ne peuvent altérer les convictions d'une femme
Qui vit une passion amoureuse ..

3

Pardonne-moi si j'ai brisé les vers de la langue ..
M'extraire des lois de la rhétorique et de la
métaphore
Et me défaire de la frigidité des mots sacrés.
Pour déclarer : tu es merveilleuse comme l'exil

Et hivernale .. et grisâtre ..
Et étincelante .. et éblouissante ..
Une .. et multiple ..
Porteuse d'éclaires .. et des pluies .. comme les
jours de l'exil ..
En dépit que mes mots
Vont être étrangers à l'oreille d'une femme
arabe
Habitée aux discours de Kaïs Ibn Almoulawah
..
Et aux galanteries de Jamil Bouthaina ..
Et aux rengaines d'Oum Kaltoum ..

4

Pardonne-moi ..
Si je me suis libéré un peu des contraintes
poétiques
Dans mon dialogue avec les femmes ..
Car je ne peux falsifier mes sentiments
Et te paraphraser les discours de la mémoire
collective

Je ne peux te regarder avec les yeux de ces
amants morts ..
Et pénétrer ta chambre ..
Avec tous les mâles de la tribu !!.

5

Comment souffrirai-je de mélancolie ?
Alors que je suis exilé en toi ..
N'est-il pas magique pour un homme
De se retrouver exilé
Dans la femme qu'il aime ?
Puisse-t-il exister un port plus sûr..
Que les dunes de tes seins ?? ..
Et demeurer dans les creux de tes mains ..
Et voguer dans tes eaux tièdes ??

Pardonne-moi .. ô maîtresse
Si je m'enfuis de la pèlerine d'Abas Ibn Alahnaf.
Et de la schizophrénie de Dik Aljen ALHIMS
Et de la pragmatique de Oma Ben Abi Rabia.
Pour te nommer : fleur de l'exil ..
Ou lune de l'exil ..
Ou pomme de l'exil ..
Car la langue qu'on écrit, celle des amoureux ..
Ne ressemble pas à la langue des gens du paradis.
Ni aux paroles des anges ..
Car la patrie arabe d'où nous venons toi .. et moi ..
N'a de place .. ni pour la lune ..
Ni pour les Hommes ..
Ni pour les anges ..

-----Londres- été 1994

Tu es belle.. tel l'exil

Un scénario de

HAMID OQABI

Extérieur - matinal

Lieu le trottoir d'un café de la Sorbonne, à Paris. Sur la place de la Sorbonne à côté de la fameuse université, se trouve un café portant le même nom qui est fréquenté par beaucoup d'étudiants et d'autres personnes.

Le temps est ensoleillé, peu de mondes dans le café.

Devant le café sur le trottoir quelques tables, certaines sont occupées par des clients et d'autres sont encore vides.

La serveuse se déplace calmement entre les tables pour prendre les commandes.

Sur la droite, une personne seule occupe une table, c'est un artiste.

Il porte des lunettes de soleil, met son sac à dos sur la chaise à côté.

Il semble qu'il vient de terminer son repas, le reste d'un sandwich et une canette de bière se trouve encore devant lui.

On voit une tasse de café vide renversée dans sa soucoupe, quelques morceaux de sucres et de chocolat, deux cuillères à café, le reste d'un repas au milieu de la table.

Devant lui un cadre occupé par une photo d'une jolie jeune femme.

Il tient des papiers à dessins à la main, il est entrain de dessiner la photo de la jeune femme.

Il regarde autour de lui, contemple la fontaine, le mouvement de l'eau et des passants dans ce jour ensoleillé particulièrement chaud ; ce qui se perçoit dans la manière dont les gens sont habillés, surtout les filles dont la plupart ont ôté leurs chemises sans beaucoup se soucier du fait que leur poitrine ou d'autres parties de leurs corps ou leurs anatomies apparaissent nues devant les regards des gens ou passants.

L'artiste lui-même a ôté sa veste à cause de la chaleur, déboutonne les deux premiers boutons de sa chemise, défait sa cravate qui l'étouffe et finalement l'ôte, la jette dans son sac à dos.

La main dans le sac, il cherche quelque chose, finalement il la trouve, sort sa main avec un

paquet de cigarettes et en prend une, cherche son briquet dont il a oublié la place, fouille dans la poche de son pantalon où il le sent sous la main, se met debout pour le faire sortir de sa poche, puis essaie plusieurs fois d'allumer sa cigarette.

Prend une grande bouffée de sa cigarette et jette la fumée vers la fontaine en regardant fixement.

Ôte ses lunettes et les mets à côté de la tasse vide.

Prend une gorgée de son café, puis une bouffée de sa cigarette et jette cette fois-ci la fumée sur la photo de la jeune femme et sourit.

En finissant son café, il met la cigarette dans le cendrier, le papier à dessin sur la table et répète cette opération encore une fois.

Regarde la tasse comme s'il essayait de prédire son destin à travers les dessins faits par la mare de café et qui ressemblent à un tableau surréaliste.

2

Extérieur - nocturne :

Lieu : la mer agitée, l'orage, la pluie

Les vagues violentes portent une barque qui est presque invisible.

Le tonnerre, l'éclair, la tempête, la vision est impossible dans ce climat orageux, on entend que le sifflement de la tempête, le rugissement du tonnerre et le grondement de la mer.

3

Extérieur - nocturne :

Lieu : le ciel

La lune brillante avance lentement, berce quelques nuages et sort intacte pour continuer sa promenade entre les nuages.

4

Extérieur - nocturne :

Lieu : la rue presque abandonnée

La rue presque abandonnée à cette heure-ci, les magasins sont fermés, quelques rares passants

apparaissent dans la rue de temps en temps.
L'artiste surgit, marche avec la lune, comme s'il y avait une sorte d'accord entre eux.
Il a l'air heureux, et n'est pas ivre, tenant ses tableaux sous le bras, marche en contemplant l'univers autour de lui ; la terre, la rue, à gauche et à droite.
Il lui semble être arrivé près de chez lui, devant ses yeux surgit son immeuble où il habite.

5

Intérieur - nocturne

Lieu : chez l'artiste

L'obscurité règne, on entend quelqu'un qui ouvre la porte

La porte ouverte fait entrer un peu de lumière dans le couloir de l'appartement.

On voit l'artiste appuyer sur l'interrupteur pour allumer la lampe suspendue au milieu du plafond.

Il a l'air épuisé, il contemple la pièce et jette un coup d'oeil sur plusieurs tableaux (des portraits

de sa bien-aimée), dont certains parmi eux sont encore inachevés.

Au milieu de la pièce, qui fait office d'atelier en même temps, se trouve un chevalet sur lequel repose un tableau incomplet du visage de la même jeune femme, à côté, sur la droite, un projecteur qui donne de la lumière sur le visage du modèle. A gauche, une table basse où sont installés les pinceaux et les tubes de couleurs. Au fond, un lit mal rangé, une armoire, un vestiaire dont la porte est un long miroir.

L'artiste s'approche d'un miroir, se regarde dans la glace et met son sac à dos à côté du lit. Tout proche, un petit canapé devant lequel, une table basse où sont entassés des verres et le reste des repas.

Dans l'autre, un bureau où plusieurs papiers, des livres et d'autres choses son dispersés.

Derrière le bureau, une modeste chaise roulante et à côté une bibliothèque.

En marchant, son pied heurte un livre tombé de la bibliothèque, il le ramasse et le met dans un carton rempli de livres à côté de la bibliothèque.

Il se dirige vers le balcon, ouvre les volets et respire profondément.

En se mettant au milieu du balcon, il allume une petite lampe et contemple son appartement.

Tout à l'air bien, il continue sa promenade dans la pièce, il regarde quelques statues de sa bien-aimée.

La main dans la poche de son pantalon, il fait sortir un paquet de cigarettes, tire un briquet, une cigarette : la dernière, puis l'allume et jette le paquet vide sur une chaise à bascule sur le balcon.

Il prend une bouffée de sa cigarette et jette la fumée devant lui.

En agitant la chaise à bascule, il contemple les plantes qui sont sur le balcon : quelques unes sont déjà sèches et les autres luttent encore.

Il entre dans la pièce en visant la salle de bain, passe à côté d'un aigle empaillé tendant ses ailes, les yeux brillants.

Il regarde aussi une armure cuivrée suspendue sur le mur qui représente la carte de la Palestine au-dessous de la tête de cerf aux yeux tristes

et brillants.

Il passe à côté de la télévision, de la radio posée sur une table et qui sont d'une ancienne marque, puis il arrive devant la porte de la salle de bain.

6

Intérieur -nocturne

Lieu : dans la salle de bain

Il ouvre la porte de la salle de bain et rentre, ouvre le couvercle de la cuvette en tenant une cigarette à la main, regarde son visage dans le petit miroir au-dessus du lavabo à sa droite en fumant.

Il entend le bruit de son urine et il continue à fumer.

La fumée de sa cigarette cache presque son reflet sur le miroir à glace.

Intérieur -matinal

Lieu : un lieu inconnu

Le lieu est déserté où la vision n'est pas du tout claire à cause de la brume.

Ce lieu abandonné ressemble à une vallée ou à un bord de montagne.

Soudain apparaît une charrette tirée pas six ânes et conduit pas une personne habillée comme le père Noël, la même apparence, la longue barbe blanche, le costume rouge foncé, mais la seule différence est que cette personne a une arme dans une main, dans l'autre un fouet. Il porte une veste pare-balle en dessous de ses vêtements.

La charrette tourne sur elle-même une seule fois, le conducteur à l'air énervé, enflamme le dos des ânes avec son fouet.

La charrette bouge vite en produisant des nuages de poussière qui empêche la vision.

8

Extérieur -matinal

Lieu : la douche

Dans la baignoire blanche il y a de la glace, le lieu est vide, on ne voit personne et on n'entend aucun son.

9

Extérieur- matinal

Lieu : un lieu qui ressemble à un désert

Six enfants, trois filles et trois garçons qui portent des vêtements de sport, les garçons portent des shorts et les filles portent des pantalons aux différentes couleurs.

Ils mettent une pipe à la bouche d'un bonhomme de neige.

Ils ont l'air misérables, comme s'ils subissaient une sorte de famine.

Un parmi eux gratte ses cheveux peut être à cause des poux, un autre gratte la peau de son corps presque nu, ils se regardent et regardent le bonhomme de neige, sur leurs visages on voit

un mélange d'innocence et la misère, puis ils quittent ce lieu désertique.

La fumée monte de la pipe du bonhomme de neige.

C'est peut-être l'après midi, tout est calme, rien ne bouge, même pas l'ombre de la statue en glace.

Un vent léger souffle et porte un peu de poussière.

10

Intérieur-matinal

Lieu : un des couloirs du musée du Louvre

Le calme règne, quelques visiteurs marchent dans l'un des couloirs du Louvre, certains parmi eux regardent les tableaux suspendus sur le mur, on voit peu de monde dans le couloir.

Un chameau à deux bosses apparaît, il reste calme, comme s'il contemplait tout autour de lui, marche lentement dans le couloir, sa présence ne provoque aucune panique ou peur.

Intérieur-matinal

Lieu : chez l'artiste

Le soleil se lève en jetant ses rayons sur les tableaux (portrait) de la bien-aimée de l'artiste. Ce dernier s'étire dans son lit, essaie de se réveiller en ouvrant difficilement les yeux.

Il contemple de toit, puis le tableau de sa bien-aimée comme s'il lui disait bonjours.

Se lève difficilement, se met debout, bouge ses bras à gauche et à droite en faisant quelques exercices simples.

Marche vers le balcon, ouvre les volets et prend une grande bouffée d'air frais du matin en profitant du temps ensoleillé, un ballon qui monte dans le ciel attire son attention, le contemple et souris comme s'il se souvenait de quelque chose...

Ex -matin

Lieu : un champ rural arabe

L'eau coule dans une petite rivière, il y a de la pluie.

Les pieds d'un petit garçon et d'une petite fille apparaissent, les deux enfants courent au milieu du champ en jouant avec un ballon.

Ils ont l'air heureux en courant dans la boue et sans faire beaucoup attention à ce qui tâche leurs simples et rurales tenues blanches.

Ils courent derrière le ballon, la fille tombe par terre et le garçon se hâte pour l'aider, ensuite ils continuent leur course et leur jeu sous la pluie.

Essoufflés, ils arrivent à un puit à côté du champ, la fille défait vite le noeud du cordage autour du seau et le jette dans le puit.

Ils échangent les sourires en se reposant un peu. La fille tient la corde en essayant de faire sortir le seau, mais elle n'arrive pas à le faire, le garçon vient à son aide.

Finalement, ils ont réussi à faire sortir le seau plein d'eau du puit et ils le versent sur eux après s'être rapprochés l'un de l'autre comme s'ils deviennent un seul corps.

13

Ex-mat

Cadre général : au bord de la mer

La plage est calme, les vagues bougent lentement et disparaissent sur le sable d'un mouvement répété pour effacer les traces des pieds dessinées sur le sable.

Quelques oiseaux volent vers le soleil couchant qui reflète ses derniers rayons dorés sur les vagues de la mer sage.

14

Intérieur -mat

Lieu : chez l'artiste

Une photo d'une montagne verte à la main, l'artiste la pose au coin du bureau.

Assis dans le fauteuil roulant du bureau, il tourne comme si c'était un jeu.

Pendant ce jeu, il amène à lui un tiroir à moitié ouvert contenant plusieurs photos de sa bien-aimée avec lui dans différents lieux de sa patrie. Il regarde à côté de lui une cafetière fumante en verre, contemple la scène qui lui rappelle quelque chose.

Les gouttes du café coulent sans cesse, la fumée monte, et la cafetière fait un bruit bizarre.

15

Intérieur-mat

Lieu : couloir presque sombre

Dans le couloir sombre malgré le filet de lumière qui rentre à travers une fenêtre haute, un siège en fer et qui laisse une faible ombre dans une partie du couloir, bouge.

Des pieds chaussés de grandes chaussures comme celles des soldats, les autres pieds nus, ensanglantés, liés ensemble par des chaînes en fer.

Des personnes aux traits fatigués apparaissent enfermées dans des chaînes en fer, elles marchent avec prudence entourées par des soldats armés.

On entend que le son des chaînes, des chaussures, les gémissements des prisonniers. Certains soldats poussent violemment des prisonniers, un parmi ces derniers tombe par terre, un soldat lui donne un coup violent avec l'arrière de son arme.

16

Int-inconnue

Lieu : un lieu sombre très distinctif, qui ressemble à une chambre de torture.

On ne peut pas distinguer le jour de la nuit.

Il n'y a rien de spécial dans ce lieu, on peut le décrire que par deux mots :

Mémorable et terrible.

Des mains sont posées à plat sur un instrument bizarre de torture, un objet tranchant coupe une des mains : le sang couleur encre s'écoule

en direction du sol et s'y opacifie.

Un visage aux traits tirés apparaît, les yeux couverts par un bandeau.

Dans la bouche ouverte entre une pince qui tire la langue hors de la bouche, une main qui tient des ciseaux apparaît vite et coupe la langue, puis le sang à la couleur de café coule de façon très fluide le long du menton, s'égoûte sur les os du thorax et choque le sol.

Une musique de fond avec des cris sont perceptibles.

17

Int-mat

Lieu : dans une modeste clinique de dentiste.

Un fauteuil de dentiste très modeste apparaît, il ne ressemble pas aux fauteuils très modernes et développés.

A côté, apparaît un cheval épuisé qui a la tête qui tombe sur le côté.

Quelqu'un tient la tête du cheval soumis ou anesthésié, la lève, ouvre la mâchoire.

Une autre personne s'approche.

Les deux hommes portent des gants blancs et des vêtements médicaux.

Le deuxième homme prend un instrument dentaire et de l'autre main une lampe pour éclairer la mâchoire où il introduit l'instrument avec lequel il frappe une dent.

Il sort la main de la mâchoire de l'animal mais on découvre que la tête du cheval change entièrement et devient un âne sans aucun changement du lieu ou de l'événement;

L'âne a l'air fatigué et malheureux.

18

In-mat

Lieu : chez le coiffeur.

Un grand bouc aux grandes cornes s'installe dans un fauteuil devant le miroir.

Le coiffeur apparaît en tenant une scie électrique à la main, avec l'aide d'une autre personne qui tient le bouc soumis.

Il branche la scie électrique et coupe les cornes

du bouc.

Ensuite, les deux personnages prennent les instruments pour le rasage, le séchoir, les flacons de parfums.

19

Int-nocturne

Lieu : une salle de conférence

La salle est préparée pour accueillir un grand personnage qui va faire une déclaration devant la presse.

Tout est rangé, les caméras et la lumière se concentrent sur la longue table où plusieurs microphones et de petits magnétophones sont installés.

Des journalistes, des photographes, des caméramans pour la télé attendent avec impatience...

Un singe apparaît, habillé de vêtements militaires, suivi par plusieurs gardes du corps et d'élégantes secrétaires.

Tout le monde s'intéresse à l'arrivée du singe,

mais personne ne bouge.

Arrivé devant le micro, le singe tourne le dos aux gens et il ôte son pantalon en montrant son derrière.

Le bruit des caméras, des flashes, des journalistes qui se bousculent pour photographier l'événement monte dans la salle, les gardes du corps essaient de les empêcher d'avancer.

Une personne apparaît en ayant une bouteille de champagne à la main, l'ouvre et verse sur le dos du singe.

20

Ex-mat

Lieu : une mer agitée

La mer est agitée, les vagues démontées se heurtent, le temps est pluvieux et orageux.

21

In-noc

Lieu : dans le métro

L'artiste est assis seul dans le wagon du métro,
à côté d'une fenêtre.

Il a l'air ailleurs, contemple tantôt le défilement
des stations devant ses yeux tantôt son image
qui se reflète sur la vitre.

22

Int-noc

Lieu : la scène d'un théâtre

Sur la scène d'un théâtre, danse seule la bien-
aimée de l'artiste.

Le théâtre est vide, sans public, l'artiste est
debout à côté des boutons d'éclairage.

Il change l'éclairage, et sa bien-aimée change
sa danse, sa performance, selon la lumière.

Elle s'arrête au milieu d'un cercle de lumière qui
a donné une certaine beauté à la scène.

In-notc

Lieu : chez l'artiste

L'artiste est debout à côté d'un projecteur qui sert à allumer le visage du modèle pendant le travail.

Il met une lame bleue, puis l'allume et l'adresse vers l'un des tableaux de sa bien-aimée.

Regarde ce tableau comme s'il lui parlait, sourit puis change la lame, adresse la lumière vers un autre tableau et répète cette opération plusieurs fois.

Un vent léger souffle à travers le balcon dont les volets étaient ouverts, il entend le tonnerre, un éclair éclaire le lieu, le visage de l'artiste s'approche du tableau, il prend un pinceau et mélange des couleurs sur une palette, il ôte le pinceau et regarde le résultat obtenu, puis le replonge sur la palette et mélange à nouveau.

24

Inconnue

Lieu : pas clair

Une tâche de couleur verte coule sur une surface blanche, puis d'autres couleurs apparaissent et se mélangent : le rouge, le jaune, le bleu, le blanc et le noir.

Quelques fois une couleur domine l'autre.

Ce cocktail de couleurs dessine un tableau surréaliste, c'est un rêve bizarre à la pensée de l'artiste.

25

Int-noct

Lieu : le balcon, le temps et pluvieux

L'artiste est sur le balcon, la pluie tombe, mais il semble plongé dans ses pensées en reste sous la pluie comme s'il prenait une douche céleste.

Il se laisse tremper par l'eau de pluie qui coule sur ses vêtements entièrement mouillés.

Il ne fait rien pour résister, tenant un verre de

vin dont il boit quelques gorgées.
Quelques gouttes de pluie tombent dans le verre
de vin, l'artiste regarde le ciel sans bouger.

26

Ex-noc

Lieu : la mer agitée

La scène de la mer agitée se repère.

27

Ex-crêpuscule

Lieu : le jardin du Luxembourg à Paris

L'eau du petit lac est calme quelques canards
nagent lentement, deux barques en papier
flottent.

Deux petites branches agitent l'eau pour faire
bouger les barques, on voit un garçon et une
fille qui tiennent les branches, heureux à cause
de leur jeu, en faisant comme s'il y avait une
tempête et les barques résistent.

L'artiste apparaît, assis sur un banc, il tient un

tableau : le visage de sa bien-aimée.

Les deux enfants jettent les branches dans l'eau, laissent les barques et courent ensemble avec joie.

L'artiste regarde le mouvement des deux barques, contemple autour de lui : des amoureux s'embrassent, des filles, des garçons, des femmes et des hommes, tous sont dans un monde romantique, dans l'ombre des arbres sur la pelouse verte.

Même les oiseaux semblent heureux, jouent, nagent, s'embrassent en brisant le calme de l'eau et en agitant les deux barques. Quelques feuilles tombées des arbres flotillent sur l'eau, tournoient comme si elles exécutaient une danse et se rapprochent, semblant s'embrasser sur l'eau.

Ext-noc

Lieu : le quartier latin

Les pigeons volent dans le ciel du quartier latin où l'artiste marche en fixant le sol.

Il y a quelques papiers, des restes de panneaux sur le sol. Peut être y a-t-il eu une manifestation. Derrière lui, marchent quelques ouvriers qui ramassent les poubelles.

L'artiste regarde une fois le sol et une fois les librairies autour de lui.

Dans un coin de rue, son pied heurte une canette de coca, donne un coup de pied dedans, peut être le jeu lui plaît-il. Puis il trouve une boîte cartonnée sur laquelle le symbole Mac Donald est dessiné. Il donne des coups de pieds alternatifs sur la canette et la boîte en carton, sans beaucoup s'intéresser au tunnel du métro.

Ex-noc

Lieu : la rue des Champs Elysée

L'Arc de triomphe brille, c'est le 14 juillet, les passants marchent à côté de lui avec joie.

Quelques touristes de différentes nationalités apparaissent ici et là.

Une scène formidable, dans une nuit pareille au champs-elysée.

L'artiste marche en contemplant cette scène autour de lui.

Deux filles japonaises qui portent le costume traditionnel japonais arrêtent l'artiste et lui demandent de bien vouloir se laisser prendre en photo. Il accepte, sourit à l'objectif, et apparaît en squelette.

30

Int-noc

Lieu : boîte de nuit

Dans les lumières colorées apparaît une danseuse dont les traits sont fatigués.

L'artiste est dans la foule, des jeunes filles et garçons dansent, boivent comme s'ils étaient dans un autre monde.

Il tient un verre de whisky, regarde la belle danseuse qui est montée sur une table.

Au premier regard, il la voit danser d'une manière suggestive et sexuelle, le deuxième regard, elle tient un serpent à la main et fais une danse orientale.

Il vide son verre d'une seule traite et la tête du serpent bouge comme s'il venait vers l'artiste.

31

Int-noc

Lieu : dans le métro

L'artiste est assis dans le métro, à côté d'une

fenêtre, il a l'air un peu épuisé.

Le lieu est vide, ce qui permet à l'artiste de se plonger dans ses propres pensées. Il regarde son image sur la vitre. A côté de lui, son sac et un tableau sont posés. Il s'enfonce de plus en plus dans cette contemplation comme s'il regardait un lieu lointain.

Le métro s'arrête, l'artiste revient dans notre monde, il voit deux femmes policières monter dans le wagon du métro, avec deux grands chiens policiers.

La porte du wagon se referme et il continue son voyage.

Les deux femmes policières sont debout à côté de la porte avec les deux chiens qui sont très calmes.

L'artiste les regarde : leur uniforme, leur beauté extraordinaire, leurs chemises entrouvertes qui laissent voir leurs poitrines nues attirent son attention. Puis il tourne son regard vers les deux chiens et il se souvient de quelque chose de mauvais.

Ex-noc

Lieu : mystérieux et pas clair

Un lieu sombre, on entend les aboiements des chiens comme s'ils couraient derrière quelqu'un, les sons de personnes qui courent et dont les corps apparaissent furtivement.

C'est peut être une prison ou bien un hôpital psychiatrique. Quelqu'un essaie de s'échapper.

On entend des coups de feu. Une personne essoufflée court avec derrière elle des chiens qui aboient : tout se passe rapidement et rien ne se perçoit distinctement.

On entend clairement le son des chiens comme s'ils avaient trouvé leur proie et on les voit qui commencent à dévorer la chair d'un corps humain.

Int-noc

Lieu : le même de la scène 31

Les deux chiens semblent être très calmes, ils regardent l'artiste comme s'il lui parler par télépathie, leurs pensées disent : « nous sommes des bons chiens et nous respectons les droits de l'homme et du citoyens ».

Le métro s'arrête encore une fois, l'artiste voit apparaître devant la porte, la forme de Jésus-Christ portant la grande croix sur le dos, les mains suspendues sur la croix et sur sa tête la couronne en épines.

Le sang éclabousse son corps nu, ainsi qu'un petit morceau de tissu blanc qui couvre la partie basse de son corps.

Les pieds nus ensanglantés, il essaie de monter dans le métro avec cette énorme croix, mais il n'y arrive pas.

Les deux femmes policières viennent à son aide, arrive à monter.

Il respire un peu puis regarde autour de lui surpris. Il voit l'artiste assis dans le métro.

34

Int-noc

Lieu : la station de métro

Le métro passe vite, s'enfonce vers le fond en faisant un bruit qui disparaît en laissant le quai vide.

35

Int-noc

Lieu : chez l'artiste

La fumée s'échappe d'une cigarette laissée sur le bord d'un cendrier à côté d'un verre de vin et d'une bouteille récemment ouverte et presque pleine.

A côté, se trouve du pain, une palette de couleurs.

La main de l'artiste s'approche pour mettre le pinceau dans une couleur, puis se lève et descend doucement sur un tableau de sa bien-aimée qui tient un pigeon et un bouquet de fleurs.

L'artiste contemple son oeuvre, ainsi le cendrier

et le vin à côté de lui.

Il voyage dans le passé et se souvient d'événements antérieurs.

36

Int-noc

Lieu : une rue inconnue

La rue est vide, il n'y a pas de passant, mais elle est pleine d'ordures qui apparaissent clairement sous la lumière de la lune.

L'eau sale coule dans un tuyau cassé, les mouches tournent autour d'un cadavre d'animal et s'y posent de temps à autres.

A côté, il y a un tas d'ordures d'où monte la fumée, cette dernière veut cacher la lune qui brille dans le ciel.

37

Int-mat

Lieu : chez l'artiste

On voit plusieurs objets : le cendriers où il y

a cinq ou six mégot, le verre avec un peu de vin à moitié vide, quelques morceaux de pains et plusieurs pinceaux avec des traces de différentes couleurs.

L'artiste passe son pinceau sur le tableau pour dessiner les lèvres rouges de sa bien-aimée, comme s'il les maquillait.

Il sourit en s'éloignant un peu en regardant le tableau finalement complet : un tableau magnifique de sa bien-aimée qui porte un chapeau et une formidable robe d'été, qui tient un pigeon dans une main et dans l'autre un bouquet de fleurs.

Il s'éloigne un petit peu plus du tableau, puis il s'approche de nouveau quand sa bien-aimée se lève et marche vers lui.

Il lui prend sa main et la met dans les siennes, l'embrasse ; ce n'est pas un rêve, c'est la réalité. Sur les deux visages se lit la joie. La scène exprime la naissance d'un nouveau jour.

38

Ext-mat

Lieu : le balcon

Tout semble très vivant sur le balcon : les fleurs et les plantes vertes qui se lèvent sous la légère rosée du matin.

L'artiste est debout avec sa bien-aimée, l'entoure dans ses bras et elle installe sa tête dans le creux de son épaule.

Elle garde toujours le bouquet de fleurs et décide de faire voler le pigeon

Le pigeon semble heureux par cette décision, mais tarde à s'envoler. C'est finalement au second coup d'envoi qu'il prend son envol.

39

Ext-mat

Lieu : le ciel de Paris

Le pigeon vole librement et tournoie sans fin dans le ciel de Paris comme s'il portait un message au monde de la part des amoureux.

40

Ext-mat

Lieu : le balcon

Les deux amoureux (l'artiste et sa bien-aimée)
s'embrassent l'un et l'autre, un long dialogue
des lèvres commence entre eux (muet)....

Still Life

The house plant
Bends under the heavy air.
On the table
Among a full ashtray and a tobacco bag
Were bills of Gas & Electricity,
The ship sails on the wall
The bird pecks at the singer's head
(A CD cover)
I disturb my room,
It gets narrow.
The ship disappeared
Night sits in the corner
Wrapped up in the thick air.

Saadi Yousef

London 1.02.04

* Translated by the author

Une vie rigide (Still Life)

La plante de la maison
S'incline sous le vent lourd,
Sur la table,
S'entremêlaient les factures d'électricité et
de gaz;
S'éparpillaient entre un cendrier plein de
mégots
Et un sachet de tabac;
Le voilier navigue dans le mur,
L'oiseau picore sur la tête du chanteur,
(La couverture d'un CD),
Je dérange ma chambre,
Elle devient étroite,
Le voilier a disparu à l'horizon,
La nuit se replie dans le coin...
S'emmitoufle d'un vent «épais».

Saadi Yousef

Une vie rigide (Still Life)

Disponible à visionner

[https://youtu.be/](https://youtu.be/A1lXSNDeqw4?si=dANolput80I8YKrK)

[A1lXSNDeqw4?si=dANolput80I8YKrK](https://youtu.be/A1lXSNDeqw4?si=dANolput80I8YKrK)

Un scénario de

HAMID OQABI

1. INT. CHEZ LE POETE - NUIT

Un petit bureau apparaît sur lequel se trouvent des magazines et des journaux.

Un vase avec une seule fleur à l'intérieur, à côté duquel on aperçoit quelques factures d'électricité, de téléphones et de courses.

Un cendrier plein de mégots et un peu de cendres sont tombées hors du cendrier.

Il y a aussi quelques feuilles blanches comme celles qu'on utilise pour écrire, à côté une coupe ou il reste encore un peu de vin et une tasse de café.

Sur l'un des papiers il y a des traces de café et de vin et cendre comme si c'était une peinture ou un tableau de maître.

Pas loin de ce petit bureau, un grand bureau sur lequel il y a beaucoup de choses en désordres, des stylos, des papiers, les livres et un écran d'ordinateur dans un coin.

Un petit bureau en face duquel se trouve un plus grand avec, juste derrière ce dernier, un fauteuil. Dans un coin qui fait office de bar,

sur lequel il y a plusieurs bouteilles de vin, des livres, une maquette de bateau à trois mâts (trois voiles), un grand nombre de cassettes vidéos, DVD et CD en désordre.

Le mur de l'appartement est décoré par des portraits en tableau, des photos, d'une belle jeune femme dans différentes positions.

Le poète apparaît assis dans un coin du petit lit, porte des vêtements légers, à côté de lui, se trouve un petit éventail pour l'air pensif.

Un vent léger souffle à travers la fenêtre ouverte à côté du bureau, comme s'il voulait faire bouger la fleur dans le vase.

Le poète semble occupé, il écrit quelque chose, à chaque fois il froisse la feuille, la jette par terre et en prend une autre, il regarde plusieurs feuilles éparpillées par terre à côté de lui.

Le poète qui semble composer un poème, retourne encore une fois à sa contemplation et à son imagination.

2. EXT. AU BORD DE LA MER - JOUR

La fille, qui était sur la photo suspendue sur les murs de l'appartement du poète.

(Sa bien-aimée)

Apparaît accompagnée de deux amies.

Elle danse en tenant un bouquet de fleurs dans la main,

Elle jette le bouquet vers le ciel, il semble voler avant de revenir lentement et se poser délicatement entre ses mains

Des oiseaux apparaissent, planant dans le ciel.

3. INT. L'APPARTEMENT DU POETE - NUIT

Le poète plonge encore dans sa contemplation, se lève, va vers le grand bureau.

Il s'installe derrière le bar, s'approche de la maquette du bateau à côté de laquelle se trouvent quelques cd et dvd.

4. EXT. AU BORD DE LA MER - JOUR

Un enfant tenant un marteau apparaît, il était entrain de détruire les différentes cassettes, à côté de lui.

Une fille joue avec une cassette vidéo et elle déroule la bande magnétique.

Cette dernière semble envelopper le corps de la fillette qui essaie de se débarrasser de ce roseau. A côté d'elle, l'enfant continue son jeu. Quelques cassettes sont éparpillées sur la plage comme si elles avaient été jetées ainsi par les vagues.

5. EXT. AU BORD DE LA MER - COUCHER DE SOLEIL

La jeune femme, la bien-aimée du poète, danse au bord de la mer, le soleil s'apprête à faire ses adieux au monde en reflétant ses rayons dorés sur la mer.

A côté de la fille, il y a ses deux amies qui l'applaudissent et dansent avec elle.

6. INT. L'APPARTEMENT DU POETE - NUIT

Le poète apparaît assis dans un fauteuil roulant à côté du petit bureau, il prend du tabac et des feuilles, il se fait une cigarette.

Il bouge avec son fauteuil vers le grand bureau pour prendre le briquet et allumer sa cigarette.

Se retourne avec son fauteuil, prend une bouteille de whisky qui est à côté de son bureau, l'ouvre prend une gorgée.

Il sent la brûlure du whisky dans sa gorge, ses traits changent, il contemple une photo de sa bien-aimée assise dans une escarpolette.

7. EXT. UN JARDIN - JOUR

La jeune femme dans son escarpolette à l'air heureuse avec ses deux belles amies derrière elle, qui la poussent en échangeant des sourires toutes les trois.

8. INT. CHEZ LE POETE - NUIT

Le vent fait bouger le foulard féminin accroché au mur.

Le poète apparaît en ayant l'air pensif.

Il lève la tête et jette la fumée comme s'il voulait se débarrasser de quelque chose. Ladite fumée se dirige sur la maquette du bateau comme si elle voulait le pousser.

Mais en vain, le bateau ne bouge pas : la fumée s'accumule et court sur le bateau comme des nuages.

Une petite lumière sort du bateau, mais elle est lointaine et faible.

Al Ritaj

Un poème de Abd al-aziz Saoud AlBabtine

The film "Al Retaj Al Mabhouh" was screened
at Broadcast by Hamid Aqabi 2007:

[https://youtu.be/](https://youtu.be/FDAW6wOYSxc?si=hQtwdZ292OnxrCRX)

FDAW6wOYSxc?si=hQtwdZ292OnxrCRX

L'obsession ; la nécessité constante, irrépressible, absolue d'être avec la personne que l'on aime, c'est l'amour prééminent. L'impression que plus rien ne sera jamais comme avant ; le sentiment que tout devient possible, que tout devient possible ; c'est la croyance de la triomphe de l'amour face à la séparation.

Mais qu'y a-t-il en effet de plus sublime que de souffrir d'amour et, plus encore, de souffler par amour? Dans le drame d'Alritaj, on demeure, pourtant, troublé de constater à quel point amour et souffrance sont inextricablement liés dans une histoire, alors que l'amour humain,

au contraire, cherche naturellement sa noble valeur du côté de l'affirmation de la vie et dans la jouissance de la retrouvaille.

Les drames d'amour ne se ressemblent pas. Elles peuvent terminer de multiples manières. La séparation et puis la disparition sont deux finalités qui appartiennent au domaine du destin infléchi. Dans l'espoir de partir pour revenir à la bien aimée, l'amant se jette un jour dans la séparation. Il supporte tant la séparation que la sacrifice devient un moyen de se détacher de la bien aimée et dans la peine pour la retrouver. A son retour, il se précipite à la rencontrer. Mais la tragédie d'Al Ritaj est un portail constamment inaccessible à la retrouvaille. On comprend, de quelle façon, dans ce drame, les péripéties d'une rencontre impossible camouflent une expérience sacrée. Cette dimension apparaît nettement, dans la disparition inexpliquée mais tristement attestée par Al Ritaj. Alors, peut-on vivre enfin l'amour comme un détachement de la terre?!

Scénario Al Ritaj de Hamid OQABI
Adapté d'un poème de Abd al-aziz Saoud
AlBabtine

Scénario Al Ritaj de Hamid OQABI
Adapté d'un poème de Abd al-aziz Saoud
AlBabtine

Vous pouvez regarder ce scénario après son exécution.

[https://youtu.be/](https://youtu.be/FDAW6w0YSxc?si=dXlhTz_mMZwXeYej)

[FDAW6w0YSxc?si=dXlhTz_mMZwXeYej](https://youtu.be/FDAW6w0YSxc?si=dXlhTz_mMZwXeYej)

1- EXT/NUIT- DESERT

Un feu se consume, les flammes dansent.

Assis à coté, un CAVALIER (le poète) joue un air triste et mélancolique sur une flûte.

Une tente, des outils de chasse.

Le Cavalier s'interrompt, place une branche dans le feu qui crépite en réponse. Le Chevalier se remet à jouer.

A ses cotés, un CHEVAL (un pur-sang arabe) se déplace librement, il n'est pas attaché. Il

semble bien connaître l'histoire du Cavalier qui joue de la musique. Le Cheval contemple les flammes, son regard est triste et profond. Ses pattes et sa tête réagissent à la musique comme s'il y été sensible.

Le Cavalier s'arrête à nouveau, regarde le désert vide autour de lui. Il se fixe un instant puis s'allonge sur une couverture pour regarder le ciel et les étoiles.

2-EXT/NUIT- LE CIEL

Le ciel est étoilé, la nuit est profonde, la lune est ronde et belle.

3- EXT/NUIT- LE DESERT

La lueur du feu se reflète sur les outils de chasse. On aperçoit le visage du Cheval.

Le Chevalier se redresse, ramasse un bout de bois, joue avec dans sa main, puis commence un dessin dans le sable.

A ce moment, apparaît une gazelle qui semble attirée par la musique. Elle regarde le Cheval qui la regarde aussi, puis les outils de chasse à côté du chevalier. Elle s'approche sans avoir

peur. Les trois personnages s'observent tout en restant dans leurs rêves, ils dialoguent en silence. Le Chevalier et sa monture regardent la Gazelle.

Le dessin du Chevalier prend forme, cela ressemble à une porte du passé, une ancienne maison.

Il regarde le Cheval, le Cheval lui répond. Les yeux du Poète se tourne vers la Gazelle, il lui sourit. Le chevalier se penche à nouveau sur son dessin. Le Cheval commence à gratter le sable avec ses pattes avant. La Gazelle se met à dessiner elle aussi. Les dessins se ressemblent étrangement.

4- EXT/COUCHER DE SOLEIL- RUE

Dans une rue d'un vieux quartier, un enfant (le poète à 12 ans) grimpe à un mur à coté duquel s'élève un palmier. Il observe autour de lui et aperçoit une fête de mariage où dansent des jeunes filles. Certaines portent des bougies, d'autres de l'encens. Le petit garçon aperçoit une jeune file portant une robe verte. Elle

danse et remarque que le petit garçon l'observe.
L'enfant descend de son mur.

5- EXT/NUIT- FETE DES FEMMES

La mariée est assise immobile, des femmes dessinent sur ses poignets et ses avant-bras. De jolies filles dansent, Leili (petite fille) en robe verte danse au milieu. Parfois, elle devient Leili (jeune femme) toujours avec une robe verte. Les bougies éclairent les robes et les jeunes filles à travers les fumées d'encens.

Les images sont floues, atmosphère entre le rêve et la réalité.

6- EXT/NUIT- QUARTIER ANCIEN

Le quartier est vide, le Poète arrive avec son Cheval et regarde les murs, les portes comme d'anciens souvenirs. Il laisse son cheval qui reste immobile et semble se souvenir aussi. Le poète s'approche d'un mur et se fixe devant un dessin étrange qui porte des sentiments oubliés. Il longe le mur, puis passe à un autre mur comme une exposition du passé. Il approche d'une porte avec hésitation et frappe plusieurs fois

mais personne ne répond. Il regarde son cheval comme pour un conseil, il s'approche et caresse le Cheval comme s'il discutait avec lui.

7- EXT/NUIT- ARBRE

Un nid d'oiseau vide. La lumière de la lune éclaire le nid. Un oiseau apparaît et chante à l'endroit où il vécut mais personne ne lui répond.

8- EXT/NUIT- DESERT

Un dessin d'une porte sur le sable apparaît. A coté, se trouve une petite plante verte. Le Poète souriant regarde son cheval qui à son tour regarde son propre dessin incompréhensible. La Gazelle regarde son dessin incompréhensible. Ils se regardent tous les trois comme s'ils regardaient leurs souvenirs intimes.

9- EXT/JOUR- JARDIN

Dans une ambiance très jolie où les oiseaux chantent dans le ciel et sur les arbres. Une Jeune Fille très belle apparaît, elle ramasse des fleurs pour en faire un collier. Dans cette ambiance loin des gens qui surveillent, la fille

danse s'imaginant dans les bras de son amoureux à qui elle accroche le collier qu'elle a fait.

10- EXT/COUCHER DE SOLEIL- LA PLAGE

Le soleil est très beau, il se couche sur la mer qui reflète sa moitié restante. Le JEUNE HOMME (Le poète à 20ans) marche sur la plage en portant un collier de coquillage incomplet. Il ramasse certains coquillages et garde les beaux. Il regarde le soleil et imagine que son amoureux vient du profond de la mer et ils s'embrassent.

11- EXT/NUIT- LA PLAGE

Dans une nuit où la lune est pleine, la plage apparaît très belle. Deux chevaux apparaissent, ils sont montés par le Poète et Leïli (femme). Leurs vêtements flottent avec le vent, Leïli porte une robe blanche, et le Poète des vêtements traditionnels. Un cheval court après l'autre comme deux amoureux. L'un ralentit et s'immobilise, l'autre revient vers lui et ils s'embrassent. Leïli et le Poète se regardent, réjouis comme un moment tant attendu. Les

chevaux terminent leur course s'enfonçant dans la mer.

12- EXT/NUIT- LA PLAGE

Au milieu des nuages éclairés par la lune, deux Gazelles apparaissent en courant. L'une ralentit et s'immobilise, l'autre revient et elles s'embrassent. Elles continuent leur course vers le fond des nuages.

13- EXT/JOUR- LE CIEL

On voit un pigeon qui vole dans le ciel, seul, comme s'il cherchait un amoureux.

14- INT/NUIT- CHAMBRE

Une belle fille, l'amoureuse du chevalier (25ans) apparaît devant le miroir. Elle coiffe ses cheveux. Devant elle, les outils traditionnels du maquillage. Elle n'est pas très contente, elle pense, elle regarde les outils de maquillage. Avec un rouge à lèvres elle fait un portrait de son amoureux dans le miroir.

15-EXT/JOUR- VIEUX QUARTIER

Deux groupes d'une dizaine d'enfants apparaissent. Le groupe de fille effectue une danse en cercle. Au milieu, une petite fille très belle à la robe verte. Elles imitent le mariage des femmes.

A coté, les petits garçons font une danse en cercle aussi. Au milieu, le Poète (à douze ans) est assis. Un de ses amis lui dessine une moustache. Les deux groupes se rejoignent comme une fête de mariage pour la présentation des deux enfants. Tous les garçons sont derrière le Poète. Elle se relève, elle est très timide, elle baisse la tête. Le mari se rapproche tandis qu'elle commence à s'éloigner. Il s'approche suffisamment pour attraper son châle. La fille s'enfuit avec les garçons et les filles. Le châle tombe, le mari le ramasse et embrasse le châle. Le petit garçon est seul dans le quartier déserté.

16- INT/NUIT -CHAMBRE DE LEÏLI

La jeune fille regarde un miroir sur lequel apparaît son amoureux et le cheval. Elle sourit.

17- EXT/NUIT- LE DESERT

Le dessin sur le sable représentant une porte. Une brise balaye quelques grains de sables. Le Poète est debout, il hume le châle de son amoureuse. Le feu danse. Le cheval est assis, il regarde son ami. La Gazelle fait de même. Le Poète regarde le désert vide, il marche un peu et aperçoit la silhouette de son amoureuse (apparition). Elle porte une robe blanche transparente, elle ressemble à un ange. Il s'approche, essaie de la toucher mais s'aperçoit que c'était une illusion. Il lève les yeux vers le ciel semblent la chercher entre les étoiles et la lune.

18- EXT/NUIT- LE CIEL

On voit la lune, les étoiles. Un halo de lumière provenant d'une étoile descend jusqu'à la terre au loin, semblant indiquer le chemin de Leïli.

19- EXT/NUIT- LE DESERT

Le Poète s'approche de son dessin et avec un bout de bois redessine. Il reste à l'observer.

20- EXT/NUIT- LE VIEUX QUARTIER

L'endroit est vide, les portes sont fermées, il pleut. Le Poète marche difficilement sous la pluie, ses vêtements sont mouillés et la terre se transforme en boue. Il abandonne ses chaussures et continue pied nu. Il passe un mur d'argile et s'arrête pour se cacher de la pluie. Il fixe son regard sur l'une des portes fermées. Par hasard, sa main effleure le dessin d'un cœur, gravé dans le mur à côté. Il frissonne, son cœur palpite. Il continue sa marche, des coups de tonnerre se font entendre, un éclair fait tomber le mur ancien à côté du Poète. Il reprend son souffle comme s'il venait d'échapper à la mort. Il regarde le mur qui tombe à nouveau plusieurs fois et finit détruit en amas de débris.

21- EXT/NUIT- LE VIEUX QUARTIER

Les débris du mur tombé. Le Poète marche sur le mur tenant les rennes de son Cheval et une lampe dans l'autre main. Il ne pleut presque plus, le quartier est vide, la Gazelle apparaît derrière eux. Elle se rapproche. Arrivés dans le quartier, ils regardent les portes qui sont toutes fermées et semblent dialoguer entre elles. On voit leurs visages détremvés, éclairés par la lune, le Poète est plongé dans ses pensées. Il libère le Cheval et lui enlève tout son attirail. Le Cheval ne s'enfuit pas, la Gazelle est statique. Ils se regardent.

Soudain Leili passe à travers d'une porte au loin. Elle est habillée en robe de mariage et court vers lui. Il court le rejoindre, ils s'enlacent, ils s'embrassent et il l'a fait tourner autour de lui.

Conclusion

Conclusion:

Le cinéma de poésie: le passage du profane au sacré

Tout le cheminement intellectuel effectué lors de cette recherche amène au final à faire différentes distinctions.

D'une part, il serait préférable de distinguer le cinéma de poésie du cinéma poétique. En effet, de nombreux films parmi lesquels Tigre et Dragon d'Ang LEE peuvent être classés dans le genre cinéma poétique en ce sens que les images sont très recherchées. Le cinéaste cherche à sublimer l'image grâce à la beauté des paysages et à une fabuleuse technique des effets spéciaux qui rendent chaque mouvement léger et tout bruit finement perceptible. Le cinéma de poésie, quant à lui se sert des diverses techniques cinématographiques, non tant pour la beauté des images, mais surtout pour sonder l'âme humaine et amener à une ou des réflexions métaphysiques. La volonté du cinéma de poésie ne vise pas à produire une

esthétique du beau mais bel et bien à produire une succession d'images organisée de façon à interpeller le spectateur au niveau conscient et inconscient. Dans ce cinéma, le spectateur est largement inclus dans le processus de création. Luis Bunuel définit le cinéma comme « le meilleur instrument pour exprimer le monde des songes, des émotions, de l'instinct ». Ainsi si le cinéma de poésie peut se comprendre, c'est par la réception très particulière de ces films. Le spectateur est tour à tour dérangé face aux réalisations de Pasolini, intrigué par les films de Cocteau, ou encore inquiet par les images de Bergman. Le cinéma de poésie devient à la fois le miroir de l'âme avec tout ce que cela comprend d'interdit, d'angoisse, de fantasme et d'imaginaire.

Enfin, ce qui distingue le cinéma de poésie de tous les autres genres cinématographiques, c'est la profondeur des sentiments amenant à une réflexion beaucoup plus approfondie. Ainsi par exemple, beaucoup de films vont exprimer la colère, la douleur, la tristesse, mais

sans amener nécessairement le spectateur à sonder les pensées des personnages. A cette différence, le cinéma de poésie réalise à la fois une véritable introspection des personnages et à la fois une introspection plus générale de l'âme humaine.

Au-delà de cela, dans son film *Orphée*, Cocteau, nous amène non seulement à réfléchir sur la mort, mais également sur la religion : « qui veux-tu rejoindre ? La mort ou ta femme ? ». A cette question le personnage répond : « les deux ». Réponse évidente pour un athée, mais pour un croyant faire la distinction entre rejoindre la mort ou la femme n'est pas anodine : après la mort on peut rejoindre le paradis ou l'enfer. D'où la scène du purgatoire qui suivra la fameuse scène du passage vers la mort.

Lors du dernier festival de Deauville, Matt Damon a pu dire que le cinéma américain évitait d'utiliser la parole pour ne pas choquer. Ce qui expliquerait pourquoi il est difficile de nos jours de trouver un film de poésie américain : ce qui amène à penser, amène souvent à déranger,

et comme dû le vivre le Andreï Roublev, amène également la censure, terreur des films américains chez les auteurs par l'argent. On peut donc affirmer que faire le choix du cinéma de poésie est faire un choix courageux, c'est faire œuvre de son libre arbitre, quelles qu'en soient les conséquences. Le cinéma apparaît dès lors comme une véritable prise de position, un engagement voire un acte politique du fait que ses réalisations vont à l'encontre du bien pensant et nous donne très souvent à observer des hommes en lutte contre eux-mêmes ou encore contre des principes de bienséance. Ce sont donc les tourments de l'homme qui sont dépeints dans le cinéma de poésie bien que très différemment réalisés chez Cocteau, Pasolini ou encore Bergman.

Rechercher des thématiques pour trouver un lien entre ces auteurs ne mettrait pas en lumière leur œuvre : l'amour, la mort, l'art, la sexualité, etc., sont des thèmes que l'on peut bien évidemment retrouver chez nombre d'auteurs différents. Mais il est un lien qui

semble être l'essence même des préoccupations de ces cinq auteurs, voire des poètes du cinéma, c'est la notion de sacré. Sacré par rapport au profane que l'on retrouve même chez le cinéaste peut-être considéré comme le plus préoccupé de réalité tel Pasolini, mais intéressé peut-être par l'intrusion du sacré dans le réel comme cet ange chez cette famille bourgeoise dans Théorème ou bien cet homme que l'on dit fils de Dieu dans L'Evangile selon St Mathieu. Chez Bergman, c'est la mort qui n'a plus valeur de symbole mais se personnifie en être humain lorsqu'il se trouve en face du chevalier pour une partie d'échec dans le Septième Sceau. On peut parler aussi de sacré chez Cocteau quand le miroir devient notamment dans le Sang d'un Poète une porte qui s'ouvre sur un monde qui n'est pas uniquement fait de symbole ni de la chair des rêves mais qui est aussi un passage du profane au sacré. Ainsi le passage au monde sacré semble être la meilleure notion qui nous permette d'identifier le cinéma de poésie. De fait, bien que l'image soit esthétiquement très

différente et singulière dans le cinéma de Cocteau, Bergman ou Pasolini c'est bien la même volonté qui rapproche ces cinéastes : celle de conduire le spectateur au même titre que les personnages vers un espace sacré. Le sacré se repère différemment chez ces cinéastes : il prend souvent la forme d'un rêve chez Cocteau, la forme d'une tragédie chez Pasolini et Bergman fait le choix dans son cinéma de l'allégorie. Mais chez Tarkovski peu importe que le sacré ait pour source la mythologie ou bien la religion chrétienne. Il montre le sacré sous la forme des icônes d'un peintre génial, ou bien d'une zone dangereuse où la matière même de la nature est sacrée respectivement dans Andrei Roublev et Stalker. L'approche du sacré est détournée chez Bunuel qui joue avec en le désacralisant. Mais cette démarche de Bunuel vise à donner à l'homme une autre façon de traduire le sacré à travers un monde qui ne peut être pénétré par la raison. Dans L'Ange exterminateur, des bourgeois sont coincés dans une salle et lorsque la fin de cet étrange zone

d'emprisonnement arrive, un te deum retentit dans une église.

Bunuel utilise le sacré par son effet inverse : il désacralise ce qui a les atours du sacré, ce qui représente le sacré sur terre, comme les curés, les archevêques.

Le travail du cinéaste poète est de faire de sa sensibilité et de ses rêves une matière rationalisée pour évoluer en film. Le rêve, le sensible, tout ce qui est affaire d'inconscient doit passer par le moule de la rationalisation pour devenir une matière propre au travail du cinéaste pour transmettre ce qui est intransmissible autrement que par l'art.

INDIX

Legies of madness
(Les élégies de la folie)

Bisaan Abou KALED

I love you
Don't hurry in folding
my wings under your sky
Now I confess that your shape
Of a deceeitfull fog
This winds in me are becoming so strong
Talking my sails towards your sea
You are an ocean seems evidently as
Crosairs which had stolen all my life
As so far you are , but I love you and
As much as I climbed my fancy
To reach your dream
This is my homeland is writing the history
Of spider's silence when it will weave
From this then blood a win tree that
Hunts the grapes of life
And matures a desire in a sip of toast
Which was not able to come from the
Furnace to forbode

I am full of sadness and eagerness to
Your eyes and our pupils are getting wider and
Wider , but I keep on my street
I am so clear with my pace did we reach ?
The land can stop for a second
And love is a memory to delay our present
A minute back , but I am not able again
To seen a risk in time for a second
And I am not able too to gamble with the
Pulse over the tables of vain
The land is not able too , to grant love all
The distance
I am late to these women who dreamt in
Their cavalier taming the horses of grieve
Under the saddle of life
While you are flisting an adulteress
In the lanes of waiting
For to silence the hunger of slaves
The bed of the martyrinas is late the time
The sirene is clipping the wings of the impossible
In the corners of the countries
She is late to a body who betrayed his
Solly with thoses who invaded the palms

And in between me and you
The history of our nation is rising up in the
unknown time
The universe won't forgive
Thoses who preffered the deluge of (NOA) or
Theses who allowed (kabil) to commit his
Crim in the close of day
How can we transmittte our disasters to
Questioning for there is no more philosophy
Dares to be fold again
And after leinin justice is no more a nest
To all the kurmutts who are returning
Back from the tyranical towns
And no more allendy awaken our
Sleeping dreams
Did I say something new ?
And is the time of answers resting upon
The first questions ?
All what is left to us is an epoch of madness
What presents the drop down of civilizations from
Wilson time till Soho and Dublin streets
Don't be protected by supposing absence for
Presence in perdition

And our theatre is similar to the turfs which
Pney upon the herosims ...
Ancient Rome was entertaining you and
This conflict is about to let the vacant bleed
And when we were clapping Ceaser was
Watching how some men will kill some men
While no one will be left except women to
prepare
The mourning cake , as funeral to those who
Died without knowing why they came and
Why they depart away from the festival of
Lifes while their children are praying in the
Caves and no one in the lanes dares to
Stop the wheel of adultery , the flock of
Horses are fleeing wounded from the war
To meet their masters in the hill of sand
The blinded passef now in the roads to
Guide the people to the word of suns
And here we are afraid of death , counting
The paces , and can't stop in love
And can't hide behind the the mask of existence
One day we will know that others did reach
Liprosy players are masters of the kisses

And no love dares now to cross through
Two bodies met by accident in the
Pavement coffe stops.
Fear is a wound pussing from the globalisation
Of bleeding
And the impossible is still existing between
Me and you
There are other things which cups won't fortell
Answers if not the toast of questions
The isolation of (de sad) inside me is the deep
Darkness of vaults in which books were
Smuggled by the fists that lasted him
To publication from the holes in the
Walles of those jails
Vomitting the love of guidance to jesting
Women of judges are smuggling the inormity
Of intrigue under the pillows
No more ink is left from the wounds
And no more stool is left to picture the sterile
Of ages that extended the distance between
The fingers and the papers
Victor Jara has got cut fingers
Above the wood of a burning guilar and

We are being courteous to an axe destroying
Our olives as what Noa had done with the whole
fields
To let some avoid the
Puss of drowing
Of ben khaldon that was your preface
Oh ben khaldon it was the end
And in between the secret that the poets
Will write in their poems when the martyrs
Till the details of their death
And when the puzzle will uncover those
Who did it , and become a secret
From the viewpoint of the iuvaders
At the point we will come to know what
Really had happened what the invaders
Had done when a new generation in the
Forgetting how baghdad was dropped down
At the night of decree
Nothing is to buizy this generation or those in
the shortage
Passer by to jaz nights
Thing won't grow more I
Of the off spring

These won't be sweets by God
Or to flourish with plaster
Here are the Indians who wound
Wound of ciatel to bleed
Here are the tombs of
Don't know from death
And from the land except
Something will charge you
That was flowing one day
And you, a woman who
Force her husband in the
Enemies he don't fear
Guest to the hotel
Take now the secret of B
Care and read by the
All the stories of people
Grow harder and harder
We are alone in theses
Blesses for palmyra
Saw the burden of iron
Caravans of camels
And did not know that
Are hiding their eye teeth

Beauty of distant
Blessed for Zanobia who killed
And said by my hand and not by
The enemies hand (poem
Amyth this country wh
The nails of her palms
And (Dejla) is the slave
Thoses barbers who plunde
Needls (almesallat)
From a hanful of mira
You who stole from the history
We did not epect to see y
Silvery hair cancelling you
Oh , you who are intending
Expressions even those of j
Don't let Neeroon judge Rome is the ash of
uprisive
We love life
Don't let her face mould
Masks of head /esses
Like those who died in the
I say farewell to my pea
I am one of those who

By the bullet of the enemy
I am a guest in this body
As (khofo) was thinking that
In this house
I am one of those millions a
Not able to overtake two
Burying their faces in the tom
That could not find the way
Till he comes to know h
By the fingers of an erro
I am now a window
Scenery , which is unp
And can be destroyed in way to eyes looking de
But I am as mirrors
On my silvery gray hair
Of those olives from the
Who are taken to be cure
And how a woman forg
The ink of a poem mixed
And as a saddle throw
Under the hoofs of all the
A mask fdropped on the ground
The festival oh you who

Shadows of time and secret
Chained by the traitor
Will be fused by the secret
Come on and steal all
In the oasis in the sand
But one day we will
Our homeland
In spite of all these
And sufferings..

The song of life (le Chant de la Vie)

Part 1

An open text

The period lost his whiteness
The mountain lost his arrogance
The man lost his glory,
his talking

The flower lost her scent
The night lost his darkness
The nightingale lost his chanting
The water lost his purity

The air lost his breezely ripling
The beauty lost his charm
The sceince lost his headway pleasure
The cro-magnom lost his manners

A big deflection don't occur to mind
Glided in the caves of wolves

A bitterness was preached
over the universe body

A game was agreed with the stone ages
I need pleasure which scatter
the sickness of boredom,
retired at the sheerness of soul

Idiots came to life,
falling heavily their guiles
on the gulls,
on the ducks,
On the small fish
Gazing at the blueness of the sky
They become unpleasure if sky is blue
During a glance they change clarity
of the sky to a redish dens fog

They born in a very late period
So births
So atrocities,
Are proportionate to spiders ages

caves ages which are full of foxes,
bubbles ages

Now I am sure
Why volcanoes bubbles up?
Why seas get excited?

And the oceans bulge their eyes
Ah, flexure can't be bear
Coming deeply in the vestibules corruption
Did Gods become angry?
When will be angry?
A deep dormancy!

A pain, pain, pain!
The colour of the twilight faded away
And the colour of the dusk
became as dust
There is't among the dreams
any lust of life!

A displeasure of the colour of death
A displeasure likes a detachment

of ego from its ego
Manners of centuries
are in its way to elapsing

The blue of sky went out
Even the whiteness lost his colour,
his shades

Frogs fled
to the bottom of rivers

Cows madness is a deep reply
on the human beings madness
A groaning to spinal

Why the ethics hide its head?
Much of ethics
don't yet have its value

A heart burnt among the boredom
of this time
A gliding to the starvations world

My poems which I didn't wrote it,
is boiling up as valcon

Ah ..

How much of ages I need
to write down
my rebellious poems?

The goblin pulled out wild plants,
tore out them from its roots,
gave chase to grasshoppers
in their small hangouts

Han tore out them
from their burrows
Youngs still larvals
And the wind
is pregnant of yellings

There isn't a smell for mornings breeze
Unnatural yellowness increase
on the face of woodlands
The sun lies itself
in the lap of dusk
flying from the tortures of days

leaving behind itself the meadows
expanded to the beaches
of faraway memory

Clouds are blackish
They are covered by depression
As if coming out of deserts hills
The rain was postponed this year
Did its drops vaporize,
and rained over another planet?

These mornings smother me
Days of freeze
Long nights full of ash
Boredom of greatness colour
Many tried commit suicide
times and times ..
They failed ..

To commit yourself suicide is n't easy
You must collect all sides of game
A game of salvation!

What we have
is our short life
our exhausted life
The pale ..
Without any fragrance
Maybe a fragrance of agony

A smell of emigration
An emigration of human beings
beginning of mornings events
The events of deep grief!

An entrance halls of this period
are very helicoidal

The night moans
of the cleaving events
Cleaving the dome of sky
from the accord of pleasure
The sky harmonize us with

grieves of distances
grieves of night and day

....

Sabri YOUSEF
Stockholm

Tentative d'écriture avec le sang des

Kharijites⁷⁰

Abdelaziz ALMAQUALEH

Au premier et dernier allaitement
De ses lèvres brûlantes, l'enfant embrasse le
sein sec
De la robe de sa mère il sort vers la rue
Des cendres des Kharijites, sort un nouveau né
Ces yeux de maternité me parlent

Tu étais mon père
D'une danse, mon âme m'a donné naissance
De sable, de feu et d'une saison de peur je viens
Je porte les pierres de mon visage
J'ai voyagé avec les lettres, avec le silence,
dans la mort et les chaînes.

70- Se dit des personnes ayant reniés leur religion suite à la mort du prophète Mahomet. Mouvement de contestation qui a donné lieu à une guerre féroce mené par les khalifs contres les rebelles.

Le temps et mon visage étaient deux ennemis
L'espace et mon visage, deux ennemis
Entre le temps et mon ombre, une distance : un
refus

Entre l'espace et mon ombre, la distance d'un
refus
Entre la distance et le refus, un refus

Dans le livre du désert, le fils de la surprise se
réveille
Il sort de poussière, aux environs de la ville
Dans son âme, plein de rêverie et le feu de la
stupéfaction
Je lui dis alors qu'elle se transforme en rayon
volant
Mon fils sortant m'abandonne
Il s'ennuie auprès de moi, de ma danse et du
rythme de ma voie
Il s'en alla lourd du lointain à travers l'eau du
midi

Ses yeux me parlent
De sa nostalgie parle le feu de la distance
Le voila qui danse maintenant
Dans son sang, la mer
Dans sa chaire, la terre
Dans le feu de ses pieds, la rivière joue les
malheurs de son voyage
Et les rivages

Ses montagnes désertes explosent d'un feu et
d'un écho
Elles esquissent et verdissent et donnent
naissance à des espèces maritimes
Une rivière de fleurs
Un jaillissement de marteaux
Un portail aux yeux de chevaux

La rivière s'unit avec les fleurs
La couleur avec l'odeur
La source devient des villes et la porte des cris
et des rues
La rivière écrit l'histoire de ses fils, les rues
aussi

De ses coins nous provient la verdure, le rouge
et la braise aussi

Non, les jambes de la rivière ne tremblaient
pas quand il coulait

Non, le foie du cheval ne tremblait pas lorsqu'il
dansait

Elle regorgeait de sueur empilés et de flammes
enragées

Le visage du marin recouvrait les yeux des
magasins

Pliant les beaux habits des maisons

Les liqueurs des palmiers disent

Mon enfant sortant ne boit pas à sa soif

Il quitte ma chaire

Maintenant, il danse dans son sang

Au seuil de la patience, il sort assoiffé

Il prolifère, dans les articulations de la rue, il
pleure et chante aussi

De ses larmes, jaillissent mes mots

Du silence, une flamme aboutit

Le vent habite la verdure du feu
De ses veines, sort un enfant nouveau
De ses doigts, il touche le sable
Aussitôt, la sécheresse s'enflamme en pluie

La voix de Hamdan couvre le visage d'Al Ihsaa
Dans les tombes de Sanàa, remonte le corps
D'Ali ibn al fadhl
Hamdan s'exclame alors que le vent mâche le
silence de sa robe
Ce sont les nouvelles espèces et le vent derrière
ses pieds
Ali dit être le commencement de la rivière
Cette robe de bonne nouvelle m'est familière
Le palmier s'interroge sur ses pieds en feu
Le silence du vent me fixa sur les plages
Je regarde les vagues

J'ai envie que ces nattes me caressent
Dès que mes pieds s'en approchent, l'eau
embrasse ses envies
La soif du feu les encercle d'une robe de cailloux
Dans les cendres du verre coloré

Mes pas sont troués
Les tables sont pleines de sang, mon sang
Et mon sang ère entre les villages

L'amoureux prétend que l'arbre d'amour est
incapable d'écrire
Avec les fleurs sur le corps du désert
Et que le soleil roulera les bras de plomb
Lorsque le soir le lui signalera d'un fouet de
fumée

La plaie de Hamdan intègre le corps des villes
ouvertes
Il lit dans les cicatrices de ces cailloux, le
numéro de cellule de l'enfant
Le numéro de cellule des arbres
Dans ses feux, l'arbre de Jérusalem grandit
Dans ses feux, les arbres du Nil sont toujours
jeunes
Les arbres de Sanàa sont jeunes

Et les rues
Les bruits de pieds pendant la nuit,
N'empêcheront pas le soleil de briller
Et l'arbre à l'ombre jeune
Revient torse nu
Il s'ouvre à la neige et à l'eau
A la rivière et le vent
Et à la mort cachée dans les balles

Un dessin s'esquisse sur la poitrine de Hamdan
Oh, petit arbre, ne t'en fais pas !
La mémoire du sang jaillit entre mes cendres
Dans ton visage et enfantin
Mon visage se réveille

Oh mes tristesses, encercles mes envies!
Nos branchent s'enlacent, les rues se noient
Ses rivières grandissent et se multiplient
Sous ses marteaux, la nuit se fatigue
Et fracasse mon crâne
Et le visage des plombs s'enlaidit.

Tentative d'écriture avec le sang du Poète **film de Hamid OQABI - 1997**

**Approche dramatique pour aborder le poème
d'Abdulaziz Al Maqaleh «Tentative d'écriture
avec le sang des Kharijites»⁷¹**

Disponible à visionner

[https://youtu.be/
mdciqOvHAvY?si=jUIpLOBtNDOTXOLl](https://youtu.be/mdciqOvHAvY?si=jUIpLOBtNDOTXOLl)

Le scénario

Au début des années soixante du siècle dernier, le Monde Arabe a connu une vague importante d'oppositions littéraires et artistiques. Ce fait semble-t-il comme un aboutissement évident de la politique dictatoriale imposée par les dirigeants de ces pays. Les citoyens arabes, notamment les intellectuels, étaient déçus de ces pouvoirs. Nous soulignons que pendant

71- Les Kharijites constituent une communauté qui a d'abord soutenu l'Imam Ali (cousin du prophète et quatrième calife) dans le conflit qui l'opposait à Mu'awiya mais vont refuser plus tard l'arbitrage qu'il avait accepté leur imam.

les années cinquante et soixante du 20ème siècle, plusieurs révolutions dans la plupart des pays arabes ont eu lieu, comme en Egypte et en Algérie. Le poète yéménite, Abdulaziz Al Maqaleh est un des ces poètes arabes qui se soit révolté. Son poème « une tentative d'écriture avec le sang des Kharijites »⁷² est un exemple caractéristique de son style.

Après la publication de ce poème, un groupe de missionnaires, proches du pouvoir, procure un exemplaire de ce poème qui serait ensuite transmis au Dirigeant. Furieux de son contenu mais encore plus de son succès, ce dirigeant ordonne, avec du sang froid, d'assassiner le poète et de brûler son poème.

Dans une nuit sombre, le poète avance serrant son poème contre lui. Des mains félonnes le cherchent. Les cruels exécutent leur crime. Le poète est anéanti. Sa cadavre et son poème, barbouillés du sang, seront décochés en dehors

72- Les Kharijites constituent est une communauté qui a d'abord soutenu l'Imam Ali (cousin du prophète et quatrième calife) dans le conflit qui l'opposait à Ma'awiya mais vont refuser plus tard l'arbitrage qu'avait accepté leur imam.

de la ville.

L'âme du poète renaît. Elle se réveille pour continuer la mission de lutte .Elle plane dans le lieu .comme s'elle était dans un rêve .elle parcourt le lieu. Interloquée de se trouver dans un cimetière de martyres .Elle plane encore dans le lieu. Dans le grand horizon, l'âme du poète Qoutri ibn Al Fouja'à⁷³ apparaît survole. Elle soutient notre poète pour poursuivre sa réprobation. La bien aimée du poète resurgit, elle aussi. Une silhouette fascinante comme dans un rêve exquis .le tout s'intègre. Le poète, âme et corps, s'ébranle une âme sublime un corps brisé et blessé saignant ! Le visage est raillant lumineux comme la lune il bouge pour ramasser son poème assailli et agressé. En ce moment, le clan du mal fêtent se soulent ils abreuvent le sang du poète, le sang de son poème et celui des autres milliers comme lui. Du cimetière à sa demeure, le poète avance il entre, effrayé il s'essouffle comme un pourchassé il se dirige vers la fenêtre pour contempler sans sachant

73- Le plus célèbre des poètes et chefs kharijites.

quoi exactement ! Il rebaisse le rideau il se précipite vers le salon, écrivait dans cet endroit .Dans ce même endroit, il écrivait son poème .Et dans ce même lieu, les brigands ont bu pour la gloire de son assassinat, la mort de son poème, botte ce que les bandits avaient abandonné Bouteilles de vin Reste de cigarettes et de mets .Mais surtout le poème brûlé. Il serre le livre qui abritait, parmi ses pages, son poème... Il relève le reste du poème il se lance dans une séquence de souvenirs la pluie en abondance le grondement de l'eau écoulée sur les plateaux Le débordement du cru les rempares de Sana'à les cimetières, devient hérissé comme un cheval furibond.

Il empoigne une bouteille de vin, hésite à l'éjecter sans savoir pourquoi .Il se souvient de la bien aimée, son long voyage de misère .Le voila, devant le miroir devant soi-même ! Il ne craigne pas la mort rejette la bouteille le miroir se brise se réduit en miette le poète disparaît.

Il est maintenant dans le cimetière le sang coule de son visage, souffre et endure .Quel

beau paysage ! Le cimetière est orné ! Les
voilà, les camarades enchantés de son retour
au monde de l'éternité. Le poète apprécie la
beauté du paysage, se sent satisfait et salue
les compagnons. Dans cette ambiance festive,
il s'intègre finalement au monde de la vérité le
monde des morts et de l'éternité.

20/5/04

أنا المُوقَّع في أدناه ، سعدي يوسف ، مؤلِّف قصيدة " حياة جامدة
"، أَخَوَّل السيد حميد عقبي استعمال القصيدة ، لأيَّ غرضٍ يشاء .

I, the undersigned, Saadi Yousef, author of
the poem " Still Life " authorize

Mr. Hamid Oqabi, to use the above-mentioned
poem, in the way he likes.

Signed
Saadi Yousef

Filmographie

Filmographie
Jean Cocteau
le Sang d'un Poète
Orphée
la Belle et la Bête
P.P.Pasolini
Mamma Roma
Œdipe-Roi
Théorème
Decaméron
Mille et Une Nuits
Les Murs de Sanaa
L'Evangile selon St Mathieu
Ingmer Bergman
Cris et chuchotements
Vers la joie
Persona
Fanny et Alexandre
Septième Sceau
Septième Sceau
L'été de Monica
Andreï Tarkovski

Andreï ROUBLEV
Nostalgia
Stalke
Luis Buñuel
Un chien Andalou
"l'âge d'or
Terre sans pain
Los Olvidados
La vie criminelle d'Archibald de la Cruz
La mort en ce jardin
Viridiana
L'ange exterminateur
"Le journal d'une femme de chambre
Simon du désert
La voie lactée",
Belle de jour
Tristana
Le charme discret de la bourgeoisie
Cet obscur objet du désir
Le Fantôme de la liberté
La Chute de la maison Usher
Les trois lumières de Fritz Lang
L'Étoile de mer de Man Ray

La Coquille et le clergyman de *Germaine Dulac*

les Maris Kassem Hawal

La soif Tawfik Abu Wael

Tentative d'écriture avec le sang d'un Poète:

Hamid oqabi

Bibliographie

Bibliographie

L'Expérience hérétique, Pier Paolo Pasolini éd.
Ramsay -1993

Entretiens sur le Cinématographe André
Bernard et Glaude Gauteur

Laterna magica INGMAR BERGMAN

Conversation avec Bergman. Olivier Assayas et
Stig Björkman -Ed Cahier de cinéma

Cinéma, un œil ouvert sur le monde, Lausanne,
La Guilde de livre, Ed . Clairefontaine, 1952.

Pasolini portrait de poète en cinéaste Hervé
Joubert- Laurencin.-Ed Cahiers de cinéma.

Petite planète cinématographique Michel
Ciment -Ed Stock

Pier Paolo Pasolini, Mamma Roma, Milan, Rizzoli,
1962,

Conversations avec Luis Buñuel, Tomas Pérez
Turrent et José de la Colina - Ed. Cahiers du
cinéma, 1993,

Mon dernier soupir, Luis Buñuel - Ramsay Poche
Cinéma, 1986

Les films- clés du cinéma, Claude Beylie -Ed
LAROUSSE

Mon dernier soupir (1996) - Luis Buñuel, Editeur
: Ramsay

Il Poeta delle Ceneri, publié par Enzo Siciliano,
"Nuovi Argomenti" n. 6768/ (nouvelle série),
Milano juillet/décembre 1980.

La revue Mirador du 29 octobre 1929

www.cnac-gp.fr.

www.pasolini.net

www.italialibri.net

www.multitid.samizadt.net

www.ucd.ac.com

www.youtube.com/@aefctarabeuropean-hamidoqabi

Table des matières

•Introduction.....	7
Le cinéma de poésie de Jean Cocteau : un art onirique.....	10
Son style et ses idées dans le cinéma de poésie.....	11
Le cinéma est-il un langage?.....	20
Pier Paolo Pasolini:.....	34
1-De la vie à l'engagement de Pasolini.....	34
2-De la littérature au cinéma	39
3-Le cinéma : une véritable aventure.....	40
4- Le style cinématographique de Pasolini et ses idées.....	42
5- La religion, la mort et le mythe dans le cinéma de Pasolini.....	47
6-Le cinéma : le langage de la réalité?.....	50
7- Le cinéma pasolinien entre la réalité et le mythe....	52
8- Le cinéma de poésie.....	53
9- La signification du passé.....	57
10- Liberté ou sexualité	58
11- L'Orient : un imaginaire obsessionnel.....	59
Ingmar Bergman : un cinéma allégorique.....	65
La genèse d'un artiste intellectuel.....	66

Son style et ses idées.....	70
La poésie dans le film de Bergman.....	74
Le cinéma comme un rêve.....	81
Cris et Chuchotements.....	86
Andréï TARKOVSKI.....	91
Nostalgia.....	98
LUIS BUÑUEL.....	101
Luis Buñuel.....	101
Un chien andalou.....	107
Buñuel et les surréalistes.....	113
Un succès inacceptable.....	115
L'Âge d'or.....	117
II/L'adaptation du poème au cinéma.....	125
Discussions sur L'adaptation du poème.....	127
Discussion avec les poètes.....	127
Discussion avec les cinéastes	131
Discussion avec les critiques.....	136
L'écriture du scénario du poème.....	138
De Nouvelle Questions.....	141
Démarche de l'adaptation de six poèmes sous forme de scénarios.....	144
Tu es belle..tel l'exil.....	145
Les élégies de la folie.....	150

Une vie rigide.....	153
Le chant de la vie.....	155
Des nulles ailés.....	158
Al Ritaj.....	160
Trois poèmes trois scénarios.....	162
Tu es belle..tel l'exil poème de de Nizar QUABANISScénario de Hamid oqabi.....	163
Une vie rigide poème de Saadi Yousef.....	206
Scénario de Hamid OQABI	
Al Ritaj poème de Abd al-aziz Saoud AlBabtine.....	214
Scénario de Hamid OQABI	
• Conclusion.....	227
•INDIX.....	235
•Filmographie.....	267
•Bibliographie.....	271
•Table des matières.....	274

