

# L'adaptation cinématographique d'oeuvres théâtrales chez Jean Cocteau

## Cocteau movies of Cocteau plays

Rana El Gharbie

Volume 45, Number 3, Fall 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032443ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032443ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

El Gharbie, R. (2014). L'adaptation cinématographique d'oeuvres théâtrales chez Jean Cocteau. *Études littéraires*, 45(3), 31–41.

<https://doi.org/10.7202/1032443ar>

Article abstract

Cocteau made movies of three of his plays : the 1947 *L'Aigle à deux têtes*, the 1948 *Les Parents terribles* and the 1950 *Orpheus*. The first two share a plot structure, a language, sets and mirror text that are theatrical in nature. Where they do differ markedly, however, is in their cinematic techniques and how deeply each theorises the relationship between stage and screen, focusing chiefly on changes in shooting angles and framing. Cocteau pulls off his second foray quite successfully, making the camera a member of the audience who moves freely about the stage. However, he dilutes the theatrical origins of his third venture, *Orpheus*, with an abundance of plots, subplots and outdoor settings, not to mention several mechanical effects and tricks made possible at the editing stage. All these point to the unreal realism of which Cocteau was so fond. This essay will explain how adapting his plays into movies allowed Cocteau to delve into deceit, to stage the invisible and to break free of his reputation as a little known, misunderstood poet.



# L'adaptation cinématographique d'œuvres théâtrales chez Jean Cocteau

RANA EL GHARBIE

« Quand je fais un film, je n'écris pas ; quand j'écris un poème, je ne fais pas de film ; quand j'écris une pièce, je ne m'occupe plus ni de poésie ni de cinématographe : je n'ai jamais mélangé les genres<sup>1</sup> », souligne Jean Cocteau. Dans ses écrits théoriques, le poète explique les différences qui existent entre le théâtre et le cinéma. Le théâtre, « art de l'artificiel, des masques », et le cinématographe, « art du détail, de la nature<sup>2</sup> », se contredisent. Plus encore, ces deux genres, « l'un de souffle et d'étude, l'autre de mécanisme et de vie animale surprise<sup>3</sup> », se desservent. Questionné sur les divergences dissociant ces deux « véhicule[s] de la pensée<sup>4</sup> » lors de divers entretiens, Cocteau évoque la relation du créateur à l'acteur et le rôle du metteur en scène : « Au cinéma, les acteurs nous appartiennent, au théâtre, nous appartenons aux acteurs<sup>5</sup> », note-t-il. Par ailleurs, ce dernier rappelle que la mise en scène ne triomphe que lorsque les acteurs ne sont plus ces « monstres sacrés<sup>6</sup> » capables de donner l'illusion d'être les personnages qu'ils jouent. Il ajoute que si les metteurs en scène se substituent aux acteurs au théâtre, au cinéma, ils sont de « véritables auteurs<sup>7</sup> ».

La méthode de travail, l'essence de l'œuvre, la hiérarchie entre l'acteur et le créateur et la fonction de la mise en scène sont quelques éléments qui distinguent le théâtre du cinéma, selon Cocteau. Toutefois, le théâtre est présent dans le cinéma coctalien dès 1930, date de sortie du premier film de l'écrivain, *Le Sang d'un poète*<sup>8</sup>. Dans ce long métrage, tous les lieux rappellent la topographie théâtrale. Les espaces sont fermés et les moyens d'évasion vers le monde extérieur, chimériques. Dans l'atelier du poète, la porte s'ouvre sur son double, puis est fermée à clé ; la fenêtre est condamnée et le protagoniste doit casser une vitre pour pouvoir sortir

---

1 Jean Cocteau, *Jean Cocteau par Jean Cocteau. Entretiens avec William Fifield*, Paris, Stock, 1973, p. 41.

2 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 26.

4 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 13.

5 *Ibid.*, p. 187. Voir aussi *Du cinématographe, op. cit.*, p. 43 et 199.

6 *Ibid.*, p. 177.

7 *Ibid.*, p. 171.

8 Jean Cocteau (réalis.), *Le Sang d'un poète*, Paris, André Paulvé, 1930.

sa main. De plus, le poète passe de son atelier au couloir de l'hôtel des Folies-Dramatiques en plongeant dans un miroir. Dans *Le Sang d'un poète*, le seul espace qui semble ouvert est celui qui représente la cour d'une école, mais il s'agit d'une illusion, puisque la scène est filmée dans un théâtre. Et les applaudissements des personnages aux balcons, retentissant à la suite du suicide du poète, accentuent la théâtralité de la scène.

Tout en affirmant que le théâtre et le cinéma « se tournent le dos<sup>9</sup> », Cocteau multiplie les références à l'art dramatique dans ses films. Ainsi, l'auteur rappelle que les draps, dans la fameuse séquence du linge blanc de *La Belle et la Bête*<sup>10</sup>, sont des « ruelles » avec « les perspectives du Théâtre de Vincennes<sup>11</sup> » et forment un véritable « rideau à l'italienne<sup>12</sup> ». En outre, Cocteau tente de transgresser cette opposition entre les deux arts, en adaptant à l'écran trois de ses pièces : *L'Aigle à deux têtes*<sup>13</sup> en 1947, *Les Parents terribles*<sup>14</sup> en 1948 et *Orphée*<sup>15</sup> en 1950. L'étude de ces trois transpositions permet l'analyse des rapports liant ces deux arts chez Cocteau. L'œuvre cinématographique se construit-elle en fonction de l'œuvre théâtrale ? Dans cette étude, il ne s'agira pas de comparer les pièces et les films, ni de poser « la question de la nature de l'adaptation » ou de déterminer si l'écrivain effectue une « reproduction fidèle du sens », une « traduction formelle » ou une « métamorphose interprétative<sup>16</sup> ». Il s'agira plutôt de présenter le lien unissant le cinéma et le théâtre, tel qu'il se déploie par les adaptations des pièces à l'écran, dans l'œuvre coctalienne. Le rapport entre la *poésie cinématographique* et la *poésie de théâtre* semble évoluer : *L'Aigle à deux têtes* est un « film théâtral<sup>17</sup> » ; *Les Parents terribles* « déthéâtr[ent] une pièce<sup>18</sup> » ; et *Orphée* est un film affranchi de tout ton dramatique.

Dans *L'Aigle à deux têtes* et *Les Parents terribles*, l'origine dramaturgique des œuvres est évoquée à plusieurs reprises. D'abord, la référence au théâtre se manifeste dans la structure dramatique du récit cinématographique. L'architecture de ces deux œuvres adaptées à l'écran est rythmée par les composantes classiques d'une pièce de théâtre : l'exposition, le nœud, les péripéties et le dénouement. À cette structure théâtrale s'ajoutent les spécificités de l'écriture scénique. Le langage est au centre de ces deux films, qui se caractérisent par leurs longues séquences montrant deux personnages dialoguant. Par exemple, dans *Les Parents terribles*, la scène de l'aveu fait par Georges à sa mère dure une dizaine de minutes. En outre, Cocteau privilégie

9 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit., p. 43.

10 Jean Cocteau (réalis.), *La Belle et la Bête*, Paris, André Paulvé, 1946.

11 Jean Cocteau, *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 22.

12 *Ibid.*, p. 23.

13 Jean Cocteau, *L'Aigle à deux têtes, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003, p. 1057-1143 ; Jean Cocteau (réalis.), *L'Aigle à deux têtes*, Paris, Ariane Films / Sirius, 1947.

14 Jean Cocteau, *Les Parents terribles, Théâtre complet*, op. cit., p. 673-773 ; Jean Cocteau (réalis.), *Les Parents terribles*, Paris, Ariane, 1948.

15 Jean Cocteau, *Orphée, Théâtre complet*, op. cit., p. 383-424 ; Jean Cocteau (réalis.), *Orphée*, Paris, André Paulvé / Films du Palais-Royal, 1950.

16 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 19.

17 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit., p. 194.

18 *Ibid.*, p. 195.

le décor théâtral. Dans les deux adaptations, les scènes sont généralement filmées à l'intérieur. Dans *L'Aigle à deux têtes*, quelques-unes sont tournées à l'extérieur du château. Tel est le cas de la scène d'ouverture : elle expose la reine et ses deux serviteurs qui écoutent, sur une colline, les échos de leurs cris. Néanmoins, le drame se déploie essentiellement au sein du château, plus particulièrement au cœur de l'appartement de la reine. De plus, les forces de l'ordre encerclent cet espace, afin d'éviter à Stanislas de s'échapper, le siège accentuant alors le caractère fermé des lieux. Dans *Les Parents terribles*, toutes les scènes se déroulent dans des espaces fermés : la « roulotte » — surnom donné par la famille à l'appartement — et le logement de Madeleine. Les déplacements des personnages d'un lieu à l'autre se font en ellipse. L'organisation des lieux, qui représentent des zones closes, rappelle les limites de la scène théâtrale. Si elle souligne un environnement de divertissement, de frivolité et une atmosphère de théâtre forain, la comparaison de l'appartement familial à une roulotte marque surtout l'exiguïté des lieux et la nette démarcation de l'espace, l'apparentant à une architecture scénique. La référence au théâtre dans les adaptations de Cocteau ne se manifeste pas seulement dans la structure dramatique, l'importance du langage et l'organisation du décor. Le théâtre est également l'un des sujets de ces deux œuvres cinématographiques du poète. L'art scénique se révèle dans un jeu de mise en abyme du théâtre au cinéma. Dans la bibliothèque de *L'Aigle à deux têtes*, la reine se sert de la miniature d'une ville comme d'un modèle pour s'exercer au tir. Cet espace est à l'image des décors construits sur une scène de théâtre, d'autant plus que cette reproduction réduite d'un milieu urbain est édifiée derrière des rideaux, qui la séparent du reste de la bibliothèque. Par ailleurs, le film *Les Parents terribles* s'ouvre sur un plan fixe représentant des rideaux fermés sur lesquels défile le générique. Dans la scène suivante, ceux-ci sont levés sous les yeux des spectateurs et découvrent un gros plan montrant le visage d'un personnage, Georges, portant un masque de plongée. Le spectateur est introduit, dès la première scène du film, dans cet espace intime qu'est le corps du personnage. Cette séquence préfigure l'ensemble du film, imaginé par Cocteau comme une scène de théâtre où « le spectateur [peut] se promener en regardant les acteurs sous le nez<sup>19</sup> ». Le troisième plan montre le père de dos, qui se retourne et qui jette à la dérobée un regard à la caméra, regard « brechtien en ce qu'il dénonc[e] la fiction comme leurre et démasqu[e] l'acteur en tant que tel<sup>20</sup> ». La succession de ces premières images témoigne non seulement de l'essence théâtrale de ce film, mais également d'une réflexion approfondie sur la relation associant la pièce de théâtre et le cinéma : selon le poète, le changement d'échelle des plans constitue l'essence du cinéma. Le masque apposé sur le visage de Marcel André (Georges), qui délimite son regard, symbolise également l'importance qu'a le cadrage pour le cinéaste. Plus généralement, c'est l'intrigue même des *Parents terribles* qui est comparée par les protagonistes à une pièce de théâtre. Afin d'évoquer le nœud de

---

19 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 191.

20 Marc Vernet, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988, p. 10.

l'intrigue, ils utilisent les termes « vaudeville », « drame » et « chef-d'œuvre<sup>21</sup> ». De même, la séquence qui se déroule dans l'appartement de Madeleine, qualifiée de « scène<sup>22</sup> » par le père de Michel, requiert un véritable jeu de rôles des membres de la famille.

La théâtralité de *L'Aigle à deux têtes* et des *Parents terribles* est évidente. Si Cocteau note qu'il filme deux pièces, il affirme que le rapport entre le cinéma et le théâtre n'est pas identique dans les deux adaptations. Dans *L'Aigle à deux têtes*, il s'agit « de faire un film de style théâtral et de souligner le côté volontairement théâtral de la pièce<sup>23</sup> ». Cocteau cherche alors à conserver « le caractère théâtral<sup>24</sup> » de la pièce, avec le jeu outré des acteurs, par exemple. Jugé comme une « obscénité au cinéma », ce « jeu théâtral » « fait partie des moyens filmiques » employés par Cocteau. Comme le note Francis Ramirez, « une telle "fausseté" ne relève [...] pas d'une déficience mais participe de la conception même qu'a [le poète] de tout spectacle et de toute poésie comme transfiguration du naturel et appareillage du monstrueux<sup>25</sup> ». Dans *L'Aigle à deux têtes*, l'objectif du cinéaste est de « [se] promener, invisible sur la scène, et de saisir les innombrables aspects, nuances, violences et regards qui échappent au spectateur, incapable de les suivre en détail, d'un fauteuil d'orchestre<sup>26</sup> ». Quelques séquences témoignent de la réussite du projet du poète, comme celle du dénouement, où la caméra, cet « œil le plus indiscret et le plus impudique<sup>27</sup> », permet de visualiser le drame sous un nouvel angle. La fin de ce film témoigne de cette « innervation commune aux deux arts<sup>28</sup> » qui prévaut chez Cocteau. La reine a enfin réussi à tromper Stanislas pour que ce dernier lui ôte la vie. Un gros plan montrant le visage d'Edwige Feuillère (la reine), qui rayonne de la joie de mourir, illustre parfaitement le souffle cinématographique qui caractérise cette scène. Un deuxième plan rapproché, montrant la même séquence d'un autre point de vue, révèle Stanislas mourant, dont le visage « sensationnel [...] se décompose au fur et à mesure qu'il monte les marches<sup>29</sup> ». Les expressions théâtrales mémorables que reflètent les visages de la reine et de Stanislas ne peuvent être saisies que par la caméra d'un cinématographe.

Avec *Les Parents terribles*, il ne s'agit pas de « photographier le théâtre », mais de faire du « vrai cinéma<sup>30</sup> ». Cocteau explique les objectifs de ce long métrage dans les entretiens qu'il accorde à André Fraigneau :

[L]es *Parents terribles* sont, cinématographiquement parlant, ma grande réussite. J'y ai, comme disait Barrès, « bouclé ma boucle ». Je souhaitais trois choses :

---

21 Jean Cocteau (réalis.), *Les Parents terribles*, *op. cit.*

22 *Id.*

23 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 192.

24 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 190.

25 Francis Ramirez, « Les comédiens terribles, éclats de théâtre dans les films de Jean Cocteau », *CinémAction*, n° 93 (1999), p. 233-234.

26 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 190.

27 *Ibid.*, p. 71.

28 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, *op. cit.*, p. 39.

29 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 194.

30 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 163.

1° fixer le jeu d'artistes incomparables ; 2° me promener parmi eux et les regarder en pleine figure au lieu de les voir à distance, sur une scène ; 3° mettre mon œil au trou de serrure et surprendre mes fauves avec le télé-objectif<sup>31</sup>.

Afin de réaliser ce projet, le poète exploite de nombreux outils propres à l'art cinématographique, comme la dimension des plans, les angles des prises de vues, les mouvements de l'appareil, le cadrage et le montage. Dans *Les Parents terribles*, le cinéaste modifie l'échelle de ses plans afin de créer des atmosphères différentes. Il privilégie les gros, voire les très gros plans quand il s'agit de capter les moments intenses de son film. Chez Cocteau, « l'essence de la tragédie se donne à voir à travers le grossissement [qu'il] ne permet plus seulement de la rendre visible mais surtout de rejeter hors du champ tout ce qui ne sert pas de support direct à la montrée de l'émotion<sup>32</sup> ». Ainsi, lorsque Michel avoue son amour pour Madeleine à sa mère, le jeu des plans est significatif. Michel, gêné par sa mère, évite son regard afin de pouvoir s'exprimer librement : « Je n'aimerais pas que tu me regardes. Nous regarderons ensemble droit devant nous la fenêtre de l'immeuble d'en face, la nuit<sup>33</sup> », lui dit-il. Le gros plan fixant les visages du couple mère/fils témoigne à la fois de l'ampleur et des contradictions des émotions des personnages. Le visage de Jean Marais (Michel) rayonne d'amour et celui d'Yvonne de Bray (la mère) passe de la joie d'être la confidente de son fils à la peur de perdre son enfant, amoureux d'une autre femme. Le contraste entre le bonheur du fils et l'inquiétude de la mère est mis en évidence par un changement d'échelle. Cocteau cadre différemment sa scène : il la compose afin de délimiter la partie inférieure du visage de Marais et la partie supérieure de celui de De Bray. Le très gros plan, saisissant la bouche souriante de l'un et les yeux qui « brillent et angoissent » de l'autre, fait poindre une « intensité toute différente de celle du théâtre<sup>34</sup> », selon Cocteau. Toutefois, « la détermination de l'encadré par l'encadrement est ce qui produit l'effet théâtral dans le cinéma<sup>35</sup> » ; et ce que le poète désigne comme une force cinématographique n'est autre qu'une profondeur que le cinématographe acquiert grâce à sa théâtralité. Par ailleurs, lors de la séquence des retrouvailles de Michel et de Madeleine, Cocteau change d'angle à plusieurs reprises. Il s'agit surtout de séparer la mère des autres personnages afin d'insister sur ses sentiments de solitude et de désespoir. Au long gros plan montrant le visage d'Yvonne de Bray, dont les yeux humides signalent une tristesse, s'ajoute un travelling arrière qui suit le mouvement de recul de la mère et qui représente ce qu'elle est censée voir, c'est-à-dire l'heureuse réunion familiale dont elle se sent exclue. Tandis qu'« au théâtre, le public, attiré vers le groupe qui parle, risque de perdre la pantomime d'une mère qui se croit abandonnée », avec le cinématographe, Cocteau « m[et] l'œil du public sur le parcours de Mme de Bray et

---

31 *Ibid.*, p. 64.

32 Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots : adaptations et ciné-romans*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 88.

33 Jean Cocteau (réalis.), *Les Parents terribles*, *op. cit.*

34 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 199.

35 Samuel Weber, « La théâtralité "dans" le cinéma : considérations préliminaires », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 30 (automne 2001), p. 17.

l'isol[er], avec elle, de ce qui motive sa démarche<sup>36</sup> ». André Bazin, analyse la portée de ce mouvement de travelling dans son article « Théâtre et cinéma ». Le critique note que Cocteau place la caméra derrière Yvonne de Bray : « L'objet du plan n'est pas ce qu'elle regarde, pas même son regard ; il est : de la regarder regarder<sup>37</sup>. » Le cinéaste privilégie donc le point de vue du spectateur, « seul dénominateur commun à la scène et à l'écran », et caractérise son film par un « surcroît de théâtralité<sup>38</sup> ».

En somme, avec les changements d'échelle des plans, le cinéaste filme ce que « nous ne pouvons pas voir<sup>39</sup> » et, avec la variation des angles, il met en scène le regard du spectateur. Dans ses films, Cocteau ne cherche pas seulement à guider celui-ci et à attirer son attention vers ce qui lui semble pertinent. Il tente surtout de mouvoir la caméra afin qu'elle joue le rôle du regard d'un spectateur se déplaçant sur une scène de théâtre. La caméra coctaulienne évoque le fonctionnement du regard du spectateur de théâtre et rappelle donc qu'« au théâtre, le spectateur se fait son cinéma<sup>40</sup> ». Cocteau compare la représentation cinématographique à la scène théâtrale visionnée à partir des « mauvaises places », qui « [ont] à l'avance le travail d'un appareil de prise de vues » et qui « présent[ent] le spectacle avec une singularité qui ressemble au coup d'œil indiscret à travers [...] des œils-de-bœuf ou des soupiraux de cave<sup>41</sup> ».

Certes, Cocteau distingue théoriquement l'adaptation de *L'Aigle à deux têtes* de celle des *Parents terribles*. Cependant, la méthode de travail adoptée par le cinéaste pour réaliser ces deux films ne semble pas avoir été si différente. Celui-ci ne rappelle-t-il pas qu'il s'agit, dans les deux adaptations, de se promener sur la scène avec une caméra indiscreète afin de surprendre des personnages « en liberté, comme des fauves dans la jungle<sup>42</sup> », tout en préservant l'essence théâtrale des œuvres ? En effet, le poète évolue d'un film à l'autre et *Les Parents terribles* se rapproche davantage de sa conception personnelle du cinématographe. La réflexion sur le rapport liant le théâtre et le cinéma est non seulement plus maîtrisée dans le deuxième film, mais elle est également plus problématisée. D'un film qui cherche à conserver le caractère théâtral de la pièce qui l'a inspiré, Cocteau passe à un film « déthéâtré », débarrassé des « innombrables "traditions" des artistes, c'est-à-dire les ah ! et les oh !, les tics et les rajouts inévitables<sup>43</sup> », sans que les épisodes ne perdent « l'allure théâtrale pour adopter l'allure du film<sup>44</sup> ». La complexité du dialogue établi entre cinéma et théâtre dans l'adaptation des *Parents terribles* explique l'hommage que rend André Bazin à ce long métrage de « théâtre filmé<sup>45</sup> ».

36 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit., p. 199. Cocteau commente également cette scène dans *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 193.

37 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 147.

38 *Ibid.*, p. 148.

39 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 163.

40 André Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, op. cit., p. 56.

41 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 70.

42 *Ibid.*, p. 191.

43 *Ibid.*, p. 64.

44 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 66.

45 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 129.

Les jeux de caméra témoignent à la fois de la cinématographicité et de la théâtralité de *L'Aigle à deux têtes* et des *Parents terribles*. Dans *Orphée*, les artifices propres au septième art ne permettent pas seulement « de faire plus vrai que le vrai<sup>46</sup> », mais également de s'affranchir du théâtre. Lorsqu'il commente ses adaptations du mythe d'Orphée — la pièce de théâtre de 1927 et le film de 1950 —, Cocteau rappelle qu'il s'agit de deux entreprises nettement distinctes. Le film *Orphée* est « tout autre chose que la pièce<sup>47</sup> », souligne le poète.

La différence entre ces deux réinterprétations se déploie sur plusieurs plans. La structure de l'intrigue, le nombre des personnages, l'importance de leur rôle, les thèmes principaux et le ton général ne sont pas identiques d'une œuvre à l'autre<sup>48</sup>. Placé dans un contexte plus moderne où les voitures émettent des messages radiophoniques étranges, le film *Orphée* n'illustre plus « le célèbre mythe », mais « le mythe du poète<sup>49</sup> » que Cocteau avait déjà mis en scène dans son premier long métrage. Grâce à une multiplication des aventures amoureuses<sup>50</sup>, le cinéaste s'éloigne du drame classique ; il étudie « le problème du libre arbitre<sup>51</sup> » et s'approprie le mythe. *Orphée* est un véritable « film policier<sup>52</sup> ». Il représente une double poursuite : celle que fait Orphée d'Eurydice et de la princesse. Contrairement à celui de *L'Aigle à deux têtes* et des *Parents terribles*, le nœud dramatique d'*Orphée* n'est pas exposé par les répliques des personnages, mais plutôt par leurs actes. Si le mensonge et l'aveu sont fatals dans *L'Aigle à deux têtes* et *Les Parents terribles*, c'est le coup d'œil jeté par le personnage éponyme dans le rétroviseur d'une voiture qui condamne Eurydice à la mort dans *Orphée*. Ainsi, de deux films construits autour d'un jeu de langage, Cocteau passe à un film d'action. Cependant, quelques scènes exigent la contemplation de l'image en elle-même et perturbent le spectateur, qui se demande, comme le rappelle Deleuze : « Qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image ? » (et non plus qu'est-ce « qu'on va voir dans l'image suivante ? »)<sup>53</sup>. » Le plan succédant à la séquence qui montre la première visite que fait Orphée des appartements de la Mort en est un excellent exemple. Le spectateur découvre le protagoniste sous une « lumière pâle et intense<sup>54</sup> », au bord d'une flaque d'eau, le visage et le reflet se touchant. Ce type d'image, qui rompt avec la dynamique générale du film, souligne une filiation, non plus théâtrale, mais picturale. Ces véritables tableaux qui ponctuent *Orphée* rappellent les scènes pittoresques du *Sang d'un poète* et préfigurent celles du *Testament d'Orphée*.

À la multiplication des intrigues et des actions dans *Orphée* s'ajoute celle des décors. D'abord, plusieurs scènes fondamentales sont filmées dans des espaces

---

46 *Ibid.*, p. 182.

47 *Ibid.*, p. 194.

48 Pour plus d'informations, voir Caroline Surmann, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau. Intermédialité et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 271-276.

49 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit., p. 204.

50 Eurydice est amoureuse d'Orphée, Orphée d'Eurydice et de la Mort, la Mort d'Orphée et Heurtebise d'Eurydice.

51 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 202.

52 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit., p. 205 et 207.

53 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 356.

54 Jean Cocteau, *Orphée. Film*, Paris, Éditions J'ai lu, 1987, p. 20.



extérieurs. La séquence qui représente le héros parcourant les rues d'une ville abandonnée à la recherche de la Mort en est un exemple notable. Cette scène « relève du travail d'écrivain », puisqu'elle requiert « la création d'une petite ville déserte et inconnue en enchaînant plusieurs quartiers de Paris<sup>55</sup> ». L'aération et la diversité des décors remettent en question la théâtralité du film. On trouve ensuite, dans *Orphée*, quelques espaces qui n'agissent pas simplement comme les supports décoratifs des scènes, mais qui sont dotés de significations considérables. En effet, les différents lieux reproduits par le film se divisent en deux catégories : ceux qui représentent le monde visible, comme l'appartement du couple Orphée/Eurydice ou le commissariat de police, et ceux qui illustrent le monde invisible, comme la zone, le chalet ou le tribunal. La distinction des deux univers est marquée par une topographie spécifique à chacun et par un changement de décor. Le monde visible est représenté par des intérieurs communs ; le monde invisible possède des caractéristiques différentes. Ce dernier se dévoile dans des espaces inhabités et dégradés, où le placement de rares objets semble temporaire. C'est dans les ruines de Saint-Cyr et dans un studio, où l'équipe de Cocteau construit une reproduction des arcades de ces ruines, que sont tournées les scènes de la zone. La zone, ce « no man's land entre la vie et la mort », où les hommes ne sont « ni tout à fait mort[s] ni tout à fait vivant[s]<sup>56</sup> », justifie à elle seule le choix d'une adaptation cinématographique du mythe. Selon Cocteau, le septième art est propre à illustrer les « incidents de frontière qui séparent un monde de l'autre<sup>57</sup> » et « toute la différence entre l'*Orphée* théâtral et l'*Orphée* cinématographique [...] tient à cette aptitude spécifique du cinéma<sup>58</sup> ». La séquence du passage d'Orphée dans la zone permet alors au poète de mettre en œuvre sa conception intime du cinématographe, qui « pose la question de la représentation [...] de l'intériorité et de l'invisible<sup>59</sup> ».

Cocteau définit « l'art cinématographique » comme « un art manuel<sup>60</sup> ». La vision qu'a l'auteur du montage et des truquages témoigne de l'importance qu'il accorde à l'association de la fabrication manuelle et de la poésie cinématographique. Les artifices et le montage sont décrits comme des entreprises artisanales. Ce dernier, que Cocteau perçoit comme une « écriture<sup>61</sup> », permet, grâce à des « coups de ciseaux et de colle », de « corrig[er] la vie qu'on a créée<sup>62</sup> ». Par ailleurs, le cinéaste invente les trucs dont il use dans ses films et évite de recourir aux laboratoires<sup>63</sup>. Les innovations techniques d'*Orphée* sont longuement commentées dans les entretiens qu'accorde Cocteau à André Fraigneau. Le poète y dévoile les coulisses de son long métrage et explique les différents mécanismes auxquels il a eu recours pour le réaliser. Ces commentaires se rapportent à plusieurs scènes du film : les passages

---

55 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 89.

56 Jean Cocteau, *Orphée. Film*, op. cit., p. 10.

57 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 79.

58 Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma*, op. cit., 1985, p. 105.

59 Laurence Schifano, *Orphée de Cocteau*, Neuilly, Atlande, 2002, p. 61.

60 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 17.

61 Jean Cocteau, *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, op. cit., p. 221. Cocteau souligne.

62 *Ibid.*, p. 233.

63 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit., p. 80.

de personnages à travers des miroirs, traversées qui ont nécessité la construction de chambres jumelles et la participation d'acteurs doubles ; l'étrange marche d'Orphée et d'Heurtebise, lors de laquelle les acteurs avançaient sur un décor filmé et placé au sol d'un studio ; la plongée des mains d'Orphée dans un miroir, qui a impliqué le recours, illusoire, à une cuve remplie de mercure ; le cognement de la tête du héros contre un miroir qui n'a été introduit qu'au deuxième plan. À ces truquages fabriqués s'ajoutent les artifices dus à un jeu de montage. Plusieurs scènes d'*Orphée* sont tournées à l'envers et au ralenti, comme celles d'enfilages de gants. De plus, le maniement des sons relève de ces subterfuges, comme l'utilisation, dans la scène de résurrection pendant laquelle Cégeste répond à l'ordre de la princesse, de paroles captées lors du tournage d'une prise manquée<sup>64</sup>. L'originalité et l'essence cinématographique d'*Orphée* résultent de ces illusions d'optique élaborées par le réalisateur et son équipe. En usant de ces truquages, Cocteau « conserv[el] l'atmosphère des miracles qui [lui] est propre<sup>65</sup> ». L'importance des « trouvailles<sup>66</sup> » ne réside pas dans leur découverte. Cocteau ne rappelle-t-il pas que tous ces trucs sont « les vieux mots du dictionnaire<sup>67</sup> » ? La force des artifices cinématographiques d'*Orphée* tient de leur faculté à introduire l'irréalisme dans le quotidien de la vie conjugale d'un jeune couple. Il s'agit de « rendre l'irréalité réaliste » par l'usage de truquages, « ces actes irréfutables parce qu'ils se produisent devant les yeux<sup>68</sup> ». La mise en scène de la pièce *Orphée* exige quelques artifices, comme le procédé qui permet à Heurtebise de rester suspendu en l'air. Dans son long métrage, tout en s'inspirant des illusions propres au théâtre, Cocteau approfondit la recherche de la représentation du réalisme irréel afin de filmer l'invisible.

Le théâtre est une source d'inspiration cinématographique pour Cocteau. Dans *L'Aigle à deux têtes* et *Les Parents terribles*, le cinéaste appréhende le théâtre comme une référence artistique. Dès lors, il construit ces films en fonction de leur origine théâtrale. Si la première adaptation témoigne encore des hésitations d'un dramaturge cinéaste, l'association de la caméra au regard d'un spectateur libéré sur une scène de théâtre permet à Cocteau, dans la seconde, de réussir pleinement sa pièce filmée. Théâtralité et cinématographicité se confondent dans *Les Parents terribles*, chacune étant à la source de l'autre. Ainsi, ce film est un hommage au théâtre, tandis que « la pièce même, dans son projet esthétique fondamental, est déjà du cinéma, du pré-cinéma<sup>69</sup> ».

En façonnant ces œuvres par rapport à la poésie de théâtre, Cocteau découvre les spécificités du septième art. Dans *Orphée*, film affranchi de la filiation théâtrale,

---

64 *Ibid.*, p. 82-91.

65 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 206. Pour une analyse du rapport entre le cinématographe et le merveilleux, voir Jean Cocteau, « Du merveilleux au cinématographe », *La Difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989, p. 55-60.

66 Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 59.

67 Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 84.

68 Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 2003, p. 93.

69 Barthélemy Amengual, « Théâtre et théâtre filmé », dans Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas (Cahiers du GRITEC), 1994, p. 41.

le poète utilise divers artifices afin d'illustrer sa mythologie personnelle. L'hommage rendu aux truquages dans cette adaptation témoigne du pouvoir du cinématographe à « filmer l'invisible », à « le rendre visible », à « le ramener à notre rythme, comme il ramène à notre rythme la gesticulation des fleurs<sup>70</sup> ».

Si le théâtre permet à Cocteau, comme l'écrit Michel Décaudin, « de suggérer le surnaturel, dans lequel selon lui nous baignons<sup>71</sup> », le cinématographe permet au poète d'en exposer le processus et d'en révéler les mécanismes devant les yeux du spectateur. Axée sur les dialectiques du réel et de l'irréel, du visible et de l'invisible, la poésie cinématographique coctalienne correspond parfaitement à la personne intime de l'auteur qui se définit comme « le plus invisible des poètes et le plus visible des hommes<sup>72</sup> ». Le cinématographe met en scène l'invisible et est donc une allégorie de l'ensemble de la création de Cocteau, dont la fonction essentielle est de lever le masque qui pèse sur le visage du poète.

---

70 Jean Cocteau, *Opium*, *op. cit.*, p. 151-152.

71 Michel Décaudin, « Préface », dans Jean Cocteau, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. XXX.

72 Jean Cocteau, *Le Passé défini*, Paris, Gallimard, 1983, t. 1, p. 145.

## Références

- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots : adaptations et ciné-romans*, Paris, Klincksieck, 1985.
- COCTEAU, Jean, *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- , *Entretiens Jean Cocteau, André Fraigneau*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- , *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- , *Jean Cocteau par Jean Cocteau. Entretiens avec William Fifield*, Paris, Stock, 1973.
- , *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 2003.
- (réalis.), *La Belle et la Bête*, Paris, André Paulvé, 1946.
- , *La Belle et la Bête*, Paris, Balland (Bibliothèque des classiques du cinéma), 1975.
- , *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- , *La Difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989.
- (réalis.), *L'Aigle à deux têtes*, Paris, Ariane Films / Sirius, 1947.
- , *Le Passé défini*, Paris, Gallimard, 1983, t. 1.
- (réalis.), *Le Sang d'un poète*, Paris, André Paulvé, 1930.
- , *Le Sang d'un poète*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- , *Les Parents terribles*, Paris, Ariane, 1948.
- (réalis.), *Le Testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi !*, Paris, Jean Thuillier / Éditions cinématographiques, 1960.
- , *Le Testament d'Orphée*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- (réalis.), *Orphée*, Paris, André Paulvé / Films du Palais-Royal, 1950.
- , *Orphée. Film*, Paris, Éditions J'ai lu, 1987.
- , *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- HAMON-SIREJOLS, Christine, Jacques GERSTENKORN et André GARDIES (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, 1994.
- HELBO, André, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.
- RAMIREZ, Francis, « Les comédiens terribles, éclats de théâtre dans les films de Jean Cocteau », *CinémAction*, n° 93 (1999), p. 229-235.
- SCHIFANO, Laurence, *Orphée de Cocteau*, Neuilly, Atlande, 2002.
- SURMANN, Caroline, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau. Intermédialité et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- VERNET, Marc, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.