

an international co-production. It was perhaps this status of a co-production that allowed the film to retain its independent message and transgress the restrictive demands of the dominant genre. Despite the inevitable "foreign" connection, Kurosawa's project as a specific undertaking is influenced by an immediate social challenge: "the cataclysm of the Second World War and the general cultural upheavals that precipitated it. These events are of central importance to Kurosawa's cinema, where they are revealed, transformed, in and by visual form and narrative style" (Prince xvii). *Ran* represents a radically new aesthetic structure, either by having been financed by foreign sources or by belonging to a different phase in Kurosawa's career, characterized by a tone of despair and renunciation. "The man whose films once proclaimed that willpower could cure all human ailments, now professes that the world is impervious to reform and the artist shackled in his ... ability to compel such change" (289).

Because the film reflects the age of its author and the constraints of an Oriental culture, where tragedy does not have a place, it also has to undergo change in terms of genre. Following Patrick Cattrysse's terminology, Kurosawa made his film as an "innovative" translation, that is, one which could not keep the genre of its original and be transformed into a historical film.

I hope I have answered at least some of the questions asked earlier. Moreover I hope I have subscribed to the bi-directional nature of refractions by showing that Kurosawa's *Ran* simultaneously helped create a contemporary image of Shakespeare's play and hinted at much of Japanese culture. Like any creative translation, as seen by Haroldo de Campos, *Ran* forgets its origin and, leaving a flaming vestige behind, transfigures into an illuminating "other." The vestige is the Shakespeare's play; the other is the new demonic film that arises.

Universidade Federal de Ouro Preto

Works Cited

- Campos, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
 Cattrysse, Patrick. "Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals." *Target* 4.1 (1992): 53-70.
 Collick, John. *Shakespeare, Cinema and Society*. Manchester: Manchester UP, 1989.
 Kurosawa, Akira. *Something Like an Autobiography*. Trans. Audie E. Bock. New York: Vintage Books, 1983.
 Lefevere, André. "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature." *Modern Language Studies* 12 (1982): 3-20.
 Lefevere, André. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Context*. New York: MLA, 1992.
 Prince, Stephen. *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. New Jersey: Princeton UP, 1991.
 Richie, Donald. *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford: Oxford UP, 1990.
 Toru, Haga. "The Wind to the East, the Wind from the East." *The Force of Vision*. Vol. 1. Tokyo: ICLA '91 Congress Headquarters, 1995. viii-xvi.
 Vieira, Elise Ribeiro Pires. "Por uma teoria pós-moderna da tradução." Diss. UFMG, 1992.

Orphée à l'écran: Un défi représentatif

"Un film est une source pétrifiante de la pensée. Un film ressuscite les actes morts. Un film permet de donner l'apparence de la réalité à l'irréel" (Cocteau 1989, 70). Dans le cycle orphique de Cocteau, la réalité se subordonne à une esthétique de l'irréel qui s'exprime plus par la représentation et l'imagination que par l'observation du vraisemblable. À en croire le poète du *Testament d'Orphée*, "l'irréel" serait ce qui "déborde nos pauvres limites" (70). Aucun personnage ne fut plus apte à illustrer le dépassement des limites qu'Orphée qui en 1927 donna naissance à la pièce de théâtre, une vingtaine d'années plus tard au film du même nom et enfin en 1960 à un second film: *Le Testament d'Orphée*.¹ Au cours de cet article, nous nous attardons essentiellement sur les aspects de la représentation visuelle qui illustrent l'irréalité du mythe orphique chez Cocteau.

Déjà en 1927, la théâtralisation se joue du mythe classique et du vraisemblable pour se lancer dans l'innovation des techniques de représentation. Ainsi beaucoup de signes visuels forment un système autonome indépendant de l'ensemble du texte. Heurtebise volant dans les airs, grâce à un escabeau dissimulé derrière un portant, Eurydice disparaissant dans une trappe ou la tête d'Orphée tranchée par les Bacchantes qui continuent son discours ... autant de signes qui visent à légitimer l'impossible. Outre les machines volantes, les machines à piège ou la "machine parlante rendant des oracles comme le cheval" (Bory 82), les objets les plus familiers "ont un air suspect" (Cocteau 1927, 14): les gants protègent contre l'insensibilité de la mort, les miroirs se transforment en portes, des statues en personnages, un fil et une colombe en attributs mortuaires... Détourné de son emploi premier, l'objet théâtral subvertit son référent réel. Effaçant cette utilité référentielle et vraisemblable, il s'empare d'emblée d'un statut *figuratif* tant et si bien que les signes culturellement codés — par exemple la colombe pour le Saint-Esprit, les fils des Parques pour la mort — se posent dans un contexte qui leur est non familier, voire étrange.

- On se rappelle aussi l'idée excentrique du départ: Cocteau désirait mettre en scène une histoire biblique sur la naissance de Jésus. En gros, l'histoire fut celle de Marie, Joseph et de leur ange-gardien, chassés par des villageois en colère qui appréhendaient la naissance particulière dont ils seront témoins. Quelques traces de ce projet de départ restent visibles: Marie et Joseph remplacés par Eurydice et Orphée, l'ange Heurtebise et enfin les villageois représentés par une troupe de Bacchantes dans la pièce de 27 ou par une avant-garde hostile dans le film de 50.

Tous ces artifices ne font qu'augmenter la distance entre le spectateur et son spectacle. Orphée qui, à l'insu de l'auteur, prend l'initiative du prologue: "Je vous demanderai donc d'attendre la fin pour vous exprimer si notre travail vous mécontente" (17), ou qui, plus loin, dans la scène VII, exhibe l'identité de Jean Cocteau,² brise toutes les illusions et si, suivant les prescriptions du genre, un "auteur ne se dit pas mais écrit pour qu'un autre parle à sa place" (Übersfeld 21), ici, Cocteau se dit pour parler à la place de ce poète qui prétend écrire.

Autrement dit, Cocteau met en place un ensemble de mécanismes techniques chargés d'assurer au spectateur qu'il est bien au théâtre. Avec cette tragédie en un acte et un intervalle, qu'il définit comme "moitié farce, moitié méditation sur la mort" (Crowson 29), Cocteau propose par conséquent un théâtre "métalinguistique" qui réfléchit pleinement sur ses conditions de production et sur ses fonctions poétiques.

Du théâtre au cinéma, quelques différences s'imposent. D'abord, l'espace théâtral n'était pas toujours l'espace de l'histoire. Les choses se passaient ailleurs, hors-scène quand Orphée descendait aux enfers. La zone, ce territoire ouvert au regard du spectateur dans le film, n'était au théâtre qu'un espace extra-scénique, intégré au discours d'Orphée. En plus, là où construction et destruction étaient encore deux univers séparés en 1927, le cinéma réussit à mieux représenter l'osmose entre vie et mort. Cette fois, la rencontre entre Orphée et sa mort, encore absente dans la pièce, est thématisée amplement de sorte que le désir et la mort se transforment en concepts équivalents. D'ailleurs, faut-il rappeler qu'Orphée ne descend plus aux enfers pour rejoindre Eurydice, mais en essence à cause de sa fascination pour la mort?

Cinématographiquement, l'irréel s'impose sans faux-fuyants. Nous avons vu que le poète cinématographe rêve de nous montrer "ce qui débordé nos pauvres limites" (Cocteau 1989, 70). C'est à ce débordement des limites que le cinéma de Cocteau s'est en effet mesuré, d'autant plus que l'image filmique est, par essence, circonscrite à cause du cadrage qui, à en croire Gilles Deleuze, est "limitation" (Deleuze 1983, 25). Nous verrons que c'est en déjouant l'opposition tranchée entre *champ* et *hors-champ* que Cocteau parviendra à s'affranchir du caractère réducteur du cadrage. Le mythe d'Orphée semble d'ailleurs particulièrement se prêter à ce genre de transgression.

Deleuze montre bien que le hors-champ, en tant que ce qui est présent mais invisible, est tributaire de deux conceptions du cadrage: "si l'on reprend l'alternative de Bazin, cache ou cadre, tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement" (28). Cocteau opte bien entendu

pour la première conception qui envisage le hors-champ comme un espace rattaché imaginairement à celui de l'écran, ce qui lui permettra de rendre perméable la frontière entre champ et hors-champ et, partant, entre réel et irréel, visible et invisible, vie et mort. Au sein de cette première conception Deleuze désigne ce pendant une ouverture plus profonde: "Dans un cas, le hors-champ désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour; dans l'autre cas, le hors-champ témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle 'insiste' ou 'subsiste,' un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes" (30). C'est cette dimension bergsonnienne de l'Ouvert et du Virtuel que Cocteau s'efforcera d'approprier dans les limites techniques de son art.³

L'ouverture du champ est spectaculaire dans le cas du film *Orphée*, car nous y assistons à un véritable chassé-croisé entre la mort qui pénètre dans la vie et la vie qui pénètre dans la mort, les rapports n'étant d'ailleurs pas toujours symétriques.

Une séquence où l'on voit la Princesse fuir et réapparaître derrière les colonnades de la place des Vosges est révélatrice à ce sujet. Le hors-champ y est constamment convoqué et révoqué. Orphée ne cesse de rattraper "sa mort"; celle-ci ne cesse de se dérober dans un hors-champ inaccessible.

Il sera néanmoins permis au vivant de s'aventurer dans un au-delà de l'image de sorte que, le hors-champ devenant champ à son tour, celui-ci définira un nouveau dehors toujours plus énigmatique. Aussi la zone, entre-deux de la vie et de la mort, est-elle présentée comme une espèce de lieu d'intersection entre champ et hors-champ. Et puisque les coordonnées spatio-temporelles y font défaut, que les questions "Où?" et "Quoi?"⁴ y demeurent sans réponse et que par conséquent toute diégèse y est suspendue, on pourrait en déduire que c'est un lieu non narratif mais purement filmique. La zone — comme nous le verrons — abrite des procédés qui accentuent le fait que "tout film irréalisable ce qu'il représente" (Aumont 71), l'objet figuré sur l'écran étant toujours un objet absent, une simple effigie.

Mais c'est surtout la représentation du rituel de passage lui-même qui nous intéresse en tant qu'opération technique, travail sur le matériau cinématographique. Car nous n'avons pas seulement affaire à ce que Jacques Aumont

3 Une première tentative dans ce sens nous était déjà fournie par la pièce *Orphée*, où la mort parvient à faire une incursion dans la vie, c'est-à-dire apparaît et officie sur scène ou y délègue des messagers (le cheval qui rapporte des phrases de "la nuit" [Cocteau 1927, 25], l'ange Heurtebise). Or, le genre obligeant à l'unité de lieu et expulsant de la frontalité du regard tout ce qui relève du hors-champ, l'ailleurs sera davantage évoqué qu'approché. La représentation de la mort ou de toute hétérotopie demeure soumise à la contrainte du "plan fixe." Ce qui n'empêche que pointe déjà à l'horizon cette "obsession de l'au-delà" qui deviendra de plus en plus insistante.

4 "ORPHÉE: Enfin madame... m'expliquerez-vous?..."

LA PRINCESSE: Rien. Si vous dormez, si vous rêvez, acceptez vos rêves" (Cocteau 1988, 28).

2 Le même procédé est repris trente ans plus tard dans *Le Testament d'Orphée*: "Mon nom véritable est Edouard" (1989, 72).

c'est l'invisible qui fait son intrusion dans le visible. La femme défunte apparaît sous forme de spectre mais s'efface dès que son mari veut l'entreindre. La trace de son apparition sera néanmoins éternisée en creux par une "vanité" qui fixe le lieu de l'apparition — dans la cabane du musicien — et représente dès lors, voire rend tangible son absence, en l'occurrence par la plage vide derrière la fiasque et les gaufrettes.¹⁰

C'est le chant du Tombeau des Regrets, que Sainte Colombe avait composé la nuit du décès de sa femme, qui suscite l'apparition de la revenante:

C'était sa femme [nous soulignons] et ses larmes coulaient. Quand il leva les paupières, après qu'il eût terminé d'interpréter son morceau, elle n'était plus là. Il posa sa viole et comme il tendait la main vers le plat d'étain, aux côtés de la fiasque, il vit le verre à moitié vide et il s'étonna qu'à côté de lui, sur le tapis bleu, une gaufrette fût à demi rongée. (Quignard 41-42)

Contrairement au décalage entre notre perspective et celle du personnage dans *Orfeu Negro*, le metteur en scène a opté ici pour une caméra subjective, à savoir un plan focalisé par le personnage, pour représenter cette apparition spectrale: "Ce sont les acteurs qui en levant l'oeil me donnent la permission de montrer la revenante. Je désamorce donc la terreur par le regard de l'acteur" (Giavarini 69). Phénoménologiquement présente ("c'était sa femme"), elle se dissipe aussitôt comme un songe. Aussi l'étanchéité des univers est-elle à la fois mise en question et confirmée:

- Je souffre, Madame, de ne pas vous toucher
- Il n'y a rien, Monsieur, à toucher que du vent. Elle parlait lentement comme font les morts. Elle ajouta:
- Croyez-vous qu'il n'y ait pas de souffrance à être du vent? Quelquefois ce vent porte jusqu'à nous des bribes de musique. Quelquefois la lumière porte jusqu'à vos regards des morceaux de nos apparences. (Quignard 104)

ensevelir son visage: "Un jour qu'il concentrerait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait" (39). Enfin, Sainte Colombe caresse la même idée que Cocteau que l'art absolu serait dépositaire d'un secret absolu. Le musicien baroque avait en effet préféré la retraite janséniste et silencieuse à l'or et aux éclats de la Cour. Sa poétique de pureté le distingue du jeune Marain Marais: "Monsieur, vous plaisez à un roi visible. Plaire ne m'a pas convenu. Je hèle, je vous le jure, je hèle avec ma main une chose invisible" (85).

¹⁰ "L'amour que lui portait sa femme était plus grand encore que le sien puisqu'elle venait jusqu'à lui et qu'il était impuissant à lui rendre la pareille. Il prit un crayon et il demanda à un ami appartenant à la corporation des peintres Monsieur Baugin, qu'il fit un sujet qui représentait la table à écrire près de laquelle sa femme était apparue. Mais il ne parla de cette visitation à personne" (Quignard 43). On peut contempler *Les Gaufrettes* de Baugin au Louvre.

Les paroles de Blanchot s'appliqueraient au cas de Sainte Colombe:

L'erreur d'Orphée semble être ... dans le désir qui le porte à voir et à posséder Eurydice, lui dont le seul destin est de la chanter.... Il perd Eurydice, parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'oeuvre l'épreuve du désœuvrement éternel. (229-30).

Le "débordement de nos pauvres limites" est à ce prix: désobéir à la loi, obéir à la mesure de l'art, du désir.

Que ce soit chez Cocteau, Marcel Camus ou Alain Corneau, la représentation de la mort, de l'invisible, de la poésie ne semble pas pouvoir se passer d'un travail sur le signifiant, d'un moment où le film réfléchit pour ainsi dire sur ses propres moyens et limites, où les marques de l'énonciation ne sont pas déguisées mais au contraire exhibées. D'autre part la condamnation d'Orphée au non-regard définit un hors-champ pour Orphée auquel l'image donne cependant forme, réalité. Or cette monstruation est encore un leurre. Elle ne fait que nous distraire de nos propres "phantasmes de l'irréalité," du hors-champ qui nous hante, ou du moins qui hante le poète en nous que Cocteau définissait comme "un infirme endormi, sans bras ni jambes, rêvant qu'il gesticule et qu'il court" (1989, 70).

Outre la mise en question de la césure champ/hors-champ, une série de truquages peuvent se ranger sous cette même exigence de montrer l'irréel. Les truquages chez Cocteau ne mystifient guère, au contraire, ils attestent de façon ludique et poétique, que l'irréel se fréquente par une autre logique que la réalité.

Ces truquages visuels sont évidents, pour certains même utilisés sans innocence et cherchent à rendre l'inconnu d'un monde poétique qui se découvre dans tous ses possibles. Vu la rarefaction de l'écran, les composantes gagnent en importance puisque l'attention du spectateur ne peut, lors des effets visuels, se concentrer que sur elles. Le fondu enchaîné, selon Christian Metz, superpose "deux unités de perception qui sont l'une et l'autre de nature photographique" (175). Ce procédé, qui contribue à l'apparition et à la disparition des personnages au service de la mort et qui suspend l'image des personnages entre champ et hors-champ, introduit par ses applications inattendues des effets de discontinuité dans une même séquence. Cette technique ainsi que celle de la surimpression de l'image du personnage sur celle du décor laissent croire que la mort et le poète débordent littéralement les frontières de l'écran dans leurs effacements et leurs apparitions soudaines. En même temps, cette visibilité de l'artifice, qui met en garde contre l'illusion cinématographique, est soutenue dans certaines scènes par l'absence des décors — pensons au studio de cinéma non décoré au début du *Testament* — qui appréhendent l'imitation d'un ailleurs et qui cherchent à corroborer la distance entre spectateur et spectacle. Ainsi les innombrables apparitions et disparitions du poète au début du *Testament*, entouré d'acteurs différents à différentes époques de leur vie, témoigneraient d'une discontinuité

insoutenable si la liaison n'était assignée au décor du studio de cinéma qui relie les plans dissimulés.

Pour Christian Metz, cette discontinuité s'accroît d'avantage avec les fondus au noir, segments plus ou moins longs de la bande-images, qui introduisent durant un bref instant un rectangle noir, "la seule donnée visuelle fournie au spectateur" (175). Le fondu au noir fonctionne comme une coupure significative, une ponctuation où la perception se repose avant de passer à la suite: le hors-champ qui existait ailleurs, à côté ou autour du cadre oublie un instant son invisibilité pour faire irruption comme un trou noir dans l'écran au moment des disjonctions temporelles (nuit/jour) ou spatiales (maison/zone). Mais tout laisse à croire que dans *Orphée*, les trous noirs disposent aussi d'une valeur structurelle: le trou noir comme rappel de la précarité des images, comme irruption de la destruction à l'intérieur d'un univers cinématographique construit.

Ces effets visuels et syntaxiques qui fonctionnent comme un langage cinématographique indépendant, s'accompagnent d'inversions cinématiques qui délogent les mouvements de leur normalité. La réversion de la bande (résurrection d'Eurydice, Orphée qui enfle les gants de la mort, la recomposition de l'hibiscus) montre les gestes des personnages désaxés par une force invisible. L'inversion provoque parfois une accélération qui fait comprendre qu'aux confins de la mort, le temps se contracte. Le renversement de Cégeste par une voiture, la résurrection d'Eurydice et le revêtement des gants marquent une vitesse elliptique dans la narration. Entré dans la zone, le temps se dilate: les descentes sont aussi pénibles que longues, les tribunaux se perdent en discussions interminables, les gestes se ralentissent. Si le temps est normalement ce qui se dit mais ne se voit pas, chez Cocteau, le ralenti ou l'accélération produit une visualisation de la temporalité. Cette co-existence de deux systèmes temporels indique deux perceptions différentes de l'histoire: d'une part l'histoire de l'après-guerre parisienne, de la poésie surréaliste, de l'actuel, d'autre part l'histoire du mythe qui est liée à l'exploration de l'inspiration individuelle et qui refuse la temporalité historique.

La technique de l'inversion et ses particularités temporelles, se rapproche, en abolissant l'avant et l'arrière, de l'image spéculaire des miroirs: "La mort, si intimement liée au quotidien, est comme une inversion de la vie, elle lui ressemble comme l'envers ressemble à l'endroit" (Onimus 186). La diction énigmatique de Cégeste, qui n'est autre qu'une inversion de la bande sonore, s'apparente aux renversements figuratifs. Du reste, le discours des personnages n'est pas naturalisé, mais volontairement poétique. Les coups de sabot du cheval dans la pièce de théâtre de 1927 sont remplacés par des messages radiophoniques surréels: "Le crêpe des petites veuves est un vrai déjeuner de soleil", "Le silence va plus vite à reculons", "Un seul verre d'eau éclaira le monde" (Cocteau 1988, 67). La transgression de la logique visuelle se double de transgressions linguistiques.

Outre les truquages syntaxiques qui affectent l'ordre des séquences, le spectateur se trouve confronté à plusieurs signes syntagmatiques et paradigmatiques. À un premier niveau, l'insertion d'images comme "l'homme-cheval, l'hibiscus ou l'autoportrait" fait progresser la narration dans *Le Testament d'Orphée*. Mais il s'agit aussi de signes qui arrivent à dire soit ce que le texte ne veut ou ne peut signifier soit ce qu'il ne peut faire entendre. Ces objets fétiches revenant ça et là pour disparaître aussitôt en marge de l'écran, contribuent à un irréel visuel et paradigmatique. Ainsi l'homme-cheval a dans l'oeuvre cinématographique de multiples significations: il exhibe le travestissement, le péché diabolique ainsi qu'une homosexualité latente. En ouvrant encore davantage la notion de hors-champ à ce qui se situe non seulement hors cadre, mais aussi hors centre, à une visualisation en marge qui insiste et persiste, l'homosexualité appartiendrait à un espace virtuel et misogyne, suggéré par les couples mâles Orphée/Heurtebise et Orphée/Cégeste qui se confrontent à des femmes bacchantes et mortifères ou bien à un ménage qui thématise l'embourgeoisement.¹¹ L'irréalisme des signes comme celui de l'homme-cheval, qui entretiennent des rapports de substitution au poète, se construit aussi par une référence au processus artistique. L'homme se cache derrière un masque de cheval, contrairement au poète qui ironise sa propre exhibition par l'autoportrait automatique ou par l'hibiscus coupé, emblème de la sexualité, du destin ou de la fatalité, d'abord détruit puis ressuscité comme son propre personnage. Ces signes montrent que le style cinématographique de Cocteau est avant tout centré sur l'image. André Bazin discernait dans "L'évolution du langage cinématographique" deux types de cinéastes: ceux qui "croient à l'image" (qui font de la représentation une fin en soi) et ceux qui "croient à la réalité" (qui mettent l'image au service d'une réalité présumée) (Aumont 31): Cocteau optera, d'après Jean-Louis Bory, pour les droits de l'imagination plutôt que pour les devoirs de l'observation (83-84).

Le non-voir, où champ et hors-champ se relayent pour atteindre l'irréel, coïncide avec un non-savoir qui poursuit les personnages principaux jusqu'à la fin de leurs itinéraires. Dans l'univers orphique, "Il ne s'agit pas de comprendre, il s'agit de croire" (Cocteau 1988, 79). Orphée, à l'instar du spectateur, est tiraillé entre deux zones: d'une part, la mise en scène de la réalité qui le désintéresse, le quotidien qui répond, même à l'écran, aux lois connues, et, d'autre part, la zone morte de la poésie, qui le maîtrise mais qu'il ne comprend pas, l'espace cinématographique artificiel qui dévoile un irréel qu'il suffit d'accepter et non de comprendre: "Vous cherchez trop à comprendre ce qui se passe, cher monsieur. C'est un grave défaut" (30). Comme Orphée, le spectateur doit croire à la représentation. Croire à l'irréel et en comprendre la nécessité

11 D'après Francis Steegmuller, la représentation de la mort comme femme élégante et jeune fut inspirée par le travesti "Barbette" qui impressionna Cocteau lors d'un numéro de trapèze au Casino de Paris (364).