



**HAL**  
open science

# AU-DELÀ D'UNE VIE, FILMER LA POÉSIE (KEATS, LEOPARDI, VON KLEIST, DICKINSON, NERUDA, PASOLINI...)

Yannick Gouchan

► **To cite this version:**

Yannick Gouchan. AU-DELÀ D'UNE VIE, FILMER LA POÉSIE (KEATS, LEOPARDI, VON KLEIST, DICKINSON, NERUDA, PASOLINI...). Au-delà du biopic. Le film biographique en question. Textes réunis par Joanny Moulin et Yannick Gouchan, Champion, 2023, 978-2-7453-6071-7. hal-04317278

**HAL Id: hal-04317278**

**<https://amu.hal.science/hal-04317278>**

Submitted on 4 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Au-delà du biopic

Le film biographique en question

Textes réunis par Joanny Moulin et Yannick Gouchan



HONORÉ CHAMPION  
PARIS

## CHAPITRE 8

### AU-DELÀ D'UNE VIE, FILMER LA POÉSIE (KEATS, LEOPARDI, VON KLEIST, DICKINSON, NERUDA, PASOLINI...)

#### 1. LE FILM BIOGRAPHIQUE ET LA POÉSIE

« There is nothing more dull than filming someone writing », remarque avec malice la critique de cinéma américaine Ellen Cheshire<sup>1</sup>. Mais pour quelle raison ? Depuis les débuts du cinéma on a rarement tenté avec succès le portrait du poète – non imaginaire<sup>2</sup> –, alors que depuis une vingtaine d'années le nombre de films de ce genre augmente sensiblement (cf. la liste chronologique – non exhaustive – proposée en fin d'article). Il s'agit très majoritairement de productions anglo-saxonnes et européennes, bien que récemment le cinéma d'Asie ait proposé des films biographiques sur des poètes nationaux<sup>3</sup>. Ajoutons que l'industrie cinématographique est aujourd'hui entrée en concurrence avec les téléfilms et les séries, prenons l'exemple de certaines productions de la BBC – hors documentaires – consacrées à des poètes, comme *A poet in New York* de Aisling Walsh, en 2014 sur Dylan Thomas.

La particularité et la difficulté du portrait de poète au cinéma, par rapport au portrait de l'artiste plasticien notamment, advient lorsqu'il

---

<sup>1</sup> Ellen Cheshire, *Bio-pics. A life in Pictures*, New York, Wallflower Press, 2015, p. 49. Sur la question de la représentation de l'artiste : Gilles Mouëllic et Laurent Le Forestier, eds, *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, et l'article d'Alain Boillat, « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », *Décadrages*, n. 16-17, 2010 (<http://journals.openedition.org/decadrages/236>) qui s'attache aux portraits de l'écrivain (fictifs ou non) à l'écran. Enfin, sur la question de l'adaptation du poème et de la vie du poète au cinéma (en l'occurrence exclusivement britannique), cf. Hannah Andrews, « Recitation, Quotation, Interpretation : Adapting the Œuvre in Poet Biopics », *Adaptation*, vol. 6, issue 3, december 2013, p. 365-383.

<sup>2</sup> Citons deux exemples pionniers : *Edgar Allan Poe* de D. W. Griffith (USA), 1909 et le court-métrage *André Chénier* de Louis Feuillade et Étienne Arnaud (France), 1910.

<sup>3</sup> Prenons l'exemple de l'Indonésie (*Istirahatlah Kata-kata [Solo, solitude]* de Yosep Anggi Noen, 2016), du Viet Nam (*Long thành cầm giã ca [The Musician at the Dragon Citadel]*, de Dao Ba Son, 2010), et de l'Inde (*Lalon* de Tanvir Mokammel, 2004).

s'agit de représenter l'insaisissable processus de création. En effet, les films sur les peintres et les sculpteurs peuvent s'appuyer sur les œuvres en genèse ou achevées<sup>4</sup>, alors que la poésie est plus abstraite à l'écran, elle s'incarne par une voix, par un gros plan sur la page écrite ou encore, comme on le verra, par la superposition. Nous estimons que l'attention technique portée à l'écriture autant qu'aux moments de l'existence pour raconter une vie, produit les meilleurs films biographiques sur les poètes. Par exemple *Pandaemonium*<sup>5</sup>, consacré à Coleridge et Wordsworth, s'attarde sur la genèse des *Lyrical Ballads* et de *The Rime of the Ancient Mariner* grâce au son et à l'image mis au service de la retranscription d'une sensibilité. Filmer une vie de poète présuppose donc le fait de filmer aussi sa poésie, si cette dernière constitue «an existential hapax when the individual is involved in a historically meaningful event»<sup>6</sup>. Par exemple, un des nœuds narratifs du film *Regeneration*<sup>7</sup>, consacré à l'influence de Siegfried Sassoon sur le jeune Wilfred Owen dans un hôpital militaire en Écosse, en 1917, se situe au moment précis de la composition d'un poème qui constitue un événement qui va transformer le poète<sup>8</sup>.

De plus, la vie réelle d'un écrivain, et en l'occurrence celle d'un poète<sup>9</sup>, souvent essentiellement constituée de longs moments de silence et de concentration, ne sied pas à priori au support filmique et à ses exigences dynamiques et rythmiques. Autrement dit, les vies de poètes les plus propices à la mise en récit seraient les vies exceptionnellement complexes et remplies d'expériences multiples hors du commun, tragiques ou déviantes par rapport à une norme sociale dont le poète précisément s'éloignerait<sup>10</sup>. Cette idée que nous supposons peut d'ores et déjà être nuancée

---

<sup>4</sup> François Dosse parle, à propos des biographies d'artistes, d'une lecture «personnaliste», selon laquelle l'acte explique la vie de la personne et vice versa, et d'une lecture «opérationnaliste», selon laquelle l'acte est distinct de la personne qui le produit dans sa vie (*Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 204).

<sup>5</sup> *Pandaemonium*, Julien Temple (UK), 2000.

<sup>6</sup> Joanny Moulin, «Biophoty: The Biofilm in Biography Theory», *LISA*, vol. XIV, n. 2, 2016, <http://journals.openedition.org/lisa/8959>, p. 8.

<sup>7</sup> *Regeneration*, Gillies MacKinnon (UK), 1997.

<sup>8</sup> Sur le travail d'adaptation du livre à l'écran: Sara Martin, «Regenerating the War Movie? Pat Barker's *Regeneration* according to Gillies Mackinnon», *Literature/Film Quarterly*, vol. 30, n. 2, 2002, p. 98-103.

<sup>9</sup> Notre article traite de poètes dont certains furent également romanciers, essayistes, dramaturges, comme von Kleist ou Pasolini dont le passeport, dans le film de Ferrara, porte la mention «écrivain».

<sup>10</sup> Cf. Nadja Cohen, «L'écrivain au cinéma, cet obscur objet du désir. Présentation du dossier», *Captures*, vol. 2, n. 1, 2017, dossier «Écrivains à l'écran», [revuecaptures.org/node/758/](http://revuecaptures.org/node/758/)

par deux scènes du film *Leopardi, il giovane favoloso*, de Mario Martone<sup>11</sup>. La genèse du célèbre poème *L'infinito*, près de Recanati (à partir de 04:20<sup>12</sup>) montre d'abord le poète, seul dans la nature, à recherche d'un lieu propice avec le seul bruit du vent, puis une musique lyrique extradiégétique, et plus tard une scène identique (à partir de 46:30) lorsque le poète, en butte à l'hostilité de sa famille pour voyager hors des États du Pape, s'isole dans ce même lieu et récite le poème en question. Dans ce cas, le film de Martone donne une interprétation du poème par la création d'un contexte spatio-temporel biographique particulier, c'est un choix du réalisateur de montrer le paysage réel de Recanati et de transposer par des moyens filmiques un imaginaire poétique, consolateur, sans aucune action, si ce n'est la présence même de la poésie au cœur de la biographie.

Le premier enjeu de la biographie du poète au cinéma réside dans le fait de représenter à la fois l'intériorité d'une conscience créatrice et l'extériorité des faits qui constituent une existence terrestre et mondaine. Le sujet de ce type de film est-il le poète en tant qu'individu particulièrement photogénique, ou bien la poésie vécue au plus profond d'un être ? Et le film biographique contemporain est-il en mesure de concilier ces deux dimensions ? En d'autres termes, nous voudrions aborder dans cette contribution la question de l'articulation entre le portrait biographique du poète et la représentation du texte de poésie au cinéma : cette dernière sert-elle avant tout à illustrer, comme un accessoire, une vie dont on attend qu'elle soit exceptionnelle, indépendamment de l'œuvre, ou bien constitue-t-elle en revanche le cœur d'une dynamique filmique qui va sous-tendre les choix esthétiques du réalisateur ? C'est ce que souligne Christina Johnson quand elle affirme « [...] it may be argued that biopics about poets are an extension of poetry through film. The genre's purpose is to not only reveal the poetry but also to unmask the poet »<sup>13</sup>.

Pour commencer, tentons de clarifier de manière synthétique le type de rapport que peuvent entretenir la poésie et le cinéma<sup>14</sup>. En premier lieu, la poésie contemporaine a pu trouver dans le cinéma une source d'inspiration

<sup>11</sup> *Leopardi, il giovane favoloso*, Mario Martone, (Italie), 2014. Un premier film sur la vie de Leopardi a été tourné en 1980, *Idillio* de Nelo Risi, centré sur la composition du poème *L'infinito* à Recanati.

<sup>12</sup> Nous utiliserons pour toutes les références à suivre cette indication chronologique (heure:minute:seconde) pour signaler les bornes d'une séquence ou d'un plan dans un film, en se fondant sur le support DVD.

<sup>13</sup> Christina Johnson, « The Celebration of Anne Sexton: Defining the Writers in Hollywood's Biopics », *Conversations*, vol. 1, n. 1, may 2013, p. 1.

<sup>14</sup> Cf. Timothy Corrigan, *Film and Literature: An Introduction and Reader*, London, Routledge, 1998, p. 30-31.

stylistique. Réciproquement, la poésie a inspiré le cinéma et l'on parle même d'un «cinéma de poésie»<sup>15</sup> fondé sur des parallélismes, des répétitions, des effets sonores et rythmiques, car le cinéma parvient à produire des images analogues à la poésie. Par ailleurs, des scénarios de films fonctionnent sur l'idée de la poésie au centre de l'intrigue, comme *Dead Poets Society*<sup>16</sup> qui donnera naissance au roman un an plus tard, ou bien le mythe de la poésie comme sujet principal, dans *Orphée*<sup>17</sup>. Or notre propos concerne le portrait du poète dans le cinéma biographique, à savoir un équilibre entre les données biographiques et la représentation de la poésie, sans que cela n'exclue la dimension poétique du film, comme c'est le cas presque extrême dans la vie du poète arménien *Sayat Nova*<sup>18</sup>, archétype du film biographique construit et mis en scène comme un objet poétique, suivant une syntaxe d'images précieuses et connotées.

## 2. VIES DE POÈTES AU CINÉMA : LA PARTIALITÉ ET LES CHOIX STYLISTIQUES

### 2.1 LES SOURCES BIOGRAPHIQUES ET LA TEMPORALITÉ

Une des sources principales des films consacrés à des poètes reste la biographie écrite adaptée à l'écran, dont le titre est parfois repris tel quel au cinéma, par exemple *The Broken Tower* adapté du livre de Paul Mariani sur Hart Crane<sup>19</sup>, lorsque le biographe n'est pas directement impliqué, comme c'est le cas dans *Bright Star* pour lequel Andrew Motion, biographe de Keats en 1997, a été conseiller littéraire<sup>20</sup>. L'autobiographie nourrit également le film, par exemple le livre posthume *Antes que anochezca* du Cubain Reinaldo Arenas (1992), porté à l'écran sous forme de film biographique dans *Before Night falls*<sup>21</sup>. Ou bien le texte autobiographique de Brodsky à l'origine du film de

<sup>15</sup> Nikol Dziub, «Le “cinéma de poésie”, ou l'identité du poétique et du politique», *Fabula-LhT*, n. 18, «Un je-ne-sais-quoi de “poétique”, avril 2017, <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>. Voir également sur le sujet Victor Chkovski, «Poésie et prose dans l'art cinématographique», in *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, trad. V. Posener, R. Gayraud, J.-C. Pech, Paris, Nathan, 1996.

<sup>16</sup> *Dead Poets Society*, Peter Weir (USA), 1989.

<sup>17</sup> *Orphée*, Jean Cocteau (France), 1950.

<sup>18</sup> *Sayat Nova [La couleur de la grenade]*, Sergei Paradjanov (URSS), 1969.

<sup>19</sup> Paul L. Mariani, *The Broken Tower. The life of Hart Crane* (W.W. Norton Company, 1999), puis *The Broken Tower*, James Franco (USA), 2011.

<sup>20</sup> Andrew Motion, *Keats* (London, Faber & Faber, 1997), puis *Bright Star*, Jane Campion (Australie, UK), 2009. La même chose est advenue pour *Oscar Wilde* (Brian Gilbert, 1997) dont le scénario fut tiré du prix Pulitzer 1989, *Oscar Wilde* de Richard Ellmann (1987).

<sup>21</sup> *Before Night Falls*, Julian Schnabel (USA), 2000.

Khrzhanovskii, *A Room and Half*<sup>22</sup>, composé à partir des bribes du passé à Leningrad à l'époque soviétique, avant l'exil, précisément ignoré dans le film qui choisit la partialité temporelle.

Au-delà de la biographie publiée, l'épitéxte privé offre un matériau précieux pour les scénaristes et les réalisateurs. *Bright Star* fonde une grande partie des dialogues sur les lettres de Keats à Fanny Brawne, tandis que les lettres de Fanny furent détruites par Keats avant sa mort, mais recomposées pour le film. *Un viaggio chiamato amore*<sup>23</sup> est un film biographique qui s'inspire très largement de la correspondance entre Dino Campana et Sibilla Aleramo durant la période 1916-1918, une correspondance précisément publiée pour la première fois en Italie deux ans plus tôt, ce qui a inspiré par la suite une pièce de théâtre, écrite en 2004 par Osvaldo Guerrieri et jouée en 2007, *Sibilla d'amore*. Dans *Leopardi, il giovane favoloso* le scénario repose principalement sur les correspondances entre le poète et l'écrivain Pietro Giordani, le poète et son père, le poète et son ami Antonio Ranieri, mais le réalisateur a aussi puisé dans sa propre expérience de metteur en scène de certains textes de Leopardi, comme les *Operette morali*, ainsi que dans son précédent film consacré à la période du Risorgimento, *Noi credevamo*.

En ce qui concerne le curseur temporel pour structurer le film biographique, le corpus étudié révèle des focus sur des moments essentiels, au cours d'une chronologie classique de la biographie d'auteur. D'une part, Leopardi est évoqué durant son adolescence et sa jeunesse à Recanati jusqu'à sa mort à Naples, soit deux bonnes décennies de sa vie; Emily Dickinson très rapidement durant son adolescence au lycée jusqu'à sa mort plus lentement filmée, soit les trois quarts de son existence entière. D'autre part, et plus souvent, c'est un fragment de vie significatif ou supposé retentir sur le reste de l'existence et de l'œuvre afin de donner une idée de la personnalité et du contexte: *Neruda*<sup>24</sup> se limite à quelques mois durant la tension politique anticommuniste au Chili à partir de janvier 1948; le *Pasolini* de Ferrara est recentré sur la tension des « années de plomb » en 1975, alors que l'écrivain s'apprête à publier un ouvrage virulent contre le système sociopolitique établi; le personnage de von Kleist dans *Amour fou*<sup>25</sup> se

<sup>22</sup> *A Room and a Half*, Andrei Khrzhanovskii (Russie), 2010, basé sur le texte *In a Room and a Half*, dans l'essai de Brodsky *Less than One* (Farrar, Straus and Giroux, 1985). Un premier court-métrage fondé sur la biographie de Brodsky avait été réalisé par Andrei Khrzhanovskii en 2003, *A Cat and Half*.

<sup>23</sup> *Un viaggio chiamato amore*, Michele Placido (Italie), 2002.

<sup>24</sup> *Neruda*, Pablo Larrain (Chili), 2016.

<sup>25</sup> *Amour fou*, Jessica Hausner (Autriche-Allemagne-Luxembourg), 2014.

résume au fait de demander le suicide à Marie puis à Henriette, alors que la Prusse se prépare à une réforme importante de l'impôt, comme cela est évoqué dans plusieurs conversations entre libéraux et conservateurs.

## 2.2 L'IMAGE DU POÈTE

Un répertoire des films biographiques montre une surreprésentation des poètes suivant la logique du poète maudit, romantique, génial, malade ou sexué, autrement dit un personnage exceptionnel digne d'un long-métrage dont l'objet serait de reconduire – plus rarement de déconstruire – un mythe littéraire. Ainsi, trouve-t-on, dans la filmographie récente, la figure subversive et révoltée de Ginsberg à plusieurs reprises, dans le sillage de trois films sur la Beat Generation : *The Life and Times of Allen Ginsberg*, *Howl* et *Kill your Darlings*<sup>26</sup>, chacun focalisé sur un moment de la vie du poète. Rimbaud a fait l'objet de deux films de cinéma – sans compter les téléfilms et les documentaires biographiques – interprété respectivement par Terence Stamp et Leonardo Di Caprio<sup>27</sup>. Pasolini deux fois également, avec un focus sur l'épisode de sa mort et le procès qui s'ensuivit<sup>28</sup>. Byron et Wilde aussi plusieurs fois<sup>29</sup>. Une exception notable nous semble devoir être signalée : Baudelaire a curieusement été très peu représenté dans le cinéma de fiction, à notre connaissance dans un seul long métrage, centré sur le procès des poèmes interdits et les derniers jours de l'auteur<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> *The Life and Times of Allen Ginsberg*, Jerry Aronson (USA), 1993 ; *Howl*, Rob Epstein et Jeffrey Friedman (USA), 2010, qui s'appuie sur l'adolescent à la découverte de son homosexualité à Columbia University, et *Kill your Darlings*, John Krokidas (USA), 2013 qui se concentre sur la rencontre avec Kerouac et Neal Cassady à New York, puis avec Carlo Solomon dans un asile.

<sup>27</sup> *Una stagione all'inferno*, Nelo Risi (Italie), 1971 et *Total Eclipse [Rimbaud Verlaine]*, Agnieszka Holland (UK-Belgique-France), 1995.

<sup>28</sup> *Pasolini, un delitto italiano*, Marco Tullio Giordana (Italie), 1995 et *Pasolini*, Abel Ferrara (France, Italie, Belgique), 2014.

<sup>29</sup> *Bad Lord Byron*, David MacDonald (UK), 1948 et *Gothic*, Ken Russell (UK), 1986, puis partiellement dans *Mary Shelley*, Haifaa al-Mansour (Irlande, USA), 2017. Pour Wilde : *Oscar Wilde*, Brian Gilbert (UK), 1997 et *The Happy Prince*, Rupert Everett (UK, Allemagne, Belgique, Italie), 2018.

<sup>30</sup> *Les Fleurs du mal*, Jean-Pierre Rawson (France), 1991, tandis que Baudelaire et sa poésie ont fait l'objet de court-métrages et de documentaires tels que *La Plume et le Couteau*, Yannick Bellon (1967) ou *Les Dites Cariatides*, Agnès Varda (1984). Cf. Nadja Cohen, *Les poètes modernes et le cinéma. 1910-1930*, Paris, Classiques Garnier, 2013 et Mathilde Labbé, «La poésie déambulée. Agnès Varda et Yannick Bellon filment Baudelaire», *Captures*, vol. 2, n. 1, 2017, *op. cit.*

Le poète torturé à la vie sulfureuse et objet de polémique, souvent partagé entre névroses, addictions et excentricité, offre une matière cinématographique de premier choix, c'est pourquoi l'image des poètes dans les films se confond parfois avec la réception de l'artiste maudit, confronté à une société qui lui est hostile ou insupportable, comme von Kleist représenté dans *Amour fou* où le romantique incompris se prête à une mise en intrigue dramatique et tragique. Dans *Leopardi, il giovane favoloso*, le protagoniste déclare « mon seul divertissement est celui qui me tue, tout le reste n'est qu'ennui » (23:04), suivi d'un gros plan sur les papiers d'étude éparpillés sur la table de bureau (32:41), ce qui n'est pas tant une scénographie stéréotypée du poète qu'une traduction filmique de la jeunesse de l'auteur du poème *A Silvia*. Leopardi est représenté en butte aux conservateurs, à son père puis à l'allégorie de la Nature dans une scène fantastique où une divinité géante, prenant les traits de la mère du poète, illustre le texte *Dialogue entre la Nature et un Islandais* (à partir de 01:16:48), une scène de cinéma directement puisée dans l'expérience de la mise en scène théâtrale du réalisateur Mario Martone. Ce dernier crée à l'écran un Leopardi, poète lucide du désespoir, isolé dans un monde qui s'illusionne de progrès, ce qui le rapproche de la figure de Pasolini<sup>31</sup>.

Au-delà des étiquettes simplificatrices de “maudit” ou de “romantique”, le traitement de la maladie du poète nous semble particulièrement intéressant dans le film biographique. Plus qu'un détail révélateur et photogénique, il semble parfois constituer l'essence même d'une partie de l'existence et de l'œuvre. Prenons l'exemple de Dickinson et de la maladie de Bright dont les premiers signes se font sentir dès la 37<sup>e</sup> minute du film *Emily Dickinson. A Quiet Passion*<sup>32</sup> avant d'être définitivement diagnostiqués par le médecin (01:23:34). Dès lors cette maladie va scander le reste du film. D'autres cas s'observent avec Leopardi et la maladie de Plott qui le rend exagérément bossu durant la seconde moitié du film de Martone (par exemple 01:22:10), ou bien la consommation de Keats représentée avec réalisme dans *Bright Star* par le gros plan sur sa chemise ensanglantée déposée dans l'évier, après son retour de Londres sous la pluie, une maladie qui va diriger le reste du scénario (à partir de 01:14:12).

<sup>31</sup> Martone parle d'une « vision apocalyptique » de Leopardi, dans un entretien inclus parmi les suppléments du DVD *Leopardi, il giovane favoloso*, pour le marché français, Blaq out, 2016.

<sup>32</sup> *Emily Dickinson. A Quiet Passion*, Terence Davies (USA), 2016. Rappelons que la poétesse avait déjà fait l'objet d'une pièce de théâtre, *The Belle of Amherst*, William Luce (USA), 1976, adaptée pour la télévision la même année.

Par conséquent, le film biographique tendrait à montrer avec plus ou moins de fidélité le poète comme un individu exceptionnel, hors norme, nocturne, voué à vivre des épisodes tragiques et passionnés. Cependant, au-delà du format normé, l'enjeu du film biographique sur un poète réside parfois dans la gageure d'une vie sans événement, dans la représentation d'un univers domestique et de la routine familiale, comme cela est le cas dans *A Quiet Passion* où Dickinson affirme «I have a routine», car sa vie intérieure est plus riche que la vie publique : «the act of writing is so tightly woven into the ordinary routines of the poet's day it is indistinguishable from the fabric of life itself»<sup>33</sup>. Il en va de même pour les auteurs peu connus dont le destin est hors normes, comme Antonia Pozzi, poétesse italienne des années 1920 et 1930, suicidée à 26 ans, dans le film *Antonia*<sup>34</sup>, film injustement passé inaperçu au 33<sup>e</sup> festival de Turin, précisément parce que la poétesse n'a pas bénéficié d'une réception critique et publique suffisante de son œuvre écrite, bien que sa vie se prête à la transposition au cinéma<sup>35</sup>.

Outre la connotation maudite, romantique ou sulfureuse censée motiver la production d'une biographie de poète à l'écran, la question du genre (*gender*) s'affirme clairement aujourd'hui comme un critère à l'origine des choix d'adaptation, si bien que le film consacré à une poétesse s'accompagne, avec plus ou moins de finesse, d'un discours implicite ou explicite sur l'articulation entre condition féminine et condition d'artiste. *Sylvia*<sup>36</sup>, tout en racontant la vie de Plath, insiste sur la responsabilité du mari et le pouvoir conjugal ; *Black Butterflies*<sup>37</sup> met l'accent sur le conflit d'Ingrid Jonker avec son père, officier chargé d'appliquer l'apartheid dans la société patriarcale sud-africaine ; dans *A Quiet Passion* la condition de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle est un thème aussi important que la vie même d'Emily Dickinson, grâce aux nombreuses scènes de conversation avec les membres de sa famille et ses amis. La question du genre est également un des fondements du scénario de *Bright Star*, car la vision que le film entend donner de Keats repose sur une triple tension : l'animosité entre Fanny

---

<sup>33</sup> Lucy Scholes, «The Lives of the Poets aren't all that cinematic. Routine and Domesticity in Terence Davie's *A Quiet Passion* and Jim Jarmusch's *Paterson*», *Literary Hub*, 13/04/2017.

<sup>34</sup> *Antonia*, Ferdinando Cito Filomarino (Italie), 2015.

<sup>35</sup> À notre connaissance il n'existe qu'une seule biographie écrite de la poétesse italienne : *In riva alla vita. Storia di Antonia Pozzi poetessa* par Alessandra Cenni, Milano, Rizzoli, 2001.

<sup>36</sup> *Sylvia*, Christine Jeffs (USA), 2003.

<sup>37</sup> *Black Butterflies*, Paula van der Oest (Afrique du Sud), 2011.

Brawne et Charles Brown qui la méprise et la réduit à son statut de femme frivole et coquette, puis l'amitié entre Keats et Brown qui semble indispensable au bon travail du poète, mais qui exclut Fanny et provoque parfois des désaccords, enfin l'attirance réciproque entre Keats et Fanny, qui ne peut se concrétiser par le mariage à cause de la pauvreté du poète et de sa maladie, selon le point de vue proposé par Jane Campion.

### 2.3 L'INCARNATION DU POÈTE ET LES PERSONNAGES SECONDAIRES

L'incarnation par le jeu de l'acteur détermine une grande partie de la réussite de la transposition biographique et de la réussite du film tout court. Les choix esthétiques du réalisateur se révèlent, à ce niveau-là, capitaux pour opérer la véritable "biophotie" du poète, à savoir faire passer en même temps un personnage, une image forgée par la réception et sa propre conception du poète. Prenons l'exemple d'une incarnation réussie avec les gros plans sur le visage émacié de Willem Dafoe dans *Pasolini*. Précisément l'acteur fut jadis l'interprète de Jésus dans *La dernière tentation du Christ*, et comme en écho au film *L'évangile selon Matthieu* de Pasolini, Dafoe évoque magnifiquement l'auteur italien par une utilisation récurrente des gros plans ou des plans moyens. Lorsque l'acteur pressenti a déjà une expérience de l'auteur qu'il interprète l'incarnation est d'autant plus forte, comme cela est le cas avec Christian Friedel qui avait interprété quatre fois des personnages de pièces de von Kleist avant d'interpréter le poète-dramaturge dans *Amour fou*. De plus, l'acteur a soigneusement évité de reproduire le bégaiement supposé de l'auteur, pour éviter un mimétisme inutile, comme le lui a demandé la réalisatrice autrichienne. Dans *A Quiet Passion*, Cynthia Nixon devient physiquement Dickinson après une séquence chez le photographe dont nous reparlerons plus loin, bien qu'une partie de la critique lui ait reproché un problème d'intonation de la voix quand elle récite les poèmes. Un autre cas intéressant d'incarnation est James Franco, interprète sans doute trop beau pour ressembler à Ginsberg dans *Howl*, mais dont la gestuelle et l'intonation parviennent à convaincre. Le même James Franco parvient à incarner un autre poète contemporain de Ginsberg, dans *The Broken Tower*<sup>38</sup>, qu'il réalise lui-même sur la vie de Hart Crane après avoir effectué des recherches d'abord à UCLA puis en doctorat à l'Université de New York : « I've made a movie that I know has a lot of integrity » dit-il en toute modestie dans une interview accordée à R. Kurt Osenlund le 24 avril 2012. En revanche, si l'excellent Elio

<sup>38</sup> *The Broken Tower*, James Franco (USA), 2011.

Germano incarne fort bien Leopardi dans *Il giovane favoloso*, l'exagération appuyée de son corps déformé dans la seconde partie du film, à Naples, donne lieu à une caricature quasiment, de sorte que la biographie du poète deviendrait une «corpographie»<sup>39</sup> qui souligne l'évolution de la maladie du sujet biographié.

Aux côtés de ces figures dévorantes, les personnages apparemment secondaires et leur incarnation à l'écran prennent une place souvent essentielle dans le récit biographique. Fanny Brawne (interprétée par Abbie Cornish), dans *Bright Star*, n'est en rien un faire-valoir de Keats, mais son égale, car le poète est vu à travers le regard et les émotions de celle qui l'aime, et à travers elle de la réalisatrice Jane Campion qui a découvert Keats de manière fortuite comme une révélation<sup>40</sup>. La biographie des dernières années de la vie de Keats est filmée au prisme de la sensibilité de Fanny, idéalement représentée durant ses habiles travaux de couture en parallèle avec le poète qui compose. Dès le générique de début, un très gros plan montre le fil dans le chat de l'aiguille, le passage de l'aiguille dans le tissu, comme un écrivain en train de composer un texte (01:54). Le film semble s'annoncer comme un double portrait de Keats et de Fanny en accordant à chacun une place similaire, une égale dignité cinématographique sans doute idéalisée, eu égard aux nombres de plans où elle apparaît à l'image. D'ailleurs, il faut attendre la cinquième minute du film pour voir Keats, précédemment présenté à travers ce que son entourage pense de lui (maladif, solitaire, triste, absorbé par son écriture), tandis que ce portrait est rapidement démenti par l'image. Mais il s'agit d'un épisode fictif imaginé par Jane Campion pour ironiser, notamment grâce à la farce que fait le poète en ouvrant violemment la porte à Fanny qui manque de trébucher et de renverser la tasse de thé qu'elle lui apporte (04:55).

Le ressort d'une relation d'amitié entre Leopardi et deux hommes est le cœur narratif de *Il giovane favoloso*. D'abord, la correspondance avec Pietro Giordani, qui occupe de longs moments du film par le procédé de la voix off illustrée, censée restituer l'échange épistolaire, synonyme

---

<sup>39</sup> Terme forgé par Alain Buisine qui parle de biographème de la représentation du corps, dans *Verlaine. Histoire d'un corps*, Paris, Tallandier, 1995. Elio Germano a reçu pour ce rôle, et pour la troisième fois, le prix David di Donatello du meilleur acteur 2015 (l'équivalent italien du "César").

<sup>40</sup> Cf. Esra Aykin, «"Was it a vision, or a waking dream?" Constellations intérieures, incandescences du sensible: *Bright Star* de Jane Campion ou la nuit étoilée de Keats», *Recherches et Travaux*, n. 84, 2014, <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/673>.

d'ouverture vers la liberté pour le jeune homme enfermé à Recanati, puis dans la seconde moitié du film, l'amitié indispensable avec Antonio Ranieri à Florence, Rome et Naples. Cependant ce film déplace le curseur biographique en se fondant sur la correspondance et établit un contrepoint filmique entre, d'une part, Monaldo Leopardi, le père du poète représenté à l'écran comme un homme possessif soucieux d'instruire ses enfants selon les préceptes les plus rigoureux de l'érudition et, d'autre part, Pietro Giordani, symbole d'une forme de libération. Un plan bref (17:00-17:45) résume à lui seul le poids du palais de Recanati, de la bibliothèque et du père dans la biographie du jeune poète : il s'agit d'un cadrage en contre-plongée sur une des salles de la bibliothèque familiale, avec un angle droit et la vue sur deux parties de rayonnages qui occupent presque tout l'espace à l'écran, ce qui crée un effet d'écrasement sur le jeune homme en train de faire un exercice de traduction orale du grec face à un prêtre, tandis que son père se tient au second plan en train d'écouter. Le plan cinématographique en dit long sur la double condition contradictoire du jeune homme, à la fois passionné par l'exercice, car il est érudit et génial, mais enfermé dans un lieu de culture étouffant comme dans une prison. L'image et le choix du cadrage résument ici, mieux que tout discours, l'état dans lequel Leopardi a vécu son adolescence.

Dans *A Quiet Passion*, la biographie ne peut fonctionner sans la famille Dickinson, car il s'agissait bien d'un clan replié sur lui-même. Mais en parallèle le réalisateur Terence Davies privilégie de longs passages de conversations entre Emily et son amie, Miss Buffam, indépendante, incarnation d'un esprit libre. Proportionnellement au reste de la famille ou à d'autres personnes qui ont compté dans la vie de Dickinson, Miss Buffam occupe une place assez importante dans le film, ce qui montre un parti pris biographique qui tend vers une image genrée de l'écrivaine, prise entre une amie émancipée et une famille patriarcale puritaine.

Dans le film *Paterson*<sup>41</sup>, qui n'est pas un biopic, mais la biographie partielle fictive d'un apprenti poète ordinaire inscrite dans l'œuvre de William Carlos Williams (par son nom, ses poèmes, les lieux où il a écrit), Laura, l'épouse du protagoniste, joue un rôle capital dans l'économie narrative. Paterson – à savoir le nom du personnage, qui est aussi le nom de sa ville et le nom du livre – lit un poème de Williams à Laura (à partir de 01:23:46) après avoir fait une référence à la muse homonyme de Pétrarque (57:47). Dans le film de Jarmusch, le rôle qu'interprète Golshifteh Farahani est analogique de celui de Fanny Brawne dans *Bright*

---

<sup>41</sup> *Paterson*, Jim Jarmusch (USA), 2016.

*Star*, c'est un esprit hypercréatif qui vit aux côtés d'un poète, comme un contrepoint ancré dans la vie quotidienne par le geste créateur.

Parmi les figures qui gravitent autour du poète, les femmes aimées sont nombreuses et contribuent à construire un discours filmique conforme ou parallèle à la biographie réelle. L'histoire d'amour et ses péripéties se trouvent au cœur des scénarios, car la dimension sentimentale et érotique est utilisée au service d'un éclairage particulier sur l'adaptation de la biographie. Deux bons exemples sont les films *Bright Star*, sur l'amour impossible entre Keats et Fanny, à cause des contraintes sociales et financières, et *Die geliebten Schwestern*<sup>42</sup>, sur Schiller, son épouse Charlotte et la sœur de cette dernière, Caroline, dont la relation avec le poète est imaginaire. Dans le premier film, comme on l'a vu précédemment, la correspondance authentique de Keats légitime la construction romancée de l'histoire d'amour à l'écran, tandis que le film de Graf choisit d'extrapoler le contenu codé d'un échange épistolaire entre Schiller et les deux sœurs. Dans *Black Butterflies* l'histoire d'amour d'Ingrid Jonker pour le romancier Jack Cope permet de comprendre une vie familiale marquée par le conflit et l'incompréhension, elle joue un rôle de contrepoint intime au conflit idéologique et artistique de la poétesse avec son père qui travaille au bureau de la censure sud-africaine dans les années 1960. En revanche, la dimension amoureuse déplace le curseur de l'adaptation au point de diminuer la présence effective du poète dans *The Edge of love*<sup>43</sup> qui se contente de montrer Dylan Thomas (incarné par Matthew Rhys) *in absentia*, en faveur de son épouse (Caitlin MacNamara, interprétée par Sienna Miller) et de sa maîtresse (Vera Phillips, interprétée par Keira Knightley), les deux véritables protagonistes du film.

#### 2.4 LA TENSION ENTRE L'IMAGE DU POÈTE ET SA REPRÉSENTATION FILMIQUE

Nous avons souligné dans la transposition de la biographie à l'écran l'importance encombrante de la préexistence d'une image du poète et de sa poésie, véhiculée et légitimée par la réception critique, l'histoire littéraire, la culture populaire, l'instruction scolaire, la culture officielle, si bien que le film doit souvent se positionner face à un mythe. Par exemple, l'objet de *Jean de la Fontaine, le défi*<sup>44</sup>, de Daniel Vigne, est de proposer

<sup>42</sup> *Die geliebten Schwestern (Les sœurs bien-aimées)*, Dominik Graf, (Allemagne-Autriche), 2014.

<sup>43</sup> *The Edge of Love*, John Maybury (UK), 2008.

<sup>44</sup> *Jean de la Fontaine, le défi*, Daniel Vigne (France), 2006.

une image modernisée du poète en accord avec les représentations d'un imaginaire plus proche du XXI<sup>e</sup> siècle que du XVII<sup>e</sup>. Mais le film passe à côté de la complexité du contexte littéraire de l'époque pour représenter avant tout un poète rebelle, afin de dépasser l'image scolaire de l'auteur des fables, sans montrer véritablement l'activité littéraire ou les mécanismes de publication qui caractérisent le Grand Siècle français. De plus, on remarque dans les (rares) films biographiques français consacrés à un poète une tendance à la « biographie lyrique »<sup>45</sup>, comme dans *Les amants du siècle*<sup>46</sup> consacré à la relation entre Musset et Sand. À l'écran l'histoire d'amour prévaut sur le récit de la vie de l'écrivain.

Ainsi, le biopic classique et formaté tend-il à réduire le récit à une téléologie moniste escomptée dans laquelle la vie du poète se confond avec l'image que la postérité en a forgée. Dans ce cas le film se construit comme une projection apostérioriste où la vie du poète apparaît comme un tout posthume élaboré au fil du temps et qui finit par constituer « a cloth woven of stories told »<sup>47</sup>, pour reprendre une image de romancier. C'est par conséquent le mythe du personnage qui fait le film et non le récit d'une vie. Par exemple, dans *Sylvia* le scénario prévoit d'aborder d'emblée le suicide de Plath, par un très gros plan sur le visage livide (00:15-00:54), les yeux fermés, de profil et à moitié hors-champ, tandis que la voix off récite « Sometimes I dream of a tree... » – version adaptée du roman *The Bell Jar*<sup>48</sup> –, puis les yeux s'ouvrent (0:49) suivis d'un fondu au noir qui s'enchaîne sur un arbre au loin, ce qui oblige à suivre le reste du film sous le conditionnement de cette fin tragique par laquelle le public non-lecteur de poésie connaît déjà Sylvia Plath<sup>49</sup>. Le film biographique a donc ici le pouvoir de proposer une lecture prioritairement téléologique conditionnée par une prise de position initiale de la réalisatrice.

<sup>45</sup> Cf. Ariane Beauvillard, « Les réalisateurs malades de biopics », *Critikat*, 18/04/2007.

<sup>46</sup> *Les enfants du siècle*, Diane Kurys (France), 1999.

<sup>47</sup> « The story of a life continues to be refigured by all the truthful and fictive stories a subject tells about himself or herself. This refiguration makes this life itself a cloth woven of stories told », Ian McEwan, *Atonement* (2001).

<sup>48</sup> Cf. à propos du biopic sur Sylvia Plath, dans ce volume *supra*, la contribution de Taïna Tuhkanen : « Radical life-writing in process on screen : *Sylvia* (Christine Jeffs, 2003) and *Howl* (Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 2010) ».

<sup>49</sup> Cf. Mariana Chaves Petersen « Sylvia and the absence of life before Ted », *Anu. Lit.*, Florianópolis, vol. 23, n. 1, p. 133-153, 2018, <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2018v23n1p133/36269>. On consultera aussi l'essai de Bronwyn Polaschek, *The Postfeminist Biopic : narrating the lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

Une des finalités du film biographique peut résider précisément dans la déconstruction de l'image stéréotypée, à des fins ironiques ou correctives. Dans *Amour fou* von Kleist se voit confronté à plusieurs contretemps qui l'empêchent de mettre son idée de double suicide à exécution, de sorte que le film se focalise sur la série d'événements qui ralentissent l'acte final, avec une certaine ironie qui tend à désacraliser l'image du génie romantique tourmenté. Von Kleist relance Marie, qu'il aime, alors qu'il a déjà engagé Henriette à se suicider avec lui, puis face à un nouveau refus il relance à nouveau Henriette dans une scène qui se déroule précisément dans le même lieu, au bord du même ruisseau que lors de la première scène de la demande en plein air (17:31). Le protagoniste est souvent en retrait lors des scènes de groupe, son portrait cinématographique par Jessica Hausner insiste sur la mélancolie, la détermination à quitter la vie, les attermoissements qui ralentissent son suicide, alors que la fin du film le montre en train de tirer sans hésitation sur Henriette, hors champ (01:17:18), sans montrer toutefois sa propre mort à l'écran. L'ironie finale nous apprend qu'Henriette n'avait au bout du compte pas de maladie incurable, après autopsie, ce qui l'avait convaincue d'accepter le suicide en compagnie du poète.

Pablo Neruda, dans le film éponyme de Pablo Larraín (déjà auteur d'un biopic sur Jackie Kennedy), apparaît comme une personne provocante qui aime en même temps le luxe et le peuple, un égoïste et un homme engagé, prêt à tous les défis. Il se déguise en prêtre pour sortir dans la rue et éviter la police ; on se moque de lui parce qu'il est trop gros pour monter sur un cheval ; dans un bordel il se grime en prostituée pour échapper à la police. Mais cette image n'est plus exactement celle que la biographie a véhiculée, elle correspond à la représentation mentale que s'en fait le second protagoniste du film, le commissaire Oscar Peluchenneau, personnage de fiction ajouté à l'adaptation de la vie du poète chilien, au point de devenir l'autre figure centrale du film, comme en attestent les affiches qui montrent à parts égales les deux acteurs Luis Gnecco et Gael García Bernal, ce qui implique l'éloignement du biopic traditionnel centré sur une individualité qui "dévore" les autres personnages à l'écran.

Le commissaire pourchasse le poète, comme un traqueur inépuisable, tout en lisant les œuvres de Neruda au fur et à mesure de ses déplacements. Outre son incarnation à l'écran, Peluchenneau fournit aussi la voix off qui raconte quelques mois de la vie de Neruda. Le narrateur, imaginaire dans ce cas, est l'exact opposé du poète, politiquement, idéologiquement, physiquement, il se moque souvent de lui, et l'on comprendra

à la fin du film que ce personnage a été créé par Neruda lui-même, selon l'imagination du réalisateur. Le commissaire avait déjà affirmé plus tôt «je viens de la page blanche», alors que retentissait le bruit d'une machine à écrire. La compagne de Neruda, Delia, dit au commissaire : «il t'a créé en train de penser à lui» (01:08:12), puis ce dernier avoue «je suis une fiction» (01:11:55), et enfin, après la mort du policier dans la neige des Andes, face à son cadavre, Neruda s'exclame : «c'est mon inspecteur!» (01:32:03). Avec l'exemple de *Neruda* c'est la matière biographique centrée sur une seule année de la vie du poète, en clandestinité, qui donne naissance à une fiction qui se revendique comme telle. Des effets d'in vraisemblance accentuent d'ailleurs le jeu de fiction à partir de la vérité biographique. En effet, le réalisateur a utilisé les lettres de Neruda, son exil clandestin est bien réel, la conférence de presse qu'il donne à Paris avec Picasso est authentique, mais à l'image certains changements de décor inopinés, après un *cut*, lors d'une même conversation, la présence d'un décor ostensiblement artificiel qui défile derrière un véhicule, comme dans les vieux films, ou encore l'utilisation d'un filtre d'image de couleur lilas, signalent avec malice le détournement biographique vers l'inventivité de l'illusion purement cinématographique.

Un procédé similaire est utilisé par Abel Ferrara dans *Pasolini*. Le dernier jour de la vie de l'auteur italien constitue la trame du scénario, tandis qu'à l'écran des images naissent des textes qu'il a écrits pour former une mise en abyme. Ce film est donc moins une biographie partielle du dernier jour de Pasolini qu'un montage à partir de fragments supposés de sa vie quotidienne (dans son appartement avec sa famille, le soir à Rome avec ses amis, puis sa vie sentimentale avec un jeune amant qui va l'agresser), de bribes de discours en gros plans (par exemple l'interview en champ/contrechamp, chez lui, avec un journaliste de *La Stampa*), et d'une transposition imaginaire de ses derniers textes à l'image.

Pour affronter et tenter de donner une réponse à la tension entre l'image du poète véhiculée par sa réception et la transposition à l'écran, les choix stylistiques de mise en récit s'avèrent déterminants. Le travail d'*emplotment* entre la biographie écrite et la "biophotie"<sup>50</sup> suppose que le fait et la fiction soient complémentaires pour concilier l'œuvre, la vie privée, la vie publique, l'image transmise et l'anecdote au service du ressort dramatique. Le résultat fréquent donne lieu à une tendance à déformer les faits biographiquement attestés par la scénographie, à des

<sup>50</sup> Joanny Moulin parle de «a degree of emplotment», dans «Biophoty : The Biofilm in Biography Theory», *op. cit.*, p. 1.

fins de spectacle<sup>51</sup>. Dans le cas du film consacré à un poète, l'angle biographique se trouve conditionné de manière plus ou moins forte par un angle poétique qu'impose la lecture et la vision du réalisateur. Ainsi en est-il du choix de la longueur du récit par rapport à la chronologie biographique. Dans *Il giovane favoloso*, Mario Martone instaure une ellipse considérable de dix ans entre la jeunesse à Recanati et le séjour à Florence, faisant fi des séjours à Milan, Bologne et Pise. D'ailleurs, le film sur Leopardi semble construit indépendamment d'une biographie linéairement équilibrée, car le focus est mis sur l'enfermement et la création à Recanati (environ les 50 premières minutes du film), puis la prolepse à Florence, lieu de rencontres intellectuelles et de l'amour non partagé pour Fanny (environ les 30 minutes suivantes, c'est-à-dire trois années de la vie du poète), puis les dernières années à Naples, en compagnie de Ranieri (environ les 50 dernières minutes, soit les cinq dernières années du poète). Un tel choix a sans doute été influencé par le fait que Martone, réalisateur napolitain, ait voulu montrer des *realia* de la Naples léopardienne dans ses moindres détails, presque de manière anthropologique : les lieux, les activités du peuple, les coutumes, les rites pour se protéger du choléra, la nourriture, la vie nocturne, l'éruption du Vésuve. Martone a considéré que la période napolitaine est moins connue que la période de jeunesse à Recanati et la période florentine, c'est pourquoi presque la moitié du film est consacrée à Naples, alors qu'elle est loin de représenter la moitié de la vie du poète. D'ailleurs, la Naples de Leopardi mourant prend dans le film une connotation heureuse et réconfortante pour le poète, sans doute exagérée au regard des données biographiques<sup>52</sup>.

Encore plus dans le film biographique que dans la biographie écrite l'utilisation de la part fictionnelle permet d'assurer une fluidité narrative, pour combler les lacunes et entretenir la dynamique. Prenons l'exemple de la scène de la veillée de Noël dans *Bright Star* lorsque Keats récite en voix in les vers du sonnet « When I have Fears that I May Cease to Be » (à partir de 26:42), et touche la main de Fanny Brawne, une scène entièrement imaginée par Jane Campion et son scénariste<sup>53</sup>. Dans *Il giovane favoloso*, Leopardi regarde fixement en cachette le corps nu de son ami

<sup>51</sup> Delphine Letort et Taïna Tuhkunen, « “Inspiré d'une vie” : le genre biopic en question », *LISA*, vol. XIV, n. 2, 2016, p. 2, <https://journals.openedition.org/lisa/8949>.

<sup>52</sup> Cf. Roberto Campari « Il giovane favoloso e l'amicizia in Leopardi », *Arabeschi*, n. 5, gennaio-giugno 2015, p. 84-85.

<sup>53</sup> Ou bien, dans le même film, la scène du récit de rêve par Keats, cf. l'analyse détaillée proposée par Esra Aykin dans « “Was it a vision, or a waking dream?”... », *op. cit.*, p. 23-24 et 38-39.

Antonio Ranieri sortant du bain (55:24), ce qui tend à souligner une ambiguïté biographique, à savoir le degré d'intimité qui pouvait exister entre les deux amis<sup>54</sup>. Dans *A Quiet Passion*, le scénario n'est pas exempt d'inexactitudes ou de raccourcis. On remarque une réduction de l'importance qu'avait prise Thomas Wentworth Higginson dans le déroulement de l'écriture des poèmes de Dickinson, tandis que le film opère une extrapolation quand Emily demande au Révérend Wadsworth son avis sur les poèmes qu'elle vient d'écrire, avec une anxiété visible dans le plan sur le visage à 56:45 (on apprendra plus tard qu'elle était amoureuse de lui, alors que Vinnie, son amie, lui rétorque « il est marié », 01:05:44). Sur le plan de l'adaptation biographique le personnage de Susan Gilbert – l'épouse du frère d'Emily – est minoré par rapport à l'intimité dont témoigne la riche correspondance entre les deux femmes : Susan était en réalité son amie intime, sa confidente, alors que dans le film l'accent est davantage mis sur le personnage d'une autre amie, Miss Buffam. S'agit-il d'éviter une ambiguïté sentimentale qui pouvait exister entre la poétesse et sa belle-sœur, en faveur d'un discours sur la place de la femme dans la société et sa possibilité d'émancipation, au fil des conversations avec Miss Buffam ? Un épisode familial qui a un retentissement sur la pensée et le discours d'Emily occupe quasiment 20 minutes dans le film, la relation adultère de son frère, Austin, avec Miss Todd, qu'elle désapprouve ouvertement, tout en reconnaissant qu'elle est devenue aigrie avec l'âge. Ici pourtant l'importance de l'épisode apparemment périphérique se justifie dans l'économie du film si l'on tient compte des reproches violents que fait Emily à Austin, soucieuse de préserver Susan, sa belle-sœur et amie intime. On retrouve donc, *in fine*, un équilibre dans l'évocation du rapport de la poétesse à Miss Buffam et à Susan, grâce à des choix strictement cinématographiques fondés sur le rythme des scènes. L'ironie de l'histoire posthume de l'œuvre de Dickinson, l'après-mort, totalement absente du film, mais longuement expliquée dans un supplément du DVD, réside dans le fait que c'est précisément Miss Todd, objet de la colère de la poétesse, qui sera chargée par Vinnie de l'édition des poèmes. Dans ce cas, la véritable portée de la longue scène du désaccord entre frère et sœur, dans le film de Terence Davies, ne peut être vraiment saisie

---

<sup>54</sup> Roberto Campari parle, à propos du film, d'une « spiritualizzazione dell'amicizia » (« Il giovane favoloso e l'amicizia in Leopardi », *op. cit.*, p. 85), tandis que René De Ceccatty propose d'interpréter, dans un livre biographique, cette amitié comme une véritable passion (*Noir souci*, Paris, Flammarion, 2011, puis traduit en italien en 2014, avec le titre révélateur *Amicizia e passione. Giacomo Leopardi a Napoli* juste avant la sortie du film de Martone).

qu'à condition d'avoir consulté une biographie de Dickinson ou d'avoir visionné le paratexte du DVD<sup>55</sup>.

## 2.5 LE STYLE AU SERVICE DE L'ADAPTATION

Adapter une vie de poète à l'écran suppose la formulation de choix narratifs et stylistiques divers qui entraînent l'utilisation de techniques multiples dont nous allons tenter de donner quelques exemples en nous posant la question de la fonction de cette technique au service d'une opération de facilitation ou d'entrave à la compréhension de la biographie.

En premier lieu, les contraintes du formatage et les marges de liberté accordées à la mise en scène déterminent de manière fondamentale les choix d'adaptation d'une vie, notamment face aux codes hollywoodiens qui tendent à privilégier l'illusion mimétique grâce à laquelle le film se doit d'être transparent, pour faire oublier qu'il s'agit d'une fiction, tout en minimisant les procédés stylistiques trop marqués, de sorte que dans les films consacrés à des poètes la caméra et les commentaires iconographiques se rappellent volontiers au spectateur par des références picturales et littéraires. Parmi les contraintes c'est la production qui domine et la marge de liberté accordée au réalisateur.

En second lieu, que se passe-t-il "autour du film"? Le paratexte cinématographique – et pas seulement l'affiche, la bande-son, la bande-annonce – fournit des éléments précieux. Le carton, notamment, facilite l'adaptation et la compréhension biographique. À la fin de *Bright Star* par exemple, on lit deux cartons, le premier sur Fanny qui serait restée, romantiquement et idéalement, fidèle à Keats après sa mort (sans mentionner le fait qu'elle se maria des années plus tard), puis un second carton sur la renommée posthume de Keats qui se croyait méconnu de son vivant. Si le carton s'apparente ici à une sorte de *coda* pseudo-biographique qui explique didactiquement la fin du film, dans un autre cas il instaure purement et simplement une censure. En effet, dans *La couleur de la grenade* la succession d'images-miniatures d'inspiration médiévale est nettement structurée en huit chapitres qui permettent d'évoquer de façon picturale la vie du poète Sayat Nova, de l'enfance à la mort, selon la volonté esthétique de Paradjanov. Cependant, les huit cartons didascaliques que l'on voit dans le film ont été imposés par l'organisme soviétique

---

<sup>55</sup> *My Letter to the World* (documentaire de Sol Papadopoulos, 2017), supplément fourni dans le DVD pour le marché français : *Emily Dickinson. A Quiet Passion*, Blaq out, 2017.

chargé de la censure dans la version officielle, remontée pour l'occasion. Nous y reviendrons plus loin.

Par ailleurs, dans le travail d'adaptation, le souci esthétique et formel est souvent mis au service d'une reconstitution scrupuleuse capable de montrer l'atmosphère dans laquelle évolue le biographié. Dans *Bright Star* Greig Fraser, directeur de la photo, a effectué un important travail sur les sensations dans la nature, la perception de l'intérieur domestique, la fonction des seuils et des ouvertures, les différents bruits pour souligner des « effets de vécu »<sup>56</sup> afin d'immerger la figure de Keats dans un monde reconstitué selon la sensibilité de Jane Campion.

Un effet de vécu d'une autre nature, mais tout aussi efficace, s'observe dans la série d'images authentiques insérées au cœur de l'existence de Dickinson dans *A Quiet Passion*. Le contexte de la Guerre de Sécession est commenté à l'image par les voix off des membres de la famille. La biographie de Dickinson se trouve contextualisée par les archives afin de montrer l'impact d'un événement national sur le cercle familial dans lequel se déroule la quasi-totalité du film. Les questions de l'engagement et de l'esclavagisme font irruption dans le récit de la vie d'Emily, ou encore la discussion avec son frère au sujet de la condition des femmes face à la guerre (à partir de 43:46).

De plus, parmi les effets stylistiques, la musique peut devenir partie intégrante de la lecture cinématographique de la vie du poète. Un bon exemple s'entend dans la bande originale de *Bright Star*, en parfaite adéquation avec la lecture campionienne romantique de la vie de Keats, qui mêle des adagios de Mozart, des morceaux instrumentaux composés par Mark Bradshaw et des lectures de poèmes par les deux acteurs principaux, Ben Wishaw et Abbie Cornish<sup>57</sup>. Le portrait empathique de Keats dans le film de Campion tendrait à montrer un poète fidèle à la miniature qu'en avait faite Joseph Severn – bien que la véritable apparence physique de Keats reste encore incertaine – mêlée aux tableaux qui nous sont parvenus, au moule de son visage par Haydon et aux témoignages des contemporains. Le Keats de Campion s'éloigne du biopic classique rythmé et dynamique, car elle n'hésite pas à montrer l'image du poète pensif, voire oisif, ce qui n'est pas forcément la partie la plus photogénique d'un récit de vie. La réalisatrice choisit parfois la lenteur, à dessein. Prenons l'exemple d'un cadrage qui permet de restituer le mélange entre l'effort réflexif, le besoin de rêverie et le repos du corps dans deux plans consécu-

<sup>56</sup> Cf. François Dosse, *Le pari biographique*, op. cit., p. 452.

<sup>57</sup> *Bright Star*, Original Motion Picture Soundtrack, Lakeshore Records/Pathé, 2009.

tifs. Dans le premier on voit Keats confortablement allongé sur un canapé, un livre retourné sur la poitrine, l'air songeur (12:30). Puis, dans un autre plan (12:34), avec la même petite table que dans le plan sur Keats, on voit Charles Brown, un bandeau sur l'œil, allongé par terre sur le ventre, appuyé sur des coussins, en train de lire.

Les poètes sont représentés dans un univers masculin, fermé et strictement personnel, dans une pénombre d'où Fanny est exclue, tandis que Brown affirme ironiquement à Fanny : « nous ne faisons que nous prélasser en attendant l'inspiration » (13:44). Ce plan qui montre les poètes en flagrant délit de nonchalance s'oppose à un autre plan (40:38) où les deux amis travaillent ensemble, assis à leur table, alors que Keats, apercevant Fanny dans le jardin, se lève et déclenche de ce fait un reproche chez Brown mécontent de le voir se laisser distraire. Dans les deux cas, la scénographie tente d'éviter l'image convenue du génie solitaire et intensément méditatif pour placer le poète dans l'espace domestique ordinaire de la rêverie et du travail.

D'autres effets stylistiques témoignent de manière plus appuyée d'une distance ironique du réalisateur vis-à-vis de son objet, lorsqu'il s'agit de filmer son personnage sans partager ses vues, comme le fait Jessica Hausner dans *Amour fou*. Cette dernière a avoué, dans le dossier de presse du film, trouver l'attitude suicidaire du poète allemand grotesque et légèrement ridicule, d'où un choix anti-idéaliste dans le récit des derniers mois de la vie de von Kleist<sup>58</sup>. L'absence de complaisance dans la transposition de la vie du poète allemand tranche ici avec le regard sensible de Campion sur Keats : von Kleist à la recherche d'une femme pour se suicider demande à Henriette Vogel de l'accompagner, il fait sa demande à Henriette (17:31), dans un cadre plutôt charmant, un parc près d'une rivière, au printemps, et déclare « mon âme est malade de solitude » puis « je suis incapable de vivre » (17:53). Ici le choix du cadre spatial, propice à une apparente scène sentimentale, sert de décor à une demande de suicide dont le spectateur a du mal à imaginer l'issue, tant l'attitude du poète apparaît comme maladroite et incongrue.

L'adaptation de la matière biographique à l'écran consiste également à sélectionner un moment significatif en soulignant par l'image un fragment qui se diffracte pour éclairer le reste de l'existence. Le procédé du morphing dans *A Quiet Passion* sert à montrer le passage d'Emily Dickinson à l'âge adulte ainsi que le changement de l'actrice (d'Emma

<sup>58</sup> Voir l'article d'Éric Loret « *Amour fou*. Heinrich von Kleist : l'échappée balle », *Libération*, 03/02/2015.

Bell à Cynthia Nixon, 19:30), durant un travelling avant vers les membres de la famille – sauf la mère – en train de poser pour une séance chez le photographe. Chacun est vieilli par le maquillage ou le changement d'acteur, et une musique extradiégétique accompagne l'ellipse de plusieurs années. Cet effet spécial fait passer le temps biographique directement à l'écran en faisant référence explicitement au daguerréotype du dernier plan du film. Ce dernier plan (à partir de 01:53:58 et avant le générique de fin) reprend le même procédé en instaurant un passage de la fiction vers une vérité authentifiée, à savoir de la photo de Cynthia Nixon vers la photo d'Emma Bell, à rebours chronologique, puis vers la photo de la poétesse, alors âgée de 17 ans environ, qui constitue encore aujourd'hui le seul portrait connu de Dickinson, avec l'inscription « 1830-1886 », telle une invitation à considérer le film qui vient de s'achever comme une entrée vers la vie et l'œuvre de la véritable Dickinson. Alors que dans le *Pasolini* de Ferrara, durant la dernière scène du film, le réalisateur montre en panoramique des photos du vrai poète, accrochées au mur dans l'appartement reconstitué, tandis que l'actrice qui joue sa mère – Adriana Asti – exprime la douleur à la nouvelle de sa mort rendue publique.

Ce dernier exemple confirme un autre choix d'adaptation de la vie par le réalisateur, à savoir le poids accordé à la thanatographie, l'évocation de la mort du poète. Celle-ci apporte un élément souvent capital dans le récit biographique et offre un ressort essentiel à la scénographie par son intensité dramatique. Les cas de Dickinson, Leopardi, Pasolini et von Kleist sont tout à fait emblématiques. La scénographie de la mort de Dickinson montre d'abord la poétesse souffrante entourée de sa famille puis, dans un plan sur le corps préparé pour les funérailles (01:49:42), on entend en voix off un poème sur sa propre mort, suivi d'une plongée perpendiculaire de la caméra sur le corbillard qui se met en route, suivi par le cortège, enfin un plan sur la fosse creusée pour la tombe. Pour le Leopardi de Martone, la baie de Naples sert de cadre à son agonie. Durant une scène nocturne, on entend en voix off la récitation du poème *Le Genêt*, sur un balcon à Torre del Greco, par l'intermédiaire d'un travelling circulaire autour du visage du poète en train de fixer l'univers céleste, dans une image filtrée presque en noir et blanc, quasiment sépia, comme obscurcie par les cendres du Vésuve qui vient d'entrer en éruption et qui constitue le cœur du poème en question. Rien n'indique que Leopardi soit mort précisément ainsi, mais l'adaptation de Martone permet de reconduire la scène du film à la valeur testamentaire du *Genêt* qu'il entend proposer. Le récit de la mort devient même objet de questionnement biographique dans le cas de Pasolini dont les circonstances de la disparition sont longtemps restées imprécises. Le film de Ferrara se

concentre sur le dernier jour et les dernières heures avant l'assassinat de l'auteur à Ostie, le 1 novembre 1975, un événement important de la culture italienne des années 1970. Ce parti pris s'explique par le fait que le réalisateur ait voulu approfondir le contexte des derniers projets d'écriture et de cinéma de Pasolini, violemment engagé face au libéralisme et à la corruption politique et parfaitement conscient d'un danger imminent (plan 37:50 sur l'article intitulé «Nous sommes tous en danger»). Alors que le film de Marco Tullio Giordana (*Pasolini, un delitto italiano*, 1995) s'attachait à restituer le récit du procès après la mort de l'auteur, Ferrara recrée la scène nocturne de la mort de Pasolini avec une lenteur et un réalisme presque insoutenable. D'autant que la focalisation spectatorielle fait en sorte que celui qui regarde la scène et qui connaît les circonstances de la mort sait déjà que l'agression en train de se dérouler sera fatale et que les agresseurs et leurs commanditaires ne seront pas clairement identifiés. Dans *Amour fou* on voit von Kleist de dos, en plan moyen poitrine, prêt à se tirer une balle dans la tempe (01:18:00), mais le coup ne part pas. Sa mort n'est donc pas représentée, contrairement à ce qu'annonce une des affiches du film qui emphatise l'image tragique de l'arme pointée sur la tempe. Après une ellipse temporelle, un plan large montre deux corps, à terre, dans la forêt, le poète et la femme qu'il a entraînée avec lui dans la mort (01:21:33).

Un autre aspect de l'adaptation de la vie du poète réside dans l'effet mimétique entre la caméra et la poésie, entre la poésie et le récit filmique, selon l'affirmation de James Franco à propos de son film *The Broken Tower*: «I wanted the texture of the film to feel like the texture of his [Hart Crane] poetry»<sup>59</sup>. On pourrait parler à ce propos d'une syntaxe poétique du film par le recours à la non-linéarité grâce à une interdépendance entre rythme des vers et scénographie. L'exemple des vignettes paratactiques d'une grande beauté plastique qui montrent des objets précieux dans *La couleur de la grenade* rappelle une suite de strophes et d'images dans le langage poétique, le réalisateur a voulu poétiser une mise en scène biographique fortement esthétique, en suscitant un "excès" du film dans lequel l'effet émotionnel des images montées se rapproche d'une expérience de langage poétique<sup>60</sup>. Le film *A Room and Half* juxtapose, à la façon d'un texte poétique moderniste, des bribes mémorielles, des «biogrammes»<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Interview du 24/04/2012 dans *Slant Magazine*.

<sup>60</sup> Sur le concept d'excès au cinéma, cf. Kristin Thompson, «The Concept of Cinematic Excess», in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 487-498.

<sup>61</sup> Terme forgé par Alain Buisine, sur le modèle de «photogramme», dans *Proust. Samedi 27 novembre 1909*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991.

de Brodsky puisés dans son essai éponyme et soulignés par des photographies, des extraits de sa vraie voix, des gros plans sur les griffonnages qui deviennent images à l'écran, de manière à donner une interprétation de la poésie de Brodsky par le recours à différentes techniques de cinéma.

Dans *Paterson* de Jarmusch la syntaxe poétique dominée par les répétitions et les retours influence le scénario de la routine quotidienne du personnage. Comme sept strophes ou sept poèmes, le film suit les sept jours de la semaine du chauffeur d'autobus dans la ville qui porte son nom<sup>62</sup>. La fiction cinématographique fusionne avec la « diction » d'un poème de sept séquences anaphoriques sur la banalité du quotidien comme source d'écriture, le cycle du lundi au lundi, le réveil, le petit-déjeuner, le travail, le retour à la maison puis le fondu au noir qui clôt chaque journée, avant un retour au lundi matin qui termine le film de manière circulaire. Le médium poétique sert de modèle à la structure du médium filmique par le recours à l'anaphore et aux itérations. Il s'agit d'un cas unique, sans effets sensationnels, qui montre que dans la banalité du quotidien peut résider la poésie et que la poésie peut sublimer la banalité. *Paterson* est une fiction biographique imaginée à partir de l'œuvre et de la vie de William Carlos Williams, certes, mais Jarmusch construit le personnage d'un poète amateur qui vit dans la ville éponyme du poème et qui en porte le nom. D'ailleurs, tout au long du film tourné à Paterson, les références biographiques à Williams, à Ginsberg et à d'autres gloires locales (comme l'anarchiste régicide Gaetano Bresci, ou le comédien Lou Costello) sont très nombreuses. Quant à la chute d'eau emblématique du poème de Williams, elle revient plusieurs fois dans le film comme lieu d'inspiration primordial. Les éléments biographiques par l'allusion à la vie des personnages célèbres soulignent des effets de réel au cœur de la fiction.

### 3. LA REPRÉSENTATION ET LA PORTÉE DE L'ÉCRITURE POÉTIQUE DANS LE FILM BIOGRAPHIQUE

#### 3.1 FILMER LA POÉSIE DANS UNE VIE

La « monstration » de l'écriture est une des choses les plus difficiles à réaliser dans un film, car elle se prête à priori mieux à l'image fixe qu'à

---

<sup>62</sup> Cf. l'article de Mathieu Macheret, « Paterson de Jim Jarmusch, circulations poétiques sur le bitume », *Le Monde*, 20/12/2016 et l'essai de Philippe Azoury, *Jim Jarmusch, une autre allure*, Bordeaux, Capricci, 2016.

la séquence cinématographique<sup>63</sup>. Les représentations du poète en train d'écrire dans les films suivent une scénographie similaire, mais riche de significations : la voix off, l'échelle des plans sur le personnage, la surimpression à l'écran sont autant de procédés que nous allons analyser dans quelques cas précis. À condition que le réalisateur ait obtenu l'autorisation de citer ou de montrer des vers, sinon le film subit immanquablement un affadissement du propos, comme pour *Sylvia* privé de la présence effective de la poésie de Plath.

Dans *Pasolini* Ferrara montre l'intellectuel et le penseur grâce à un panoramique latéral (à partir de 14:50) puis un gros plan sur la machine à écrire, avec un fond sonore lyrique, un passage de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, qui fut précisément utilisée dans le film de Pasolini *L'Évangile selon saint Matthieu* en 1964. L'écrivain tape les textes du futur livre *Petrolio*, une parabole accusatoire sur l'Italie contemporaine et ses vices. Puis à partir de 16:40, un travelling arrière permet de le voir à son bureau en train d'affirmer, en voix off : « l'art du roman est mort ». Toute la complexité de Pasolini et de ce qu'il a pu représenter dans la culture italienne de son époque se trouve résumée dans ces quelques plans sur la figure de l'écrivain. Dans *Il giovane favoloso*, Martone montre Leopardi penché sur sa table de travail dans le palais familial de Recanati, devant la fenêtre (08:05 ou bien 32:19), puis un plan similaire, mais inversé, quelques années plus tard, à Naples (01:45:30), avec l'accentuation de sa bosse. Face à cette image du poète absorbé au travail, on trouve également la posture conforme à un idéal romantique de l'amant malheureux couché sur un matelas, à même le sol, à la lumière d'une chandelle, en train d'écrire le poème *Amore e Morte* (récité en voix off), après une tentative de séduction ratée de Fanny (01:09:54).

Dans *A Quiet Passion* Dickinson demande la permission à son père d'écrire des poèmes la nuit, vers trois heures du matin. Ainsi, la voit-on dans des plans moyens récurrents, assise devant une petite table, de profil, face à la fenêtre, en train d'écrire, tandis que la voix off de l'actrice récite le poème ou la lettre en question. Ces plans sur l'écriture sont inspirés par la consultation des archives et du musée d'Amherst où l'on voit les carnets, notamment les carnets cousus à la main représentés dans le film

---

<sup>63</sup> Alain Boillat affirme dans le résumé de son article : « Bien que le cinéma ne soit pas averse en figures de romanciers ou de poètes, le film narratif s'accommode mal du déficit en termes de spectaculaire et d'action qu'implique la monstration de l'écrit, et développe en général des stratégies narratives visant à nier la matérialité du texte », in « Le déni de l'écrit à l'écran... », *op. cit.*

(par exemple à 26:37 et 58:02). Le film donne à voir la vie d'une poétesse qui crée exclusivement au sein de son espace domestique et familial, de ce fait le réalisateur choisit de faire réciter un poème en voix off durant un lent panoramique circulaire autour des membres de la famille, réunis le soir dans le salon, en se posant délicatement sur des natures mortes (de 13:18 à 15:03).

Dans *Paterson* on voit le comédien Adam Driver de dos, penché sur une table, dans la cave de sa maison où il a improvisé une bibliothèque de poésie (23:31), puis la voix off qui lit le poème en cours d'écriture, puis un gros plan sur une édition du poème *Paterson* de Williams (23:33) qui domine une pile de livres à côté du personnage, parmi *Consider the Lobster* de David Foster Wallace. Au-delà de cette représentation du poète sur sa table, l'originalité du film de Jarmusch réside dans les gros plans sur le carnet de vers, sur la main et le stylo en train de composer, tandis que le poème s'inscrit à l'écran de manière simultanée (par exemple 01:06:44). Dans ce dernier cas, filmer les vers dans une vie requiert des procédés techniques de surimpression. Dans *Paterson* la première séquence sur l'écriture poétique (à partir de 05:00) permet de transposer directement la voix du poète en mots sur l'écran. Lorsque les mots apparaissent, on voit le poète-chauffeur de bus écrire sur son carnet avant de commencer sa journée de travail. Il s'agit ici d'une représentation de l'acte de création intimement lié à la vie quotidienne, accentuée par la récurrence de l'image de la cascade de la ville de Paterson, qui avait tant inspiré Williams (le plan qui commence à 08:02 montre en même temps la cascade, le poème consacré à une boîte d'allumettes, puis une carte postale de Dante Alighieri dans la boîte à repas que l'épouse du chauffeur lui a préparée).

La déclamation en voix in et off est un procédé d'illustration de l'existence du poète qui ne coïncide pas forcément avec le présent de l'écriture du texte ou de sa réception par le lecteur. Elle se place à des moments clés pour articuler des jalons narratifs importants, comme l'incipit d'*Endymion* dans *Bright Star* récité par Fanny, puis le début du sonnet *When I have fears...* lors de la veillée de Noël récité en voix in par Keats, telle une préfiguration de sa propre disparition, puis le sonnet *Bright Star* récité en voix in à Fanny lors d'un moment d'intimité, puis la récitation à deux voix en voix off et en champ/contrechamp de *La Belle Dame sans Merci*, et enfin Fanny en pleurs qui récite en voix in, seule dans la neige, *Bright Star* en intégralité, après la disparition du poète.

Dans *Neruda*, la déclamation des exemplaires du *Canto General* en voix in par les ouvriers dans les usines, distribués par la poste lors de la

clandestinité du poète, donne lieu à une séquence clé pour évoquer le retentissement du texte aux quatre coins du Chili, ce qui suscite à l'image un effet de diffusion large de la poésie, opposée à l'intimisme de Keats ou à la domesticité de Dickinson. Dans tous ces cas étudiés, l'oralisation ou la surimpression des textes de poésie dans le film constituent des repères essentiels dans l'existence intime ou publique du poète.

### 3.2 LA PORTÉE DU FILM ET DE LA VOIX DU POÈTE

Le film biographique consacré à un poète contribue, indirectement, à la poursuite d'une réception de l'œuvre poétique, suivant qu'elle reconduise une image stéréotypée, qu'elle propose une image différente de celle véhiculée par la tradition littéraire ou qu'elle mette en lumière une figure méconnue. Les choix de scénographie, on l'a vu, contribuent fortement à cette réception, si bien que le film peut devenir un complément à la biographie écrite et à l'œuvre, grâce à une articulation entre la dynamique audiovisuelle biographique et les vers du poète. Peut-on pour autant affirmer que le cinéma viendrait au secours de la poésie<sup>64</sup>? Dans le cas de Keats la réponse est affirmative. L'édition Penguin Classics de l'anthologie des poèmes et des lettres, *So Bright and Delicate* en 2009, après la sortie du film de Campion, s'est accompagnée d'un succès éditorial significatif, également en France qui a réédité les poèmes et les lettres, chez La Délirante, chez Points et chez Rivages, dont la couverture est précisément une photo tirée du film. L'autobiographie du poète cubain Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, fut rééditée à cinq reprises aux États-Unis après la sortie du film de Schnabel, *Before Night falls*, en 2000 et son succès à la Mostra de Venise. D'ailleurs, ce film biographique a largement contribué à élargir les études sur Arenas au-delà de Cuba, notamment en Espagne où il était peu connu, tout en permettant de forger un mythe de l'auteur<sup>65</sup>, comme l'a montré Michaëla Grevin. En Italie, *Leopardi, il giovane favoloso* connut un grand succès, après sa présentation à la Mostra en 2014, et fit plus d'un million d'entrées, ce qui est exceptionnel pour un film de ce genre<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Cf. Delphine Peras, «Le poète Keats secouru par le cinéma», *L'Express*, 25/02/2010.

<sup>65</sup> Michaëla Grevin, «De l'autobiographie à la fiction cinématographique : *Antes que anochezca* ou la construction du mythe «Reinaldo Arenas»», in *Auto/biographies historiques dans les arts*, sous la direction de Benaouda Lebdaï et Delphine Letort, Mare & Martin, Universités d'Angers et du Maine, 2017, p. 147-158.

<sup>66</sup> Cf. l'article d'Olivier Favier dans *Dormira jamais* : <http://dormirajamais.org/leopardi/>.

Mais parfois nul n'est prophète en son pays. C'est ce qui est arrivé à la réception du film biographique *La couleur de la grenade* (dont le titre original était le pseudonyme du poète, «le roi des chansons»), consacré au poète arménien du XVIII<sup>e</sup> siècle Sayat Nova. Le poète fut aussi une figure de martyr pour l'Arménie, d'où une analogie avec la condition de ce peuple au sein de l'URSS des années 1960. D'abord commandé et autorisé par le régime en 1966, le film valut à son réalisateur, Sergueï Paradjanov, d'être persécuté en 1968. Il fut arrêté en 1973 et condamné à 5 ans de prison pour ses opinions politiques et une homosexualité supposée. En 1968, lorsque le film était prêt, il dut essuyer les reproches du gouvernement de la République soviétique d'Arménie qui jugeait l'image du poète trop allégorique, formaliste, paradoxalement trop religieuse (rappelons que le poète a passé une partie de sa vie retiré dans un monastère), et il fut contraint de remonter le film avec un nouveau titre. Cette version remontée fut diffusée l'étranger en 1982, puis la version originale restaurée avant remontage seulement en 2015<sup>67</sup>.

Le cas de *Paterson* est différent. Porté par un certain succès critique et public au Festival de Cannes en 2016, le film de Jarmusch provoque un effet de déréalisation qui transcende la dimension biographique sur Williams et sa ville en devenant le film sur la vie d'un poète ordinaire généré par la lecture de Williams. Les vers que l'on voit à l'écran ne sont pas ceux de Williams, mais ceux que Ron Padgett, poète et ami du réalisateur, a composé pour le long-métrage. Le scénario ajoute une dimension ironique à cet hommage créatif lors de la scène de destruction du carnet de poèmes de Paterson par son chien (01:31:27), soulignant la précarité de l'écriture manuscrite, car Paterson refuse d'avoir un portable ou une tablette et repousse le moment d'aller faire des photocopies de son carnet, comme le lui demande son épouse à plusieurs reprises. C'est un lecteur japonais en pèlerinage sur les lieux de Williams qui redonnera à Paterson l'envie d'écrire à nouveau par l'intermédiaire d'un carnet vierge qu'il lui offre, comme une invitation, dans la dernière scène du film, devant la cascade (01:40:35).

En plus d'une illustration de la vie par les vers, les scénarios prévoient également d'inclure un discours sur la poésie, en adéquation ou non avec les événements biographiques évoqués. Dans ce cas la forme cinématographique est au service d'une vision du personnage et

---

<sup>67</sup> Cf. le récit de la postérité de ce film unique par Serge Daney dans *Ciné Journal*, vol. 1, 1981-1982, Paris, Seuil, 1986.

de sa pensée<sup>68</sup>. Dans *Bright Star* Keats expose sa conception de la poésie lors d'un moment d'intimité avec Fanny (de 32:10 à 32:20) en utilisant l'image de la plongée dans un lac. Le célèbre texte *Negative Capability* ouvre précisément la bande originale du film. Ainsi, le film biographique, lorsqu'il affiche l'ambition d'aller au-delà du récit anecdotique et photogénique, entend-il offrir sa propre contribution à la lecture et à l'interprétation de l'œuvre. Le film est aussi une lecture du poème à travers des fragments de la vie de son auteur, voire un médium pour la représentation visuelle du discours poétique, autrement dit : « a close reading of a poem annotated with biographical details and historical context in the form of movie scenes », un propos formulé dans une recension du film *Howl* d'Epstein sur la vie et le poème de Ginsberg<sup>69</sup>.

Au terme de ces analyses, et dans la seule limite des cas étudiés, il appert que la vocation du film biographique consacré au poète, lorsqu'il entend se diriger au-delà du biopic, n'est pas tant d'établir uniquement le récit d'une vie que de susciter un retentissement émotionnel de la matière poétique par l'image filmique. Ce retentissement n'intervient pas seulement par la présence effective – scripturale ou vocale – des vers, mais par des choix stylistiques de cadrage, de montage, de jeu d'acteur, selon des détails qui font appel à ce que Barthes nomma jadis le « troisième sens »<sup>70</sup>. Le médium cinématographique est capable de restituer dans une vie de poète des bribes de la substance de son œuvre, à condition qu'il propose une vision interprétative qui emporte le film dans une autre direction que la vocation exclusivement biographique.

Yannick GOUCHAN

CAER, Aix Marseille Université, Aix-en-Provence, France

---

<sup>68</sup> « The poems are both themselves the subjects of the adaptation process and are simultaneously used in the films to support, underline or illustrate the adapted narrative of the life of the poet that the film proposes », Hannah Andrews, « Recitation, Quotation, Interpretation... », *op. cit.*

<sup>69</sup> John Bengan, « *Howl*: Poetry as Film », *Lambda Literary*, 11/01/2011.

<sup>70</sup> Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographes de S. M. Eisenstein », (*Cahiers du Cinéma*, n. 222, juillet 1970), puis dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, France, Éditions du Seuil, 1982, p. 43-61.

Le terme très discuté de biopic comprend le mélange d'éléments fictionnels et non fictionnels dans des films biographiques qui racontent la vie de personnalités publiques en se centrant sur l'identité de la personne et le contexte de son émergence. Mais ce vocable pourrait avantageusement être remplacé par celui de biophotie, dérivé de celui d'historiophotie proposé par Hayden White, pour définir la représentation des vies et de ce que nous en pensons par des images visuelles et des discours filmiques, car le cinéma est un autre médium d'écriture de la vie, obéissant à des impératifs qui lui sont propres. En outre, la force populaire du cinéma confère aux films biographiques un impact politique considérable sur les discours et les récits transnationaux d'une *polis* désormais mondialisée.

*Joanny Moulin, Professeur des Universités, Membre senior honoraire de l'Institut Universitaire de France, président fondateur de la Biostudies Society, est également l'auteur de l'essai théorique On Biography (Honoré Champion, 2021) et de plusieurs biographies.*