

Université de Montréal

L'image qui parle : comment traduire l'altérité par l'adaptation de la poésie au cinéma ?

par Patrick Desjardins

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

En vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en études cinématographiques

mars 2012

©Patrick Desjardins, 2012

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

L'image qui parle : comment traduire l'altérité par l'adaptation de la poésie au cinéma ?

présenté par :

Patrick Desjardins

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteuse : Élène Tremblay

Directrice de recherche : Isabelle Raynauld

Membre du jury : Pierre Billon

Mémoire accepté le : 26 avril 2012

## Sommaire

L'aspect visuel dans les *Illuminations* de Rimbaud nous a amenés à nous demander s'il était possible d'adapter ces poèmes au cinéma. Il y a eu bien sûr plusieurs recherches sur le cinéma des années 20 qui exploraient la création poétique. D'autres recherches ont été menées pour trouver des traces de poésie dans des films narratifs un peu plus conventionnels. Bien que ces études soient fort intéressantes, nous voulions tendre vers une démarche plus radicale. Notre travail de recherche avait pour but de trouver le moyen de faire une adaptation de poème complètement autonome de l'œuvre originelle. Bien que nous nous soyons penchés sur les textes Surréalistes par l'entremise de Man Ray, nous avons aussi étudié des tentatives plus récentes d'adaptation de poèmes au cinéma. Nous avons découvert un lien entre ces adaptations et la notion d'altérité. C'est pourquoi nous avons décidé de traiter de notre sujet sous l'angle de l'altérité du point de vue philosophique. D'ailleurs, les trois films que nous avons retenus pour notre travail de recherche présentent des situations de marginalisation. La marginalisation est l'un des aspects de l'altérité qui nous intéressent. Le premier chapitre de ce mémoire est destiné à établir ce que nous entendons par altérité. Dans le deuxième chapitre, nous abordons l'adaptation de la poésie au cinéma en lien avec l'altérité.

Nous avons adapté dix-huit poèmes des *Illuminations* de Rimbaud sous la forme d'un scénario dans la deuxième partie de ce mémoire afin de tenter d'explorer ce que nous avons établi dans notre partie théorique.

## Table des matières

### A. Partie théorique

Introduction .....	p.1
Première partie : L'altérité du point du vue philosophique .....	p.5
1.1- Vision contemporaine de l'altérité .....	p.12
1.2- La vision rousseauiste du monde .....	p.18
1.3- L'altérité chez Rimbaud .....	p.25
Deuxième partie : L'adaptation cinématographique de la poésie .....	p.35
2.1- L'exemple de Man Ray, le surréaliste solitaire .....	p.43
2.2- Un cinéma de poésie .....	p.51
2.3- <i>Pan Tadeusz</i> d'Andrzej Wajda .....	p.58
Conclusion .....	p.67

### B. Partie création

Intentions d'écriture d'un scénario d'adaptation cinématographique de poèmes .....	p.71
Scénario de l'adaptation de dix-huit poèmes en prose des <i>Illuminations – Les en-luminés</i>	
Sources documentaires .....	p.iv
Bibliographie .....	p.v

## Introduction

Depuis le début du cinéma, la littérature représente un réservoir d'histoires pour le septième art et il n'est pas nécessaire d'être un érudit pour s'en apercevoir. Un nombre respectable de génériques de film indiquent que l'œuvre est tirée d'un roman, d'une nouvelle littéraire ou d'une pièce de théâtre. Ces adaptations ont amené des chercheurs à analyser la transformation de la forme littéraire à la forme filmique, ce qui a produit des ouvrages théoriques sur le sujet. Par contre, l'adaptation de la poésie au cinéma est plus rare, bien qu'il s'agisse d'un processus de création très stimulant et digne d'intérêt. Au fil de nos lectures et de nos observations, nous souhaitons proposer qu'il y a un lien intrinsèque entre l'adaptation de la poésie au cinéma et la notion d'altérité et ce, autant dans la forme que dans le contenu.

Pour débiter notre recherche, nous brosserons un tableau succinct des textes portant sur l'altérité du point de vue philosophique. Cependant, l'altérité est l'un des angles de notre recherche et non son seul sujet. C'est pourquoi nous nous limiterons à certains auteurs, dont Derrida, Ponzio, Fanielle, Castillo et Durante. Afin d'avoir une définition claire de l'altérité du point de vue philosophique, nous nous baserons surtout sur *L'écriture et la différence* et *Psyché : inventions de l'autre* de Jacques Derrida. Cet ouvrage creuse la question de l'altérité de manière très approfondie en étudiant les théories de plusieurs philosophes. Nous verrons que l'altérité se vit à partir du moment où il y a un autre à qui se confronter, ce qui amène des points positifs autant que négatifs. Par contre, nous

observerons qu'il y a également un aspect sociétal dans l'altérité et c'est ce qui nous intéresse particulièrement. Nous désirons regarder de quelle manière la vision d'un individu peut se heurter à celle d'une société qui évolue moins rapidement. Il peut être ardu et risqué de tenter de changer le monde contre sa volonté, car l'éviction de ce même monde peut se faire rapidement dans cette situation. Nombre de visionnaires ne se sont vus réhabilités au sein de leur communauté, scientifique par exemple, qu'après un passage dans ce que nous aimerions appeler « le purgatoire » de l'évolution lente de la pensée et de la culture. Nous n'avons qu'à nous référer à Copernic et à sa découverte de l'héliocentrisme qui a dû attendre l'invention de la lunette, au XVII<sup>e</sup> siècle, pour être attestée. Ce « purgatoire » serait dû, selon nous, au long processus d'acceptation des nouvelles façons de voir et de faire dans les différents domaines dont l'astronomie. Évidemment, nous noterons que l'écriture et la création sont un terrain fertile pour l'expression des visions et des relations avec le monde des auteurs issus de différentes branches de la culture. Nous nous baserons sur les visions et les relations avec le monde qui se trouvent dans *Les promenades du rêveur solitaire* et *Du contrat social* de Jean-Jacques Rousseau et celles d'Arthur Rimbaud qui émanent autant de sa vie que de son œuvre, ce qui nous mènera à la poésie. Nous verrons que Rousseau et Rimbaud proposaient une nouvelle relation avec le monde ou, plus exactement, une nouvelle façon d'être au monde.

La deuxième partie de ce mémoire sera consacrée à l'adaptation de la poésie au cinéma tout en établissant le lien qu'elle entretient avec l'altérité. Dans le cadre de notre recherche, nous souhaitons explorer différentes manières d'adapter une œuvre poétique par l'écriture d'un scénario cinématographique. Notons qu'un poème renferme une voix personnelle qui vient de l'auteur. Il ne s'agit pas toujours d'épanchements sentimentaux. Bien au

contraire, de nombreux sujets sont abordés en poésie et certains poèmes vont même au-delà des épanchements sentimentaux, ce qui les démarque et les rend intéressants. L'occasion est belle de rappeler l'ambition de Rimbaud de parvenir à une « poésie objective ». Cependant, une vision subjective demeure présente dans un poème, même si elle est sous-jacente. Nous touchons ici à la complexité du processus d'adaptation d'un texte littéraire au cinéma et l'adaptation devient encore plus complexe lorsqu'il s'agit de poésie. Par l'entremise des recherches de différents auteurs, telles que *L'expérience hérétique* de Pasolini et *De la littérature au cinéma* de Ropars-Wuilleumier, nous verrons que l'image cinématographique est essentiellement objective étant donné qu'elle constitue une reproduction de la réalité. Nous chercherons donc à voir de quelle manière il est possible de traduire une vision subjective et poétique à l'aide d'images cinématographiques. Nous tenterons également de montrer des exemples de transformation de figures de style littéraires en figures de style filmiques. Dans cette partie de notre mémoire, nous nous baserons entre autres sur la conception pasolinienne du cinéma de poésie que l'on retrouve dans *L'expérience hérétique* afin de proposer des avenues possibles.

L'enjeu de notre recherche est de cerner des moyens de faire une adaptation de poèmes au cinéma totalement autonome de l'œuvre originelle et non de trouver des traces de poésie dans des films narratifs traditionnels, bien que nous soulignerons ce qui s'est fait à ce niveau. Nous puiserons notre argumentation dans la théorie de la poésie au cinéma de Pasolini. L'auteur conçoit sa théorie à partir de la « subjectivité indirecte libre » qui se réalise par l'entremise de personnages névrosés. En fait, Pasolini s'appuie sur l'utilisation de la technique cinématographique que font les cinéastes, tels qu'Antonioni, Bertolucci et Godard, afin d'illustrer le trouble de leurs personnages. Nous nous appuierons également

sur le mémoire *La poésie au cinéma, un passage par le récit* de Véronique Dubois-Côté. L'auteure procède à l'analyse de films narratifs dans lesquels certains problèmes sociaux ouvrent la voie à une approche plus poétique du cinéma. Ainsi, cet ouvrage nous permettra d'étayer l'idée de proximité entre notre sujet et la notion d'altérité. L'altérité se rapporte, entre autres, à ce qui est différent et marginal. C'est tout à fait le cas de la poésie au cinéma. Non seulement ce processus créatif sort du cadre généralement établi, il permet aussi d'illustrer des situations de marginalité. Or, l'altérité est présente du début jusqu'à la fin du processus.

Certains chercheurs se sont penchés, entre autres, sur le cas des Surréalistes qui ont tenté de transposer leur poésie au cinéma. Pour notre part, nous nous intéresserons à Man Ray et son film *L'Étoile de mer* (1928), qui est une transposition d'un poème de Robert Desnos. Nous analyserons ensuite un extrait du film *Un cri du bonheur* qui, en 2007, réunissait onze cinéastes québécois qui ont entrepris d'adapter des poèmes d'auteurs connus. Avec ce projet, ces créateurs sortaient quelque peu des sentiers battus, bien que deux ou trois autres tentatives similaires aient été faites ailleurs dans le monde. Nous nous pencherons sur l'une d'entre elles, c'est-à-dire *Pan Tadeusz* (1999) d'Andrzej Wajda. Il est vrai que nous pourrions traiter d'autres films, mais nous choisissons ces films et cet extrait parce qu'ils répondent à deux critères. Il s'agit de tentatives d'adapter des poèmes au cinéma d'une part et celles-ci présentent des aspects de l'altérité d'autre part. De plus, nous projetons d'adapter dix-huit poèmes en prose des *Illuminations* de Rimbaud en scénario en utilisant la notion d'altérité du point de vue philosophique.



## Première partie : L'altérité du point de vue philosophique

De manière générale, l'altérité est le caractère de ce qui est autre. L'altérité nous intéresse spécifiquement d'un point de vue relationnel et social. Car, au-delà du fait que l'autre n'est pas soi, il est intéressant d'observer quels genres de relations l'altérité peut engendrer. D'autre part, nous pouvons tenter de cerner l'altérité à partir du point de vue de Derrida. Notons que ce dernier vise à soustraire l'altérité d'une certaine réification causée par le travail et l'Histoire, ou plus précisément par l'historicité. En suivant la pensée de Levinas que celui-ci élabore dans *Totalité et infini*, Derrida affirme :

« Si la négativité (travail, histoire, etc.) n'a jamais rapport à l'autre, si l'autre n'est pas la simple négation du même, alors ni la séparation ni la transcendance métaphysique ne se pensent sous la catégorie de la négativité. De même que [...] la simple conscience interne ne saurait, sans l'irruption du tout-autre, se donner le temps et l'altérité absolue des instants, de même, le moi ne peut engendrer en soi l'altérité sans la rencontre d'autrui. Si l'on n'est pas convaincu par ces propositions initiales qui autorisent l'équation du moi au même, on ne le sera plus. Si l'on ne suit pas Levinas quand il affirme que les choses offertes au travail ou au désir – au sens hégélien (par exemple, l'objectivité naturelle) appartiennent au moi, à son économie (au même), ne lui offrent pas la résistance absolue réservée à l'autre (autrui), si l'on est tenté de penser que cette dernière résistance suppose, dans son sens le plus propre, mais sans se confondre avec elle, la possibilité de la résistance des choses (l'existence du monde qui n'est pas moi et dans lequel je suis, de façon aussi originale qu'on voudra, par exemple comme origine du monde dans le monde...), si l'on ne suit pas Levinas quand il affirme que la vraie résistance au même n'est pas celle des choses, n'est pas *réelle*, mais *intelligible*, si l'on est rebelle à la notion de résistance purement intelligible, on ne suivra plus Levinas. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 4 : Violence et métaphysique », *L'écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 140.

Or, nous sommes en droit de penser que l'altérité passe par l'intelligibilité d'une part et l'écoute voire l'accueil de l'autre d'autre part. Il semble donc y avoir un paradoxe, car il est impossible d'écouter et d'accueillir l'autre si on le réduit à un objet, bien que cette réduction facilite l'appréhension de l'autre. Derrida stipule : « Si comprendre l'être c'est pouvoir laisser être (respecter l'être dans l'essence et l'existence et être responsable de son respect), la compréhension de l'être concerne toujours l'altérité et par excellence l'altérité d'autrui avec toute son originalité. On ne peut avoir à laisser être que ce qu'on n'est pas. »<sup>2</sup>

Par la suite, Derrida se penche sur l'idée du passage par l'entremise de la catégorisation de l'être et des relations pour en arriver à l'altérité. L'auteur écrit :

« Traiter l'être et le même comme catégorie ou bien la « relation à l'être », comme une relation à une catégorie qui pourrait être elle-même (par « inversion des termes » [...]) post-posée ou subordonnée à une relation déterminée (relation éthique par exemple), n'est-ce pas s'interdire d'entrée de jeu toute détermination (éthique par exemple) ? Toute détermination pré-suppose en effet la pensée de l'être. Sans elle comment donner un sens à l'être comme autre, comme autre soi, à l'irréductibilité de l'existence et de l'essence de l'autre, à la responsabilité qui s'en suit, etc. ? « Le privilège d'être responsable de soi-même comme étant, en un mot, d'exister implique lui-même la nécessité de comprendre l'être. » [...]. »<sup>3</sup>

### *Esquiver la catégorisation par la métaphore et le déplacement*

Cependant, nous pressentons justement un risque d'une réduction de l'être à une catégorie afin de le saisir plus facilement. Le verbe « saisir » signifie à la fois « comprendre/percevoir » et « s'emparer de » voire peut-être même « capturer ». Donc, à l'instar d'un poème, l'être aurait intérêt à être quelque peu insaisissable afin d'être pris pour ce qu'il est, et non pour ce que l'on voudrait qu'il soit pour mieux le classer. Dans le cas contraire, on risque de lui faire violence. Conséquemment, l'être doit faire en sorte de

---

<sup>2</sup> Idem., p. 207.

<sup>3</sup> Idem., p. 206-207.

s'esquiver de la catégorie et passer par où on ne l'attend pas. Dans cette veine, l'utilisation de la métaphore peut être utile, dans l'art à tout le moins, afin de tenter de contrecarrer ce problème.

Soulignons que Derrida rappelle la provenance grecque du mot « métaphore » dans *Psyché : inventions de l'autre* et celle-ci tient toujours aujourd'hui. Il note : « ... (nous circulons déjà, avec l'« autobus » que je viens de nommer, dans la traduction et, selon l'élément de la traduction, entre *Übertragung* et *Übersetzung*, *metaphorikos* désignant encore aujourd'hui, en grec, comme on dit, moderne, ce qui concerne les moyens de transport). *Metaphora* circule dans la cité... »<sup>4</sup> Or, la métaphore peut être un moyen de déplacement. Notons que nous voyons un lien possible entre quelques préceptes de *L'Art de la guerre* et ce déplacement dû à la métaphore ainsi que cette idée que l'être doit tenter de passer par où on ne l'attend pas afin d'éviter d'être prisonnier d'une catégorie. Bien que ses qualités de stratège soient remises en question, *L'Art de la guerre* de Sun Tzu prescrit de demeurer en mouvement et ce, surtout en situation de guérilla. D'ailleurs, Michel de Certeau l'utilise pour son *Invention du quotidien* en rapport avec la consommation de la culture entre autres.

Par contre, rappelons que nous prenons cet « art » pour le compte de la métaphore comme déplacement d'une part et l'esquive de la catégorie d'autre part. Et ceux-ci peuvent tous les deux opérer dans la vie comme dans la culture. Michel de Certeau écrit : « La tactique n'a

---

<sup>4</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 2 : Le retrait de la métaphore », *Psyché : inventions de l'autre*, Paris : Galilée, 1998, p. 63.

pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer sur le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a pas le moyen de *se tenir* en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi : elle est mouvement « à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi ». »<sup>5</sup> Dans ce passage, il est encore question de l'autre, mais de manière plus hostile étant donné que l'extrait relève de la tactique de la guérilla. Ce qui nous intéresse ici c'est l'utilisation de la métaphore pour en quelque sorte traduire l'altérité et comprendre l'autre. Barthes va aussi dans ce sens en parlant de l'entêtement et du déplacement lorsqu'il analyse le travail de Pasolini :

« S'entêter veut dire en somme maintenir envers et contre tout la force d'une dérive et d'une attente. Et c'est précisément parce qu'elle s'entête que l'écriture est entraînée à se déplacer. Car le pouvoir s'empare de la jouissance d'écrire comme il s'empare de toute jouissance, pour la manipuler et en faire un produit grégaire, non pervers, de la même façon qu'il s'empare du produit génétique de l'amour pour en faire, à son profit, des soldats et des militants. *Se déplacer* peut donc vouloir dire : se porter là où l'on ne vous attend pas, ou encore et plus radicalement, *adjurer* ce qu'on a écrit (mais non forcément ce qu'on a pensé), lorsque le pouvoir grégaire l'utilise et l'asservit. Pasolini a été ainsi amené à « adjurer » (le mot vient de lui) ses trois films de la *Trilogie de la vie*, parce qu'il a constaté que le pouvoir les utilisait – sans cependant regretter de les avoir écrits... »<sup>6</sup>

Nous pourrions également nous appuyer sur un passage de « Nuit de l'enfer » de Rimbaud pour étayer notre propos ainsi que notre vision de l'utilisation de la métaphore et du déplacement. Rimbaud écrit : « Il n'y a personne et il y a quelqu'un. [...] Je suis caché et je ne le suis pas. »<sup>7</sup> Ces observations n'éliminent pas le dilemme devant lequel nous nous retrouvons. Comment comprendre l'autre sans le réduire, sans l'enfermer dans des catégories ?

---

<sup>5</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien Arts de faire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1990, p. 60-61.

<sup>6</sup> BARTHES, Roland, « Leçon », *Œuvres complètes Tome III*, Paris : Seuil, 1992, p. 807-808.

<sup>7</sup> RIMBAUD, Arthur, *Arthur Rimbaud (Œuvres 2) : Vers nouveaux – Une saison en enfer*, Paris : GF Flammarion, 1989., p. 116-117.

Derrida propose peut-être une avenue dans les lignes suivantes en s'inspirant de Husserl : « Même si l'on ne veut ni ne peut thématiser l'autre *dont* on ne parle pas, mais à *qui* l'on parle, cette impossibilité et cet impératif ne peuvent eux-mêmes être thématisés (comme le fait Levinas) qu'à partir d'un certain apparaître de l'autre comme autre à un ego. C'est de ce *système*, de cet apparaître et de cette impossibilité de thématiser l'autre en personne que nous parle Husserl. »<sup>8</sup> Par conséquent, Derrida invite à éviter de thématiser l'autre, donc à ne pas le catégoriser. Car, écrit-il en parlant de Husserl : « C'est *son* problème : « Ils (les autres ego) ne sont pourtant pas de simples représentations et des objets représentés en moi, des unités synthétiques d'un processus de vérification se déroulant « en moi », mais justement des « autres » [...] « sujets pour ce même monde [...] sujets qui perçoivent le monde [...] et qui ont par là l'expérience de moi, comme moi j'ai l'expérience du monde et en lui des « autres ». »<sup>9</sup> Bref, il faut comprendre et recevoir l'autre sans recourir à sa réification en quelque sorte. Derrida semble donner un moyen de le faire dans son livre *Psyché : inventions de l'autre*, qu'il écrit plusieurs années après *L'écriture et la différence*. Il soutient : « Je dis bien *laisser venir* car si l'autre, c'est justement ce qui ne s'invente pas, l'initiative ou l'inventivité déconstructive ne consiste qu'à ouvrir, déclôturer, destabiliser des structures de forclusion pour laisser le passage à l'autre. Mais on ne fait pas venir l'autre, on le laisse venir en se préparant à sa venue. »<sup>10</sup> Curieusement, en lisant ces lignes de Derrida, l'idée d'incantation, formule magique, chantée ou récitée, pour avoir un effet

---

<sup>8</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 4 : Violence et métaphysique », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 181.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 1 : Psyché : invention de l'autre », *Psyché : inventions de l'autre*, Paris : Galilée, 1998, p. 60.

suraturel (ex. le spiritisme), nous vient à l'esprit; plus précisément l'évocation de l'autre dans ce cas-ci. Évidemment, il n'est pas question de magie ni de suraturel ici, mais nous versons momentanément dans la métaphysique dans ces lignes. Selon nous, laisser venir l'autre en se préparant à sa venue peut ressembler à une évocation d'esprit. Il faut se préparer mentalement et humainement à sa venue. Un espace et une circonstance propices sont nécessaires dans les deux cas. Ce rapprochement entre le fait de laisser venir l'autre et une évocation d'esprit est peut-être dû aussi à l'approche heideggérienne transcendante qui est sous-jacente dans les écrits de Derrida. Nous pourrions également parler d'évocation de l'autre et il est d'ailleurs courant de parler d'évocation dans le domaine des arts et l'autre peut y trouver sa place.

Une fois de plus, il serait pertinent d'étayer notre propos sur les conceptions de Derrida à ce sujet. Ce dernier écrit : « La force poétique de la métaphore est souvent la trace de cette alternative refusée et de cette blessure dans le langage. À travers elle, dans son ouverture, l'expérience elle-même se montre en silence sans intermédiaire et sans communion, proximité et distance absolue. »<sup>11</sup> Dans ce passage, il est clairement question de la poésie et plus précisément de la métaphore. Derrida la présente comme un moyen de transcender une certaine impossibilité de communication et une sorte d'inintelligibilité qui coupent l'accès à l'autre. L'un des moyens d'atteindre l'autre et de communiquer avec lui réside dans le déplacement et peut-être même dans la différance. Notons que la différance telle qu'entendue par Derrida est un jeu de mouvement. Derrida s'inspire du verbe « différer »

---

<sup>11</sup> Idem., p. 135.

qui signifie à la fois « ne pas être identique » et « remettre à plus tard ». Il est aussi question de délai et de détour contrairement au mot « différence ». Par le jeu de mouvement de la différance produit les différences et l'effet de ces différences selon Derrida. La métaphore est un passage tout désigné. Kleiber stipule en se basant sur d'autres recherches : « L'analogie (ou métaphore) réside [...], dans le fait d'aller à contre-courant de l'organisation conceptuelle ancrée dans une culture commune [...]. Il semble donc raisonnable de considérer la déviance comme un facteur constitutif de la métaphore. »<sup>12</sup> Pour notre part, nous préférons utiliser le terme « déplacement » qui est moins péjoratif. Et nous pourrions ramener le thème de la différance souligné précédemment car, rappelons-le, la différance est un jeu de mouvement qui produit les différences et leur effet.

Selon notre conception, l'auteur passerait un « message » en différé par l'entremise de la métaphore. Ici, nous tenons à préciser que le terme de « message » ne se rapporte pas nécessairement à un texte engagé, mais bien à un contenu véhiculé. Cela dit, il est bien clair que certains poètes et artistes peuvent avoir des « projets » sous-jacents à leur création comme nous le verrons plus loin dans ce mémoire. Cependant, le déplacement ou la « différance » et ces « projets » peuvent être ou devenir la cause et l'effet, en concomitance si l'on veut, de l'altérité. Derrida abonde en ce sens en parlant de la lettre, mais ses propos n'excluent pas l'auteur : « Signifiant l'absence et la séparation, la lettre vit comme

---

<sup>12</sup> KLEIBER, Georges, « Métaphore : le problème de la déviance », *Langue française*, Vol. 101, No. 101, 1994, p. 36-37.

aphorisme, elle est solitude, dit la solitude et vit de solitude. Elle serait lettre morte hors de la différence si elle rompait la solitude, si elle rompait l'interruption, la distance, le respect, le rapport à l'autre, c'est-à-dire un certain non-rapport.»<sup>13</sup> Créer pourrait revenir à s'exclure pour s'inclure. Cependant, il serait intéressant de regarder ce que signifie l'altérité de nos jours avant d'aborder la question de la création plus en profondeur.

### 1.1- Vision contemporaine de l'altérité

Plus récemment, Augusto Ponzio s'est également penché sur la question de la relation à l'autre dans son livre *L'écoute de l'autre*. Il soutient : « La relation d'altérité se définit ainsi comme une relation avec un surplus d'étrangeté à la totalité; un rapport d'inadéquation, un processus de dépassement, de transcendance, *d'infinition*. »<sup>14</sup> L'idée *d'infinition* n'est pas sans rappeler le concept de finitude soulevé par Derrida auparavant même si nous pouvons y voir une certaine opposition. Dans un premier temps, Derrida écrit :

« Or, la syntaxe transcendantale de l'expression *alter ego* ne tolère aucun rapport de substantif à adjectif, d'absolu à épithète, dans un sens ou dans l'autre. C'est là son étrangeté. Nécessité qui tient à la finitude du sens : L'autre n'est absolument autre qu'en étant un ego, c'est-à-dire d'une certaine façon le même que moi. Inversement, l'autre comme *res* est à la fois moins autre (non absolument autre) et moins « le même » que moi. Plus autre et moins autre à la fois, ce qui signifie encore que l'absolu de l'altérité est le même. »<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 3 : Edmond Jabès et la question du livre », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 108.

<sup>14</sup> PONZIO, Augusto, *L'écoute de l'autre*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 64.

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 4 : Violence et métaphysique », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 187.



Évidemment, Derrida s'intéresse d'abord à une question de syntaxe. Par contre, rappelons-nous que le langage est une façon de représenter et d'appréhender le monde. Or, l'extension de cette analyse au niveau social est tout à fait possible. D'autre part, peut-être pourrions-nous parler d'un processus de dépassement, de transcendance, *d'infinition* de l'adjectif et de l'épithète selon une approche ponzoïste ? Encore une fois, la nécessité de sortir de la catégorisation pour accéder à l'autre se fait sentir. Qui plus est, une certaine dictature du « même » pourrait se préfigurer dans les propos précités de Derrida comme s'il n'était possible d'accéder à l'autre que par le recours au « même ». Cependant, Derrida semble relativiser cette proposition dans la suite de sa réflexion :

« Et cette contradiction (dans les termes d'une logique formelle que suit pour une fois au moins Levinas puisqu'il refuse d'appeler l'Autre *alter ego*), cette impossibilité de traduire dans la cohérence rationnelle du langage mon rapport à autrui, cette contradiction et cette impossibilité ne sont pas des signes d'« irrationalité » : le signe plutôt qu'on ne respire plus ici *dans* la cohérence du *Logos*, mais que la pensée se coupe le souffle dans la région de l'origine du langage comme dialogue et différence. »<sup>16</sup>

Nous observons encore ici une tentative de mettre un terme à la catégorisation via le langage. Mais l'altérité est plus large que cela, surtout à l'heure de la globalisation qui tend à homogénéiser le monde. Nous gardons malgré tout des réflexes de la modernité bien que nous nous considérons dans des sociétés postmodernes en ce qui concerne les occidentaux. Porebski écrit quant à lui : « Ricœur parle d'altérité non seulement à propos des personnes, et de l'homme en général, mais également en ce qui concerne le temps, l'étrangeté du monde, l'étrangeté de notre propre corps... Ainsi, l'altérité doit être envisagée avant tout

---

<sup>16</sup> Ibid.

comme condition d'émergence et d'existence de l'identité de soi-même.»<sup>17</sup> Si nous suivons la pensée de Ricœur sans ignorer celle de Porębski, il existe différentes manières d'être différent. Nous nous rapprochons de la question de la pluralité et celle-ci nous amène à un autre paradoxe. On tend à une pluralité tout en opérant une globalisation qui impose l'homogénéité.

Notons que la culture joue un rôle important dans cette globalisation. Bien qu'elle puisse éclairer les esprits, la culture peut représenter un outil pour établir l'hégémonie du « même ». Et cet outil s'avère extrêmement efficace. Nous n'avons qu'à nous référer à la culture américaine ou occidentale, ou les deux à la fois, qui domine un peu partout dans le monde. Non seulement elle domine dans la sphère publique, elle parvient aisément à s'immiscer dans la vie privée des gens. Cette culture devient une marque de commerce que l'on peut même porter. Comme le souligne Fanielle :

« Loisir, art, science, recherche, formation, communication, croyance, sentiment, plaisir, le mercantilisme pénètre peu à peu toutes les sphères de la vie, des plus collectives aux plus intimes. Le corps lui-même n'échappe plus à cette mise à l'encan généralisée. Cette marchandisation galopante aboutit nécessairement à la chosification et à la réification du sujet dans une société de convoitise où l'autre devient l'ennemi. Quant à l'entreprise dont l'essence même est de faire des profits tout en rendant un service à la société, elle a tendance à oublier son deuxième terme pour ne plus se centrer que sur le premier qu'elle pratique sans mesure et sans frein, peu regardante sur les moyens. »<sup>18</sup>

Bref, la culture de masse américaine ou la culture dominante si l'on préfère impose sa loi partout et met la différence, la diversité, en danger. Et elle le fait également sur son propre

---

<sup>17</sup> NOWICKI, J., PORĘBSKI, C., « Introduction », *L'invention de l'Autre*, Paris : Sandre, 2008, p. 7.

<sup>18</sup> FANIELLE, Jacques, « Chapitre 1 : Un monde en crise », *La société relationnelle, ou, Le lien et l'échange*, Charleroi : Socrate Éditions Promarex, 2006, p. 9.

territoire créant de nombreux problèmes. Lorsqu'une vision différente réussit à s'élever, la culture dominante ne tarde pas à la récupérer. De nombreux remakes de films étrangers ont été réalisés aux États-Unis. Le comble de cette récupération se trouve dans l'imposition de la vision hégémonique de la différence dans des films qui tentent de dépeindre la réalité des personnes qui sont en marge de la société. De même, concernant les films étrangers, plusieurs œuvres traitant de situations différentes et qui sortent de ce que nous pourrions qualifier d'ordinaire se retrouvent badigeonnées de sauce hollywoodienne ou mielleuse. Précisons que cela se produit dans différents pays occidentaux et pas exclusivement aux États-Unis. De plus, les médias projettent une image de la femme et même de l'homme assez stéréotypée et restreinte qui va de pair avec la vision hégémonique. Cette image est reprise dans les films et les téléromans. Cependant, on verra toujours à quelque part l'un de ces « modèles » voler au secours d'un marginalisé afin de se donner bonne conscience et de tenter d'équilibrer les choses. Il y a lieu de se demander s'il ne s'agit pas d'un marginalisé de service. On réifie la personne qui se retrouve dans la marge une fois de plus. Quand on intervient pour baliser ces images, il n'est pas clair si on le fait pour le bien de la population et le respect de la différence ou pour diminuer les coûts liés à la santé, dûs aux effets pervers de la réification de l'autre, à l'instar d'autres moyens de contrôle psycho-sociaux.

Nous nous retrouvons dans une guerre de possession et d'image où l'autre a de moins en moins sa place ou bien dans laquelle il n'obtient qu'une place peu enviable. Pour sa part, Castillo Durante soulève l'idée d'une *sémiocratie*. Il écrit :

« Sémiocratie désigne ici le pouvoir bâti sur le contrôle de la circulation des signes dans les sphères du social, de la politique, de l'économie et de la culture. Tous les

pouvoirs d'un *État sémiocratique* tendent vers une iconologie destinée à confisquer les libertés d'interprétation de la société civile. C'est d'ailleurs cette activité herméneutique que l'on peut considérer comme la dernière marge qui reste à préserver dans des sociétés où les *sémiocraties* rongent de plus en plus d'espaces de liberté. »<sup>19</sup>

Même la liberté de penser différemment est mise en péril dans ce processus. Bien sûr, personne n'ira en prison pour ses opinions dans des pays civilisés qui ont un état de droit. Ce n'est même pas nécessaire. On n'a qu'à convaincre l'autre qu'il en va de son bien d'adopter un point de vue différent du sien. Parfois, on invite même l'autre à se renier lui-même afin qu'il soit conforme à la vision hégémonique mentionnée précédemment. Évidemment, on opère cette persuasion à grand renfort d'outils médiatiques et de statistiques. Si cette tentative de persuasion ne fonctionne pas, on enclenche alors un processus de marginalisation de l'autre avec les mêmes outils afin de s'assurer d'avoir raison en bout de ligne. Notons que tout ceci se réalise avec l'utilisation des images également. On n'oublie pas de mettre la population à contribution. Fanielle soutient : « Ce qui paraît déterminant, c'est le fait que dans un milieu il y ait une diminution du soutien social (une notion actuellement mieux cernée sous le nom de capital social, ainsi que du contrôle social exercé non pas par les autorités, mais par les pairs). »<sup>20</sup> Cela se fait à petite comme à grande échelle. Nous pourrions avancer qu'il s'agit d'une forme d'ostracisme.

Dans cette perspective, il est clair qu'un contrepoids est nécessaire dans la société et ce, à divers niveaux. Castillo Durante va dans ce sens en écrivant :

---

<sup>19</sup> CASTILLO DURANTE, Daniel, « Chapitre 5 : L'altérité polémique : guerre, « sémiocratie », exclusion et économies du savoir. De la *Pax americana* à l'implosion du modèle argentin », *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal : XYZ éditeur, 2004, p. 100.

<sup>20</sup> FANIELLE, Jacques, « Chapitre 7 : Un monde violent », *La société relationnelle, ou, Le lien et l'échange*, op. cit., p. 62.

« Or, il se trouve que l'altérité est avant tout liberté. Cela implique de ne pas tomber sous le joug d'une autorité, aussi « libératrice » soit-elle. La liberté suppose d'emblée la capacité et la possibilité d'être différent, de penser autrement, d'installer dans le divers ses codes d'interaction socioculturelle et le droit également de faire de sa propre culture un rempart face au monde. »<sup>21</sup>

Alors, la culture peut être un couteau à deux tranchants, surtout avec l'existence d'une contre-culture. Zimmermann stipule : « Pourtant, dans, par-delà, sous cette globalisation galopante, le local reste. Le terme « local » renvoie à un ensemble d'identités, de subjectivités, de collectivités, de mythes, de constructions imaginaires inscrits dans des espaces spécifiques, des espaces qui n'en restent pas moins traversés par les flux internationaux globaux. »<sup>22</sup> Elle ajoute plus loin :

« Dans ce mouvement, la mémoire (toujours incomplète, inadaptée, impropre, incohérente, déformée) s'oppose à l'histoire officielle, organisée mais mensongère et tendancieuse. L'hétérogénéité de l'espace du cinéma – hétérogénéité qui est une composante centrale de la démocratie dans l'espace postnational – s'oppose ainsi à l'homogénéité de la pratique cinématographique hollywoodienne, des cinémas nationaux et des télévisions commerciales. »<sup>23</sup>

Cette démarche n'est pas sans rappeler le *modus operandi* des Surréalistes. Héritiers autoproclamés de Rimbaud, ils voulaient changer l'art et la société par l'entremise du collage d'éléments hétérogènes et de la subversion entre autres. D'autre part, nous pourrions considérer la démarche identifiée par Zimmermann comme une révolution solitaire. De son côté, Fanielle propose de changer le monde soi-même. Il écrit : « C'est là la révolution à laquelle je crois, faite de changement de mentalité et donc de comportement dans le modeste cadre du quotidien, mais qui s'inscrit dans la durée. Comme le disait Lazlo Del Vasto : « Tu veux un monde meilleur, plus juste, plus fraternel, qui t'empêche ? Fais-

---

<sup>21</sup> Idem., p. 111.

<sup>22</sup> ZIMMERMANN, Patricia R, « Cinéma amateur et démocratie », *Communications*, vol. 68, no. 68, 1999, p. 282.

<sup>23</sup> Idem., p. 283.

le, fais-le en toi, fais-le autour de toi, fais-le avec ceux qui le veulent, fais-le en petit et il grandira. » »<sup>24</sup>

## 1.2- La vision rousseauiste du monde

Nous ne sommes pas tellement loin de l'entreprise de Rousseau qui veut établir un nouvel ordre et une nouvelle alliance avec les hommes. Nous devons remarquer que sa subjectivité est assez prégnante dans ses écrits. Bien sûr, nous pourrions argumenter que ses vœux sont plutôt irréalistes. Rousseau croit à un populisme qui ressemble à celui de Hobbs. D'ailleurs, il fait référence dans son *Contrat social*. Même si nous sommes presque trois cents ans plus tard et dans la postmodernité, des personnes qui croient encore à un nouveau pacte social. Du moins, elles pensent qu'il faut tenter d'en créer un selon les capacités qu'elles ont. Fanielle semble faire partie de ces personnes :

« Faire la révolution à l'intérieur de soi est nettement plus malaisé. Car cela implique de pouvoir déterminer sa propre hiérarchie des valeurs et de faire en sorte de combattre tout ce qui s'y oppose non pas par la répression ou le refoulement, mais en essayant de comprendre le pourquoi de ces obstacles par un processus de remise en cause personnel. Le changement extérieur s'il veut avoir des chances d'être durable ne peut passer que par le changement intérieur de chacun. Or, c'est un processus laborieux qui demande du temps. »<sup>25</sup>

Fanielle dit juste en affirmant que le changement de valeur et de mentalité est un processus laborieux qui prend du temps à se concrétiser. Presque trois cents ans plus tard, nous ne sommes pas complètement parvenus au souhait de Rousseau de ce nouveau pacte social et

---

<sup>24</sup> FANIELLE, Jacques, « Chapitre 5 : La révolution intérieure », *La société relationnelle, ou, Le lien et l'échange*, op. cit., p. 46.

<sup>25</sup> Idem., p. 45.

peut-être que nous n'y arriverons jamais. Par contre, rien ne nous empêche de regarder ses implications de plus près.

Nous ne sommes pas à un paradoxe près concernant l'altérité et l'entreprise de Rousseau en fait foi également. D'un côté, il tente de proposer un modèle de société reposant sur un certain populisme un peu à la manière de Hobbs dans son *Contrat social* comme nous venons de le souligner et de donner quelques préceptes d'éducation des enfants avec son livre *Émile, ou de l'éducation*. D'un autre côté, Rousseau traite des difficultés qu'il éprouve dans ses relations avec les autres et de l'abandon de ses enfants aux Enfants Trouvés dans ses *Promenades du rêveur solitaire* et ses *Confessions*. Tout d'abord, attardons-nous quelques instants au *Contrat social* qui est imprégné par le mythe de la modernité et du progrès. Ce mythe de la modernité et du progrès sévit encore de nos jours malgré le fait que nous vivions dans une société dite postmoderne qui tend à être différente de la société moderne. Nous nous référons à la relation complexe entre l'Occident et l'Orient ainsi qu'à la tentative de démocratisation des pays arabes basée sur un modèle américain qui ne correspond pas aux traditions de ces pays. Or, il s'agit d'une attitude semblable à celle des Européens de l'époque moderne à l'endroit des peuples aborigènes. Les Européens de cette époque s'étaient donnés pour mission de permettre l'émergence de l'homme moderne dans le monde entier.

Par contre, la conscience de soi commence avec cet homme moderne. Précisons que l'apparition du pronom « je » dans la littérature française se fait à la fin du moyen-âge dans les poèmes de François Villon. Pour une première fois, un auteur parle de lui-même dans

ses écrits et l'être humain prend de l'importance du même coup. Au XVI<sup>e</sup> siècle, Montaigne adopte une approche humaniste dans ses écrits et introduit en quelque sorte le pronom « je » dans la philosophie. Deux cents ans plus tard, c'est au tour de Rousseau d'utiliser ce même pronom afin de partager sa vision du monde ou, plus précisément, de la société et de témoigner de l'opprobre de cette même société à son endroit. Cette utilisation du pronom « je » n'est pas tellement éloignée du début de la modernité. Par contre, il pourrait y avoir un certain rapprochement entre Villon et Rousseau en ce sens que les deux dénoncent le traitement qui leur est infligé.

De son côté, Rousseau se penche également sur la naissance de l'homme moderne : « Ce passage de l'état de nature à l'état civil produit dans l'homme un changement très remarquable, en substituant dans la conduite la justice à l'instinct, et donnant à ses actions la moralité qui leur manquait auparavant. »<sup>26</sup> Bien sûr, Rousseau propose un compromis ou un échange entre deux libertés, c'est-à-dire la liberté naturelle versus la liberté civile. Selon lui, la liberté civile garantit la justice et le droit à la propriété. L'histoire nous a malheureusement montré qu'il s'est trompé. On a brimé plusieurs droits au nom de cette même liberté civile en tentant d'annihiler différentes formes d'altérité et ce, même à notre époque. Rappelons les dérapages qui ont lieu dans la guerre au terrorisme. La torture fait aux prisonniers afin d'obtenir des informations en est une preuve. Le Canada prend part à cette violation des droits de l'homme ainsi qu'à ces crimes de guerre en acceptant ces informations et en tolérant ces pratiques dans le but, dit-il, de protéger des civils. Au

---

<sup>26</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Livre 1 : Chapitre 8 : De l'Etat civil », *Du contrat social ; ou principes du droit politique*, Amsterdam : Chez Marc-Michel Rey, 1762, p. 41. (Google book)



Canada, il y a d'autres exemples moins graves qui ont tout de même le but d'annihiler l'altérité. La loi sur les Indiens existe toujours et régit encore la vie des peuples autochtones de façon contraignante. Elle est également discriminatoire à différents niveaux. Par exemple, un homme autochtone qui marie une blanche peut transmettre ses origines à ses enfants, mais une femme autochtone qui marie un blanc ne le peut pas. Cela fait partie des règles établies lors de la création du pays et qui vise l'assimilation des peuples autochtones. D'autre part, les peuples autochtones tentent de vivre en harmonie avec la nature et ils la considèrent encore comme un fondement de leurs communautés tandis que nous prenons la nature pour notre propriété. Parfois, elle est considérée comme un frein au développement et l'homme blanc tente de la dominer. Or, l'opposition entre la nature et la culture s'est poursuivie jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle et elle continue aujourd'hui même si nous commençons à comprendre qu'il faut respecter la nature. C'est ce que semble démontrer Derrida en traitant de Lévi-Strauss et du structuralisme :

« Comme Rousseau, il doit toujours penser l'origine d'une structure nouvelle sur le modèle de la catastrophe. catastrophe. – Bouleversement de la nature dans la nature, interruption naturelle de l'enchaînement naturel, écart de la nature, tension du jeu avec l'histoire, tension aussi du jeu avec la présence, le jeu et de la disruption de la présence, la présence d'un élément est toujours une référence signifiante et substitutive inscrite dans un système de différence et le mouvement d'une chaîne.. »<sup>27</sup>

Or, c'est là qu'il peut y avoir un problème parce que la modernité tend à aplanir toute aspérité sociale afin d'accomplir son projet comme nous l'avons illustré plus haut. De plus, Rousseau pense que l'on améliore l'homme en l'éloignant de la nature et en lui imposant un modèle à suivre. Nous voyons pourtant des tensions et il y a un choc entre les différentes visions du monde qui peut mener à des catastrophes. Notons que la nature peut

---

<sup>27</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 9 : De l'économie restreinte à l'économie générale », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 426.

aussi causer des catastrophes. Par contre, l'homme est en partie responsable de ces désastres à cause de son développement industriel, entre autres, qui est à l'origine des changements climatiques. Aujourd'hui, on assiste au rapprochement de l'homme vers la nature provoqué par des catastrophes – catastrophes autres que celle dont parle Derrida – que l'être humain a créées et qu'il crée en essayant d'imposer de nouvelles structures. On a longtemps fait fi des croyances des peuples autochtones dits aborigènes qui respectent la nature comme si elle était une personne ou tout au moins une matrice. De nos jours, il y a de plus en plus de personnes qui adoptent une vision semblable à celle-ci, bien qu'il y aura toujours des gens réfractaires et qui ont des intérêts contraires. Curieusement, ce changement de mentalité s'opère entre autres par la culture. La nature et la culture se rejoignent après avoir été longtemps opposées. Les tenants de cette vision, les artistes par exemple, ont maintenant une tribune et une écoute attentive alors qu'ils étaient marginalisés auparavant. Il s'agit bien sûr que d'un exemple parmi d'autres. Dans son texte « Qu'est-ce que l'Autre qui est autre », Folscheid critique la vision de Rousseau la jugeant régressive :

« Parler de l'« acquis » par rapport à l'« inné » ne nous avance pas à grand chose tant qu'on n'a pas creusé plus avant. On risque même d'aboutir à cette « anthropologie du centaure » qui voit en l'homme la superposition du tronc humain dû à la seule culture à un corps animal dû à la seule nature. Ce qui renvoie directement à l'anthropologie de Jean-Jacques Rousseau, qui fait de l'homme « à l'état de nature » une entité solitaire et autarcique, tout juste capable de pitié ou de commisération, ni plus ni moins que les chevaux, et de la relation à autrui le commencement de l'histoire de l'aliénation généralisée. »<sup>28</sup>

Pour notre part, nous ne rejetons pas complètement la conception du rapport à l'autre de Rousseau. Sans devenir antisocial, l'individu ne doit rien devoir à l'autre pour être en contact avec lui et il ne doit surtout pas changer en vertu de ce contact. Et c'est ce que nous

---

<sup>28</sup> FOLSCHIED, Dominique, « Qu'est-ce que l'Autre qui est autre ? », *L'invention de l'Autre*, op. cit., 2008, p. 27-28.

percevons dans la « sixième promenade » *Des rêveries du promeneur solitaire* : « J'exercerais sur eux une bienveillance universelle et parfaitement désintéressée : mais sans former jamais d'attachement particulier, et sans porter le joug d'aucun devoir, je ferais envers eux librement et de moi-même, tout ce qu'ils ont tant de peine à faire incités par leur amour-propre et contraints par toutes leurs lois. »<sup>29</sup> Dans un certain sens, Rousseau veut établir une nouvelle alliance avec la race humaine. Selon nous, celle-ci revient à la gratuité du don et de la relation à l'autre. Or, Rousseau tient à sa liberté. Dans la même veine, comment pourrait-on faire un don ou quelque autre action volontaire si on y est contraint ? Cela irait à l'encontre du geste même. Rousseau écrit plus loin : « Si j'étais resté libre, obscur, isolé, comme j'étais fait pour l'être, je n'aurais fait que du bien : car je n'ai dans le cœur le germe d'aucune passion nuisible. Si j'eusse été invisible et tout-puissant comme Dieu, j'aurais été bienfaisant et bon comme lui. C'est la force et la liberté qui font les excellents hommes. »<sup>30</sup> Nous voyons dans ce passage le présage de « la liberté libre » de Rimbaud, mais demeurons avec Rousseau pour le moment.

Nous avons donc établi que le don doit être volontaire. Cela implique une autodétermination chez l'individu donneur. Alain de Benoist stipule :

« Marcel Mauss a bien montré [...] que le don lui-même met en jeu l'identité, car il ne se réduit pas à donner quelque chose à quelqu'un, mais consiste à se donner à quelqu'un par la médiation de quelque chose. C'est pour cela que le don se construit au moyen d'une réciprocité. Le don fait à quelqu'un qui n'est pas posé en même temps comme susceptible de le rendre est un don qui ne reconnaît pas l'identité de celui qui le reçoit.

---

<sup>29</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Sixième promenade », *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris : GF Flammarion, [1776-1778] 2006, p. 117.

<sup>30</sup> Ibid.

On est là au centre de la problématique de la reconnaissance, mais on est également au centre de la question de l'identité puisque toute identité, toute conscience identitaire suppose l'existence d'un autre. »<sup>31</sup>

Ironiquement, Rousseau désire être libre de ses gestes et être reconnu pour ce qu'il est d'une part et souhaite établir un nouveau rapport entre les hommes qui relève d'une sorte d'universalisme d'autre part. Nous ressentons cette tension à l'intérieur même de ses écrits. C'est comme si Rousseau était pris au piège dans sa liberté civile et qu'il n'y trouvait plus de place pour sa spécificité. Il semble condamné à être libre et seul à la fois. Ce dernier écrit dans sa « Huitième promenade » : « Jamais je n'étais parfaitement content ni d'autrui ni de moi-même. Le tumulte du monde m'étourdissait, la solitude m'ennuyait, j'avais sans cesse besoin de changer de place et je n'étais bien nulle part. »<sup>32</sup> De plus, nous pouvons lire dans la « Neuvième promenade » :

« Je vivais jadis avec plaisir dans le monde quand je n'y voyais dans tous les yeux que bienveillance, ou tout au pis indifférence dans ceux à qui j'étais inconnu. Mais aujourd'hui qu'on ne prend pas moins de peine à montrer mon visage au peuple qu'à lui masquer mon naturel, je ne puis mettre le pied dans la rue sans m'y voir entouré d'objets déchirants ; je me hâte de gagner à grands pas la campagne ; sitôt que je vois la verdure, je commence à respirer. »<sup>33</sup>

Ces passages font ressortir le dilemme de Rousseau, mais préparent aussi le terrain pour un nouveau courant littéraire et artistique. Au niveau artistique, nous pensons ici au tableau romantique *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* du peintre allemand Caspar David Friedrich montrant un homme qui nous tourne le dos, qui est seul au sommet d'une montagne et qui contemple un paysage embrumé pouvant peut-être représenter son univers

---

<sup>31</sup> BENOIST, Alain de, « Chapitre 5 : Toute identité est dialogique », *Nous et les autres : problématique de l'identité*, Paris : Krisis, 2006, p. 74.

<sup>32</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Huitième promenade », *Les rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p. 142.

<sup>33</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Neuvième promenade », *Les rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p. 166.

intérieur. Alain de Benoist se penche justement sur le romantisme allemand en faisant un lien avec Rousseau :

« Chez Rousseau déjà, se constate cette valorisation de la vie ordinaire tournée vers la nature combiné aux vertus de l'humanisme civique. Le bien se découvre en écoutant la voix de la nature en nous. Le moi est uni à son corps et par son intermédiaire, il est en interaction, en communion avec une nature environnante qui n'est plus regardée comme objet inanimé, inappropriable mais comme source de vérité harmonieuse et d'authenticité. La question de l'identité se pose alors d'une façon nouvelle, comme réalisation de soi. L'idée fondamentale de la théorie expressiviste qui trouve son accomplissement dans le romantisme allemand et dans la philosophie de Herder est d'abord que nous devons nous mettre à l'écoute de notre nature intérieure pour nous découvrir nous-mêmes et ensuite que notre personnalité est dotée d'une originalité à nul autre pareille. »<sup>34</sup>

À la lumière de la tentative d'aplanissement de l'altérité dans la modernité et des relations au monde décrite Rousseau, nous doutons qu'il y ait une si grande harmonie entre la nature intérieure et la nature extérieure de l'homme ainsi qu'entre l'homme et la société.

### 1.3- L'altérité chez Rimbaud

Bien que la poésie de Rimbaud recèle une part de symbolisme, c'est le romantisme allemand qui en est la plus forte inspiration. Guyau soutient : « Il faut rappeler [...] l'affinité de Rimbaud et du romantisme allemand, familier de fragments qui ne sont pas exactement, pas encore, des poèmes en prose. La rencontre du poème en prose et du fragment est l'occasion d'originalité créatrice de l'auteur des *Illuminations*. Le romantisme allemand a beaucoup fragmenté, laissé à l'état de débauche, de morceaux coupés aux

---

<sup>34</sup> BENOIST, Alain de, « Chapitre 1 : Naissance d'un questionnement », *Nous et les autres : problématique de l'identité*, op. cit., p. 18.

ciseaux... »<sup>35</sup> Nous pourrions peut-être affirmer que même le lien social a été fragmenté en faisant référence entre autres au tableau de Friedrich. Puisqu'il est question des *Illuminations*, nous aborderons maintenant l'œuvre et la vision de Rimbaud en lien avec l'altérité. Nous ne nous intéressons pas à Rimbaud pour sa relation avec sa mère ni pour sa relation homosexuelle avec Verlaine bien que celle-ci cadre avec la notion d'altérité. Nous nous préoccupons principalement de la relation de Rimbaud à la société et de sa vision du monde. Celles-ci ont indubitablement un impact sur sa création. De nombreux théoriciens et amateurs de la poésie ont écrit sur l'œuvre et la vision d'Arthur Rimbaud. Bien sûr, le poète possède une écriture véhémement d'un adolescent révolté et précoce durant sa courte période d'intense création. Cependant, il a un projet en tête et il ne fait pas que s'opposer au monde et l'environnement culturel qui l'entourent. Dans sa « lettre du voyant », Rimbaud écrit : « Car Je est un autre »<sup>36</sup>, provoquant d'emblée un déplacement du sujet. Rappelons-nous que le propre de la métaphore est le déplacement, mais Rimbaud semble tenter d'aller plus loin pour justement sortir du monde et de l'environnement culturel dans lesquels il gravite.

### *La fin et le moyen...*

L'auteure Elsa Godart amène un aspect attrayant pour tenter de comprendre la démarche du jeune poète. Elle soutient : « Bref, il s'agit de penser la réalité de l'inconscient comme cet Autre inaccessible et qui colle au moi. Nous touchons là une troisième dimension, nous

---

<sup>35</sup> GUYAUX, André, « Du poème en prose au fragment », *Poétique du fragment, essai sur les Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel : Les Éditions de la Baconnière S.A., 1985, p. 197.

<sup>36</sup> RIMBAUD, Arthur, « La lettre du voyant », *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris : Gallimard, 1973, p. 202.

atteignons une « autre scène », un autre niveau de réalité, loi de cet autre qui dérange la même... »<sup>37</sup> Nous pourrions ajouter que cette loi de l'autre dérange l'ordre établi et c'est exactement ce que Rimbaud projette de faire. Il ajoute plus loin dans la « lettre du voyant » : « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. »<sup>38</sup> Rimbaud veut changer le monde en quelque sorte par l'entremise de la poésie. Il veut procéder différemment et voir la réalité d'un autre point de vue. Le poète cherche à bousculer les choses et renverser l'ordre établi dont nous parlions plus haut. Pour Rimbaud, la poésie devient la fin et le moyen. Les *Illuminations* sont le terrain de sa vision du monde et c'est là que l'on accède à sa subjectivité. Il pourrait s'agir d'une « subjectivité objective ». En lien avec ces observations, référons-nous à Guyau qui fait une analyse de la fin de certains poèmes des *Illuminations* et nous pourrions également attribuer cette même analyse à la finalité de Rimbaud, c'est-à-dire son objectif. Il s'agirait donc aussi de la fin et du moyen. L'analyste écrit : « La fin est le lieu de la différence, où surgisse par exemple la première personne, absente jusque-là, ou le présent succédant au passé du récit... »<sup>39</sup> De plus, à l'instar de Rousseau, Rimbaud propose une nouvelle alliance avec l'humanité. Pierre Campion amène un éclairage intéressant à ce sujet :

« Dans un présent absolu et un futur à inventer, il [Rimbaud] voudrait instaurer avec les choses une relation sans obligation, ou bien alors une obligation nouvelle, entièrement décidée, un pacte encore peut-être mais paradoxal, entre ce qui ne saurait se passer d'alliance et la volonté constamment libre de chacun et de tous : être au monde sans être venu au monde, poser et penser ce qui ne peut être pensé ni posé, croire sans aucune foi. »<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> GODART, Elsa, « Je est un autre : ontologie et éthique », *L'invention de l'Autre*, op. cit., p. 95.

<sup>38</sup> RIMBAUD, Arthur, « La lettre du voyant », *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, op. cit., p. 202.

<sup>39</sup> GUYAUX, André, « Du poème en prose au fragment », *Poétique du fragment, essai sur les Illuminations d'Arthur Rimbaud*, op. cit., p. 196.

<sup>40</sup> Le site Fabula, < <http://www.fabula.org/effet/interventions/3.php> > [En ligne], colloque, consulté le 19 mars 2009. CAMPION, Pierre, « Aux limites de la fiction, Rimbaud et l'objet de l'incrédulité ».

Nous revoici donc devant l'idée de la liberté libre soulevée par Rimbaud lui-même. Champion écrit ensuite : « Il y a du Rousseau dans cet enfant-là, mais plus fou encore si c'est possible, dans la mesure où Rousseau ne cherchait une union entièrement raisonnée qu'entre les hommes et que politique. »<sup>41</sup> Du côté de Rimbaud, il semble que sa visée concerne tous les aspects de la vie. Il s'agit d'un absolutisme effleuré par Champion, voire un « tout ou rien » révolté et incompris par ses contemporains. D'ailleurs, Rimbaud a tôt fait de cesser d'écrire de la poésie, ce qui revient à une rupture radicale.

Nous sommes indéniablement toujours dans l'altérité avec Rimbaud. Sa vie, sa vision et son œuvre le démarquent et le séparent des autres. Les poètes qui lui sont contemporains ne l'apprécient guère. Rimbaud est justement resté pris avec son aventure parisienne en travers de la gorge. Même Verlaine qui en est amoureux n'est pas en mesure de le suivre et finit par rompre avec lui de façon violente, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Jean-Luc Steinmetz le soulève en quelque sorte dans la préface de *Vers nouveaux – Une saison en enfer* : « Verlaine n'a sans doute pas compris la très lucide conquête de la réalité que tente *Une saison* [et Rimbaud fort possiblement]. Il [Verlaine] en était resté aux leçons de Londres, si violemment raillé par Rimbaud dans les altercations de « sa vierge folle » et de « son époux infernal ». »<sup>42</sup> Même s'ils ont une relation tumultueuse, c'est comme si Verlaine voulait réduire Rimbaud au silence dans un moment de folie parce que son entendement n'est plus capable de le supporter et même de l'assumer dans sa « très lucide

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> RIMBAUD, Arthur, *Arthur Rimbaud (Œuvres 2) : Vers nouveaux – Une saison en enfer*, op. cit., p. 40.



conquête de la réalité ». On préfère souvent ignorer ou même parfois anéantir ce qu'on ne comprend pas. Selon nous, Verlaine ne fait pas feu seulement sur Rimbaud, mais sur tout Rimbaud, ce qui comprend et son entreprise et sa vision qu'il tente de traduire dans sa poésie.

Soulignons que la poésie est faite de signes et elle ne se laisse pas appréhender facilement. Cependant, certains tentent de la réduire, voire de l'étouffer dans une signification, afin de la saisir plus aisément à l'instar de ce que l'on fait avec « l'autre ». Conséquemment, on fait violence à l'une (la poésie) et à l'autre. Rappelons que nous avons établi qu'il y avait une réification de l'altérité par le travail et l'Histoire en suivant Derrida dans sa lecture de *Totalité et infini* de Levinas, ce qui nous rapproche de la réduction de l'autre. Or, nous pensons qu'il y a un lien possible entre cette réduction de l'autre et la réduction du signe, le signe au niveau de la poésie dans le cas qui nous intéresse, en nous basant sur l'analyse de l'histoire du signe qu'opère Derrida :

« Rêver de l'y réduire c'est rêver de violence. Surtout quand cette question, historique en un sens insolite, s'approche d'un point où la nature simplement signitive du langage paraît bien incertaine, partielle ou inessentielle. On nous accordera facilement que l'analogie entre l'obsession structuraliste et l'inquiétude du langage n'ait pas de hasard. On ne pourra donc jamais par quelque réflexion seconde ou troisième soumettre le structuralisme du vingtième siècle, celui de la critique littéraire en particulier qui participe allégrement au concert, à la tâche qu'un critique structuraliste s'est assigné pour le dix-neuvième siècle ; contribuer à une « histoire future de l'imagination et de la sensibilité ». »<sup>43</sup>

De plus, Rimbaud est un poète des sens et même de la sensualité, mais pas dans le sens d'un sensualisme benoît. Le jeune poète s'en prend d'ailleurs au sentimentalisme de

---

<sup>43</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 1 : Force et signification », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 9-10.

Verlaine. D'autre part, Rimbaud a eu de la difficulté à se faire reconnaître et à se faire publier. Il a publié son recueil *Une saison en enfer* à compte d'auteur avec l'aide de sa mère. Il s'est trouvé longtemps dans le « purgatoire de l'évolution lente de la pensée et de la culture » que nous avons évoqué dans l'introduction de ce mémoire. Rappelons que nous avons affirmé que ce « purgatoire » serait dû au long processus d'acceptation des nouvelles façons de voir et de faire, nécessaire dans les différents domaines dont la littérature dans ce cas-ci. Jeancolas écrit à ce sujet : « Durant ces années de gestation de la notoriété de l'œuvre, l'école ne laissa pas Rimbaud entrer dans ses programmes : trop sulfureux, mauvais exemple pour la jeunesse, trop de contestation sociale, de révolte politique, d'antielérisme, de sensualité voire d'obscénités là-dedans ! »<sup>44</sup> Bref, Rimbaud est un poète marginalisé et seul qui a horreur des ghettos, ce qui n'aide pas à apaiser sa rage. Son aversion pour sa ville natale qu'il juge trop petite et manquant d'envergure en fait foi. Anecdote amusante : l'article parlant de Rimbaud dans l'encyclopédie Larousse en ligne reprend certaines expressions du poète en lien avec notre propos : « ...né le 20 octobre 1854 dans les « inqualifiables contrées ardennaises » où l'« on se nourrit de farineux et de boue » ; plus précisément à Charleville, « ville superbement idiote » où grouillent des « bourgeois poussifs qu'étranglent les chaleurs ». [...] ghetto confiné... »<sup>45</sup> Une fois de plus, la solitude refait surface. Force est de constater que l'altérité et la solitude ont partie liée d'une part et font partie de la création d'autre part.

---

<sup>44</sup> JEANCOLAS, Claude, *Rimbaudmania*, Paris : Textuel, 2010, p. 33-34.

<sup>45</sup> Encyclopédie Larousse, < <http://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Rimbaud/141035> > [En ligne], consulté le 29 juin 2011.

Concernant la poésie, Rimbaud a contribué à ouvrir une nouvelle voie en tentant de la rendre objective et de la renouveler. À ce propos, Szymczyk-Kluszczyńska écrit :

« Le mot « poème » signifie dans la langue française ou un ouvrage de poésie en vers, ou bien un ouvrage au caractère poétique ne revêtant pas forcément la forme versifiée. On ne voyait dans la définition du « poème en prose » aucune contradiction interne ni par rapport aux changements dans la conception de la poésie ni par rapport aux traditions du genre (commençant par Bertrand, Baudelaire, Rimbaud et finissant à Jacob, Ponge, etc.). »<sup>46</sup>

L'auteur ajoute plus loin : « C'est le poème qui n'exige que d'être lu autrement – d'une manière que l'on lit [...] *Les Illuminations* de Rimbaud. C'était ce recueil-ci que l'on caractérisait d'habitude à l'aide des catégories que nous nous sommes servis en décrivant les textes de Soupault; ce fut Rimbaud qui fit de la vision une sorte de ciment pour lier les images surprenantes et « isolées ». »<sup>47</sup> René Clair apporte un autre éclairage intéressant au sujet de Rimbaud en citant Georges Charensol :

« Au moment où le cinéma-art se meurt, dévoré par son double le cinéma-industrie, il peut sembler absurde de venir exalter l'image « fin en soi », le film « abstrait » : le cinéma pur. Mais c'est aux époques de décadence qu'il faut se montrer le plus radicalement extrémiste. (...) Rimbaud et Cézanne, en nettoyant le mot et l'objet de la crasse qui les recouvrait, et leurs successeurs dadaïstes et cubistes, nous ont suffisamment délivrés du sujet pour que nous puissions goûter les œuvres les plus délibérément anecdotiques. »<sup>48</sup>

Ces propos se rapprochent quelque peu de ce que nous avons soulevé auparavant au sujet du cinéma et de la suprématie de l'image, car le cinéma surréaliste s'attaque au cinéma-industrie à l'instar du cinéma indépendant aujourd'hui. Zimmermann affirme :

---

<sup>46</sup> SZYMCZYK-KLUSZCZYŃSKA, G, « Poème cinématographique. Analyse d'un type de relation entre la littérature et le cinéma », *Zagadnienia Rodzajów literackich*, vol., 28, no., 56, 1986, p. 43.

<sup>47</sup> Idem, p. 48.

<sup>48</sup> CLAIR, René, « Cinéma pur et poésie », *Cinéma d'hier et aujourd'hui*, Paris : Gallimard, coll. Idées, 1970, p. 145.

« Dans ce mouvement, la mémoire (toujours incomplète, inadaptée, impropre, incohérente, déforme) s’oppose à l’histoire officielle, organisée mais mensongère et tendancieuse. L’hétérogénéité de l’espace du cinéma – hétérogénéité qui est une composante centrale de la démocratie dans l’espace postnational – s’oppose ainsi à l’homogénéité de la pratique cinématographique hollywoodienne, des cinémas nationaux et des télévisions commerciales. »<sup>49</sup>

De la même manière que Rimbaud, Cézanne, les dadaïstes et les cubistes, nous pensons que la contre-culture et le cinéma indépendant ou underground peuvent contribuer à trouver des alternatives à la vision hégémonique occidentale tout en tentant de contrer les effets plus néfastes de la culture dominante. Pour ce faire, la contre-culture et le cinéma indépendant vont vers ce qui est local et parfois même vers ce qui est anecdotique. Zimmermann soutient : « C’est dans ces espaces locaux – que ce soient des groupes identitaires ethniques, des régions, des diasporas, des familles ou des collectivités – que peut exister, niché dans les fissures du flux global, une certaine forme de média démocratique. »<sup>50</sup> La contre-culture et le cinéma indépendant ainsi qu’amateur peuvent redonner en quelque sorte une place respectable aux marginaux et aux marginalisés en procédant ainsi à l’instar des tableaux de Berni dont parle Castillo Durante.

Castillo Durante écrit : « Ses séries de tableaux centrés sur Juanito Laguna et Ramona Montiel [...] nous confrontent aux symptômes d’une société qui court à sa perte. Ses tableaux montrent l’interaction d’un enfant (Juanito Laguna, personnage fictif) avec un milieu où tout se dégrade à vue d’œil. Le portrait de Juanito frappe surtout par la quantité de déchets qui le composent. »<sup>51</sup> Berni a pris les déchets qui composent le tableau dans le

---

<sup>49</sup> ZIMMERMANN, Patricia R, « Cinéma amateur et démocratie », *Communications*, op. cit., p. 283.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> CASTILLO DURANTE, Daniel, « Chapitre 6 : Altérité et arts visuels », *Les dépouilles de l’altérité*, op. cit., p. 139.

bidonville et il a fait un collage à l'instar des Surréalistes. Les Surréalistes ont créé des œuvres avec des déchets, des objets achetés au marché aux puces, des articles de journal, des publicités, etc., afin d'aller à l'encontre de la culture dominante. Il y a aussi un aspect social et politique dans la révolte surréaliste, ce que nous trouvons dans le cinéma underground et indépendant et les tableaux de Berni. Concernant l'aspect social et politique dans la révolte surréaliste, nous n'avons qu'à nous fier à l'affinité du groupe de Breton et le Parti Communiste même si leur relation n'a pas toujours été harmonieuse. Dans son *Second manifeste du surréalisme*, Breton écrit : « Tout est à faire. Tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*. La position surréaliste a beau être sous ce rapport assez connue, encore faut-il qu'on sache qu'elle ne comporte pas d'accommodement. »<sup>52</sup> D'autre part, les Surréalistes ont faits des poèmes cinématographiques.

De toute évidence, la relation à l'autre n'est pas simple. D'aucuns disent que l'autre est un miroir, mais il peut s'agir d'un miroir déformant. Par contre, celui qui reçoit l'autre peut être déformant aussi. Nous avons vu avec Derrida qu'il y a un processus de réification et de catégorisation lorsque l'on tente d'appréhender l'autre. Ce processus est sécurisant et réducteur à la fois. Il laisse peu de place au véritablement autre. Or, à l'instar de la métaphore, cet autre doit opérer un déplacement pour exister tel qu'il est et être compris. Malgré le fait que nous nous trouvions dans des sociétés postmodernes, la place de l'autre n'est pas nécessairement assurée. Le monde occidental a gardé certains réflexes de la

---

<sup>52</sup> BRETON, André, « Second manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 77.

modernité et cela se voit avec la globalisation entre autres. Nous sommes toujours aux prises avec le mythe du « même » au nom de la démocratie. De plus, on nous impose des images qui ne correspondent pas très bien à la réalité et laissent de moins en moins de place à la différence. Si celle-ci a une place, il s'agit souvent d'un carcan stéréotypé. Pourtant, certaines personnes veulent faire les choses autrement et établir un nouvel ordre. Ce vœu n'est pas sans rappeler la nouvelle alliance souhaitée par Jean-Jacques Rousseau. Cependant, celui-ci est confronté à la réalité des hommes et à sa propre réalité. Rousseau aimerait avoir la liberté d'aller vers les autres sans rien leur devoir en retour et surtout sans avoir à changer pour leur faire plaisir. Évidemment, les relations humaines ne fonctionnent pas ainsi et Rousseau fait face à bien des heurts et bien des déceptions. Rimbaud a un projet semblable et sensiblement les mêmes problèmes. Il nous semble qu'il soit difficile d'acquérir la liberté libre et l'amour inconditionnel sous toutes ses formes. Rimbaud a voulu révolutionner la poésie et la société, et ce, en concomitance. Malheureusement, il s'est retrouvé seul dans sa révolution et cette solitude semble aller de pair avec la création. Rimbaud s'est tu, mais il nous reste son projet ainsi que son désir de voir les mots. Voyons maintenant s'il est possible de le faire par l'entremise du cinéma.

## Deuxième partie : L'adaptation cinématographique de la poésie

L'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires est un sujet couramment abordé par les critiques de cinéma. De toute évidence, celles-ci représentent un grand réservoir d'histoires pour le cinéma depuis son invention, malgré des différences importantes entre la littérature et le cinéma. À cet égard, bien qu'ils ne traitent aucunement d'adaptation cinématographique, nous considérons que les propos de Derrida concernant l'écriture et le langage cadrent très bien avec notre sujet :

« Par voie d'analogie : que, dans tous ses domaines, par tous ses chemins et malgré toutes les différences, la réflexion universelle reçoit aujourd'hui un formidable mouvement d'une inquiétude sur le langage – qui ne peut être qu'une inquiétude du langage et dans le langage lui-même – c'est là un étrange concert dont la nature est de ne pouvoir être déployé par toute sa surface en spectacle pour l'historien, si d'aventure celui-ci tentait d'y reconnaître le signe d'une époque, la mode d'une saison ou le symptôme d'une crise. »<sup>53</sup>

Adapter une œuvre littéraire au cinéma consiste à remettre le système de signes littéralement en question. C'est peut-être même une autre manière « d'inquiéter le langage ». Si l'écriture se pratique depuis des millénaires si nous prenons en compte différentes formes d'écriture, le cinéma, lui, est une nouvelle forme de communication qui bouscule l'ancienne. Par contre, on ne peut pas faire une langue avec le cinéma même si certains ont tenté de le faire, car l'image contient plusieurs signifiés en même temps, contrairement au mot. Et c'est en raison de cette capacité de signifier plusieurs éléments simultanément que le cinéma bouscule l'écriture et « inquiète le langage », surtout dans le

---

<sup>53</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 1 : Force et signification », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 9.

cas de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire poétique comme nous le verrons.

Dans *Récit écrit, récit filmique*, Francis Vanoye distingue les codes spécifiquement cinématographiques de ceux qui ne le sont pas. Cette distinction l'amène à affirmer que le cinéma n'est pas une langue uniforme et qu'il fait appel à plusieurs codes extra-cinématographiques. Il précise :

« Cette distinction est importante car elle permet de montrer que le cinéma n'est pas une langue uniforme, un code spécifique, comme ont pu le croire certains théoriciens du « cinéma pur », que le cinéma fait appel à de nombreux codes extra-cinématographiques (mais lesquels ? et à quelles fins ? c'est ce qu'il est peut-être important de dégager), que ces éléments extra-cinématographiques sont parfois « traités », « transformés », « intégrés » par et dans les codes spécifiques. »<sup>54</sup>

Vanoye affirme : « Le mot écrit participe de la communication « digitale » (de « digits » ou « binary digits » : unité d'information dans le système de calcul binaire des ordinateurs ; la relation est arbitrairement posée entre le signe nommant et la chose nommée)... »<sup>55</sup>

Rappelons que cette relation est dite arbitraire, car le langage est une invention de l'humain.

Selon Saussure :

« Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire*. [...] Le principe énoncé plus haut domine toute la linguistique de la langue : ses conséquences sont innombrables. Il est vrai qu'elles n'apparaissent pas toutes du premier coup avec une égale évidence ; c'est après bien des détours qu'on les découvre, et avec elles l'importance primordiale du principe. »<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris : Armand Colin, [1989] 2005, p. 34.

<sup>55</sup> Idem, p. 41.

<sup>56</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, « Nature du signe », *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, [1916] 1974, p. 100.



Barthes illustre bien cette question de l'arbitraire, entre autres, dans son allocution intitulée « Leçon ». En somme, il dit que l'humain est prisonnier du langage qui est une législation et que la langue en est le code. Mais Barthes indique aussi un moyen de se libérer de son joug par l'entremise de la littérature et ce moyen rappelle en même temps ce que nous avons établi au sujet de l'utilisation de la métaphore, c'est-à-dire le déplacement. Barthes écrit : « Les forces de libertés qui sont dans la littérature ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain, qui, après tout, n'est qu'un « monsieur » parmi d'autres, ni même du contenu doctoral de son œuvre, mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue... »<sup>57</sup>

Vanoye poursuit en comparant l'écrit et le film : « ...le film participe (le plus souvent aujourd'hui) de la communication analogique (il existe un rapport d'analogie entre l'image et ce qu'elle représente. »<sup>58</sup> Or, il faut changer de système de signes lorsque l'on fait une adaptation cinématographique. L'on doit passer d'un système binaire à un système analogique. Qui plus est, ce passage se fait par un scénario écrit qui est mis en image. Plus loin dans le texte de Vanoye, il est établi que l'écriture ou les langages digitaux sont plus en mesure de passer du contenu que les langages analogiques. L'auteur soutient : « ...les langages digitaux sont plus aptes à transmettre des contenus, alors que les langages analogiques instaurent des relations [...]. Il en résulte que la traduction du langage digital en langage analogique s'accompagne de pertes non négligeables d'informations sur les

---

<sup>57</sup> BARTHE, Roland, « Leçon », *Œuvres complètes Tome III*, op. cit., p. 804.

<sup>58</sup> VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, op. cit., p. 41.

contenus... »<sup>59</sup> Selon Vanoye, les langages digitaux se caractérisent par leur complexité, leur sophistication, leur souplesse, leur abstraction et leur syntaxe élaborée. À l'opposé, les langages analogiques sont imprécis, ambigus, équivoques... Les langages analogiques se situent davantage au niveau des relations.

Nous y voyons un lien avec l'écriture hiéroglyphique et avec le fonctionnement du rêve également. Ce lien serait dû à un processus de mise en relation pouvant relever de la psychanalyse dans les trois éléments que nous avons nommés, c'est-à-dire les langages analogiques propres au film, l'écriture hiéroglyphique et le rêve. Vanoye écrit : « Par ailleurs, ce sont sans doute des « effets relationnels » qui paraîtront les plus prégnants, s'agissant du cinéma, et qu'il est nécessaire d'élucider avant de conduire une analyse des contenus abstraits (ces deux aspects sont liés, nous y insistons). En termes psychanalytiques, nous dirions que la vision d'un film enclenche des processus primaires (liés au principe de plaisir)... »<sup>60</sup> Concernant le lien du cinéma avec l'écriture hiéroglyphique et le rêve, nous nous appuyons sur l'analyse de Derrida pour prouver notre point : « Warburton décrit le système des hiéroglyphes et y discerne, à tort ou à raison [...], différentes structures (hiéroglyphes propres ou symboliques, chaque espèce pouvant être curiologique ou tropique, les rapports étant d'analogie ou de partie à tout) qu'il faudrait systématiquement confronter avec les formes de travail du rêve (condensation, déplacement, surdétermination). »<sup>61</sup> De plus, n'a-t-on pas déjà comparé le cinéma au rêve ?

---

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, op. cit., p. 42.

<sup>61</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 7 : Freud et la scène de l'écriture », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 309.

Bien sûr que si et particulièrement dans le mouvement du Surréalisme. Comme nous savons, les Surréalistes se sont inspirés des travaux de Freud sur le rêve dans leur travail de création dont leurs films bien que certains théoriciens émettent des bémols à cet égard. Vanoye affirme également que le cinéma se rapproche du rêve en citant un passage intéressant de l'article « Le rêve, l'inconscient et le merveilleux » de Brunius qui est paru dans *L'âge du cinéma* :

« La disposition des images de l'écran *dans le temps* est absolument analogique au *rangement* que peut opérer la pensée ou le rêve. Ni l'ordre chronologique, ni les valeurs relatives des durées, ne sont réels. Contrairement au théâtre, le film, comme la pensée, comme le rêve, choisit des gestes, les éloigne ou les grossit, en élimine d'autres, passe plusieurs heures, plusieurs siècles, plusieurs kilomètres en quelques secondes, accélère, ralentit, s'arrête, retourne en arrière. »<sup>62</sup>

Dans ses propos, Brunius n'est pas tellement loin de la description du processus d'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. De plus, bien que l'image cinématographique soit indéniablement plus complexe, nous considérons qu'elle fonctionne quand même d'une façon semblable à celle des hiéroglyphes. Quant à elle, l'adaptation cinématographique renferme également de la condensation, des déplacements, de la surdétermination, etc., au même titre que l'écriture hiéroglyphique. Vanoye va dans ce sens en écrivant : « L'une des premières injonctions est bien exprimée par D. Swain : « Cut. Cut. Cut. » (« Coupez. Coupez. Coupez. »). [...] Couper c'est donc supprimer (des épisodes, des personnages, des descriptions, des intrusions d'auteur, etc.). Mais couper, c'est aussi raccourcir, synthétiser, amalgamer. »<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, op. cit., p. 21.

<sup>63</sup> VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios (2<sup>e</sup> édition)*, Paris : Armand Colin, [1983] 2008, p. 118-119.

Mais qu'en est-il du langage poétique ? Et surtout comment l'adapter au cinéma ? Le processus d'adaptation cinématographique se complexifie lorsqu'il s'agit de poésie, ce qui rend le projet intéressant par le fait même. Il serait très instructif de recourir une fois de plus aux écrits de Derrida pour déterminer ce qui relève du poétique :

« Pour ressaisir au plus proche l'opération de l'imagination créatrice, il faut donc se tourner vers l'invisible dedans de la liberté poétique. Il faut se séparer pour rejoindre en sa nuit l'origine aveugle de l'œuvre. Cette expérience de conversion qui instaure l'acte littéraire, écriture ou lecture, est d'une telle sorte que les mots même de séparation ou d'exile, désignant toujours une rupture et un cheminement à l'intérieur du monde, ne peuvent la manifester directement mais seulement l'indiquer par une métaphore dont la généalogie mériterait à elle seule le tout de la réflexion. Car il s'agit ici d'une sortie hors du monde vers un lieu qui n'est ni un non-lieu ni un autre monde ni une utopie ni un alibi. »<sup>64</sup>

Les propos de Derrida sont très intéressants voire passionnants. Ils nous aident à cerner davantage la fonction poétique et la poésie en tant que telle. Cependant, ils viennent complexifier grandement la question de l'adaptation de la poésie au cinéma. Dans son mémoire de maîtrise portant sur la poésie au cinéma, Dubois-Côté souligne : « Dans les études sur la poésie littéraire, la frontière passe forcément par le langage, du moins dans les études modernes de la poésie. En effet, une distinction est très souvent faite entre une poésie classique, traditionnelle et une poésie moderne, où ce qui définit la poésie est différent. »<sup>65</sup> Ce qui distingue une œuvre littéraire d'un écrit ordinaire se situe dans la littérarité. La poésie détient cet aspect. Elle n'est pas la seule, mais c'est un élément important de sa constitution. C'est ce que Aron démontre en s'appuyant sur les recherches de Jakobson :

---

<sup>64</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 1 : Force et signification », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 17.

<sup>65</sup> DUBOIS-CÔTÉ, Véronique, *La poésie au cinéma, un passage par le récit*, Montréal : Université de Montréal, 2000, p. 4.

« Littérarité et fonction poétique sont étroitement liées, comme le montre clairement, par exemple, ces deux phrases, séparées par peu de lignes, du *Postscriptum* aux *Questions de poétique*, rédigé en 1973 par Jakobson en réponse aux critiques soulevées par ses théories : « La poétique peut être définie comme l'étude linguistique de la fonction poétique dans le contexte des messages verbaux en général et de la poésie en particulier. (...) La « littérarité » (*literaturnost*), autrement dit, la transformation de la parole en une œuvre poétique, et le système des procédés qui effectuent cette transformation, voilà le thème que le linguiste développe dans son analyse des poèmes. » »<sup>66</sup>

Dubois-Côté abonde sensiblement dans le même sens : « Ainsi plus que la mise en forme des mots, c'est la valeur de ceux-ci qui va être importante dans la reconnaissance d'une œuvre poétique. »<sup>67</sup> La signification de l'œuvre et sa « qualité littéraire » passent par les liens, les écarts, les explorations entre le fond et la forme et la démarquent d'un écrit de tous les jours à l'exemple d'un courriel envoyé à un ami.

C'est pourquoi la poésie n'est pas qu'une affaire d'émotions et de sentiments. Rimbaud dédaigne le sentimentalisme et tend à une poésie objective. Selon Dubois-Côté : « Avoir une intention poétique, ce serait organiser son travail dans le but que l'on reconnaisse une expression intime, novatrice, qui déborde l'emploi d'un thème spécifique et l'épanchement sentimental. »<sup>68</sup> Le défi réside dans le fait de rendre cette expression intime et novatrice au cinéma. Il faut dire que peu de tentatives d'adapter la poésie au cinéma ont été faites. Les explorations des Surréalistes sont notoires et différents théoriciens s'y sont penchés. Dubois-Côté en traite elle aussi dans son mémoire et nous le ferons également dans la suite de nos propres travaux, mais selon une perspective différente, la nôtre visant à adapter des poèmes au cinéma, alors que Dubois-Côté cherche des touches poétiques au cinéma. Notre

---

<sup>66</sup> ARON, Thomas, *Littérature et littérarité : un essai de mise au point*, Paris : Les belles lettres, 1984, p. 8.

<sup>67</sup> Idem., p. 5.

<sup>68</sup> DUBOIS-CÔTÉ, Véronique, *La poésie au cinéma, un passage par le récit*, op. cit., p. 13.

prédécesseur a aussi cherché des traces de poésie dans des films narratifs et c'est d'ailleurs l'objet de son mémoire. Dubois-Côté s'est attardée à deux films de Solanas, c'est-à-dire *Le Voyage* et *Le Sud*. Nous pouvons lire dans son analyse du second film :

« Solanas a plutôt emprunté à différents arts des éléments esthétiques qui viennent donner au film [une] valeur poétique, leur réunion débordant l'espace filmique. Il y a le théâtre qui vient d'abord s'inscrire au creux de la nuit où Floréal, le personnage principal, est libéré d'une prison de Buenos Aires. Lors de cette nuit tant rêvée, le temps est suspendu et devient une véritable scène où défilent les morts et les vivants du futur à venir, où le présent est sans cesse repoussé. »<sup>69</sup>

Il s'agit d'une belle analyse d'une scène de film narratif où comportant des touches de poésie. Nous y voyons même quelque chose de shakespearien car la scène se déroule durant la nuit et dans laquelle les morts et les vivants se côtoient. Par contre, nous jugeons que cette analyse est incomplète et le choix de films n'est pas suffisamment radical pour qui s'intéresse à une véritable adaptation de la poésie au cinéma.

L'analyse de Dubois-Côté vient néanmoins appuyer notre hypothèse selon laquelle l'adaptation de la poésie au cinéma peut permettre de traduire l'altérité, car nous avons signifié précédemment que la présence de l'altérité passe autant par le contenu que par la forme. Nous appuyons notre affirmation sur l'analyse du *Sud* de Dubois-Côté qui traite des aspects suivants : la sortie de prison de Floréal, la présence des morts et des vivants ainsi que le mélange des temps. Dubois-Côté indique que la valeur poétique vient de ces éléments, mais nous estimons que ceux-ci dénotent également de l'altérité. Floréal a beau être sorti de prison, il a tout de même été détenu pendant cinq ans sous la dictature en Argentine. Il y a aussi l'altérité causée par la rencontre des vivants et des morts et le

---

<sup>69</sup> Idem., p. 26-27.

mélange des temps. À ce titre, nous pensons qu'il est possible de faire un rapprochement avec les propos de Levinas au sujet de l'hypostase et le temps présent. Levinas écrit : « L'hypostase du présent n'est d'ailleurs qu'un moment de l'hypostase ; le temps peut indiquer une autre relation entre l'exister et l'existant. C'est lui qui nous apparaîtra plus tard comme l'événement même de notre relation avec autrui et nous permettra d'aboutir ainsi à une existence pluraliste dépassant l'hypostase moniste du présent. »<sup>70</sup> Mentionnons que c'est également le propre d'un poème de mélanger les temps ou de les diffracter. Nous n'avons qu'à rappeler que certaines fins des poèmes en prose des *Illuminations* emploient un autre temps de verbe, c'est-à-dire que le présent remplace le passé, et font surgir la première personne du singulier. Quant à la relation à l'autre, Levinas affirme :

« La relation avec l'autre n'est pas une idyllique et harmonieuse communion, ni une sympathie par laquelle nous mettons à sa place, nous le reconnaissons comme semblable à nous, mais extérieur à nous ; la relation avec l'autre est une relation avec un Mystère. C'est une extériorité, ou plutôt son altérité, car l'extériorité est une propriété de l'espace et ramène le sujet à lui-même par la lumière, qui constitue tout son être. »<sup>71</sup>

Maintenant, il reste à analyser différentes adaptations de poèmes au cinéma, puis à proposer notre propre adaptation des poèmes de Rimbaud.

## 2.1- L'exemple de Man Ray, le surréaliste solitaire

Les surréalistes adoptent le cinéma très tôt comme médium. Les premières vues animées représentent un terrain fertile pour leurs « délires » poétiques. Certains d'entre eux écrivent

---

<sup>70</sup> LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, p. 34.

<sup>71</sup> Idem., p. 63.

les impressions qu'ils ont en regardant les films et cela peut devenir des créations surréalistes « instantanées » voire fantasmées. Ropars-Wuilleumier écrit : « Certes, c'est dans les films les moins élaborés que les poètes ont trouvé la visualisation de leurs rêves. Mais l'évocation même qu'ils en donnent après coup révèle bien qu'ils en furent eux-mêmes les artisans. »<sup>72</sup> Nous pensons entre autres à Robert Desnos dont Ropars-Wuilleumier cite ses « fabulations » inspirées d'un film. Au sujet du surréalisme, Ropars-Wuilleumier indique :

« C'est que par son pouvoir de réalisation de l'irréel, le spectacle cinématographique représentait, aux yeux des Surréalistes, le lieu par excellence où les antinomies de l'esprit s'abolissent et où l'activité du songe et du délire s'épanouit librement. [...] Aussi permet-il, par le rapprochement soudain des réalités les plus éloignées, de constituer [des] analogies dans lesquelles s'accomplit poétiquement la surréalité. »<sup>73</sup>

Par contre, l'auteure émet des réserves face à cette réalisation de l'irréel et du surréalisme. Elle note : « Mais c'est par un malentendu profond que les Surréalistes ont pu attribuer au cinéma cette fonction onirique. L'activité cinématographique nécessaire à la réalisation d'un film est une activité consciente et concertée à l'opposition de l'automatisme psychique défini par Breton. »<sup>74</sup> Néanmoins, nous sommes d'avis qu'il est possible voire fascinant de tenter une telle entreprise. Pasolini partage cet opinion : « La pureté des images cinématographiques est [...] exaltée et non voilée par un contenu surréaliste. Parce que c'est la véritable nature onirique du rêve et de la mémoire inconsciente que le surréalisme

---

<sup>72</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Chapitre 2 : Le cinéma et les genres littéraires : réflexion sur les premières orientations du langage cinématographique », *De la littérature au cinéma*, Éditions Armand Colin, 1970, p. 55.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid.



réintroduit dans le cinéma, etc., etc. »<sup>75</sup> Nous voyons dans le surréalisme un moyen de tenter d'adapter la poésie au cinéma. Plusieurs poèmes cinématographiques et scénarios qu'ils voulaient « intournables » ont été écrits par les Surréalistes. Odette et Alain Virmaux soutiennent :

« Au point de départ, souvenons-nous: Philippe Soupault et ses « poèmes cinématographiques », dès 1918. L'intention était claire: publier un projet de film pour le faire connaître et pour favoriser ainsi la réalisation espérée. L'écriture n'était pas un succédané, mais un tremplin. C'est un parti auquel Soupault restera longtemps fidèle. [...] On assiste à un véritable phénomène d'édition et à l'institution progressive d'un nouveau genre littéraire. Mais il est clair que ce résultat a été atteint par paliers successifs. Les étapes d'un tel processus se laissent aisément discerner. En matière de production cinématographique, en effet, les projets avortés ont toujours été légion. Il a donc suffi de quelques échecs, d'ailleurs prévisibles, pour que plusieurs surréalistes ou proches compagnons du mouvement se résolvent à publier leurs scénarios dans diverses revues, afin de leur assurer un minimum d'existence. S'agissant d'hommes qui se comportaient par ailleurs en écrivains – quoi qu'ils aient dit de l'écriture –, l'habitude de ces publications s'installa assez vite, et l'édition des scénarios constitua bientôt un réflexe courant. À la limite, l'auteur du scénario ne se fait aucune illusion, d'emblée, sur ses chances de le voir devenir film et, s'il le publie, c'est en quelque sorte pour reconnaître sa dette d'écrivain envers la technique cinématographique ou par simple référence à un procédé désormais admis. Dans ce type d'entreprises, le cinéma est, en pratique, à peu près complètement oublié. »<sup>76</sup>

Certains surréalistes se sont également commis au cinéma. Le mouvement surréaliste et l'histoire du cinéma ont surtout retenu Luis Buñuel comme porte-étendard du cinéma surréaliste, mais il n'est pas le seul à avoir tenté l'expérience. Man Ray a lui aussi réalisé des films surréalistes bien qu'il soit quelque peu en décalage avec le mouvement. Norbert Bandier décrit bien sa situation au sein du groupe :

« Ses films, qui ont pourtant tous été vus par les surréalistes, n'ont pas obtenu le label surréaliste qu'il attendait [...] Ce qu'il interprète en termes « d'impairs » à l'égard du groupe pour expliquer la forme d'indifférence manifestée par les surréalistes à

<sup>75</sup> PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, Payot, 1976, p. 143.

<sup>76</sup> VIRMAUX, A., VIRMAUX, O., *les surréalistes et le cinéma*, Paris : Seghers, 1976, p. 65-66.

l'égard de ses films au lieu de la reconnaissance attendue n'est que la conséquence de la position d'extériorité qu'il occupe par rapport au mouvement et qui le conduit à la méconnaissance des enjeux spécifiquement littéraires qui déterminent la stratégie des surréalistes, notamment à l'égard du cinéma. »<sup>77</sup>

De toutes façons, les excommunications sont légion dans le groupe de Breton même si Man Ray n'a pas été clairement « excommunié » par les Surréalistes. Nous comprenons à la lecture de Bandier que Man Ray se marginalise par rapport aux surréalistes en pratiquant entre autres l'automatisme alors que le groupe délaisse cette avenue. De plus, il tente de rendre ses films poétiques, ce qui le rapproche de l'avant-garde des années 20 critiquée par les surréalistes.

Cela ne l'empêche pas de faire des films dadaïstes et surréalistes dont *L'Étoile de mer* (1928) qui est bien intéressant du fait qu'il s'agisse d'une adaptation du poème de Robert Desnos. Nous analyserons ce film sans tenir compte de la musique de la version que nous avons trouvée parce qu'elle a été ajoutée plusieurs années après la réalisation du film, c'est-à-dire en 1972. Nous considérons donc qu'elle ne fait pas partie de l'univers premier de *L'Étoile de mer*. Ce film, qui raconte la rencontre et la rupture impromptue d'un homme et d'une femme baigne dans l'onirisme dès son commencement. On y trouve une image tourbillonnante d'une étoile de mer projetée sur un drap, ce qui rappelle le cinéma des premiers temps ainsi que les ombres chinoises. Une brume s'élève dans l'image invitant le spectateur à entrer dans le poème de Desnos comme dans un rêve. Derrida écrit au sujet du rêve et de l'écriture non-phonique :

---

<sup>77</sup> BANDIER, Norbert, « Man Ray, les surréalistes et le cinéma des années 20 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88 (Les avant-gardes), juin 1991, p. 53-54.

« Or, dans tout espacement silencieux ou non purement phonique des significations, des enchaînements sont possibles qui n'obéissent plus à la linéarité du temps logique, du temps de la conscience ou de la préconscience, du temps de la « représentation verbale », entre l'espace non-phonétique de l'écriture (même dans l'écriture « phonétique ») et l'espace de la scène du rêve, la frontière n'est pas sûre. Ne soyons donc pas surpris lorsque Freud pour suggérer l'étrangeté des relations logico-temporelles dans le rêve en appelle constamment à l'écriture, à la synopsis spatiale du pictogramme, du rébus, du hiéroglyphe, de l'écriture non-phonétique en général. »<sup>78</sup>

Il est notoire que les surréalistes se soient inspirés des recherches de Freud sur le rêve et Man Ray ne fait pas exception. Poursuivons l'analyse : le film a un deuxième seuil en une fenêtre qui s'ouvre pour laisser le spectateur pénétrer dans l'appartement et l'univers des personnages. Mais un fondu enchaîné entraîne le spectateur sur la route où le couple s'est rencontré dans une image embrouillée comme s'il s'agissait d'une vision à travers une vitre quelque peu déformante. Cette vision brouillée revient à plusieurs reprises dans le film et renforce l'onirisme de *L'Étoile de mer*. Par contre, le plan sur les jambes des marcheurs est clair, suggérant un mélange entre le rêve et la réalité. Un intertitre présente les premiers vers de Desnos :

« Les dents des femmes  
sont des objets  
si charmants... »

Le plan suivant montre la femme arrangeant sa jarrettière au milieu de la route comme si elle apprêtait un appât dans une image embrouillée. Les liens entre l'image de la femme comme appât et une relation trouble à venir entre elle et l'homme peuvent être établis ici. Nous y voyons aussi une opposition entre le haut et le bas étant donné qu'il est question de dents et que nous voyons des jambes. De plus, il peut y avoir une opposition entre les

---

<sup>78</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 7 : Freud et la scène de l'écriture », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 321.

aspirations de l'homme et les intentions de la femme comme nous le verrons plus loin. Cela ne serait pas étranger à l'univers de Desnos dans lequel l'amour représente un défi. Gingrass soutient : « For Desnos, the game of love consists in a continual launching of the self towards the Other – a projection he repeats ceaselessly. Although Desnos projects his longing for acknowledgement by his beloved... »<sup>79</sup> Cela signifie que l'engagement n'est pas égalitaire ni équitable. L'intertitre suivant appuie l'idée de rêve et l'idée d'appât :

« ...qu'on ne devrait  
les voir qu'en rêve  
ou  
à l'instant de l'amour. »

D'ailleurs, le couple ne tarde pas à rentrer à la maison et à se rendre à la chambre qui se trouve à l'étage toujours dans une image embrouillée. La femme se déshabille, se couche et l'homme lui fait ses adieux. L'allitération de l'intertitre succédant les adieux nous révèle le nom de la femme tout soulevant un doute sur celle-ci : « Si belle ! Cybèle ? »

Nous voyons différents plans montrant Cybèle qui vend des journaux dans la ville. Elle a également un bocal qui contient une étoile de mer que l'homme vient chercher. L'homme l'observe à la lumière d'une lampe dans un autre plan et vient ensuite l'image de celle-ci avant qu'elle soit capturée. Nous pensons qu'il s'agit d'une comparaison entre l'homme et l'étoile de mer. Dans son article, Gingrass affirme que l'étoile de mer représente la femme à cause de la tradition poétique de Desnos, mais nous divergeons de ce point de vue à la lumière de l'interprétation que nous faisons du film de Man Ray. Par la suite, des journaux

---

<sup>79</sup> GINGRASS, Katherine, « The Voice of the Bottle : The Love Poetry of Joyce Mansour and Robert Desnos » *Paroles gelées*, Vol. 8, No. 1, 1990, p. 12.

s'envolent au vent et l'homme court après ceux-ci. Ces journaux symbolisent la femme selon nous et cette scène survient dans le film à la manière d'une scène de rêve qui renferme un amalgame d'éléments. Rendu chez lui, l'homme feuillette le journal et lit un article concernant un homme d'État lithuanien qui fait une mise en demeure. L'article est montré en gros plan et semble intervenir comme dans un collage. Mais nous ne devons pas négliger le fait que l'article traite d'un homme d'État lithuanien qui riposte à une note d'un autre homme, ce qui montre deux hommes en conflit et peut servir de présage pour la fin du film. L'amant de Cybèle chiffonne le journal et le jette par terre. Il commence peut-être à sentir que leur relation n'est pas tout à fait sincère.

Puis, un écran noir suggère une ellipse dans le temps. Cybèle caresse les cheveux de l'homme étendu sur ses genoux dans un plan mi-moyen embrouillé qui constitue un retour à l'idylle. Un autre passage au noir nous amène à un travelling rapide sur un chemin de fer et un plan à l'intérieur du train en mouvement pouvant signifier l'acte sexuel. Par la suite, nous avons droit à des cheminées de bateau crachant leur fumée. Nous voyons aussi un jet d'eau assez fort qui se déverse dans le port, ce qui vient appuyer la représentation de l'éjaculation. Un fondu au noir fait passer le film des images de bateau à un panoramique sur les côtes embrumées.

De cette image, nous passons à celle de l'étoile de mer sur un socle. Le poème de Desnos soulève l'idée de fleur en verre et il y a une image en kaléidoscope qui montre des étoiles de mer dans des pots de verre ainsi qu'un homme sortant et entrant une épée de son fourreau. Le poème de Desnos ramène l'idée de fleur de verre et le film montre différentes

scènes de Cybèle. Un intertitre apparaît à l'écran dans lequel il est écrit : « belle, belle comme une fleur de verre » se référant à Cybèle. Plus loin, il est question de fleur de chair et nous voyons Cybèle qui enlève un masque devant l'homme. Les yeux du masque s'allument comme s'il y avait quelque chose de magique ou de maléfique. D'après Cortanze : « La femme est miroir, garante du merveilleux et de la poésie, de l'insoumission totale et de l'Amour à l'ombre « vénéneuse et mortelle ». »<sup>80</sup>

Le poème dit plus loin : « Il faut battre les morts quand ils sont froids » et Cybèle monte l'escalier de la maison avec un couteau à la main et regarde l'étoile de mer sur une marche. Le plan rapproché suivant indique qu'elle poignarde l'étoile de mer parce que nous voyons l'étoile sur son bras et le couteau dans sa main. N'oublions pas qu'il y a un lien entre l'étoile de mer et l'homme et nous considérons même que l'étoile en question représente l'homme. La fin du film confirme cette hypothèse. Il y a un passage du poème dans lequel il est écrit :

« Et si tu trouves  
sur cette terre  
une femme  
à l'amour sincère... »

L'intertitre est suivi de deux plans, l'un sur une rivière et l'autre sur des flammes. Ces deux éléments sont antagonistes. De plus, Cybèle est derrière les flammes. Cela peut signifier qu'elle est une diablesse et que l'on remet la sincérité de son amour en question. L'étoile de mer vient évidemment de l'eau, or le feu n'est pas son élément. Il se pourrait

---

<sup>80</sup> CORTANZE, Gérard de, *Le monde du surréalisme*, Bruxelles : Éditions Complexe, 2005, p. 41.

que l'homme ne soit pas fait pour Cybèle ou vice versa. Un intertitre ajoute plus loin : « belle comme une fleur de feu » et il y a un plan moyen montrant Cybèle à l'allure d'un soldat romain. Elle est donc possiblement dangereuse. D'ailleurs, Cybèle part avec un autre homme à la fin et laisse son premier amoureux en plan sur la route.

## 2.2 Un cinéma de poésie

Les jugeant hors de son corpus, Dubois-Côté a écarté de son mémoire les recherches de Pasolini visant un cinéma de poésie. Pour notre part, nous les considérons fondamentales afin d'arriver à une adaptation de la poésie complètement indépendante de l'œuvre de laquelle elle est issue. Or, nous analyserons la transposition du poème *L'Arbre de Mars* de France Mongeau réalisé par Philippe Baylaucq dans le cadre du film collectif *Un cri au bonheur* (2007) afin d'illustrer les concepts pasoliniens du cinéma de poésie sans oublier le concept d'altérité. Bien qu'il s'agisse d'une transposition et non d'une adaptation totale d'un poème comme nous le préconisons, cet extrait a des aspects intéressants nous permettant de soutenir nos propos. Nous considérons que *L'Arbre de Mars* est une transposition au lieu d'une adaptation parce que les images accompagnent le poème récité en voix off. Conséquemment, l'extrait demeure attaché au poème et c'est le cas de tous les extraits du film *Un cri au bonheur*. Nous savons qu'il a été établi depuis longtemps qu'une adaptation cinématographique doit être indépendante de l'œuvre originelle. Nous ne devrions pas recourir à l'œuvre originelle pour comprendre son adaptation ni même l'avoir en support par l'entremise de la voix off. Le spectateur doit saisir d'emblée ce qui se déroule à l'écran sans même avoir lu une seule ligne de l'œuvre littéraire. Nous irions

jusqu'à soutenir que cette œuvre est au service du film. Concernant la transposition, nous considérons que c'est le film qui est au service de l'œuvre littéraire et qui lui est assujéti. L'adaptation cinématographique doit « vivre » par elle-même, ce qui ne nous empêche pas de nous pencher sur les points saillants de la transposition de Baylaucq.

Le début de l'extrait nous montre bien sûr un paysage d'hiver qui est un élément caractéristique et « exotique » du Québec rappelant le mois de mars par la même occasion. Au sujet des paysages d'hiver et de nature qui traversent le film, Loïselles les critique ainsi : « ...un coordonnateur s'est chargé de « lier » tous ces fragments automnes par de *jolis* plans de nature, vides et insignifiants, sortes de diaporamas qui, loin de tendre un fil conducteur entre les films, ne font que perturber l'intégrité de chaque réalisation en s'insinuant dans le commencement et l'aboutissement de chacune de ces œuvres déjà brèves. »<sup>81</sup> Heureusement, il n'y a pas que ces intempestifs paysages. Mentionnons que *L'Arbre de Mars* débute avec la récitation d'une partie du poème en espagnol et la version française arrive ensuite. Bien que ces deux langues soient de la même famille, elles ramènent la question de l'altérité à l'avant-plan. Dans la même veine, le poème et sa transposition mettent en relation deux antinomies, c'est-à-dire la guerre et l'amour. Selon nous, cette relation se rapproche de celle du couple mythique Arès et Aphrodite chez les Grecs et, bien évidemment, Mars et Vénus chez les Romains. De plus, nous ne pouvons pas faire autrement que d'y voir aussi une référence à Adam et Ève ainsi que l'arbre de la connaissance du bien et du mal dans la Bible. D'autre part, la relation antinomique entre la

---

<sup>81</sup> LOISELLE, Marie-Claude, « Un cri au bonheur (collectif) », *24 images*, no. 134, 2007, p. 64.



guerre et l'amour vient en premier lieu du poème récité en voix off et de la bande sonore. La poète dit : « À l'aube d'un mars magnifique, l'aubier mis à nu des pommiers de ma terre rejoignait le spectacle d'une ville tombant dans les bras d'un brasier. » À cet instant, nous entendons le son extra-diégétique d'une bombe qui explose et le son d'un arbre qui craque et qui tombe, ainsi que des sirènes qui suivent celui de la bombe. Nous établissons que les sons sont extra-diégétiques parce qu'ils n'ont pas de rapport direct avec l'arbre défeuillé au milieu de la forêt et ils ne viennent pas de l'extérieur du cadre de la caméra. Mais ils vont de pair avec la logique du poème.

Le défi du processus d'adaptation de la poésie réside dans le fait de traduire une vision ou une voix subjective avec des matériaux dits objectifs. Cette objectivité est sous-entendue dans la remarque suivante de Ropars-Wuilleumier au sujet de l'image même si elle souligne que la réalité demeure apparente à l'intérieur de celle-ci. Elle écrit :

« De fait, si l'image plate diffusée par l'écran diffère de l'image réelle à trois dimensions, il est vrai en revanche que la réalité du mouvement qu'elle donne à percevoir la rapproche de la vision réelle. Or, le propre de la réalité perçue dans la vie quotidienne est d'être aussi éphémère qu'immédiatement saisie parce que soumise à une interprétation purement utilitaire et la représentation apparente de la réalité, bien qu'elle soit le matériau premier de l'expression cinématographique, constitue alors un handicap aussi bien qu'un apport. »<sup>82</sup>

L'auteure ajoute : « Alors, s'opposent irréductiblement entre la littérature et le cinéma un art du dire et un art du montrer, une expression proprement intérieure et une représentation de la réalité extérieure, dans la confrontation desquels le cinéma sort nécessairement

---

<sup>82</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Chapitre 1 : Préalables et perspectives pour une comparaison », *De la littérature au cinéma*, p. 30.

vécu. »<sup>83</sup> La confrontation risque d'être d'autant plus ardue lorsqu'il s'agit d'adapter de la poésie au cinéma étant donné qu'il y a une grande part de subjectivité et une voix personnelle émanant de l'auteur dans un poème. Précisons que la subjectivité peut provenir d'un personnage du poème et non nécessairement de l'auteur. Pasolini aborde aussi le problème de la nature objective de l'image cinématographique, mais il laisse la porte ouverte à la subjectivité au cinéma. Il soutient : « En somme le cinéma, ou le langage des im-signes, a une nature double : il est à la fois extrêmement subjectif et extrêmement objectif (jusqu'à une insupportable et ridicule vocation naturaliste). »<sup>84</sup> En fait, la subjectivité peut se révéler par le mouvement de caméra et le traitement de l'image.

En ce qui concerne *L'Arbre de mars*, la caméra fait un travelling autour de la poète et d'un arbre défeuillé, ce qui constitue un élément caractéristique du cinéma de poésie selon Pasolini. Il stipule : « si [...] c'est la caméra qui bouge [...] alors la qualification filmique est passive... [...] si c'est [...] la qualification passive qui prédomine, le film est lyrico-subjectif, parce que c'est l'auteur, avec son style, qui y est agissant, ce qui implique de sa part une vision subjective du réel. »<sup>85</sup> On observe donc une poésie cinématographique. L'auteur dont parle Pasolini est dans ce cas-ci Baylaucq. Ce n'est pas tout. Du point de vue esthétique, l'image s'assombrit et passe au rouge et noir évoquant presque une vision de l'enfer. Ce changement dans l'image nous rappelle la « subjective indirecte libre » qui permet d'avoir « une langue technique de la poésie au cinéma », selon Pasolini. Il écrit :

---

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, op. cit., p. 142.

<sup>85</sup> Idem., p. 181-182.

« La caractéristique fondamentale de la « subjective indirecte libre » au cinéma implique une possibilité stylistique très articulée, libère les possibilités expressives étouffées par la traditionnelle convention narrative, dans une sorte de retour aux origines, jusqu'à retrouver dans les moyens techniques du cinéma les qualités oniriques, barbares, irrégulières, agressives, visionnaires des origines. »<sup>86</sup>

Revenons à la relation guerre et amour. Le poème se poursuit ainsi : « Des fleurs odorantes et toxiques rappelaient le compliqué mélange de silicate de fer passant dans la fabrication de nos bombes. » Nous entendons une énorme explosion à ce moment-là et l'image revient à la lumière du jour. D'autre part, il y a une musique ressemblant à celle du flamenco qui commence à jouer ainsi que des castagnettes. Nous entendons un homme chantant ce qui semble être un chant gitan. Nous ne pouvons qu'y voir une référence au régime dictatorial franquiste qui a sévi durant une quarantaine d'années en Espagne, ce qui explique la version espagnole du poème dans l'extrait.

La relation antinomique de ce poème a également un caractère sexuel. Bien sûr, il y a l'arbre dans l'image et les pommiers du poème qui renvoient au péché originel longtemps associé à l'acte sexuel. Mais nous observons un lien plus profond dans l'extrait. Nous soupçonnons un rapport charnel, amoureux soit, mais charnel aussi, entre deux opposants au régime franquiste dont l'un semble avoir été forcé de s'exiler. Il peut s'agir aussi d'un amour impossible entre une espagnole catholique et un gitan dans une Espagne intolérante.

---

<sup>86</sup> Idem., p. 147.

Ou les deux à la fois. En étant toujours sous l'égide de la narratrice, la suite du poème va ainsi: « Tu léchais tes doigts. Ils conservaient ce parfum âcre et ferreux de l'exil. Tu léchais tes doigts dans cette peur haïe. Victoire à ton silence ! Quand ta main frôlait ma taille et en sculptait le jour où j'étais joie et poussières, mais tu oubliais déjà ma bouche. Déjà mes lèvres enveloppant ton sexe roux, tu oubliais cette parfaite solitude. » Il se pourrait même que l'amant soit mort du fait de l'utilisation de l'imparfait comme temps de verbe ainsi que l'évocation du silence et de l'oubli, ce qui nous rapproche de la relation entre Éros et Thanatos. Ce poème traite de la pulsion sexuelle, de la pulsion de vie et de la pulsion de mort. Nous pensons qu'il pourrait s'agir d'une pulsion hypostasiée telle que l'entend Levinas pour le temps.

Concernant le temps, le poème est au passé et les sons semblent venir d'une autre époque. Il n'y a pas seulement les sons de la guerre, il y a également la musique du flamenco issue de la culture gitane et la voix d'un homme qui parle espagnol. Ici, le péché originel est peut-être né gitan, car les gitans sont devenus des individus indésirables sous la dictature de Franco. Force est de constater que le poème de Mongeau et la transposition de Baylaucq font ressortir des situations d'altérité par l'emploi particulier de procédés cinématographiques. Bien que le poème traite d'une relation entre deux amants, nous ne pouvons pas occulter le caractère machiste de la société espagnole durant la dictature de Franco. La femme du poème avait un sexe dans la bouche nonobstant que c'est elle qui l'enveloppait de ses lèvres. Il s'agit bien évidemment d'un phallus. Le phallus est associé aux armes et au pouvoir. Conséquemment, la femme se voit réduite au silence par

l'homme, les armes et le pouvoir. Mais ce n'est pas la seule à être réduite au silence dans cette société-là. Les minorités le sont aussi dont les gitans, hommes et femmes.

Avec le reste du poème, nous déduisons que la femme se remémore son passé tumultueux et son amour impossible à la vue des arbres de son verger dans son pays d'adoption. Elle dit en étant accompagnée d'un son évoquant les castagnettes et d'une guitare en arrière-plan sonore : « Mes doigts tordus de mensonges et de grèves sablées, tes lèvres écorchées au fruit de ce dernier hommage, un fardeau de plus à ma lucidité. [...] Désormais, je fabrique des bombes farineuses. Le faux-bois des arbres de ma terre gémit au froissement de l'aube. Des vents froids polissent l'écorce neuve des branches levées comme autant de bras maigres tendus. » À ce moment, nous entendons le cri perçant d'un homme qui semble se faire tuer ou torturer. Le poème se poursuit ainsi : « Au palpitant de leurs blessures, coule encore la salive poisseuse des grands animaux. J'aurai des morts pour me parler et je me souviendrai des arbres blonds qui ont voulu croire à notre amour, arbres rongés au centre de leur pulpe première. » Nous entendons un autre cri perçant et la version espagnole du poème recommence en étant juxtaposée à la version française tandis que l'image tournant autour de l'arbre depuis un bon moment dans des plans successifs reliés par des fondus enchaînés passe du jour à la nuit. La fin du poème compare les arbres du verger à ce qui semble être une ville assiégée dont les habitants espèrent un avenir meilleur et dans laquelle les amants tentaient de poursuivre leur relation. Mais c'est en vain car nous voyons les branches de l'arbre se couvrir de sang dans un plan rapproché.

### 2.3 *Pan Tadeusz* d'Andrzej Wajda

Nous avons choisi de traiter du film *Pan Tadeusz* (1999) après *Un cri au bonheur* bien qu'il ait été réalisé antérieurement parce qu'il cadre davantage avec notre conception de l'adaptation cinématographique de la poésie. De plus, nous retrouvons ici aussi la notion d'altérité via ce processus. L'un des points importants à noter est que Wajda utilise l'adaptation de la poésie au cinéma depuis le début de sa carrière pour manifester sa dissidence et dénoncer les problèmes auxquels ses compatriotes ont été confrontés. Comme l'indique Miczka, il a trouvé le moyen de le faire même à l'époque où il ne le pouvait pas :

« Two works, which Wajda realised as a student in 1950, *Kiedy ty śpisz*, (*When you sleep*-- a filming of Tadeusz Kubiak's poem about the jobs being done by the adults in the night in order to secure the normal routine of the day) and *Zły Chłopiec* (*Bad Boy*-- a didactic story based on motives from a Anthony Chekhov's short story) prove that strategy of an agitator, which was then obligatory for all the artists, limited his artistic and linguistic sensibility as well as his visual imagination. »<sup>87</sup>

Nous considérons que la dissidence comporte une part d'altérité et surtout avec la marginalisation qui peut s'en suivre. L'œuvre d'Andrzej Wajda est donc tout indiqué pour notre recherche. Penchons-nous sans plus attendre sur son adaptation de *Pan Tadeusz*.

Afin d'illustrer la présence de Mickiewicz dans son long poème, Wajda commence son film par une prolepse montrant Mickiewicz à Paris en compagnie de ses principaux personnages qui sont âgés. Une partie de l'épilogue devient donc un prologue dans le film et le

---

<sup>87</sup> MICZKA, Tadeusz, « Andrzej Wajda's Duties to the Audience (Oscar 2000) », *Kinema, a journal for film audiovisual media*, Spring 2000, p. 3. (Document PDF gratuit- 23 pages)

personnage de Mickiewicz récite les premiers vers de l'épilogue. Ensuite, le film amorce une analepse dans laquelle l'histoire de *Pan Tadeusz* et celle-ci constitue un souvenir. Par moments, le personnage de Mickiewicz commente les événements par l'entremise de ses vers qu'il récite en voix off dans une narration antérieure et une focalisation interne. On revient à Paris à la fin du film et le personnage de Mickiewicz termine sa récitation en étant dans le cadre. Étant d'autres retours en arrière, certains plans des troupes napoléoniennes s'intercalent entre les plans du personnage de Mickiewicz.

Malgré le fait que l'œuvre originelle écrite par Mickiewicz soit une épopée, l'Épopée polonaise plus précisément, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un long poème composé de douze chants écrits en alexandrins. Qui plus est, l'adaptation et son analyse sont un très bon exemple d'altérité tout comme le propos des deux œuvres. Nous avons lu l'œuvre de Mickiewicz traduite en français faute de pouvoir lire le polonais et nous analyserons un extrait du film de Wajda réalisé en polonais et sous-titré en anglais. Or, en plus de nous trouver devant une adaptation, nous avons affaire à deux traductions. L'une est en français et l'autre est en anglais, mais cela ne nous empêchera pas d'isoler des aspects intéressants de cette adaptation. Concernant la traduction versus l'adaptation, Gambier écrit :

« Bien que souvent co-présents, ils ne s'autodélimitent pas clairement : on les rapproche mais sans préciser leur frontière, sinon leur relation. Rattachée à certains types de texte (pièce de théâtre, publicité par exemple), l'« adaptation » semble impliquer une certaine liberté du traducteur – à qui il serait alors permis des modifications, des ajouts, des ajustements, des omissions [...]. ...dans la plupart des cas, on se retrouve devant une antinomie intenable : d'une part, la traduction serait

vouée à la littéralité, d'autre part, elle se changerait en « adaptation » dès que son souci cibliste dominerait. »<sup>88</sup>

Nonobstant les changements apportés au cours des différents processus de traduction et d'adaptation, nous considérons que l'intégrité de l'œuvre de Mickiewicz a été respectée. Le traducteur a repris la versification en alexandrins qui était utilisée à l'époque de Mickiewicz dans le livre. Les acteurs respectent la versification du poème dans leurs répliques dans l'adaptation de Wajda. Cela se ressent dans le rythme des dialogues et le détachement des syllabes même si les acteurs parlent en polonais. De plus, les sous-titres anglais rendent aussi la versification même s'ils prennent parfois la forme dialogique normale. Ces dialogues sont déjà écrits dans le poème de Mickiewicz. Ce ne sont pas des ajouts de Wajda. Mais il y a bien sûr un détour vers la prose dans l'adaptation et la mise en récit de certaines parties du poème même si celui-ci renferme un récit. L'extrait de l'attaque des troupes russes au domaine du juge en est un exemple. Tomaszewski fait une remarque judicieuse en reprenant les propos de Marcel Martin : « Ce théoricien insiste sur le décalage important qui existe toujours entre le mot et l'image et considère que le cinéma ne peut exprimer des idées générales et abstraites que par la voie du symbolique... »<sup>89</sup> Et c'est le cas pour ce qui est des paysages de *Pan Tadeusz* par exemple. Mickiewicz écrit au début du poème alors que Tadeusz revient au bercail : « Le long du bleu Niémen étalés largement/Vers ce territoire diapré tout comme une palette/Où l'or est le froment et l'ambre la navette/Argenté par le seigle, où d'un neigeux éclat/Le sarrasin reluit, où le trèfle incarnat/D'un feu virginal brûle; en tout sens, les bordures/Semblent des galons verts

---

<sup>88</sup> GAMBIER, Yves, « Adaptation : une ambiguïté à interroger », *Meta : journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal*, vol. 37, no. 3, 1992, p. 421.

<sup>89</sup> TOMASZEWSKI, Marek, « Un cas de traduction intersémiotique : *Pan Tadeusz*, le film d'Andrzej Wajda », *Synergies Pologne*, no, 5, 2008, p. 86.



ponctués de piqûres/Par de calmes poiriers. »<sup>90</sup> La caméra de Wajda optant pour des plans réalistes ne peut que montrer le paysage tel qu'il est sans fioritures.

Le film de Wajda nous ramène aussi à la question de l'altérité et vient contredire Ropars-Wuilleumier selon nous. Elle soutient à la suite de l'analyse du temps de la syntaxe prosaïque de l'univers mythique :

« Définition que confirme indirectement l'examen des œuvres les plus accomplies du cinéma muet qui trouva dans l'Épopée, cet autre versant du roman, le genre d'expression correspondant le mieux, avec le genre comique, à ses possibilités comme à ses limites. Dans l'Épopée, où se combinent la poésie et l'histoire, le drame s'agrandit aux dimensions d'une communauté. Le héros épique n'est jamais un individu dans la mesure où [...], il relève d'un monde intérieurement homogène tandis que le héros de roman est lié à l'altérité du monde extérieur. »<sup>91</sup>

Or, notre analyse de *Pan Tadeusz* démontre que Ropars-Wuilleumier n'a pas entièrement raison parce que le drame n'est pas seulement au niveau de la communauté. Il y a également un drame personnel qui traverse l'épopée historique et poétique de Mickiewicz à l'instar d'un roman. Son héros est lié à l'altérité du monde extérieur. Même s'il s'agit de l'Épopée polonaise, on lui a donné le nom du personnage principal qui est le fils d'un traître qui a tué le propriétaire d'un château lors l'invasion russe avant de s'enfuir. Précisons que ce meurtre est dû au fait que le propriétaire du château a refusé de donner la main de sa fille au père de Tadeusz. Tadeusz est donc un individu et son histoire a de l'importance dans l'épopée. D'autre part, bien qu'elle s'unisse pour combattre les troupes russes, nous estimons que la communauté n'est pas homogène au départ. Il y a une

---

<sup>90</sup> MICKIEWICZ, Adam, « Chant premier : Le Domain », *Pan Tadeusz ou La dernière expédition judiciaire en Lituanie*, Montricher : Les Éditions Noir sur blanc, [1811-1812] 1992, p. 11.

<sup>91</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Chapitre 2 : Le cinéma et les genres littéraires : réflexion sur les premières orientations du langage cinématographique », op. cit., p. 60.

division entre le président, frère du traître, et le comte ainsi qu'entre leurs maisons respectives. Nous voyons aussi l'altérité du monde extérieur dans l'attaque des troupes russes qui tentent de contrer l'insurrection et bafouent entre autres la justice polonaise en imposant leur *livre jaune* qui fait figure de loi russe. L'article de Miczka confirme notre propos :

« Generally speaking, one may say that Wajda's manner of presenting things uses different styles and poetics and is rooted in historicism, which is a conscious perception of old forms. This leads the development of a new aesthetic system and the creation of an art ideologically committed and involved in current social and political problems. On the level of communication, the most important are the relation between realism and symbolism, between history and mythology or legends. »<sup>92</sup>

C'est ce que nous voyons dans l'extrait de l'attaque de l'armée russe. Nous avons aussi traité de la versification. Or, Wajda a créé un personnage qui joue le rôle de Mickiewicz qui narre poétiquement le film à certains moments et ramène la poésie à l'avant-plan. Faisant partie d'une prolepse, le personnage de Mickiewicz narre parfois en étant dans le cadre ainsi qu'au temps présent tandis qu'à d'autres moments, il le fait en son *off* sur des images venant du passé comme l'avons souligné au début de cette analyse. Notons qu'il y a également un narrateur qui parle au « je » et au « nous » dans l'œuvre de Mickiewicz.

Lorsque les troupes russes viennent mater la rébellion dans l'œuvre et que les insurgés sont ligotés, le poète décrit une nature qui est au diapason avec les événements :

« Le soleil cependant/vient déjà d'apparaître et le disque sanglant/A des contours figés tant qu'on pourrait le croire/Dépouillé de ses rais, il s'est dans une noire/Nue à demi caché comme un fer à cheval/[...] Des nuages serrés, chacun d'eux en

---

<sup>92</sup> MICZKA, Tadeusz, « Andrzej Wajda's Duties to the Audience (Oscar 2000) », *Kinema, a journal for film audiovisual media*, Spring 2000, p. 7. (Document PDF gratuit- 23 pages)

passant/Lâche une averse froide [...] Au vent qui les entraîne,/Cette eau sèche aussitôt, la nuée en ramène/Dans son sillage encore, une autre ondée accourt... »<sup>93</sup>

Tandis que dans le film de Wajda, nous voyons les insurgés assis par terre avec les mains attachées derrière le dos et les pieds dans des armatures de bois sous une pluie torrentielle, Tomaszewski soutient : « L'on convient facilement que toutes ces images métaphoriques qui délèguent à l'ensemble de la nature les caractéristiques humaines (et *vice versa*) ne peuvent être d'aucune utilité pour l'adaptateur filmique. »<sup>94</sup> L'extrait commence au crépuscule où il ne pleut pas encore et une musique rythme la charge. Repus de leur festin de la veille dû à leur conquête du domaine et endormis, les insurgés sous les ordres du comte sont rapidement fait prisonniers. Ensuite, il y a l'averse. Un panoramique de bas en haut et légèrement circulaire nous montre les prisonniers dans leur fâcheuse position. Rappelons-nous que les mouvements de caméra sont l'un des moyens d'accéder à la poésie au cinéma selon Pasolini parce qu'il traduisent la vision de l'auteur, en l'occurrence Wajda pour ce qui est de *Pan Tadeusz*.

La victoire contre les troupes russes reçoit presque le même traitement. Mickiewicz écrit : « Le pilier a craqué, soumis à rude épreuve,/Le séchoir chancelant s'effondre à grand fracas,/Les faisselles, les bois écrasent les soldats/[...] Le triangle broyé/Éclate et se défait, déjà *Raseur* y jette/Tous ses feux. *Goupillon* y tonne, *La Brochette*/Y cisaille. [...] »<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> MICKIEWICZ, Adam, « Chant neuvième : La Bataille », *Pan Tadeusz ou La dernière expédition judiciaire en Lituanie*, op. cit., p. 286.

<sup>94</sup> TOMASZEWSKI, Marek, « Un cas de traduction intersémiotique : *Pan Tadeusz*, le film d'Andrzej Wajda », *Synergies Pologne*, op. cit., p. 90.

<sup>95</sup> MICKIEWICZ, Adam, « Chant neuvième : La Bataille », *Pan Tadeusz ou La dernière expédition judiciaire en Lituanie*, op. cit., p. 310.

*Raseur*, *Goupillon* et *La Brochette* sont des noms donnés à des armes. Or, il n'y a pas que les éléments de la nature qui font l'objet d'un anthropomorphisme dans le poème. C'est aussi le cas des armes. Par ailleurs, dans le film, nous voyons bel et bien les nobles, qui se sont unis pour combattre un même ennemi, faire tomber le séchoir avec un long pieu. Nous voyons également les propriétaires des armes se battre, mais ils le font normalement et sans que les armes prennent vie. Il y a bien sûr quelques métaphores filmiques dans *Pan Tadeusz* et celles-ci illustrent l'approche poétique de Wajda. Tomaszewski relève la métaphore filmique la plus évidente dans son article : « ...Wajda rapproche [...] deux images pour faire naître une signification seconde lorsque l'entrée et la marche de la Grande Armée napoléonienne à travers la Lituanie est accompagnée d'un mouvement de caméra qui suit le vol de la cigogne dont les ailes blanches sont définies dans le texte source comme « l'étendard précurseur de la nouvelle saison »... »<sup>96</sup> Celle-ci annonce la venue du libérateur tout en proposant une approche poétique par le rapprochement de deux images qui produisent une seconde signification comme l'indique Tomaszewski. Cependant, nous voyons une autre métaphore au début du film. Elle est peut-être plus subtile, mais elle est valable selon nous. Lorsque Tadeusz revient au bercail, un mouvement panoramique de la caméra le suit et Tadeusz passe devant un jardin tout fleuri. C'est comme si l'on annonçait que la mort de certains permettait une renaissance, ce qui est le cas du père de Tadeusz à plusieurs niveaux.

---

<sup>96</sup> TOMASZEWSKI, Marek, « Un cas de traduction intersémiotique : *Pan Tadeusz*, le film d'Andrzej Wajda », *Synergies Pologne*, op. cit., p. 91.

Avec le film de Man Ray et l'extrait de Baylaucq, nous avons vu des exemples de transposition de poèmes au cinéma. En ce sens, nous voulons signifier que le film ainsi que l'extrait demeurent dépendants de leur poème respectif par l'entremise des intertitres d'une part et la voix off d'autre part. Nous n'aurions pas compris les films de la même façon si ces deux éléments n'y étaient pas. Surtout nous n'aurions pas su qu'il s'agissait de deux transpositions de poèmes au cinéma. Bien sûr, les réalisateurs ont réussi à illustrer la poésie grâce à la technique cinématographique entre autres. De son côté, Wajda a plutôt fait selon nous une véritable adaptation cinématographique du poème de Mickiewicz. Il est possible de comprendre le film de Wajda sans avoir lu l'œuvre de Mickiewicz, ce qui un indice d'une adaptation réussie. La présence des vers de Mickiewicz sont requis pour la narration et les dialogues et non pas pour la compréhension du film. Ils participent au film au lieu de le soumettre.

Par contre, les trois films que nous avons analysés renferment de l'altérité. La relation homme/femme est un exemple d'altérité. Cette relation est au cœur du film de Man Ray et de l'extrait de Baylaucq. Les contrastes ont également une part d'altérité, c'est-à-dire l'amour et la haine, la paix et la guerre, la vie et la mort, etc. Il est aussi question de la place réservée aux marginalisés. Rappelons que la marginalisation est l'un des aspects de l'altérité. Or, la marginalisation est évoquée par l'adaptation des poèmes et le traitement qu'en font les réalisateurs. Man Ray et Wajda ont eux-mêmes vécu des situations de marginalisation. Le cinéaste polonais est un très bon exemple de ce que nous entendons lorsque nous affirmons que l'adaptation de la poésie au cinéma peut permettre de traduire l'altérité. Car à l'heure de la censure des régimes nazi et communiste successifs, Wajda a

utilisé l'adaptation de poèmes au cinéma pour signifier sa dissension et sa part d'altérité par la même occasion. Selon nous, il ne peut pas y avoir de la dissension sans qu'il y ait une part d'altérité. D'autre part, l'œuvre *Pan Tadeusz* met en scène des situations d'altérité dans le cas de Tadeusz et son père ainsi que le peuple polonais face aux Russes comme nous l'avons soulevé. Cette adaptation était donc toute désignée pour notre recherche.

## **Conclusion**

La poésie est faite de mots et d'images, de nouvelles images si l'on veut. Ces images sont issues du choc des mots. Nous croyons que Rimbaud a voulu se servir de ce choc des mots pour créer un nouvel ordre à son époque. Nous sommes d'avis que ce projet est encore valable aujourd'hui. Maintenant, nous pouvons recourir au choc des images dans un but semblable et c'est ce que les Surréalistes ont tenté de faire. Ils ont fait des films et écrit des scénarii surréalistes. Certains de ces scénarii sont intournables et ils ont été écrits avec cette intention. À l'instar des poèmes, les scénarii sont faits de mots et évoquent des images. Mais leur particularité réside dans le fait qu'ils sont destinés à être mis en images (et en sons aujourd'hui), ce qui implique un processus trans-sémiotique comme nous l'avons illustré. Conséquemment, l'adaptateur de poésie au cinéma se retrouve devant un défi énorme et palpitant à la fois. Il doit parvenir à traduire les images mentales et subjectives du poète en images cinématographiques objectives, qui sont des reproductions de la réalité selon Ropars-Wuilleumier et Pasolini, d'une part et transformer des figures de style littéraires en figures de style filmiques. Il semble que les situations marginales à différents degrés soient privilégiées lors d'un tel processus qui sort lui-même des courants établis.

Les trois films ou extraits que nous avons analysés nous ont fourni de bons exemples. Parfois, les « auteurs » eux-mêmes entraînent dans le cadre de l'altérité. Nous faisons

évidemment référence ici à Man Ray et Andrzej Wajda. Dans le cas de Man Ray, l'altérité est déjà présente dans le conflit entre le mouvement Dada et les Surréalistes ainsi que le rejet surréaliste de la nouvelle vague des années 20. Sans oublier le film *L'Étoile de mer* (1928) qui traite de la relation homme/femme, de l'amour libidinal et de la tromperie tout en étant une transposition empreinte de l'onirisme d'un poème de Robert Desnos.

L'extrait *L'Arbre de mars* tiré du film *Un cri au bonheur* (2007) nous a montré que la nouvelle technologie pouvait aider à transposer la poésie bien que l'extrait restait dépendant de l'œuvre originelle. Nous avons démontré qu'il ne pouvait pas s'agir d'une adaptation en bonne et due forme parce que les images ne prennent leur sens qu'avec la lecture du poème de France Mongeau en voix *off*, alors qu'une véritable adaptation cinématographique a sa propre « vie » et se fait comprendre par elle-même. Cependant, l'extrait renferme lui aussi la notion d'altérité. L'aspect le plus saillant est l'opposition entre l'amour et la guerre. Mais ce n'est pas tout. Nous avons également émis l'hypothèse qu'il était question de l'Espagne franquiste dans laquelle les femmes et les minorités étaient bafouées et isolées.

Nous en sommes venus au film *Pan Tadeusz* (1999) de Wajda qui est quant à lui l'adaptation d'un long poème de Mickiewicz et qui correspond davantage à notre conception d'adaptation de la poésie complètement autonome de l'œuvre originelle. D'ailleurs, ce n'est pas la première fois que Wajda adapte un poème au cinéma. Il a débuté sa carrière de cette manière et il s'est servi de ce processus créatif pour traduire sa dissidence face au régime nazi et communiste par la suite. L'altérité est également présente



dans *Pan Tadeusz*. Nous pensons à la situation de Tadeusz et sa famille face au comte ainsi qu'à celle de la Pologne qui est envahie par les Russes. Wajda a respecté l'œuvre de Mickiewicz même si son film est autonome et prosaïque. Il a conservé les dialogues en alexandrin. De plus, il a créé certaines figures de style filmiques.

Au début de ce mémoire, nous avons vu que l'accès à l'autre constitue un chemin tortueux. Ce chemin est surtout tortueux pour l'autre parce que ce dernier risque d'être dénaturé par la catégorisation. Il y a un très grand risque de réduction et de réification, d'autant plus que ces processus facilitent l'appréhension et la compréhension de l'autre. De plus, nous avons également droit à un monde de convoitise dans lequel on commercialise même l'amour. Les gens doivent se vendre et correspondre à de nombreux critères afin de pouvoir se retrouver dans les rayons d'un supermarché sociétal. S'il y a des éléments indésirables ou non-conformes, on a tôt fait de les retirer des tablettes. À ce moment-là, c'est la marge qui les attend. La guerre de l'image sévit depuis de nombreuses années et gagne du terrain. Cette progression se voit dans la sphère privée autant que dans la sphère publique. La globalisation amplifie ce phénomène qui pourrait représenter le dernier symptôme du mythe de la modernité selon lequel le progrès passe par l'uniformisation et cette vision tend à s'étendre au niveau international. Au nom du droit et de la liberté civiles, on bafoue d'autres droits et d'autres libertés.

Cette réalité amène un manque de poésie. Les gens et différents aspects humains deviennent réifiés et interchangeables, ce qui est grave. Lorsque quelqu'un détonne par sa singularité, il y a un malaise et une incompréhension. Le soi ou plus exactement le « moi »

de la personne qui rencontre l'autre est happé par ce dernier. À ce moment, on n'a plus le choix de prendre conscience de l'autre et d'établir un dialogue. Mais le dialogue peut être ardu si l'on n'utilise pas la même « langue ». La poésie devient d'emblée importante. Elle sert à se déplacer et à rendre intelligible ce qui ne l'est pas au premier abord. Elle aide à sortir de la catégorisation et de l'homogénéité. La poésie nous permet de sortir de l'efficacité du langage, bien qu'elle se serve du langage. En fait, elle nous donne l'opportunité de connaître autre chose que l'utilitaire. Or, c'est justement ce qu'il faut faire avec l'autre, c'est-à-dire le sortir de l'utilitaire. Il faut cesser d'utiliser l'autre et ce, à différents niveaux.

Maintenant, nous tenterons nous-mêmes d'adapter les *Illuminations* de Rimbaud en mettant en pratique les moyens de faire une adaptation de poèmes complètement autonome. Notre scénario sera lié avec notre partie théorique tout d'abord parce qu'il s'agit d'une adaptation de poèmes, ce qui était l'objet de notre recherche même si la question de l'altérité s'y est greffée. De plus, nous considérons qu'il sera possible de comprendre le scénario et ultimement le film sans avoir nécessairement lu les *Illuminations* de Rimbaud et ce, malgré le fait que nous tenterons de respecter sa vision et son idée du dérèglement des sens du poète. Ce point est important, car nous revendiquons l'indépendance de l'adaptation de poèmes face à l'œuvre originelle tout au long de notre partie théorique. Bien sûr, nous ne nions aucunement que le fait que le spectateur connaisse les *Illuminations* peut jeter un éclairage tout particulier à sa réception de notre adaptation une fois qu'elle sera réalisée, mais ce n'est pas une condition pour sa compréhension selon nous.

## **Intentions d'écriture d'un scénario d'adaptation cinématographique de poèmes**

Dans notre processus d'adaptation des dix-huit poèmes des *Illuminations* regroupés sous dix titres, nous avons clairement opté pour un scénario surréaliste voire peut-être un peu surnaturel à quelques endroits. Nous avons tenté de nous rapprocher de l'écriture psychique établie par Freud et analysée par Derrida :

« [...] il [Freud] fait de l'écriture psychique une production si originale que l'écriture telle qu'on croit pouvoir l'entendre en son sens propre, écriture codée et visible « dans le monde », n'en serait qu'une métaphore. L'écriture psychique, par exemple celle du rêve qui « suit des frayages anciens », simple moment dans la régression vers l'écriture « primaire », ne se laisse lire à partir d'aucun code. Sans doute travaille-t-elle avec une masse d'éléments codifiés au cours d'une histoire individuelle ou collective. Mais dans ses opérations, son lexique et sa syntaxe, un résidu purement idiomatique est irréductible, qui doit porter tout le poids de l'interprétation, dans la communication entre les inconscients. »<sup>97</sup>

Ce choix entre en lien avec le « dérèglement des sens » de Rimbaud et correspond à notre optique, qui est de retrouver notre imaginaire de jeunesse sans toutefois verser dans l'enfantin. Nous avons choisi de faire passer la poésie et la surréalité par l'image ainsi que par certaines situations. Par exemple, il y a des ponts qui se courbent et se croisent dans le ciel dans notre adaptation du poème « Les ponts ». D'autre part, nous avons inventé des jeunes familles qui vivent dans des abris de fortune le long de boulevards en cristal en ce qui concerne l'adaptation du poème « Métropolitain ». Les parents se grattent la tête pour en sortir des boules qui représentent des scènes de la vie qu'ils échangent contre des fruits. Mentionnons également qu'il y a un atmosphère qui se veut shakespearien à certains endroits dans notre scénario par l'entremise de la brume, de la fumée, des nuages bas et de l'intervention sporadique du surnaturel. D'ailleurs, Rimbaud évoque quelques personnages

---

<sup>97</sup> DERRIDA, Jacques, « Chapitre 7 : Freud et la scène de l'écriture », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 310.

des pièces de théâtre de Shakespeare dans quelques-uns de ses poèmes que nous avons adaptés et nous les avons inclus dans notre adaptation. Nous avons fait de même avec les personnages historiques et mythologiques cités par Rimbaud. Nous avons fait en sorte que tout ce beau monde participe aux différents événements dans le scénario.

Nous avons regroupé les « Je » des poèmes de Rimbaud pour en faire le personnage principal de notre scénario *Les en-luminés*, c'est-à-dire Jet. Il s'agit aussi du fil conducteur principal de notre adaptation des *Illuminations* bien que nous ayons tenté de respecter la notion de fragment que constituent les poèmes de ce recueil. Nous devions également faire en sorte que le scénario fasse corps et se tienne, ce qui passe par le personnage de Jet. Parfois, celui-ci peut sembler perdu et ballotté, mais cette impression cadre avec l'univers de notre scénario. Jet évolue dans un monde inhospitalier à certains moments, ce qui en fait un personnage plutôt rousseauiste et cela ramène l'idée de l'altérité à l'avant-plan. De plus, Jet est âgé de 19 ans et il a le vécu d'un homme de 70 ans. Il a été marié, il est veuf et il voyage en Angleterre ainsi que dans des pays arabes. Tous ces événements se déroulent comme dans un rêve au cours duquel il y a des amalgames. Par contre, nous n'avons pas transformé Jet en saint ni en savant pour adapter le poème « Enfance IV » même s'il y a un « Je » qui se présente dans ces rôles. Nous avons fait croiser Jet et l'enfant abandonné qui est un autre rôle que le « Je » du poème se propose d'endosser. Jet regarde l'enfant en pyjama qui s'en va dans un petit bateau sur le lac et semble toucher au ciel en s'éloignant. Il nous est arrivé d'inventer des dialogues. À certains moments, nous faisons dire à différents personnages des passages des poèmes qui nous semblaient propices à être dialogués. Guyaux indique que cette impression de dialogue à certains endroits dans les

*Illuminations* pourrait être due au fait que Rimbaud a transcrit ses poèmes avec l'aide de Germain Nouveau et qu'il lui dictait parfois ce qu'il voulait écrire.

Au cours de notre recherche sur le film *L'Étoile de mer* de Man Ray et la poésie de Robert Desnos, nous avons lu que la femme est une idole pour le poète surréaliste à l'instar de Rimbaud. De plus, certaines analyses du poème « Enfance I » de ce même Rimbaud soutiennent que l'idole dont il est question représente une femme. Ce sont les raisons pour lesquelles nous avons choisi de créer le personnage d'Éos, du nom de la déesse de l'aurore qui a été condamnée à être amoureuse de jeunes mortels par Aphrodite, et nous faisons revenir Éos dans d'autres scènes de notre adaptation parce que nous voulons que ce personnage soit un second fil conducteur afin de solidifier notre scénario. Par contre, Éos est une statue au début et elle s'avère une femme par la suite, ce qui nous plonge dans le surréalisme et le surnaturel. Éos devient ensuite « la jeune maman trépassée »<sup>98</sup> couverte d'un linceul de notre adaptation du poème « Enfance II ». Elle se promène dans une petite ville et une forêt étranges en ayant son bébé dans ses bras et elle est accompagnée par son cousin. Cette décision nous a aidé à adapter le poème « Enfance III ». Les cousins voient le saint du poème « Enfance IV » en train de prier sur la terrasse d'une cathédrale qui se trouve au milieu d'une forêt. Le saint est à côté d'une vache qui broute. Plus loin, il y a des animaux en pâturage et on se rend jusqu'au jardin des oliviers. Ensuite, le saint se transforme en savant qui étudie en étant entouré par des bibliothèques en cercle dans la forêt. Tous ces aspects sont des moyens poétiques en soi car la poésie consiste en un

---

<sup>98</sup> RIMBAUD, Arthur, « Enfance II », *Illuminations*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, [1873-1875] 1985, p. 19.

déplacement des sens, à une réappropriation des mots dans un contexte nouveau ou « autre » qui leur permet de signifier et d'exprimer autrement.

D'autre part, nous avons retrouvé l'idée d'idole dans le poème « Vies III » où il est écrit : « À quelque fête de nuit dans une cité du Nord j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. »<sup>99</sup> Nous avons décidé de transformer les femmes peintes en femmes réelles qui sortent de leurs tableaux pour venir voir Jet, qui est alors enfant âgé de 12 ans, seul dans une salle de réception vide. Précisons qu'il se trouve enfermé dans un grenier avant cette rencontre et ce, autant dans le poème que dans le scénario.

Concernant les poèmes « Villes I, II », « Ville » et « Métropolitain », il est possible qu'ils renferment une description de ce que pourrait être une ville moderne même s'il est question de villes rêvées ou imaginées. Certains analystes voient une exaltation de la modernité dans la poésie du jeune poète. Il est vrai que Rimbaud écrit : « Il faut être absolument moderne » dans son « Adieu »<sup>100</sup> en entrant dans la lignée de Baudelaire qui fait la promotion de cette même modernité. Ruff se penche sur le rapprochement que l'on peut faire entre Rimbaud et Baudelaire en mettant un bémol : « Baudelaire, dès le *Salon de 1845*, invitait les artistes à exprimer « l'héroïsme de la vie moderne » ; dans son *Salon de 1846*, il revient à la charge avec tout un chapitre sur l'*Héroïsme de la vie moderne* [...] pour

---

<sup>99</sup> RIMBAUD, Arthur, « Vies III », *Illuminations*, op. cit., p. 25.

<sup>100</sup> RIMBAUD, Arthur, « Adieu », *Arthur Rimbaud (Œuvres 2) : Vers nouveaux – Une saison en enfer*, Paris : GF Flammarion, [1873] 1989, p. 142.

Baudelaire, la *modernité*, c'est un chapitre d'esthétisme [...] pour Rimbaud, être *moderne*, c'est être un *multiplicateur de progrès*, c'est être *en avant*. »<sup>101</sup>

Par contre, nous avons opté pour une vision plus critique et plus pessimiste dans notre adaptation des quatre poèmes précités. Il s'agit donc d'une vision postmoderne. Nous avons cependant respecté l'esprit cosmopolite de ces mêmes poèmes qui peuvent être qualifiés de visionnaires, car différents peuples et différents dieux s'y côtoient. Or, cet aspect nous a permis d'explorer le concept de la différence. De plus, le texte de Ruff nous indique que nous ne nous sommes pas trop éloignés de la vision de Rimbaud malgré tout. L'analyste affirme : « Rimbaud est exaspéré par l'humanité qui l'entoure, c'est-à-dire par l'état de la société, il renie la société où il se trouve et il la maudit. »<sup>102</sup>

Dans la même veine, le poème « Solde » que nous avons adapté et celui qui s'intitule « Démocratie » sont considérés par des analystes comme une projection de la crise Politique qui sévit un peu partout dans le monde depuis quelques années. Conséquemment, notre lecture des poèmes de Rimbaud n'est pas nécessairement erronée bien que nous nous soyons permis d'ajouter des éléments qui nous sont contemporains, dans notre adaptation du poème « Solde » entre autres, c'est-à-dire des condos, la bourse, des vendeurs en uniforme semblables à ceux du magasin Walmart, etc. Nous avons adapté le poème « Parade » dans le même esprit bien que plusieurs analystes soutiennent qu'il s'agisse d'une illustration du travail des poètes symbolistes. Nous avons préféré faire en sorte que Jet

---

<sup>101</sup> RUFF, Marcel, « La filiation de Baudelaire à Rimbaud », *Études littéraires*, Vol. 1, No. 1, 1968, p. 74-75.

<sup>102</sup> Idem, p. 80.

assiste à la débandade d'un monde de dégénérés dans une ville qui se retrouve entourée par des murs qui sortent de terre. Jet finit par embarrer ce monde en sortant de cette ville, ce qui renvoie à la fin du poème : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage. »<sup>103</sup> Nous avons volontairement pris le parti de l'anachronisme à certains endroits dans notre scénario. L'altérité peut être dans le temps également. Nous pensons, entre autres, à l'hypostase du temps soulevée par Levinas dans *Le temps et l'autre*. Le passé, le présent et le futur peuvent être liés et distincts à la fois. De plus, certains tableaux surréalistes jouent sur l'anachronisme. C'est d'ailleurs la marque de commerce de René Magritte.

Nous avons décidé de ne pas faire interagir Jet avec les autres personnages. Nous voulions qu'il traverse le scénario, ultimement le film, comme dans une bulle. Il est surtout témoin des événements. D'ailleurs, en toute honnêteté, c'est une situation que nous connaissons bien parce qu'il nous est arrivé de l'expérimenter nous-mêmes. Nous avons créé le personnage de la femme morte de Jet avec Henrika qui est décrite dans le poème « Ouvriers ». Elle n'est pas morte dans le poème, mais il y est quand même question de deuil. De plus, nous avons décidé d'en faire un personnage mort pour rendre compte « des cinq ou six veuvages »<sup>104</sup> du poème « Vies II » que nous avons synthétisé en un seul veuvage. Nous avons fait en sorte que Jet parle très peu avec le fantôme d'Henrika. La présence prononcée du silence témoigne de la solitude de Jet et de son veuvage. Tout cela peut aussi faire référence à l'amour absolu recherché par Rimbaud et si difficile à trouver dans un monde en décrépitude. Cela entraîne le retour éphémère des femmes de tableaux de l'enfance de Jet dans l'adaptation du poème « Les ponts ». Celles-ci reviennent dans

---

<sup>103</sup> RIMBAUD, Arthur, « Parade », *Illuminations*, op. cit., p. 64.

<sup>104</sup> RIMBAUD, Arthur, « Vies III », *Illuminations*, op. cit., p. 24.



celle du poème « Matinée d'ivresse », qui se veut plus spirituelle et sensuelle même si nous avons tenté de rendre justice au « dérèglement de tous les sens » de Rimbaud qui semble être l'inspiration de ce poème. Nous avons opté pour une spiritualité proche du surnaturel.

*Les en-luminés*

Adaptation de dix-huit poèmes prose des *Illuminations* de Rimbaud

### 1-INT-MAISON-SOIR

Dans une vieille maison d'un peu plus de deux cents ans, une lampe à huile et des chandelles scintillent dans la nuit. **LOUIS**, 10 ans, se tortille sur son petit lit et il est couvert d'une couverture de laine de couleur foncée. **JET**, 19 ans, les cheveux en brosse et habillé presque en haillon, se tient debout près d'une table où il y a des feuilles étalées près d'un haut de forme ainsi que des gants. Il discute avec **UN MÉDECIN**, une cinquantaine d'années, aux yeux noirs, aux habits sombres et tenant une petite trousse en cuir noir. Leur reflet danse sur le plancher et sur le mur.

Le médecin

Vous êtes dans une très fâcheuse position, cher ami. Et vous ne me semblez pas tout à fait clair.

Jet ricane en regardant le médecin droit dans les yeux avant de se détourner. Par la suite, Jet va à la fenêtre. Le médecin l'observe, mais Jet ne s'en occupe plus. Remettant son haut de forme et emportant ses gants, le médecin quitte la maison dans une bourrasque de vent et de poussières. Le calme revient lorsque le médecin referme la porte.

### 2-INT-MAISON-SOIR

Il y a une musique produite par différents objets de la vie quotidienne du XXI<sup>e</sup> siècle et des notes de musique, des clés de sol, des doubles croches, etc., flottent dans les airs en étant portées par le vent à l'extérieur. Ces notes passent devant la fenêtre où se trouve Jet. La musique se fait de plus en plus intense et cacophonique. Au même moment, le vent s'intensifie et les notes frappent la vitre de la fenêtre. Soudain, le silence se fait. Simultanément, le vent tombe et les notes de musique disparaissent.

### 3-INT-MAISON-NUIT

La pénombre enveloppe maintenant la maison. Jet est couché par terre à côté du lit de Louis. Tout à coup, Louis se lève d'un bon en hurlant, prend Jet par les jambes et le tire jusqu'au milieu de la pièce. Jet se réveille en sursaut et se lève en tentant de calmer Louis.

Jet

Calme-toi, petit frère !

Louis (*hurlant*)

Non ! C'est terrible !

À certains moments, Louis a les orbites vides et saignant parce qu'on lui a arraché les yeux et il a les dents pourries. À d'autres moments, il est dans son état normal.

Louis (*hurlant*)  
 Qu'est-ce qu'il m'arrive ? Haaaaaaaaa !

Jet  
 Il ne t'arrive rien. C'est un rêve.

Louis se prend la tête et marche dans la pièce en se balançant le tronc. Il continue de crier.

Louis (*hurlant*)  
 Nous sommes seuls au monde ! Personne ne veut de nous !

Fâché, Jet va quand même le prendre dans ses bras et tente de le calmer encore une fois.

#### 4-EXT-TERRAIN DE LA MAISON-JOUR

Le soleil brille de tous ses feux. Jet entre dans la fente d'une falaise qui se trouve près de la maison et il en ressort avec deux bouteilles de vin dans les mains. Louis est assis au milieu du terrain et il est calme. Jet va le rejoindre, dépose les bouteille de vin près de lui et fait une danse comme s'il était aborigène autour de son frère.

Jet  
 Hoyo ! Hoyo ! Hoyo !

Jet s'arrête brusquement et fixe le soleil en ayant les bras en croix.

Jet  
 Voici le fils du soleil ! Je te demande de le guider !

Jet invite Louis à se lever et il reprend les bouteilles de vin. Ils partent.

#### 5-EXT-ROUTE-JOUR

Jet et Louis trouvent des biscuits sur la route, les prennent et les mangent en poursuivant leur chemin. Un lac se trouve tout près et Louis va y plonger pour ensuite disparaître.

#### 6-EXT-PLAGE-JOUR

Les vagues viennent et repartent sur une plage au sable doré au petit matin. Sur cette plage, il y a des grandes pierres placées en cercle à la manière de Stonehenge. Un bouclier avec des dessins en spirales dépasse d'un tumulus près de l'orchestra en ruine du théâtre athénien. Plus loin, une statue de marbre grandeur nature d'une femme et elle a de vrais cheveux blonds qui flottent au vent. La statue est sur un grand piédestal. À sa gauche, il y a son domaine champêtre qui se perd dans l'herbe haute. Il y a les vestiges d'une fête et des chaises abandonnées. Des fleurs de cristal se retrouvent un peu partout aux alentours. Des fleurs en cristal se retrouvent un peu partout aux alentours dans lesquelles on voit des

gens qui mangent, boivent et dansent. Elles s'allument de manière intense et elles finissent par éclater à cause de l'intensité de leur lumière.

#### 7-EXT-PLAGE-JOUR

La statue est maintenant **UNE VRAIE FEMME**, **ÉOS**, mi-vingtaine, nue, aux cheveux blonds et aux lèvres peintes en orange, mais elle a les yeux complètement verts. Elle descend de son piédestal et fait quelques pas lents sur le sable. Elle chancelle et croise les jambes avant de s'asseoir en indien dans le sable. Un silence total se fait et un arc-en-ciel vient envelopper Éos. À travers cet arc-en-ciel, Éos voit la flore bouger au vent et le mouvement des vagues de la mer.

#### 8-EXT-PLAGE-JOUR

**DES GRANDES FEMMES NOIRES** de différents âges sortent sur la terrasse du domaine et dansent ensemble en tournoyant. Les vagues de la mer accompagnent leur danse. Les femmes sont habillées en sultane ou en princesse et elles portent des colliers de fleurs ainsi que des bracelets en pierres précieuses. Les colliers de fleurs se défont et se mettent à danser comme des serpents envoûtés par une flûte sur les épaules des femmes qui tournoient toujours.

#### 9-EXT-PLAGE-JOUR

Éos s'étend sur le dos et les femmes noires viennent la rejoindre en formant un cercle autour d'elle. Éos s'élève tranquillement et tourne lentement sur elle-même. Une lumière dorée vient l'envelopper. Son cœur sort de son corps sans qu'il y ait de blessure et il reste en suspension au-dessus d'elle.

*(Un flash blanc)*

#### 10-EXT-MAISON D'ÉOS-JOUR *(Un flash blanc)*

L'œil complètement vert d'Éos est caché derrière un linge blanc transparent et il regarde à travers un rosier.

#### 11-EXT-MAISON D'ÉOS-JOUR

Éos s'avance sur la véranda, descend l'escalier d'une maison entourée de rosiers et se rend sur le perron. Elle est encore nue. Seul un linceul blanc transparent la couvre de la tête au pied. Elle tient un bébé dans ses bras, mais celui-ci est à l'extérieur du linceul. Le bébé gigote. Éos se rend jusqu'au bord de la route de terre. Une calèche crisse dans le sable et s'arrête devant Éos. **UN HOMME** dans la vingtaine descend de la calèche et se tient devant la Éos.

L'homme *(d'un ton interrogateur)*  
Cousine ! Ton petit frère ?

Éos  
Le petit frère, il est aux Indes !

L'homme (*regardant le bébé*)  
C'est ton bébé ?

Éos acquiesce de la tête.

L'homme  
Dommage que tu ne puisses pas le voir grandir.

L'air triste, Éos baisse les yeux. Après un moment, les deux cousins se mettent à marcher à pas lents sur la route de terre. Ils assistent en même temps au lever du soleil.

#### 12-EXT-CIMETIÈRE-JOUR

Éos et son cousin passent devant un cimetière rempli de giroflées.

#### 13-EXT-ROUTE-JOUR

Le soleil est maintenant à son zénith et les deux cousins arrivent devant une maison entourée d'arbres ayant des feuilles en or qui reluisent. L'habit d'un général est étendu sur une corde à linges. La route devient rouge sous les pieds des cousins. Ils marchent sur celle-ci jusqu'à l'auberge. L'auberge est vide. Des pintes sont sur les tables et les chaises sont déplacées, mais il n'y a personne. On n'entend que le bruissement de la nature et les pas de l'homme. Un peu plus loin, il y a un château avec un écriteau sur lequel il est écrit « À vendre ». Les persiennes sont par terre et appuyées sur le mur.

#### 14-EXT-ÉGLISE-SOIR (*prolepse*)

Les arbres ont perdu leurs feuilles. **UN CURÉ**, 73 ans, barre la porte de l'église, regarde à gauche et à droite comme un voleur, cache la clef dans sa poche et s'en va.

#### 15-EXT-ROUTE-JOUR (*retour au présent*)

Éos et son cousin se rendent au parc. Il y a des loges vides autour du parc et elles sont aussi hautes que les arbres. On ne voit que leur cime qui est bercée par le vent. Il y a des prés qui s'étendent jusqu'à un regroupement de maisons plus loin. **UN FORGERON** tente de faire une arme, mais son marteau frappe dans le vide parce qu'il n'y a pas d'enclume. La girouette à l'entrée de la forge n'a pas de coq.

#### 16-EXT-DÉSERT-JOUR

Des moulins ayant des palmes manquantes s'élèvent dans le désert et tournent. Il y a une bonne distance entre chaque moulin. Des îles entourent le désert et des meules gisent sur celles-ci. Des fleurs multicolores bourdonnent et des grains dorés sont en lévitation autour

d'elles. Des animaux ornés de bijoux se promènent entre ces fleurs. Certains d'entre eux se rejoignent au bord de la mer au-dessus de laquelle les nuages s'agglutinent.

#### 17-EXT-ROUTE-JOUR

Les deux cousins poursuivent leur chemin sur une route rouge et ils arrivent devant un bois où il y a un oiseau perché sur une branche. L'oiseau a un chant étrange, mais il est joli. Les deux cousins s'arrêtent en l'entendant et l'homme rougit. Un instant passe et les cousins entrent dans le bois en suivant un petit sentier où les arbres forment un genre de dôme. Ils arrivent à la hauteur d'une horloge qui est accrochée à une grosse branche d'arbre. Les aiguilles sont folles et tournent rapidement. L'horloge n'a pas de pendule et elle ne fait aucun son. Les deux cousins l'observent un moment sans sembler surpris de la voir là et s'en vont.

#### 18-EXT-FORÊT-JOUR

Les cousins continuent d'avancer sous les arbres en forme de dôme et ils arrivent devant une crevasse dans laquelle il y a des écureuils blancs qui mangent des noix dans un nid. Un peu plus loin, une cathédrale descend dans le sol tandis qu'un lac monte, cachant peu à peu la cathédrale.

#### 19-EXT-FORÊT-JOUR

Les cousins marchent maintenant dans un taillis et ils aperçoivent des **COMÉDIENS**, d'âges variés, en costume, qui répètent une scène de *Hamlet*. Soudain, une voiture à cheval abandonnée dévale une pente où il y a des arbres remplis de rubans de différentes couleurs et vient faucher la comédienne qui joue le rôle de la reine Gertrude. Ensanglantée, la comédienne gît au sol. Les autres comédiens l'observent et ils applaudissent au bout d'un moment bien que la comédienne soit inerte. Par la suite, le comédien qui joue le rôle du roi Claudius s'adresse à celui qui joue le rôle de Polonius.

Claudius  
Ah ! J'ai faim !

Polonius  
C'est vrai qu'il serait temps de manger !

Tout à coup, une flèche vient transpercer un faisan qui passe par là. **UN CHASSEUR** sort des arbres pour venir voir son gibier et chasse les comédiens.

Le chasseur  
Partez ! Ouste !

Il prépare un feu pour son repas en laissant la comédienne à son triste sort.

## 20-EXT-FORÊT-JOUR

Les cousins reviennent sur les lieux où la cathédrale descend dans le sol et ils découvrent une terrasse à l'abri de l'eau du lac. Sur cette terrasse, **UN SAINT** en robe noire avec un auréole au-dessus de la tête prie à côté d'une vache qui broute. Plus loin, il y a de nombreux animaux en pâturage et leur groupe s'étend jusqu'à l'infini.

## 21-EXT-LE JARDIN DES OLIVIERS-JOUR

Des animaux broutent au pied d'oliviers.

## 22-EXT-FORÊT-JOUR

D'immenses bibliothèques se dressent en rond dans la forêt. Au centre, il y a une table sur laquelle des livres ouverts sont empilés et chacun repose sur la moitié de l'autre. **UN SAVANT**, dans la cinquantaine, portant des lunettes et ayant les cheveux en bataille, fouille dans un des livres en étant assis sur un grand fauteuil sombre. La robe noire du saint gît au sol tout près. La pluie tombe et des branches tombent également. Elles commencent à s'accumuler au centre des bibliothèques.

## 23-EXT-FORÊT-JOUR

Jet est seul et il se promène dans un autre taillis au son des vagues. On ne peut pas voir son visage. Jet trimbale un sac sur son épaule et ses souliers sont usés.

## 24-EXT-FORÊT-FIN DE JOURNÉE

Jet poursuit sa route devant un soleil rouge qui se couche entre les branches des arbres. Il arrive au niveau d'un lac sur lequel se reflète le soleil couchant.

## 25-EXT-FORÊT-FIN DE JOURNÉE

Il y a un flash lumineux. **UN GARÇON** en pyjama et barbouillé se tient au bord du lac. Il sert sa doudou dans ses bras et lève ses grands yeux tristes vers l'horizon. Un petit bateau arrive à côté du garçon. Le garçon monte dans le bateau, prend une perche qui se retrouve à bord et repousse le petit bateau au large. Il s'éloigne et semble toucher au ciel.

## 26-EXT-FORÊT-FIN DE JOURNÉE

Les oiseaux s'envolent et quittent la forêt. Les feuilles qui se balancent au vent deviennent soudainement immobiles. Il y a plusieurs sources du lac qui s'éloignent et le silence se fait. Il y a des sentiers qui sont devenus rocailleux et impraticables.

## 27-EXT-FORÊT-JOUR

Des genêts poussent en accéléré et ils recouvrent complètement les monticules.



### 28-EXT-FORÊT-JOUR/SOIR

Il fait soir en accéléré.

### 29-INT-FOSSE/PETIT ATELIER-SOIR

Jet termine de construire un tombeau dans une fosse attenante à un atelier souterrain. Il blanchi le tombeau avec de la chaux. Ce tombeau a des reliefs de ciment sur les côtés et donne dans une fosse qui se trouve à côté de l'atelier. Un fois que Jet a terminé, il se rend dans l'atelier quelques instants et revient mettre un écriteau sur le tombeau, sur lequel il est écrit « À louer ». Ensuite, Jet se rend dans le salon.

### 30-INT-SALON-SOIR

Jet se rend au salon où il y a une table sur laquelle il y a des livres et des journaux qui sont éclairés par une lampe. Jet s'assied à la table et feuillette les journaux. Au bout d'un moment, il rit de dérision et pousse les journaux par terre d'une main.

### 31-INT-SALON-SOIR

Le plafond s'éloigne de plus en plus et il y a de la brume qui apparaît dans le salon. Pendant que le plafond s'éloigne, des maisons apparaissent à travers les murs qui s'allongent. Le plafond s'éloigne de plus en plus et de la brume apparaît dans le salon. Une boue rouge et noire entre par les fenêtres.

### 32-EXT-MAISON/ARBRE-NUIT

Une ville industrielle et lugubre se dresse. Une nuit noire s'étend. Un globe épais se trouve à côté des égouts. Un peu plus loin, des comètes tombent dans la mer qui se jette dans un gouffre rougeoyant.

### 33-INT-MAISON/ARBRE-NUIT

Jet se promène dans la maison en regardant le sol et se rend à l'entrée. Il regarde des boules de saphir et de métal flotter dans les airs. Jet lève les bras et le silence total se fait. La porte est ouverte et elle donne dans une voûte. Une lueur blême transperce la terre dans cette voûte. Ensuite, c'est le noir total.

### 34-EXT-JARDIN DES OLIVIERS-JOUR

Des animaux broutent sous les oliviers. Certains cessent de brouter et s'en vont.

### 35-EXT-JÉRUSALEM-JOUR

Les animaux se promènent dans des grandes avenues de la ville et ils passent sur les terrasses d'énormes temples.

## 36-EXT-JÉRUSALEM-JOUR

**UN BRAHMANE** parle à l'oreille de Jet devant un énorme temple et il disparaît soudainement dans un nuage de fumée. Jet est surpris. Il cherche le brahmane en marchant aux alentours, mais ses recherches sont vaines. Jet aperçoit des vieilles femmes assises devant le temple et s'immobilise.

37-EXT-VILLE-JOUR (*souvenir*)

Jet regarde le soleil qui se trouve dans un ciel argent et il commence à marcher pour se rendre au fleuve. Lorsque Jet se retourne, il est rendu en campagne et de l'herbe en forme de main se trouve sur son épaule. Un peu plus loin, on découvre des plaines de couleur poivre et des pigeons écarlates s'envolent. Ils tournent au-dessus de la tête de Jet et leurs coups d'aile font un bruit de tonnerre. Jet se frotte les tempes et des pensées (des fleurs) roses, jaunes et violettes poussent rapidement autour de lui tandis que les pigeons poursuivent leur ronde au-dessus de lui.

## 38-EXT-CAMPAGNE-JOUR

Jet se retourne et il voit une scène entourée de milliers de livres. Il y a une pelle sur la scène. Jet y monte pour prendre la pelle, redescend, creuse un trou dans la terre et trouve un coffre. Il sort le coffre du trou, remonte sur la terre ferme et ouvre le coffre. Il sort des costumes et un gros livre ayant des ornements en or. Il installe le tout sur la scène comme s'il s'agissait de personnages.

## 39-EXT-CAMPAGNE-JOUR

Jet se retourne sur la scène et se positionne comme s'il faisait face au public. Il se prépare à parler, mais le ciel s'obscurcit et on ne voit presque plus rien. Jet reste immobile et muet.

40-EXT-AUTRE CAMPAGNE-JOUR (*retour au présent*)

Un ciel sombre couvre une route de campagne sur laquelle Jet marche. La route est bordée de citronniers. Certains citrons dégoûtent et leur jus brûle la terre tout en pétillant à son contact. Les nuages sont bas et Jet les coupe en passant à travers. Jet avance avec un cœur humain dans une main et une clef dans l'autre.

## 41-EXT-CAMPAGNE-JOUR

Jet s'arrête à la croisée des chemins. Il grimpe sur une butte près de la route, il apporte le cœur à la hauteur de son épaule et commence à passer la clef dessus comme un archet sur un violon. Une musique de violon se met à jouer.

## 42-EXT-CAMPAGNE-JOUR

La musique continue. Des nuages passent devant Jet de façon subséquente. Ces nuages montrent différents moments de la vie de Jet. On voit Jet étant enfant qui est assis au bord de la rue et qui mendie. Ensuite, on voit Jet enfant se jeter sur de la nourriture qui tombe par terre et il la mange. On le voit plus vieux en train de s'obstiner avec des **HOMMES** de différents âges autour d'une table remplie de papiers. Par la suite, on voit des feuilles qui se font imprimer à l'ancienne façon. On revient à Jet qui s'obstine encore avec les hommes. On passe à un cimetière. Un cercueil se fait enterrer et il y a une photo d'une jeune femme sur la pierre tombale et on peut lire le nom d'**HENRIKA** sur celle-ci. Habillé en noir, Jet se tient devant la tombe avec un bouquet à la main et la tête baissée. On voit Jet assis sur son lit et il regarde dans le vide. On retrouve Jet à un mariage qui rigole avec des **AMIS** en ayant une coupe de vin à la main. On aperçoit Jet marcher dans la nuit bras dessus, bras dessous avec ses amis.

## 43-EXT-CAMPAGNE-JOUR

Jet cesse de jouer de la musique et il se retourne tranquillement. Il aperçoit les citrons qui dégoûtent et qui brûlent la terre dans un pétilllement sulfureux. Il paraît préoccupé voire sceptique en regardant autour de lui. Jet se gratte la tête, s'assied par terre et commence à se tirer les cheveux. Il commence doucement pour ensuite les tirer avec vigueur en se balançant.

Jet  
Hum, hum, hum...

Jet court en criant et en donnant des coups d'épée imaginaire dans le vide.

Jet  
Aaaaaaaaaaaaaaaahh !!

44-INT-GRENIER-SOIR (*analepse*)

Dans la pénombre, Jet, 12 ans, tire la porte du grenier qui ne s'ouvre pas. Après quelques tentatives infructueuses, Jet donne un gros coup de pied dans la porte et va s'asseoir plus loin par terre en mettant son menton sur ses poings. Au bout d'un moment, Jet aperçoit un coffre. Il se traîne à quatre pattes jusqu'au coffre, l'ouvre et une lumière jaillit. Une foule miniature grouille à l'intérieur du coffre. Jet prend le monde et l'étend sur le plancher.

## 45-INT-PLANCHER DU GRENIER-SOIR

On voit apparaître des paysans entourant le **COMTE DE SALLENAUVE**. Plus loin, le **COLONEL CHABERT** discute avec le **PÈRE GORIOT**. **LUCIEN** des *Illusions perdues* vend des journaux sur le coin d'une rue et le vent emporte les journaux. Un peu plus loin, **D'ARTHEZ** et le Cénacle désapprouvent de la tête et observent Lucien d'un air dégoûté.

**CORALIE** passe dans un cercueil de verre tiré par des cheveux. Lucien se met à sa poursuite, s'enfarge dans des journaux et tombe dans la boue.

#### 46-INT-GRENIER-SOIR

Jet se lève, se dirige vers un coin du grenier et découvre une autre porte. Il l'ouvre et entre dans l'autre pièce.

#### 47-INT-CELLIER-SOIR

Assis sur une boîte en bois, Jet lit un livre d'histoire en buvant du vin directement de la bouteille. Jet est entouré de bouteilles de vin entreposées.

#### 48-INT-MANOIR-SOIR

Jet se retrouve dans une grande salle de réception vide et peu éclairée. Des sapins bougent dans le vent devant les vitres givrées et traversées par la lumière de la lune. Il n'y a aucun mobilier dans la salle. Il n'y a que des tableaux de grands peintres accrochés sur les murs. Soudain, les **FEMMES**, dans la trentaine, deviennent réelles, sortent des tableaux et viennent entourer Jet. L'une d'entre elles prend le menton de Jet dans sa main, lui relève doucement la tête et le regarde dans les yeux.

#### 49-INT-SALLE DE RÉCEPTION-SOIR

Jet s'endort en ayant la tête appuyée sur les genoux de la femme assise sur un plancher à carreaux blancs et noirs. Elle lui caresse les cheveux en le regardant dormir.

#### 50-EXT-RUELLE-JOUR

Jet se réveille dans une ruelle et son **PROFESSEUR** d'une soixante d'années lui tend un livre.

Le professeur

Tiens ! Il est temps de reprendre tes leçons de sciences classiques.

#### 51-EXT-RUELLE-JOUR

Jet quitte la ruelle avec son livre sous le bras.

#### 52-EXT-PORT-JOUR

Jet monte à bord d'un bateau.

53-EXT-BATEAU-JOUR (*retour au présent*)

Les bagages de Jet sont lancés sur le plancher du bateau ainsi que son livre. Jet a maintenant 19 ans et il prend ses bagages pour les emmener dans sa cabine.

## 54-EXT-BATEAU-NUIT

Le bateau avance sur la mer.

## 55-EXT-PORT-JOUR

Le bateau accoste dans un port d'Orient.

## 56-EXT-JORDANIE-JOUR

Jet marche dans les rues avec ses bagages sur les épaules en passant entre des personnes qui parlent arabe.

## 57-INT-MAISON-JOUR

Dans une maison majestueuse, Jet verse un peu de son sang dans une cuve à l'aide d'un couteau et brasse le tout avec une grande cuillère de bois. **DES IMAMS** passent en procession et font le tour de Jet. Les imams s'arrêtent et l'un d'eux remet le cœur et la clef dans les mains de Jet. Il va rejoindre les autres imams et ils reprennent leur procession.

## 58-INT-MAISON/ARBRE-JOUR

Les imams sortent du tombeau à louer.

## 59-EXT-LONDRES-JOUR

Jet se promène dans les rues de Londres en étant renfrogné et tenant ses mains dans les poches de son pantalon. Jet est quelque peu évanescent et on voit les autres passants à travers lui.

## 60-EXT-QUARTIER DE LONDRES-JOUR

Jet arrive dans un quartier où les maisons ont des couleurs fades et elles sont dans un état de délabrement avancé. Des déchets jonchent le sol. Jet arrive à la hauteur d'un plan de la ville et il y passe la main pour enlever l'épaisse poussière. Il le fait en vain parce que le plan est couvert de gribouillis noirs.

## 61-EXT-QUARTIER DE LONDRES-JOUR

Des gens errent dans le quartier. **RICK**, un jeune de 15 ans, crache par terre avant d'aller écrire un graffiti sur un mur. Il écrit : « Ce monde est à liquider ! »

## 62-EXT-QUARTIER DE LONDRES-JOUR

Les gens errants sont maintenant des spectres. Ils traversent une épaisse fumée en marchant et ils commencent ensuite à se rouler par terre l'un après l'autre. **LES ÉRINYES** les suivent en déchirant les plans et devis de la ville.

## 63-INT-MAISON-JOUR

Jet les observe par une fenêtre dont un carreau est brisé. La maison est abandonnée et remplie de poussière.

## 64-EXT-QUARTIER DE LONDRES-JOUR

Éos sort de la boue habillée en servante cadavérique et se rend devant la maison où se trouve Jet. Les Érinyes viennent déposer les plans et devis déchirés devant Éos et elle s'agenouille dessus pour se mettre en position de prière.

## 65-EXT-QUARTIER DE LONDRES-JOUR

L'Acropole de l'ancienne Athènes sort de terre à son tour au son des fusils et des canons. La neige tombe d'un ciel très gris et s'accumule au sol couvrant des feuilles déchirées.

## 66-EXT-AUTRE QUARTIER-JOUR

L'instant d'un éclair, on se trouve au milieu d'immenses bâtiments qui ont une architecture magnifique. La neige continue de tomber d'un ciel très gris. Jet entre dans l'un de ces bâtiments.

## 67-INT-BÂTIMENT-JOUR

Jet arrive dans une exposition de peinture. Les pièces sont vastes. **LES VISITEURS** et les tableaux semblent minuscules à l'intérieur de celles-ci. Les tableaux représentent différentes scènes de villes à la manière du romantisme allemand. Certains tableaux s'apparentent davantage à l'expressionnisme. Après un moment, **LE ROI DE BABYLONE** paré de décorations norvégiennes descend un immense escalier et il est suivi par des **FONCTIONNAIRES** en habit qui ont les bras chargés de dossiers. L'escalier mène jusqu'à des bureaux entassés. **DES BRAHMAS** attendent le roi de Babylone au bas de l'escalier, mais ils se font repousser par les fonctionnaires qui les regardent de haut. Le roi de Babylone passe entre les bureaux et les fonctionnaires le suivent.

## 68-INT-ESCALIER-JOUR

Le roi de Babylone se rend à un autre grand escalier qui est en construction. Jet s'approche pour observer, mais il frémit à la vue des **GARDIENS** colossaux du chantier.

## 69-EXT-SQUARE-JOUR

Certains gardiens chassent des cochers. Les bâtiments forment des carrés. Les cours et les terrasses sont fermées. Il y a des rubans qui empêchent leur accès. La seule verdure se trouve dans un parc perdu dans ces carrés. Une vague en forme de bras vient couvrir le ciel au-dessus des bâtiments et atteint des quais suspendus dans les airs. Les quais ont de nombreux candélabres géants sur les côtés. Un grésil passe entre eux. Il y a aussi un pont qui mène à une poterne qui se trouve sous le dôme d'une immense chapelle. Le dôme a 15 000 pieds et une armature décorative en acier. Jet s'approche de la chapelle et y entre.

## 70-INT-CHAPELLE-JOUR

Des passerelles avec des pointes en cuivre et des escaliers contournent les halles et les piliers. Jet regarde le décor qui s'étend à l'infini et il paraît intrigué.

*Jet (à lui-même)*

Quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l'acropole ?

## 71-EXT-RUE-JOUR

Jet sort de la chapelle et marche le long d'une rue. Il aperçoit un calendrier accroché à un mur. **UN HOMME** d'une trentaine d'années tente de sortir du calendrier, mais l'un des fonctionnaires du roi de Babylone vient fermer le calendrier et anéantit du même coup les efforts de l'homme. Jet poursuit sa route et arrive à un autre quartier.

## 72-EXT-QUARTIER-JOUR

Jet entre dans le quartier et il découvre un grand chapiteau de cirque entouré de galeries et de petits commerces. La neige est remplie de traces de pas. **DES HOMMES**, dans la soixantaine et richement habillés, se dirigent vers des charriots contenant d'innombrables diamants. Ils s'assoient sur des divans de velours rouge où ils peuvent observer les diamants. **DE JOLIES FEMMES**, d'une vingtaine d'années, viennent leur servir des coupes avec un liquide de cristal. Lorsque les jolies femmes retournent d'où elles viennent, le roi de Babylone leur donne des pièces en or. Jet observe la scène et jette un coup d'œil aux boutiques.

*Jet (à lui-même)*

Ces boutiques doivent contenir des drames assez sombres.

## 73-EXT-QUARTIER-FIN DE JOURNÉE

La police passe tranquillement dans le quartier. L'un des hommes assis sur le divan rouge se lève et se dirige vers une boutique. Sur son chemin, l'homme marche sur un des livres de la loi. Jet s'en aperçoit et pousse un rire sarcastique. Il se retourne et s'en va.

## 74-EXT-FAUBOURG-SOIR

Jet marche sur une rue semblable à celles de Paris. Il visite un faubourg éclairé par de beaux réverbères. Jet arrive à un carrefour où les maisons commencent à s'éparpiller et où une campagne apparaît.

## 75-EXT-CAMPAGNE-SOIR

Jet avance dans la campagne et voit des **GENTILSHOMMES** déguisés en amérindiens qui harponnent des journaux sous des néons fluorescents.

## 76-EXT-ROUTE DE CAMPAGNE-SOIR

Jet poursuit sa route et croise un **GROUPE D'HOMMES** mûrs portant des tuniques brunes qui descendent jusqu'en bas des genoux. Un capuchon cache en partie la tête de ces hommes. Ceux-ci ont les yeux hébétés. Certains ont les yeux rouges et noirs, d'autres tricolores et d'autres encore ont des yeux d'acier avec des reflets d'or. Ces hommes ont le visage déformé. Certains ont une plaque de plomb qui leur couvre une joue. Ils ont tous le teint blême. Deux d'entre eux ont le visage brûlé. Les hommes transportent des sacs qui contiennent de nombreux trésors du monde.

Les hommes (*d'une voix caverneuse*)  
Nous voulons votre bien !

Derrière ces hommes, **TROIS JEUNES** ferment la marche portant des armes sur leur épaule. Ces hommes se dirigent vers une ville excessivement luxueuse. On aperçoit les lumières clignotantes et les néons de cette ville au loin. Jet observe la marche des hommes quelques instants et il se met à les suivre.

## 77-EXT-VILLE-JOUR

Les hommes entrent dans la ville en entendant la rumeur des gens affairés à la vente de différents articles. Le sourire aux lèvres, les hommes avancent entre les comptoirs où les gens s'enflamment dans leurs négociations. Jet avance également entre les comptoirs et il semble découragé de ce qu'il voit. Plus loin, **UN CLOCHARD** crie tout en ayant des tics intermittents au visage.

Le clochard  
La fin de monde approche ! Préparez-vous !

Tout près, il y a **UN CRACHEUR DE FEU** et **UN AVALEUR DE COUTEAU** qui font leur tour. **DES FOUS** portant des costumes de théâtre en loques marchent au milieu des comptoirs. L'un d'eux tombe par terre et il a du mal à se relever. Les gens l'enjambent pour poursuivre leur chemin.



## 78-EXT-VILLE-JOUR

Jet s'éloigne un peu et croise un **GUITARISTE** qui joue une complainte en étant assis par terre. Devant lui, **HERCULE** et **BOUDDHA** se balancent doucement en écoutant sa complainte. Une **MÈRE** passe en courant avec son bébé dans ses bras et elle est poursuivie par **MOLOCH**, qui a une tête ressemblant à celle d'un chevreuil. Une trainée de feu le suit par terre ainsi que des **PETITS DÉMONS** qui sautillent et se dandinent tout en avançant et en chantant des comptines. Des **DÉMONS SINISTRES** approchent à pas lourds. Certains petits démons se mettent à chanter des odes aux dames et se donnent de la tendresse bestiale en se caressant et en se grafignant. Ils se donnent des baisers qui laissent des marques de sang. Les petits démons ont du feu dans les yeux. Des **CHINOIS**, des **HOTTENTOTS**, des **BOHÉMIENS** et des **DÉBILES** viennent se mêler à cette foule bizarre. Ils se donnent également de la tendresse bestiale. Des hyènes courent à travers eux. Des murs sortent de la terre et entourent la ville. Il y a des personnes en larmes dont les os gonflent et éclatent, faisant couler du sang. On entend des odes aux dames qui proviennent du sang. Des filets commencent à se tendre venant du haut.

## 79-EXT-VILLE-JOUR

Jet se retire en fouillant dans ses poches et il y trouve une clef. Rendu à la porte de la ville, qui est entourée de murs, Jet regarde la parade, referme la porte et la verrouille avec la clef.

## 80-EXT-GRANDE ROUTE-JOUR

Jet marche aux portes d'une autre ville où il trouve des **JÉSUS** crucifiés portant des pancartes « À vendre » aux côtés de grandes synagogues. Il y a un panneau tout près qui indique le prix d'un milliard. Sur la route entourée par un désert, des **JEUNES FEMMES SEXY** ont une pancarte « À vendre » qui est accrochée dans leur cou et elles se dandinent sur une estrade de bois. Les hommes qui magasinèrent des diamants arrivent en transportant des caisses remplies de vrais cœurs. Ils déposent les caisses devant l'estrade, montent sur celle-ci, vont rejoindre les jeunes femmes et commencent à les tripoter. L'une d'entre elles met la main sur l'entrejambe de l'homme qui la tripote.

La jeune femme  
On va faire le mariage de nos rêves.

Des diamants tombent des jambes de pantalon de l'homme et s'accumulent à ses pieds. Un **PHARMACIEN** installe plusieurs bouteilles de pilules sur une table près des jeunes femmes. Le pharmacien a deux mannequins grandeur nature à côté de la table et ils ont une corde dans le dos. Une fois que le pharmacien a terminé de s'installer, il s'écrie :

Le pharmacien  
J'ai tout ce qu'il faut pour vos énergies !

Le pharmacien tire la corde dans le dos des mannequins.

Les mannequins  
C'est vrai ! Nous ne nous sommes jamais sentis aussi bien depuis que  
nous prenons ses produits !

La corde rentre dans le dos des mannequins au fur et à mesure qu'ils parlent.

#### 81-EXT-GRANDE ROUTE-JOUR

Des **PERSONNES** de races différentes, aux traits spéciaux, comme si elles venaient d'un autre monde, déambulent sur la route. Elles laissent s'échapper une poussière diamantée derrière elles et cette poussière vole dans les airs. À travers celle-ci, on voit une masse de gens s'agglutiner devant les Jésus crucifiés et les grandes synagogues.

#### 82-EXT-GRANDES SYNAGOGUES/CROIX-JOUR

Il y a une explosion et les gens agonisent dans des gémissements atroces. Le panneau indique maintenant le prix de 3 milliards.

#### 83-EXT-GRANDE ROUTE-JOUR

Jet s'éloigne et trouve des habitations luxueuses à vendre. Des **FÉES** en robe argentée volent autour de celles-ci. Des **STARS** se pavoisent sur les perrons et d'autres font du sport dans les cours. Une bourse se trouve tout près. On voit des **COURTIERS** par les fenêtres s'affairer devant des tableaux montrant des chiffres et des graphiques. Un **GROUPE DE JEUNES** entre dans la bourse avec un diplôme dans la main.

#### 84-EXT-BOURSE-JOUR

Le groupe de jeunes sort de la bourse complètement nu et sans diplôme. Une lumière multicolore vient envelopper les jeunes et ils se soulèvent dans les airs. Les jeunes s'endorment et ils flottent. Jet s'approche pour les observer.

#### 85-EXT-BOURSE-JOUR

D'autres personnes ont rejoint Jet et ils regardent les jeunes qui flottent dans les airs. Ces personnes s'émerveillent et une rumeur d'excitation s'élève peu à peu. Quelques personnes attrapent de la lumière et des **VENDEURS** en uniforme semblable à celui de Walmart accourent. L'un d'eux s'adresse aux personnes.

Vendeur  
Attendez ! Vous n'avez pas payé de rétribution pour prendre cette  
lumière.

Les personnes se mettent en ligne devant les vendeurs et chacune d'elles payent l'un des vendeurs pour aller prendre un peu de lumière dans sa main sous le regard éberlué de Jet.

## 86-EXT-AUTRE VILLE-JOUR

On voit une foule grimper les Alleghanys. Il y a une montagne tout près.

## 87-EXT-MONTAGNE-JOUR

La montagne est couverte par une forêt de cèdres. Il y a des chalets de cristal et de bois aux pieds de cette montagne. Ces chalets se déplacent sur des rails autour d'elle. À quelques mètres, on voit un flamboiement.

## 88-EXT-CRATÈRES-JOUR

Le feu sort des cratères en faisant de la musique. De grandes statues et des palmiers se dressent tout autour du bord des cratères. **DES COUPLES**, plutôt jeunes, dansent et d'autres s'embrassent à pleine bouche.

## 89-EXT-CHALET-SOIR

Des canaux se trouvent derrière d'autres chalets de cristal et de bois. Des couples font l'amour au bord de certains canaux. Leurs cris de jouissance sont des carillons. **DES CHANTEURS**, ayant des bannières en or enroulées autour d'eux, arrivent et se mettent à chanter *The Water is Wide*. Ils portent aussi des vêtements éclatants. Une chevauchée passe en trombe.

## 90-EXT-GOUFFRES-SOIR

La chevauchée monte sur des plateformes au milieu des gouffres. **LES CAVALIERS** sonnent leur cor et du sang leur sort des oreilles.

## 91-EXT-PASSERELLES-SOIR

On découvre des passerelles qui surplombent le vide et qui se rendent à des auberges. Les passerelles et les auberges ont des mâts sur lesquels il y a des drapeaux avec des symboles héraldiques. Le ciel bas les rend éclatants. Les cavaliers passent sur ces passerelles en sonnant leur cor et se dirigent vers une pente escarpée.

## 92-EXT-CHAMP-SOIR

Grimpant avec difficulté, les cavaliers atteignent un champ où se trouvent **DES CENTAURESSES** aux cheveux en or qui s'illuminent. Elles ont les seins nus. Elles partent au galop et suivent des avalanches qui s'évanouissent dans une mer agitée.

## 93-EXT-MER-SOIR

Deux vagues prennent la forme de jambes de femmes écartées et la tête de **VÉNUS** sort tranquillement d'entre elles. Des navires gigantesques et magnifiques en formation flottent

tout près. Des voix d'enfants chantant *L'hymne à la joie* s'échappent de ces navires. Parfois, l'eau s'assombrit et revient à son état normal.

#### 94-EXT-MER-SOIR

**DEUX REINES MAB** en robes rousses et bleuâtres approchent de Vénus et la tire complètement d'entre les deux jambes en eau. Vénus observe les alentours. Elle voit des versants de montagnes où il y a des armes plantées dans la terre et des fleurs qui sont de la même taille que les armes. Il y a aussi des coupes et des mugissements sortent de celles-ci. Plus haut, Vénus aperçoit des cascades et des ronces où **LA DÉESSE DIANE** allaite des cerfs. Plus loin, **LES BACCHANTES** sanglotent sous une lune en feu et qui hurle.

#### 95-EXT-MER-SOIR

Vénus se détourne et s'en va en flottant sur l'eau.

#### 96-EXT-CAVERNE-SOIR

Vénus arrive devant l'entrée d'une caverne autour de laquelle il y a des outils de fer accrochés à la pierre. Vénus y entre.

#### 97-EXT-BOULEVARD-JOUR

À côté de la caverne, on trouve un boulevard bordé de tours irakiennes et Jet y marche tranquillement. On entend des cris qui viennent des tours.

Les cris des tours  
Le pouvoir au peuple !

Jet arrive à la hauteur de châteaux construits avec des os d'où sort une musique bizarre. **DES ANIMAUX DE LA FORÊT OCCIDENTALE** marchant comme des humains sortent de derrière les châteaux. Ils portent des couronnes de feuilles vertes et ils marchent en formation sur le boulevard. Ils ressemblent à une armée.

#### 98-EXT-BOULEVARD-JOUR

Des oranges tombent du ciel et **DES PETITS ANGES** sont assis dessus. **DES AMÉRINDIENS** viennent faire une danse de joie au milieu des oranges. Émerveillés, les anges regardent les amérindiens en restant assis sur leur orange. Jet s'approche pour observer la scène de plus près.

#### 99-EXT-BOULEVARD-JOUR

**DES MINEURS** barbouillés apparaissent en chantant *Les Corons*. Ils sont accompagnés par **DES FANTÔMES**. La brise balaye leurs cheveux. Jet observe la scène.

Jet (*tout bas*)

Quels bons bras, quelle belle heure me rendront ma région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements ?

#### 100-EXT-CIMETIÈRE-JOUR

Jet se recueille devant la tombe d'Henrika, sa femme. Il lève les yeux et il voit des ponts dans le ciel de cristal. Certains sont droits, d'autres sont bombés. Il y a des ponts qui supportent des maisons délabrées à l'image de celles du quartier défavorisé de Londres. D'autres ont des mâts portant des drapeaux avec des symboles héraldiques ainsi que des parapets petits et minces. Quelques ponts descendent ou obliquent sur les autres.

#### 101-EXT-CANAL-JOUR

Un des ponts descend jusqu'à un canal dont l'eau est grise et bleue et d'où sort une lumière qui éclaire le pont. La lumière s'étend sur des rives et fait apparaître des dômes le long de celles-ci. De manière bizarre, les rives et les dômes s'abaissent et s'amoindrissent en s'approchant du cimetière. On entend des guitares qui jouent des accords mineurs depuis les berges.

#### 102-EXT-CIMETIÈRE-JOUR

Les femmes des tableaux qui étaient venues voir Jet lorsqu'il était enfant approchent en étant chargées d'instruments de musique, c'est-à-dire des luths, des flutes, un orgue de barbarie, un piano, une harpe. Elles se mettent à jouer un air étrange voire surnaturel. Un rayon blanc tombe du ciel et le silence se fait.

#### 103-EXT-CIMETIÈRE-FIN DE JOURNÉE

Le vent souffle dans les cheveux de Jet. Les arbres du cimetière sont défeuillés. Un chapeau rempli de monnaie se retrouve au pied de Jet et un pyjama barbouillé est accroché à une branche d'arbre. Le vent fait balancer le pyjama. Soudain, le fantôme d'Henrika se retrouve au bras de Jet. Elle porte une jupe de coton à carreaux blancs et bruns, fabriquée à la manière du dix-huitième siècle. Henrika a également un bonnet à ruban et un foulard de soie. Une pluie fine commence à tomber.

#### 104-EXT-RUE-FIN DE JOURNÉE

Jet et Henrika se promènent dans une rue de banlieue. Ils passent devant des jardins ravagés et des prés desséchés. Le vent se lève et le couple semble incommodé par l'odeur.

#### 105-EXT-RUE-FIN DE JOURNÉE

Plus loin, Jet semble fatigué. Il veut s'arrêter, mais Henrika le tire par le bras pour qu'ils poursuivent leur route. Jet se laisse entraîner bon gré, mal gré sous un ciel gris. Une fumée

épaisse s'approche tranquillement du couple et on entend des bruits sourds de coups de marteau.

#### 106-EXT-RUE-FIN DE JOURNÉE

Henrika pointe une grande flaque d'eau à Jet. Il y a des petits poissons qui nagent dans cette flaque d'eau et le couple s'approche pour mieux les regarder.

#### 107-EXT-CHEMIN-FIN DE JOURNÉE

Jet et Henrika marchent sur un chemin bordé d'arbres. Cependant, la fumée entoure le couple et les bruits de coups de marteau sont plus persistants. Dans la fumée, Jet se revoit lorsqu'il était enfant et qu'il mendiait dans la rue. Ensuite, il se voit en train de lire son livre de science dans une ruelle. Finalement, Jet se voit en train d'errer dans la ville habillé en haillons, la tête basse. Jet se dégage du bras d'Henrika et se retourne vers elle.

Jet  
Désolé ! Je dois partir d'ici.

Jet s'en va seul en traversant la fumée.

#### 108-EXT-RIVIÈRE-JOUR

Un reflet miroite sur une eau bleue violacée. Il y a de légères vagues et celles-ci se rendent vers la plage. Sur le sable rose et orange, des boulevards de cristal montent et se croisent sous un ciel rouge comme du vin.

#### 109-EXT-BOULEVARD-JOUR

Jet marche sur l'un de ces boulevards et rencontre de **JEUNES FAMILLES** qui logent dans des abris de fortune le long des boulevards. On entend un bébé qui pleure.

#### 110-EXT-BOULEVARD-JOUR

Certaines familles se rendent chez des **FRUITIERS** qui se trouvent au bout d'un boulevard et Jet les accompagne. Les parents se grattent la tête et ils finissent par en sortir des boules représentant différentes scènes de la vie. Ils échangent ces boules pour des fruits. L'un des parents se détourne et aperçoit une grande masse noire couverte d'une brume épaisse.

Le parent  
La ville !

#### 111-EXT-BOULEVARD-JOUR

Lorsque les familles ont terminé leur troc, elles se dirigent vers la masse noire qui est la ville et Jet les suit.

#### 112-EXT-VILLE-JOUR

Les familles et Jet traversent la brume épaisse et ils découvrent un désert de bitume. Des nappes de brume s'échelonnent en bandes affreuses le long de ce désert. Le ciel devient rapidement tout noir. Les nappes de brume montent jusqu'au ciel. Celui-ci recule et se recourbe.

#### 113-EXT-VILLE-JOUR

Le ciel se met à descendre tout en se remplissant de fumée noire. Les familles et Jet avancent sous ce ciel menaçant.

#### 114-EXT-VILLE-FIN DE JOURNÉE

Après un moment de marche, les familles et Jet atteignent un endroit où il y a des traces de bataille. Il y a des casques sur le sol, des tumulus, des boucliers avec des dessins en spirale, des barques, des roues et des croupes. Par contre, il n'y a pas de corps. Les familles traversent la brume de nouveau et Jet les suit. Ils arrivent à un pont de bois arqué et ils lèvent la tête pour l'observer.

#### 115-EXT-PONT-SOIR

Ils le traversent et aboutissent au milieu de potagers. **HÉRODE LE GRAND** jardine dans l'un d'eux et sa respiration produit de la fumée à cause du froid. Tout autour des potagers, il y a des masques qui s'illuminent sous une grande lanterne ballottée dans la nuit. On entend un mouvement de robe au loin.

#### 116-EXT-RIVIÈRE-SOIR

Près de la rivière, une **GRANDE ONDINE** tourne en rond comme si elle dansait toute seule et fait bruire sa robe blanche. Sa respiration produit aussi de la fumée à cause du froid. Attirés par le bruit, les familles et Jet viennent regarder l'ondine danser. Un père se penche sur son enfant qui paraît tout émerveillé et lui pointe l'ondine pour l'encourager à la regarder.

#### 117-EXT-RIVIÈRE-SOIR

Les familles et Jet quittent la rivière et traversent des plants de pois où il y a des crânes lumineux.

#### 118-EXT-GRANDES ROUTES-SOIR

Les familles et Jet se rendent à de grandes routes. Ces grandes routes sont bordées de grilles et de murs. Les familles et Jet marchent sur l'une de celles-ci. Des fleurs en forme de cœur et d'autres en forme de tête de jeune fille sont sorties du bitume. Il y en a tout le long de la route qui s'étend à perte de vue.

### 119-EXT-GRANDES ROUTES-NUIT

Les familles et Jet traversent cette mer de fleurs. Ils croisent des **SOLDATS JAPONAIS** avec des mini-dragons qui volent au-dessus de leur tête, des **SOLDATS ALLEMANDS** en habits gothiques et des **GUARANI** qui marchent de long en large devant des auberges fermées. Aucune vie n'émane de celles-ci. Par contre, de **JEUNES PRINCESSES** observent les étoiles sur le toit de ces auberges. On entend la musique d'un luth et d'une flute. Les étoiles délaissent leur constellation et elles en forment de nouvelles. À cet instant, elles bougent comme si elles dansaient sur la musique.

### 120-EXT-ROUTE DE CAMPAGNE-MATIN

Dans un flash, les familles et Jet se retrouvent dans un matin d'hiver. Ils sont accompagnés par une des jeunes princesses et ils se débattent tous pour marcher dans une neige molle et lourde. Ils ont les lèvres vertes.

### 121-EXT-LAC-JOUR

Tant bien que mal, les familles, Jet et la princesse arrivent à un lac gelé. Ils le traversent dans un corridor de drapeaux noirs sous des rayons de soleil de couleur pourpre et bleue. Louis attend de l'autre côté du lac et il fait bouger le soleil en gesticulant lentement.

### 122-INT-MAISON-JOUR

Jet se tient devant un chevalet en ayant un verre à la main, il boit un peu de liquide vert qui se trouve dans le verre et il le dépose sur une table où il y a une bougie. Derrière Jet, il y a un tableau de la princesse sur le mur. D'autre part, le chevalet soutient une toile qui représente une fanfare composée de personnages ayant un rictus effrayant et exagéré. Ces personnages se mettent en mouvement sur la toile et on entend la musique de la fanfare ainsi que des rires d'enfant. Les personnages sortent de la toile et ils ouvrent la fenêtre pour sortir à l'extérieur.

### 123-EXT-COUR-JOUR

Les personnages se regroupent dans la cour en continuant de jouer de leur instrument et ils font une ronde.

### 124-INT-MAISON-JOUR

Jet se tourne vers la table, allume la bougie, s'assoit en indien par terre, fixe la flamme de la bougie et commence à méditer. Après un moment, Jet se soulève du sol et reste en lévitation. L'aura de Jet devient visible et commence à briller intensément tout autour de Jet.



## 125-INT-MAISON-JOUR

Les femmes des tableaux de l'enfance de Jet apparaissent sur la toile et elles en sortent aussi. Elles passent également par la fenêtre pour se rendre dans la cour.

## 126-EXT-COUR-JOUR

Les femmes trouvent l'arbre du bien et du mal dont les branches sont des serpents portant des cornes, mais ils ont également des ailes de colombe. Quelques-unes des femmes commencent à le couper et les autres creusent un trou.

## 127-EXT-COUR-JOUR

Les femmes enterrent l'arbre du bien et du mal.

## 128-EXT-COUR-JOUR

Jet sort de la maison par la fenêtre et en flottant dans les airs. L'une des femmes se soulève et va rejoindre Jet. Ils se donnent un long baiser langoureux, s'étreignent et commencent à danser dans les airs au son de la fanfare qui joue maintenant une musique plus douce. Des fleurs poussent en accéléré dans la cour et elles laissent s'échapper un parfum que les femmes hument en étant penchées sur les fleurs. On voit le parfum entrer dans leurs narines.

## 129-EXT-COUR-JOUR

On aperçoit des chaînes dans l'un des coins de la cour et elles sont soudainement englouties par la terre qui bouge. De nouveaux rires se font entendre. Des **ANGES** de glace et d'autres de flammes viennent du ciel en apportant des ceintures de chasteté et ils vont les enterrer où les chaînes ont été englouties.

## 130-EXT-COUR-JOUR

Jet et la femme cessent leur danse, se fixent dans les yeux et sourient. Le soleil brille plus fort et il illumine le liquide vert dans le verre de Jet. Jet et la femme observent, par la fenêtre, le liquide vert illuminé en ayant l'air émerveillé et ils flottent en se tenant la main. Les Imams arrivent dans la cour et viennent faire l'accolade aux anges pendant que les autres femmes font une danse lascive. Jet et sa compagne se tournent vers eux et les regardent en ayant le sourire aux lèvres.

FIN

## **Sources documentaires**

*L'Étoile de mer*, Man Ray, France, 1928.

*Pan Tadeusz*, Andrzej Wajda, Pologne, 1999.

*Un cri au bonheur*, film collectif (extrait de Philippe Baylaucq), Québec, 2007.

## Bibliographie

- AMENGUAL, Barthelemy, *Prévert, du cinéma*, Montréal : Cinémathèque québécoise, Musée du cinéma, 1978.
- ARON, Thomas, *Littérature et littéarité : un essai de mise au point*, Paris : Les belles lettres, 1984.
- BANDIER, Norbert, « Man Ray, les surréalistes et le cinéma des années 20 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88 (Les avant-gardes), juin 1991.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, [1953] 1972.
- BARTHES, Roland, « Leçon », *Œuvres complètes Tome III*, Paris : Seuil, 1992.
- BENOIST, Alain de, *Nous et les autres : problématique de l'identité*, Paris : Krisis, 2006.
- BOURDIER, Philippe, « La notion de genre dans les manuels de français actuels : l'exemple du genre cinématographique entre stéréotypes et stéréotypage », *Stéréotypage, stéréotype : fonctionnements ordinaires et mises en scène, tome 3 : Éducation, école, didactique*, Paris : L'harmattan, 2007.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- CARY, Edmond, *Comment traduire ?*, Lille : Les Presses universitaires de Lille, 1985.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal : XYZ éditeur, 2004.
- CHATEAU, Dominique, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris : L'harmattan, 2009.
- CLAIR, René, « Une enquête », « Cinéma pur et poésie », « Écrire en image », *Cinéma d'hier et aujourd'hui*, Paris : Gallimard, coll. Idées, 1970.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Cinéma, littérature, adaptations*, Montpellier : Centre d'études et de recherches sociocritiques, 2005.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris : Natham, 1998.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Un cinéma hors de lui », *Multitudes*, vol. 1, no. 24, 2006.
- CORTANZE, Gérard de, *Le monde du surréalisme*, Bruxelles : Éditions Complexe, 2005.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien Arts de faire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1990.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques, *Psyché : inventions de l'autre*, Paris : Galilée, 1998.

DUBOIS-CÔTÉ, Véronique, *La poésie au cinéma, un passage par le récit*, Montréal : Université de Montréal, 2000. (Microfilm; 16 mm avec des réf. bibliogr.)

ELFAKIR, Véronique, *Le ravissement de la langue : la question du poète*, Paris : L'Harmattan, 2008.

Encyclopédie Larousse, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Rimbaud/141035>> [En ligne], consulté le 29 juin 2011.

FANIELLE, Jacques, *La société relationnelle, ou, Le lien et l'échange*, Charleroi : Socrate Éditions Promarex, 2006.

FUZELLIER, Étienne, *cinéma et littérature*, Paris : Édition du Cerf, 1964.

GABELLA, C, GABELLA, K, GABELLA, GODART, L, M, RENAULT, C, *Poèmes de Rimbaud en bandes dessinées*, Darnétal : Petit à petit, 2006.

GAMBIER, Yves, « Adaptation : une ambiguïté à interroger », *Meta : journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal*, vol. 37, no. 3, 1992.

GINGRASS, Katherine, « The Voice of the Bottle : The Love Poetry of Joyce Mansour and Robert Desnos » *Paroles gelées*, Vol. 8, No. 1, 1990.

GUYAUX, André, *Poétique du fragment, essai sur les Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel : Les Éditions de la Baconnière S.A., 1985.

HOUSSET, Emmanuel, *L'intériorité d'exil : le soi au risque de l'altérité*, Paris : Cerf, 2008.

IMBERT, Gérard, « Approche sémiotique d'un film : « A contratiempo » de Oscar Ladoire et Fernando Trueba », *Mélanges de la Casa Velázquez*, vol. 20, no. 20, 1984.

JEANCOLAS, Claude, *Rimbaudmania*, Paris : Textuel, 2010.

KIFOUANI, Delphe, « *Amma, Les aveugles de Dakar* de Mamadou Sello Diallo : d'un poème de Baudelaire à un documentaire de création », *Africadoc* [En ligne], <<http://www.africadoc.net/textedelphe.pdf>>, consulté le 25 septembre 2010.

KYROU, Ado, *les surréalismes au cinéma*, Arcanes : 1953.

Le site Fabula, <<http://www.fabula.org/effet/interventions/3.php>> [En ligne], colloque, consulté le 19 mars 2009. CAMPION, Pierre, « Aux limites de la fiction, Rimbaud et l'objet de l'incrédulité ».

LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris : Presses universitaires de France, 1983.

LOISELLE, Marie-Claude, « Un cri au bonheur (collectif) », *24 images*, no. 134, 2007.

MARTIN HERNÁNDEZ, Ramiro, « Lecture cinématographique de *Promenade de Picasso* de Jacques Prévert », *Anuario de estudios filológicos*, 1987 [En ligne], <[http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=58613&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=58613&orden=0)>, consulté le 24 septembre 2010.

MELLO, Marie-Hélène, « Cinéma, médiation et transmission chamaniques, d'après *Poétique du cinéma* de Raoul Ruiz », *Intermédialités*, no. 5, printemps 2005.

MICKIEWICZ, Adam, *Pan Tadeusz ou La dernière expédition judiciaire en Lituanie*, Montricher : Les Éditions Noir sur blanc, [1811-1812] 1992.

MICZKA, Tadeusz, « Andrzej Wajda's Duties to the Audience (Oscar 2000) », *Kinema, a journal for film audiovisual media*, Spring 2000. (Document PDF gratuit- 23 pages)

Musée national d'art moderne, *Cinéma, dadaïste et surréaliste*, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou : 1976.

NAZE, Alain, « Le cinéma, de Walter Benjamin à Pier Paolo Pasolini », *Revue Appareil* [En ligne], varia, articles, mis à jour le : 12/02/2010, <<http://revues.mshparisnord.org/appereil/index.php?id=875>>, consulté le 24 septembre 2010.

NOWICKI, J., POREBSKI, C., *L'invention de l'Autre*, Paris : Sandre, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, Payot, 1976.

PONZIO, Augusto, *L'écoute de l'autre*, Paris : L'Harmattan, 2009.

RAMADAN, Tariq, *L'autre en nous : pour une philosophie du pluralisme*, Paris : Les Presses du Châtelet, 2009.

RIMBAUD, Arthur, *Arthur Rimbaud (Œuvres 2) : Vers nouveaux – Une saison en enfer*, Paris : GF Flammarion, [1873] 1989.

RIMBAUD, Arthur, « Enfance, Vies, I, II, III, Ville I, II, Vagabond, Matin d'ivresse, Ouvriers, Les Ponts, Ville, Métropolitain, Parade, Solde », *Illuminations*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, [1873-1875] 1985.

RIMBAUD, Arthur, « La lettre du voyant », *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris : Gallimard, [1873] 1973.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma*, Éditions Armand Colin, 1970.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, Paris : GF Flammarion, [1762] 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris : GF Flammarion, [1776-1778] 2006.

RUFF, Marcel, « La filiation de Baudelaire à Rimbaud », *Études littéraires*, Vol. 1, No. 1, 1968.

RUIZ, Raoul, *Poétique du cinéma 2*, Paris : Dis voir, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, [1916] 1974.

SZYMCZYK-KLUSZCZYNSKA, G, « Poème cinématographique. Analyse d'un type de relation entre la littérature et le cinéma », *Zagadnienia Rodzajów literackich*, vol., 28, no., 56, 1986.

THIRY M., SPAAK C., *le cinéma, poésie et littérature*, Bruxelles : Palais des académies, 1961.

TIXIER, Jean-Marie, « POUR UN CINÉMA DE POÉSIE : Pier Paolo Pasolini lecteur de Christian Metz », *Europe*, vol., 86, no. 947, 2008.

TOMASZEWSKI, Marek, « Un cas de traduction intersémiotique : *Pan Tadeusz*, le film d'Andrzej Wajda », *Synergies Pologne*, no, 5, 2008.

VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris : Armand Colin, [1989] 2005.

VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios (2<sup>e</sup> édition)*, Paris : Armand Colin, [1983] 2008.

VIRMAUX, A., VIRMAUX, O., *les surréalistes et le cinéma*, Paris : Seghers, 1976.

Warren, Paul, *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, L'Hexagone, Montréal, 1999.

WELLS, Paul, *Adaptations from text to screen , screen to text*, edited by Deborah Catmell and Imelda Whelehan, Routledge : London and New York, 1999.

ZIMMERMANN, Patricia R, « Cinéma amateur et démocratie », *Communications*, vol. 68, no. 68, 1999.