



- Nicole Cloarec

Anges et damnés au purgatoire de l'écran

***L'Enfer* de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985) et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989)**

Il peut sembler paradoxal que les deux réalisateurs britanniques dits de « cinéma d'auteur », Peter Greenaway et Derek Jarman, aient souhaité proposer une adaptation de deux grands classiques de la poésie européenne, ou du moins s'en inspirer. Les deux cinéastes, qui ont chacun reçu une formation de peintre avant de passer derrière la caméra, ont manifesté une profonde défiance envers la littérature comme source scénaristique, responsable à leurs yeux d'un cinéma narratif formaté et conventionnel. Peter Greenaway va même jusqu'à frapper d'anathème ce cinéma,

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

dans la mesure où il ne serait que l'illustration d'un texte¹. Ces critiques rappellent sans conteste les débats qui ont animé les cercles d'intellectuels au début du XXe siècle alors que ces derniers s'interrogeaient sur la spécificité de ce septième art qui venait tout juste de naître. En Grande-Bretagne, Eliot Stannard, l'un des premiers grands scénaristes, auteur d'au moins quatre-vingt-dix films de 1914 à 1929, dont huit des neuf films muets d'Alfred Hitchcock, déplore dès 1917 l'assujettissement des films au modèle littéraire, tendance qu'il décrit comme « *at best ... a cut-and-slash trade* »². En France, René Clair résume parfaitement ce sentiment lors de la polémique, en 1928, engendrée par l'arrivée du film parlant, lorsqu'il déclare : « Ce qui est cinéma, c'est ce qui ne peut être raconté »³.

Dans cet argumentaire qui oppose logique verbale et visuelle, *logos* et image, il s'agit de définir l'essence même du cinéma, ce qu'est le langage propre au cinéma. Or il est remarquable de constater combien l'écriture poétique sert de modèle analogique aux tenants d'un cinéma qui s'émanciperait du carcan narratif (donc en prose) et qui serait au contraire capable d'engendrer métaphores et autres images mentales ; mais cette analogie semble en retour provoquer un divorce insurmontable entre mots et images, le terme « poésie » devenant synonyme – aussi bien dans le domaine littéraire que cinématographique – d'une quintessence même du genre, d'une écriture intrinsèquement liée à son *medium* et qui le porterait à une sorte d'épuration exploitant toutes ses potentialités. Dans ces conditions, l'adaptation de poésies littéraires au cinéma semble être une impossible chimère – sinon sur le mode de l'évocation, au détour d'un dialogue ou d'un monologue. De fait, s'il existe un nombre non négligeable de longs métrages retraçant la vie d'un poète ou d'une poétesse⁴,

¹ « *My anathema to a universal dominant cinema that is predominantly illustrated text.* » (« L'anathème que je lance contre ce cinéma dominant qui n'est en grande majorité que du texte illustré »), interview citée dans Alan Woods, *Being Naked Playing Dead. The Art of Peter Greenway*, Manchester, Manchester UP, 1996, p. 261 (sauf indication contraire, les traductions sont les nôtres).

² « [au] mieux une affaire de découpage et de dépeçage », *Kinematograph Weekly*, July 12, 1917, p. 108.

³ R. Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 31.

⁴ Dans le domaine du cinéma anglophone, on peut citer Elizabeth Barrett Browning dans *The Barretts of Wimpole Street* (Sidney Franklin, 1934), Langston Hughes dans *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989), le poète de langue galloise Ellis Evans dans *Hedd Wyn* (Paul Turner, 1992), T.S Eliot dans *Tom & Viv* (Brian Gilbert, 1994), Rimbaud et Verlaine dans *Total Eclipse / Rimbaud Verlaine* (Agnieszka Holland, 1995), Sylvia Plath et Ted Hughes dans *Sylvia* (Christine Jeffs, 2003), Dylan Thomas dans *The Edge of Love* (John Maybury, 2008), Edgar Allan Poe dans *Last Days of the Raven* (Brent Fidler & Eric Goldstein, 2008), John Keats dans *Bright Star* (Jane Campion, 2009). De fait alors que dans le genre du

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

L'adaptation de poèmes reste une exception dans le cinéma narratif dominant et les exemples peu nombreux proposent d'ailleurs à chaque fois un cas unique, que ce soit *Onegin* (Martha Fiennes, 1999), inspiré de l'œuvre de Pouchkine, elle-même unique en son genre puisqu'hybride, « roman par son intrigue fine et poème par sa structure »⁵, ou *Howl* (Rob Epstein & Jeffrey Friedman, 2010) qui retrace à la fois la genèse du poème de Ginsberg mais aussi ses lectures publiques et surtout le procès dont il a été l'objet. Il semble donc que l'adaptation de poèmes soit l'apanage du cinéma dit expérimental⁶ et les deux films analysés ici ne font pas exception.

Or, au vu des critiques formulées par Greenaway ou Jarman à l'égard des sources littéraires et notamment romanesques, le choix des poèmes offre un nouveau paradoxe. Dans les deux cas, il s'agit d'extraits de séquences de poèmes plus ou moins liés par une trame narrative et dans le cas du sonnet comme de l'allégorie, d'une poésie très codifiée. Mais au sein même de ces codes génériques respectifs, les deux œuvres-sources présentent la particularité d'établir une distanciation vis-à-vis de leurs propres procédés, amenant à une interrogation sur les conventions d'écriture et de lecture qui régissent précisément les rapports entre images mentales et mots. Dans le cas de *L'Enfer*, le mode de lecture allégorique se déployant sur plusieurs niveaux de lectures (littérale, contextuelle, morale et anagogique⁷) instaure un hiatus constant entre le phore et le thème, à l'inverse de la métaphore. Dans le cas des *Sonnets*, Shakespeare affiche délibérément l'arbitraire des procédés rhétoriques des

biopic, on peut sans difficulté identifier une sous-catégorie de *biopic* consacrée à la vie d'un poète ou d'une poétesse, il semble beaucoup plus ardu de distinguer au sein de l'adaptation un genre particulier que constituerait l'adaptation de poèmes.

⁵ Laffont-Bompiani, *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres* [1980], Paris, Robert Laffont, 1994, p. 2548.

⁶ À l'exception des deux films étudiés ici, il s'agit le plus souvent de courts ou moyens métrages. Ainsi, le festival Zebra Poetry, qui a lieu tous les deux ans à Berlin depuis 2002, présente des courts métrages inspirés d'une œuvre poétique ; ses organisateurs ont choisi de nommer cette catégorie de films qui doit reposer sur un poème, soit lu soit présent inséré sous forme typographique, « films de poésie ».

⁷ Dante lui-même explique dans le *Convivio* (II, i) : « Il faut que l'on sache que les écrits peuvent être entendus et doivent être expliqués surtout en quatre sens. L'un s'appelle littéral, et c'est celui qui ne s'étend pas plus loin que la lettre proprement dite ; l'autre s'appelle allégorique, et c'est celui qui se cache sous le manteau des fables... Le troisième sens s'appelle moral, et c'est celui que les lecteurs doivent avec grande attention chercher dans les écrits, pour leur utilité et celle de leurs disciples... Le quatrième sens s'appelle anagogique, c'est-à-dire super-sens : et c'est celui que l'on a lorsqu'on explique au point de vue spirituel un écrit... », cité dans Dante, *La Divine Comédie*, édition de H. Longnon, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1989, p. xviii.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

comparaisons pétrarquiennes, exploitant leur mise à distance pour de nouveau revivifier la métaphore en tant que production langagière et non syntagme figé.

Mon propos sera de montrer comment le recours à ces sources poétiques permet précisément de prolonger la question des rapports entre texte et image au sein du *medium* cinématographique, question qui, à bien des égards, se révèle centrale chez les trois artistes-cinéastes. Ainsi, tout en conservant le texte original de ces poèmes classiques, les deux films de ces trois artistes-cinéastes entendent interroger les conventions d'interprétation à l'œuvre au sein du langage verbal comme visuel afin de dégager ce qui fait la spécificité de cette poésie, en quoi elle permet aux cinéastes d'explorer des questions formelles liées à leur support audio-visuel et en quoi elle peut encore toucher un lecteur devenu spectateur à la fin du XXe siècle.

Interrogé sur *A TV Dante*, réalisé en collaboration avec le peintre Tom Phillips pour la chaîne de télévision britannique Channel 4⁸, Peter Greenaway avoue : « *It sometimes seemed that the TV Dante series was a project where fools rushed in where angels feared to tread /.../ and the question is "this is a text - why illustrate it?"* »⁹. Vouloir traduire en images un poème datant du début du XIVe siècle tient de la gageure ; certes il s'agit d'un poème narratif qui a profondément marqué l'imaginaire artistique et littéraire européen mais la plupart de ses codes de lecture, étroitement liés à l'interprétation allégorique et anagogique des textes sacrés, sont devenus obsolètes. Or c'est précisément cette tension entre distance et résonance contemporaine que Greenaway et Phillips tentent de mettre en scène.

Dès le générique, qui se répète à chaque épisode, le film procède à une véritable exhumation du texte ancien : alors que la voix de Dante déclame les trois

⁸ Le projet a pu voir le jour grâce à Michael Kustow, alors « Arts Commissioning Editor » pour Channel 4, qui a réuni les deux artistes en qui il voyait beaucoup d'affinités notamment dans leur méthode de travail « *their quest to make rich artefacts of multi-levelled meaning, their serious use of games, systems and catalogues, and their fascination with old modes of thought yoked to the most modern forms of expression* » (« leur aspiration à élaborer des artefacts riches de significations multiples, leur usage sérieux des jeux, des systèmes de classifications et des catalogues et leur fascination pour des vieux modes de pensée alliés aux formes d'expression les plus modernes »), dans Tom Phillips, *A TV Dante. Notes and Commentaries*, London, Channel 4 Television/Talfourd Press, 1999, p. 1).

⁹ « On a parfois eu l'impression que la série de *A TV Dante* était un projet dans lequel seuls des inconscients pouvaient se lancer. [...] Et la question qui se pose est "Ceci est un texte – à quoi bon l'illustrer ?" », cité dans Alan Woods, *Being Naked Playing Dead. The Art of Peter Greenway*, op. cit., p. 207.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

premiers vers du chant 3¹⁰, on peut voir à l'écran ces mêmes vers inscrits sur une sorte de stèle qui se relève comme une pierre exhumée (**fig. 1**). Mais juste après la fin du générique, le tout premier plan montre un écran numérique où apparaissent une image radar et un scanner puis une série d'images scientifiques et techniques, dématérialisées, liées par fondus. Enfin la lecture du poème débute en voix *off* sur l'image très dépouillée en gros plan d'un buste de l'auteur italien auquel se superpose l'acteur Bob Peck qui l'interprète (**fig. 2**). Cette ouverture a tout d'un manifeste explicitant le parti pris adopté vis-à-vis de l'adaptation : tout en conservant l'intégralité du texte des huit premiers chants¹¹, le film inscrit d'emblée sa lecture dans la modernité, dont la réalité elle-même est mise à distance et rendue étrange par le prisme d'un traitement anti-réaliste de l'image. Le film oscille ainsi entre l'épure du visage du récitant en gros plan sur fond noir, que ce soit Dante ou plus loin Virgile, interprété par John Gielgud, où le dépouillement extrême de l'image laisse tout l'espace au texte et à sa musicalité, et une surabondance d'images hétérogènes : images d'archives, photographiques et télévisuelles, photos d'identité d'anonymes, images dématérialisées issues de technologies modernes telles que le scanner ou le radar sur fond d'écran numérique. Mais si l'origine de l'image reste le texte lu, les mots n'engendrent pas systématiquement d'images correspondantes ; le texte suit son cours et se mêle au flot des images.

Les fameux vers du début « *Just halfway through this journey of our life / I reawoke to find myself inside / a dark wood, way off course, the right road lost* »¹² sont ainsi accompagnés de façon plutôt banale par l'image d'un arbre et d'une forêt mais très vite s'y surimpose un encart montrant une métropole de nuit, « jungle » des temps modernes s'il en est. La vision dantesque est ainsi mise en perspective à travers le prisme des apocalypses qui ont caractérisé le XXe siècle, et notamment les horreurs tragiques liées à l'Holocauste et à la bombe nucléaire. Lorsque Dante évoque le Pape

¹⁰ « *Through me you reach the city of despair / Through me you reach eternity of grief / You that enter abandon hope* » (« Par moi on va dans la cité dolente / par moi on va dans l'éternelle douleur, [...] Vous qui entrez laissez toute espérance », Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*, traduction Jacqueline Risset, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 38).

¹¹ Le film adopte la traduction de Tom Phillips.

¹² « Au milieu du chemin de notre vie / je me retrouvai par une forêt obscure / car la voie droite était perdue », Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*, traduction Jacqueline Risset, *op. cit.*, p. 25.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

Boniface VIII¹³, ce sont des images de Pie XII qui défilent ; l'évocation du Lévrier (chant 1, vers 102)¹⁴, homme providentiel que le peuple souffrant attend, est illustrée par l'image stylisée d'un chien qui court, tel un pochoir sur fond d'images de la Seconde Guerre mondiale et de villes dévastées par les bombardements (**fig. 3**) ; lorsque sont évoqués les réprouvés du 4^e cercle au chant 7, condamnés pour cupidité et prodigalité, ce sont des images de traders gesticulant sur les marchés boursiers qui apparaissent et le chant 8, où se trouvent les damnés colériques, est accompagné par l'image en boucle de Mussolini croisant les bras devant la foule.

A l'instar de l'interprétation allégorique qui joue d'une tension entre les différents niveaux de sens, littéral, contextuel, moral et anagogique, le parti pris adopté est d'illustrer l'image poétique à la fois de façon littérale et anti-réaliste : les nombreux phénomènes naturels notamment, comme l'évocation de la forêt, de nombreux animaux et phénomènes météorologiques font l'objet d'une illustration quasi documentaire mais celle-ci est immédiatement mise à distance par un traitement de l'image résolument anti-réaliste faisant appel à toute une gamme de techniques infographiques : recoloriages, incrustations graphiques, superpositions d'images, l'écran pouvant contenir jusqu'à seize types différents d'images dans le chant 7 (**fig. 4**). De même que la lecture du poème n'est pas seulement linéaire, de même l'écran n'est plus une surface transitive mais un espace pluriel, multipliant superpositions d'images et inserts.

En particulier, la superposition des cadres permet d'insérer un commentaire critique au sein du récit. Dans le premier chant, au cours de son ascension de la montagne lumineuse, Dante fait la rencontre de trois bêtes sauvages, un guépard, un lion et une louve. A chaque mention d'un des fauves, l'image donne l'illustration d'un spécimen, qui reste en fond d'écran mais est partiellement recouvert d'un second cadre détaillant la robe de l'animal où apparaît à son tour un encart qui montre le naturaliste David Attenborough discourant sur la perception socio-historique de ces

¹³ Le Pape Boniface VIII est mentionné au chant 19, vers 53, dans le 8^e cercle de l'Enfer consacré aux simoniaques. Dans le film, la référence fait l'objet d'un commentaire dans le chant 2 à propos du contexte historique.

¹⁴ Jacqueline Risset explique en note : « le terme *veltro* indique en réalité non pas un lévrier mais un chien de chasse puissant ; ici le sens allégorique est celui d'un sauveur providentiel qui ramènera sur terre la justice et la paix », Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer, op. cit.*, p. 316.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

animaux¹⁵ (**fig. 5**). Plus loin, le naturaliste cède la place au coréalisateur Tom Phillips qui délivre une interprétation anagogique de ces mêmes motifs : « *The trinity of beasts represent the levels of sins. The leopard, the superficial sins, the flesh and concupiscence; the lion, the sins of ambition, of pride; the she-wolf the deep-seated sins of envy and malice* »¹⁶. De même l'universitaire David Rudkin intervient à plusieurs reprises apportant une précision sur la vie de Virgile ou la langue de Dante, et comme dans tout bon ouvrage universitaire, ces encarts font l'objet d'une numérotation rigoureuse (d'abord en chiffres romains puis par multiples de 100 selon la numérotation des cercles infernaux).

En proposant un véritable équivalent cinématographique de la note de bas de page, l'écran remanie ainsi l'espace textuel par l'incorporation des commentaires sur l'œuvre, le fragmentant sans en interrompre le cours. Le film fait appel à une cohorte d'experts extrêmement diverse puisqu'en plus du spécialiste de littérature classique mentionné plus haut sont convoqués, entre autres, un naturaliste et un entomologiste, des astronomes et cosmologues, des historiens, des théologiens, des psychologues, un historien spécialiste des échanges monétaires et Tom Phillips lui-même, traducteur et coréalisateur, chacun apportant un éclairage particulier sur l'œuvre. Ces procédés, se multipliant parfois dans un même plan, traduisent visuellement le caractère digressif et encyclopédique du poème, dimension qui fascine Peter Greenaway et qui est l'une des marques distinctives de son œuvre¹⁷.

¹⁵ « *The leopard was thought to be the offspring of the union of a lion and a panther. [...] lions had been imported into Italy since Roman times. [...] wolves were seen as dogs which had run wild* » (« On croyait alors que le léopard était le fruit de l'union d'un lion et d'une panthère. [...] Des lions avaient été importés en Italie depuis l'Antiquité. [...] On pensait que les loups étaient des chiens retournés à l'état sauvage »).

¹⁶ « La trinité des bêtes représente les niveaux de péchés. Le léopard les péchés véniels de chair et de concupiscence ; le lion les péchés d'ambition et d'orgueil ; la louve les péchés plus graves de l'envie et de la méchanceté ».

¹⁷ Selon le cinéaste : « *There's a way in which Dante's Inferno is forever a chopped narrative, always developing new leads, wandering off in different directions, full of side-effects, small stories in brackets. And the references needed some serious explanations to make significance. Perhaps now – in televisual terms – they might say it's ideal encyclopedic CD-Rom material. We saw it as narratives in bursts interspaced with reflection and explanation. With the commentary and the footnotes interwoven into the central flow of things* » (« Il est une façon d'envisager L'Enfer de Dante comme un récit morcelé, qui ouvre sans cesse de nouvelles pistes, part dans toutes les directions, est plein de ramifications et d'anecdotes entre parenthèses. Et les références nécessitaient des explications approfondies pour être compréhensibles. De nos jours, en termes de langage télévisuel, on dirait sans doute que c'est un matériau idéal pour un CD-Rom encyclopédique. Nous l'avons abordé comme une série de récits entrecoupés de réflexions et d'analyses. Avec les commentaires et les notes de bas de page imbriqués dans le flux principal de l'histoire »). Cité dans Alan Woods, *Being Naked Playing Dead*.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

Alors que ces encarts manifestent la volonté certaine de rendre le texte de *L'Enfer* accessible et compréhensible aux spectateurs de la fin du XXe siècle, ils participent tout autant d'une recherche personnelle de la part de Peter Greenaway interrogeant les conventions de l'image cinématographique. Le cinéaste entend ainsi remettre en question la conception de l'écran de cinéma comme « cache » selon la terminologie définie par André Bazin¹⁸. Greenaway non seulement n'hésite pas à traiter l'écran comme cadre pictural, il multiplie les cadres, substituant au montage séquentiel une variante d'hypertexte¹⁹. L'écran devient un espace pluriel où l'image s'affiche comme image tout en refusant une lecture simplement bidimensionnelle. Mais le cadre ne saurait pour autant être synonyme de démarcation exclusive car il vient parfois départager une même image, selon une dominante chromatique différente. La frontière ordinairement instaurée par le cadre devient floue et s'il reste un principe structurant, on ne saurait dire si ce principe est centripète ou centrifuge. Ce procédé crée un effet d'emboîtement au sein d'un même plan sans qu'il y ait incrustation d'un autre plan, traduisant un effet de vertige et de désorientation en adéquation avec la topographie du texte.

A l'instar du flux visuel, la bande son, par nature plurielle, est également régie par la superposition : la lecture du poème et ses commentaires sont entremêlés à de multiples bruitages, à d'autres voix, parfois en langue étrangère²⁰, aux cris des damnés, plus rarement à de la musique et des chants liturgiques. Ces effets conjugués

The Art of Peter Greenaway, op. cit., p. 227. Dans une autre interview, Greenaway compare *L'Enfer* à « une poubelle » : « *the Inferno is like a dustbin, you can put anything in it. The whole world is in it, so you can talk about... the making of cheese in Dante and it will be perfectly all right. It's such an extraordinary vehicle to put anything in that the disciplines encourage you to be encyclopedic* » (« *L'Enfer* ressemble à une poubelle, on peut tout y mettre. L'univers tout entier y est contenu si bien que vous pouvez parler... de la fabrication du fromage chez Dante et cela est parfaitement normal. C'est un ouvrage d'une richesse si extraordinaire et aux disciplines si variées qu'il incite à être encyclopédique »), John O'Toole, *Art Press*, n° 202, mai 1995.

¹⁸ « Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge », André Bazin, « Peinture et cinéma », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958], Paris, Editions du Cerf, 2002, p. 188.

¹⁹ Greenaway affirme vouloir rompre avec la conception (très réductrice il faut le dire quand on pense aux possibilités de la profondeur de champ et des mouvements de caméra) d'un cinéma qui selon lui serait fait d'un agencement séquentiel d'images. Interview à *Tausend Augen* 12, printemps 1998.

²⁰ Le commentaire sur l'importance de Dante pour la langue italienne s'effectue en même temps que la lecture d'un passage du texte en version originale.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

d'accumulations engendrent un espace proprement claustrophobique, à l'image des cercles concentriques de l'enfer, mais également indéterminé, caractérisé par la perte des repères visuels, propice aux torsions et distorsions figurales. Le traitement des corps des damnés en particulier fait l'objet de nombreux effets d'optique proches de l'anamorphose. Dès le 1^{er} cercle de l'enfer (chant 3) la masse mouvante et indistincte des corps nus est filmée à travers une lentille convexe puis divisée en trois parties où apparaissent deux mouvements opposés, le tout évoquant un kaléidoscope (tout en suivant la trinité chère à Dante). La distorsion et le mouvement incessant suggèrent un profond déséquilibre – une « intranquillité » de l'être – dans lequel non seulement la chair est tirillée sans cesse mais les corps eux-mêmes perdent leurs contours. La fusion est d'autant plus forte dans le troisième cercle (chant 6) que les corps y sont noyés dans la boue sous une pluie perpétuelle : les corps sont autant de formes qui se font et défont ; de même à la fin du chant 7, les corps s'interpénètrent en étranges glissements et remous de matière en fusion alors que l'image se démultiplie par pliages successifs selon un axe central (**fig. 6**).

Alors que le recours au support vidéo pourrait sembler plus impersonnel que la pellicule, les techniques de l'infographie permettent aux réalisateurs une manipulation de l'image analogue au travail du peintre sur la matérialité expressive de la matière²¹. On sait combien l'œuvre de Dante a été une source d'inspiration pour les artistes peintres²², mais plutôt que d'évoquer William Blake ou Gustave Doré, *A TV Dante* offre, selon moi, une vision de l'Enfer marquée par l'œuvre de Francis Bacon. Dès le générique où défilent en mouvement descendant les neuf cercles définis par différentes couleurs, un encart central montre un espace abstrait, géométrique, qui évoque aussi bien une cage d'ascenseur que les décors en tracés rectilignes, grillagés, des peintures de Bacon (**fig. 7**). L'espace n'est plus guère que le

²¹ Cette technique, dite Paint Box, est également utilisée dans le long métrage de Peter Greenaway *Prospero's Books* (1991). Pour le cinéaste, il s'agit de retrouver le geste du peintre qu'il a été : « Or j'ai l'impression qu'avec les nouvelles technologies, je redeviens le peintre que j'étais, je peux peindre avec la lumière, je contrôle la situation, ce qui est très stimulant ; je peux manipuler de nouveau, comme le fait un peintre, je peux recolorier, redessiner, distordre, modifier les proportions, je peux revenir au noir et blanc... » *Vertigo*, n° 8, 1991, p. 33.

²² Les peintres ayant illustré le poème de Dante sont trop nombreux pour être tous cités, mais on peut mentionner les Italiens Luigi Ademollo (1764-1849), Bartolomeo Pinelli (1771-1835), Vincenzo Gozzini (1846), les Anglais John Flaxman (1755-1826) et William Blake (1757-1827), les Français Gustave Doré et Eugène Delacroix, l'Espagnol Dali.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

lieu où la présence humaine se manifeste et cette dimension universelle est soulignée par l'insertion des nombreuses photos d'identité en noir et blanc, visages d'anonymes, juxtaposées en colonnes ou défilant en spirale, numérotées, évoquant les damnés du 1^{er} cercle dont il est dit « le monde d'aucun d'eux ne garde la mémoire / la pitié les dédaigne, autant que la justice » (chant 3)²³.

La référence à Bacon est manifeste dans le traitement des corps soumis aux distorsions multiples, telles les *Figures tournantes* du peintre, où l'ossature semble se disloquer, la chair se brouiller : la bouche informe de Ciacco (chant 6, vers 38), le visage défait de Cerbère dans sa cage rectiligne (chant 6, vers 13) (**fig. 8**), celui de Pluton amalgamé à un dindon (chant 6, vers 115) évoquent l'« horreur sacrée » que Michel Leiris décelait chez le peintre²⁴. Ainsi, les nombreuses partitions en triptyque, tout en suivant la structuration propre à Dante, évoquent bien plus l'usage moderne qu'en fait Bacon, détournant l'iconographie chrétienne pour exprimer l'éternelle souffrance humaine, conservant leur puissance d'évocation mais dans un monde dénué de transcendance.

Enfin, le film rend un hommage appuyé à Edward James Muybridge, l'inventeur du zoopraxinoscope, une des sources iconographiques majeures de Francis Bacon. La référence est par ailleurs complétée par les études chronométriques d'Etienne-Jules Marey ainsi que leurs dérivés artistiques chez Marcel Duchamp et son fameux *Nu descendant un escalier* que l'on peut voir en mouvement dans les chants 4 et 8, illustrant la descente du Christ aux enfers mais aussi de tout homme (**fig. 9**). Or Muybridge et Marey font également figure de précurseurs du cinéma, puisque chacun à sa façon a recherché à recomposer un

²³ Dante, *La Divine Comédie*, *op. cit.*, p. 22. Ces montages de photographies ne sont pas sans rappeler les installations d'un Christian Boltanski, toutes centrées sur la mémoire et le temps ; en particulier, de tels montages ne manquent pas d'évoquer les victimes anonymes de cet enfer moderne qu'ont été les camps de concentration. La dimension universelle est également traduite par l'insertion de plusieurs langues comme au début du chant 3, après les vers célèbres « *Through me you reach the city of despair/ Through me you reach eternity of grief / You that enter here abandon hope* » (« Par moi on va dans la cité dolente / par moi on va dans l'éternelle douleur, [...] Vous qui entrez laissez toute espérance »), le dernier mot « *hope* » s'inscrit en une vingtaine de langues avant d'être raturé.

²⁴ Michel Leiris évoque « l'ambiguïté de ces figures nullement expressionnistes mais souvent distordues au point d'être, en fait, propres à déclencher un sentiment proche de ce mélange d'extase et d'angoisse qu'on nomme horreur sacrée et qui est peut-être éprouvé avec le plus d'acuité quand, moment vertigineux aux sources variables à l'extrême, il semble que l'on entre en contact avec la réalité enfin mise à nu », *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil, 1995, p. 118.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

mouvement continu à partir d'une série de prises photographiques discontinues, ce qui, somme toute, est l'une des définitions du cinéma. A l'image de la célèbre série que Muybridge consacre à l'étude du mouvement chez l'animal²⁵, le mouvement de course de la louve (chant 1), du Lévrier (fin chant 1, **fig. 3**), le vol des colombes ou des étourneaux sont comme décomposés, en référence aux processus optiques à l'origine du cinéma. *A TV Dante* joue ainsi sur la vitesse de défilement, instaurant un hiatus au sein même du dispositif de la projection, une tension entre la perception du défilé fluide des photogrammes et leurs intervalles, « cet élément différentiel du mouvement » pour citer Deleuze²⁶, ce hiatus générateur d'une temporalité rendue visible parce « qu'aberrante »²⁷.

Or le film que Derek Jarman consacre aux *Sonnets* de Shakespeare est également comme hanté par le fantôme de Muybridge. *The Angelic Conversation* est tout entier construit sur une vitesse de défilement « aberrante », selon une technique qui consiste à filmer en super 8 à une vitesse de seulement 3 ou 6 photogrammes par seconde et de projeter le résultat à la même vitesse ralentie, produisant un effet proprement onirique. Cette projection est ensuite refilmée sur support vidéo dans le but de retravailler les couleurs et les textures à l'aide de filtres et autres contrôles électroniques. En dernier lieu, la vidéo est transférée sur film 35 millimètres, entraînant une dégradation voulue de l'image qui perd en netteté, rend les contours aléatoires, comme si la matière colorée excédait la ligne d'un dessin virtuel. Ce procédé permet à Jarman de traiter la pellicule comme une toile de peintre et d'élever des mouvements anodins en formes quasi abstraites et poétiques, à l'instar d'une flamme de bougie qui semble s'envoler comme une colombe. Les effets de ralenti et de saccades rendent ainsi la perception du monde problématique, non plus acquise mais comme résultat d'un processus d'immersion.

De façon ironique, le projet de Derek Jarman d'adapter un classique de la poésie est né du dépit que le cinéaste a ressenti de ne pas avoir été retenu pour

²⁵ La série d'Edward Muybridge s'intitule *Human and Animal Locomotion* (*Le Mouvement chez l'homme et l'animal*, 1887).

²⁶ G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 102.

²⁷ « Une présentation directe du temps n'implique pas l'arrêt de mouvement mais plutôt la promotion d'un mouvement aberrant », Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 53.

N. Cloarec, « Angés et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

adapter *L'Enfer* de Dante²⁸. Mais le parti pris que le cinéaste adopte dans le choix des sonnets retenus est radicalement anti-narratif : il ne cherche nullement à reconstituer une trame narrative mais veut offrir une lecture personnelle par associations visuelles. Ce faisant, il allie une relecture politiquement engagée selon laquelle les *Sonnets*, dans leur célébration de l'amour homo-érotique, participent de la culture *queer*²⁹ et une vision proprement lyrique, au sens d'une expression des sentiments intimes, Jarman recyclant en partie des images d'archives personnelles.

Le film est ainsi conçu comme un voyage spirituel, sorte de pèlerinage, tel qu'il est évoqué dans le Sonnet 27, à travers l'obscurité, le brouillard et la nuit, vers la lumière et la renaissance évoquée par des images d'ablutions. Si une maison élisabéthaine côtoie des symboles de l'ère industrielle tels qu'une station radar et des voitures incendiées, le film, tourné en décors naturels, échappe à tout repère spatio-temporel mais est dominé par les quatre éléments à travers la terre et les minéraux d'une carrière de pierre et d'une grotte, l'eau du littoral côtier, les nombreuses flammes et feux et l'air rendu visible par des nuages de fumée et de poussières. Au sein de ce décor, deux hommes, tout d'abord isolés, traversent une sorte de désert, se rencontrent puis sont à nouveau séparés. Ce cheminement, où la tension dramatique ne se joue que dans la distance et le rapprochement des corps, n'est accompagné d'aucun dialogue, laissant une grande place aux bruitages de sons naturels qui alternent avec un accompagnement musical électronique et la lecture de quatorze Sonnets, dont l'ordre a été remanié, par Dame Judi Dench³⁰.

²⁸ Le film est en partie également dû à la préparation d'une rétrospective pour la ICA et pour laquelle Jarman reprend des films antérieurs tournés en super8 qu'il refilme sur support vidéo. Jarman a également déclaré avoir été influencé par un poème de la littérature anglo-saxonne, *The Wanderer*, dans la mesure où, pour lui, la poésie est avant tout un réservoir d'images archétypales et de scènes de rituels qu'il cherche à mettre en scène. Jarman conçoit ainsi l'image de l'errance onirique qui domine son film : « *It's based on the first poetic elements of our culture – the wanderer, the giver of dreams* » (« Elle se fonde sur les éléments poétiques constitutifs de notre culture : la figure de l'errant, le pourvoyeur de rêves »), interview donnée à *Afterimage*, 12, 1985, p. 52.

²⁹ « *The Angelic Conversation was a reclamation, it was important for us to know that we have that history. Our greatest love poetry is queer* » (« *The Angelic Conversation* était un acte de réappropriation, il était important pour nous de savoir que nous possédons cette Histoire. Nos plus beaux poèmes d'amour sont *queer* »), cité dans Rowland Wymer, *Derek Jarman*, Manchester & New York, Manchester UP, 2005, p. 85.

³⁰ Jarman a retenu 14 sonnets parmi les 154 publiés en 1609 et composés au cours des 27 années précédentes : il s'agit des Sonnets 57, 90, 43, 53, 148, 126, 29, 94, 30, 55, 27, 61, 56 et 104. S'y ajoutent au tout début du film les deux premiers vers du Sonnet 151. Les 154 *Sonnets* sont traditionnellement divisés en deux parties inégales, les 123 premiers Sonnets étant adressés à un jeune homme, les 28

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

Le choix d'une voix féminine vient ainsi en contrepoint de l'imagerie homo-érotique mais on aurait tort d'y voir une référence à la « *Dark Lady* » à laquelle les vingt-huit derniers Sonnets sont adressés, instaurant un triangle amoureux dramatisant trahison et pardon, différences sociales et sexuelles. Jarman explique qu'il a choisi une voix féminine pour éviter de donner voix à l'un plutôt qu'à l'autre mais au contraire pour placer les deux hommes en position interchangeable de sujet et d'objet du regard, du discours et du désir³¹. La citation en épigraphe des deux premiers vers du Sonnet 151 : « *Love is too young to know what conscience is / yet who knows not conscience is born of love* »³² est à cet égard doublement révélatrice : d'une part elle témoigne d'une volonté de recourir à une exploration de la conscience qui n'ait pas recours à des outils d'analyse rationnelle ; d'autre part sa structure en chiasme annonce l'effet de miroir que le film met en scène entre les deux jeunes hommes qui se ressemblent étrangement³³. Cette union de corps semblables participe ainsi pleinement de la structure réflexive des *Sonnets* qu'illustre encore l'usage fréquent de la tautologie employée pour célébrer la particularité de l'être aimé. Dans le film, elle se double par l'emploi récurrent de miroirs dirigés vers la caméra et dont le reflet envahit l'écran (**fig. 10**), que soulignent encore le face à face d'un des hommes avec

autres à la mystérieuse « *Dark Lady* » mais il faut souligner que la majorité des Sonnets reste très vague sur l'identité du destinataire – et notamment sur son identité sexuelle – ce qui ouvre le texte à toute interprétation. Parmi les 13 sonnets tirés de la séquence adressée au jeune homme, la plupart n'utilise que les pronoms Je et Tu (*I / thou / you*) ; un seul est impersonnel (94), un seul s'adresse explicitement à « *my dear boy* » (126) et trois autres s'adressent à « *my dear friend* » (30), « *my fair friend* » (104) ou « *my sovereign* » (57).

³¹ « *I wanted a woman's voice so that there was no confusion. If I had used a man's voice it would have seemed that one of the young men was talking about the other. One of them would have had the dominant voice and I didn't want that to happen, so the voice became that of an observer, leaving the imagery autonomous. It also established the feminine in the film, which otherwise would have been lacking* » (« Je voulais une voix de femme pour qu'il n'y ait pas de confusion. Si j'avais utilisé une voix d'homme, on aurait pu penser qu'un des jeunes hommes parlait de l'autre. La voix de l'un aurait dominé l'autre et je ne voulais pas que cela se produise, c'est pourquoi la voix est devenue celle d'un témoin, ce qui rendait les images autonomes. C'est aussi une façon d'inclure le féminin dans le film, qui aurait été absent autrement »), Derek Jarman, *Kicking the Pricks*, Woodstock, New York, The Overlook Press, 1997, pp. 143-145.

³² « L'amour est trop jeune pour savoir ce qu'est conscience / mais qui ne sait que conscience est née de l'amour ? » William Shakespeare, *Les Sonnets*, traduction de Bernard Hœpffner, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1999, p. 159.

³³ On pourrait contester cette symétrie au vu du plan d'ouverture montrant Philip Williamson regardant par la fenêtre quadrillée d'une maison élisabéthaine, laissant suggérer qu'il est en proie à la fascination de l'autre homme filmé en montage alterné. Cependant, pour Jarman, l'indifférenciation des genres sexués est toujours positive. Le cinéaste militait contre ce qu'il appelait l'« *Heterosoc* », la domination symbolique de l'idéologie hétérosexuelle sur le social et le politique.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

son ombre, comme luttant contre elle, et le plan de l'homme embrassant son propre reflet (**fig. 11**).

Certes les deux hommes sont à nouveau seuls à la fin du film, après leur brève réunion, mais c'est davantage en écho au début, selon la structure circulaire propre aux *Sonnets*. Car le thème majeur du film est bien le temps, la perte inexorable qu'il entraîne et la victoire ambiguë de la poésie et de l'art. De même que les vers des *Sonnets* célèbrent à jamais la beauté de l'être aimé, le film opère comme un écrin préservant l'image intemporelle de la beauté des êtres filmés. Et de même que l'ironie réflexive des *Sonnets* concède volontiers des limites de son art, la technique adoptée dans le film, alors qu'elle mime une suspension du cours du temps, ou du moins une maîtrise de son écoulement, ne saurait agir sur lui³⁴. C'est précisément le sens du dernier sonnet cité dans le film, le Sonnet 104, qui, tout en feignant de suivre la tradition du sonnet pétrarquéen célébrant la beauté éternelle de l'aimé/e, explique que le poète a pu se tromper, s'illusionner car ce qu'il perçoit n'est pas l'être qu'il chante mais sa représentation³⁵. La scène finale, construite en montage alterné entre le visage d'un des deux hommes, plongé dans un bosquet de fleurs, et les plans du second nageant dans l'eau illustre l'incertitude du statut même de ces images : faut-il accorder le même statut aux deux séries d'images ? Ou l'une ne serait-elle pas l'image rêvée de l'un par l'autre ? Le film s'arrête alors sur le dernier mot du poème, « *dead* »³⁶, alors qu'à l'écran l'image du visage du premier homme se fige. Cette fin en suspens est donc des plus ambiguës car si elle arrête le flux de la projection comme pour immortaliser l'image de l'homme, elle ne peut manquer d'évoquer l'immobilité de la mort. De fait, alors que le film s'ouvrait par le bruit mécanique d'une horloge, il se conclut, après le Sonnet 104, par le son d'une cloche qui sonne comme un glas juste avant l'arrêt sur image sur le visage de l'homme.

³⁴ Cette technique ne peut manquer d'évoquer celle adoptée par Chris Marker dans *La Jetée* (1962), film entièrement composé de photogrammes (à l'exception du dernier plan qui s'anime) et qui retrace le voyage impossible de la mémoire d'un mort.

³⁵ « *So your sweet hue, which methinks still doth stand, / Hath motion, and mine eye may be deceived ;* » (« Ainsi vos douces couleurs, qui me semblent inaltérées / Bougent, mes yeux peuvent s'être trompés ; ») William Shakespeare, *Les Sonnets*, traduction de Bernard Hœpffner, *op.cit.*, p.112.

³⁶ « *For fear of which, bear this, thou age unbred: / Ere you were born was beauty's summer dead* » (« De crainte de cela, écoute, âge non encore engendré : / avant votre naissance l'été de beauté était mort »), *ibid.*

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

Cependant, la dissociation continue entre la voix *off* et les images, parce qu'elle empêche tout ancrage acoustique des corps, les prive de fait d'une véritable inscription dans l'espace comme dans le temps ; les corps filmés apparaissent ainsi comme les apparitions évoquées dans les *Sonnets*, peuplant un monde irréel aux couleurs désaturées, où espace et temps échappent à toute logique rationnelle pour n'être gouvernés que par celle du rêve et de l'imaginaire. Au final, à travers le flux discontinu du défilement des images et à l'instar des lumières aveuglantes provoquées par l'image récurrente d'un homme tenant un miroir circulaire face à la caméra, le spectateur est amené à éprouver lui-même une temporalité intermittente qui n'est pas sans évoquer le « moment » dont parle un autre grand poète anglais, T.S. Eliot : « *the moment in and out of time, / The distraction fit, lost in a shaft of sunlight* »³⁷.

A travers les différentes techniques infographiques déréalisant l'image par le traitement des couleurs, les optiques anamorphosantes, les vitesses de défilement qui décomposent les mouvements, *A TV Dante* et *The Angelic Conversation* instaurent une tension entre illustration et abstraction, compréhension et perception sensible, tension au cœur du langage poétique comme matière sensible autant que vecteur de sens.

Dans les deux cas, le détour par le texte poétique, comme travail sur la matière de la langue, permet aux cinéastes d'approfondir leurs recherches formelles sur un *medium* appréhendé comme support pictural à modeler – et non simplement comme support photographique à imprimer. Si Peter Greenaway et Tom Phillips, en proposant une lecture-commentaire du poème de Dante, entendent s'adresser à l'intellect du spectateur autant qu'à ses sens, Derek Jarman, en revanche, revendique un traitement purement lyrique des *Sonnets* shakespeariens, inscrivant la poésie comme son cinéma dans l'émancipation non seulement d'un discours narratif ou informatif mais également d'une pensée rationnelle, répondant en cela à l'une des définitions du caractère poétique d'un film tel que Jean Epstein l'a théorisé : un film

³⁷ « *For most of us, there is only the unattended / Moment, the moment in and out of time, / The distraction fit, lost in a shaft of sunlight* » (« Pour la plupart d'entre nous, il n'y a que l'instant qui nous échappe, l'instant au cœur et hors du temps, le moment de distraction, disparu en un rayon de lumière »), T.S. Eliot, « *The Dry Salvages* » (1941) dans *Four Quartets*.

N. Cloarec, « Anges et damnés au purgatoire de l'écran
L'Enfer de Dante et les *Sonnets* de Shakespeare revisités par les cinéastes-peintres
Derek Jarman (*The Angelic Conversation*, 1985)
et Peter Greenaway/Tom Phillips (*A TV Dante*, 1989) »

« capable d'assembler des images chargées de valences sentimentales selon le système
irrationnel de la texture onirique »³⁸.

³⁸ J. Epstein, *Le Cinéma du diable*, Paris, Editions Jacques Melot, 1947, p. 26. De même la définition suivante, tirée du même ouvrage, s'appliquerait tout autant : « film permettant de penser en dehors de la rigueur rationnelle, grammaticale et syntaxique en rupture et en marge des mots, au-delà et en deçà d'eux, selon la mystique sentimentale et magique des images » (*ibid.*, p. 79).