



- François Amy de la Bretèque

Des films versifiés

Il existe des films qui sont écrits *en vers*. *En vers* ? Est-ce possible ? Mais oui ! Nous allons voir, sur quelques exemples dispersés au long de l'histoire du cinéma, que la chose s'est pratiquée, soit à l'intérieur d'une séquence qui tranche ainsi sur les autres, soit à l'échelle d'un film entier, généralement un film court et plutôt expérimental.

Mais de quoi parlons-nous exactement quand nous disons *films en vers* ?

Dans cette contribution, on entendra l'expression au sens le plus simple du terme : des films dont le *texte verbal* (commentaire ou dialogue) est écrit et dit en vers. Cela est plus courant qu'on ne le pense et ce n'est pas une simple curiosité, comme on pourrait le croire et comme je vais m'employer à le démontrer. Cette prise au pied de la lettre n'est en effet intéressante que dans la mesure où ces films-là posent toute une série de questions au cinéma qui a l'ambition d'être *poétique*. Et d'abord, précisons

que nous entendons poésie au sens de : type de discours¹, et pas au vague sens d'une ambiance générale ou d'une impression laissée au spectateur : déceler ceci serait un autre propos.

Or, bien sûr, pouvoir parler de films versifiés comme on parle de textes versifiés supposerait que l'ensemble de *l'écriture filmique*², et pas seulement la partie verbale de la piste sonore, adopte la forme du vers et de la strophe. Cela se produit-il, cela est-il seulement possible ? L'étude de quelques films dont le texte est en vers nous aidera précisément à envisager cette question.

Quelques lignes de Michel Chion, dans son livre *La Musique au cinéma*, posent avec beaucoup de pertinence la situation du cinéma par rapport à l'existence du texte versifié.

On sait que le vers – notamment le vers français, assujéti plus étroitement que ses équivalents anglais ou allemand à un compte mathématique de pieds et à une littéralité phonétique stricte de la rime – introduit une dimension musicale dans le discours : à un élément aussi fluide que la parole, il impose une rythmique, une métrique et des échos sonores. Les mètres réguliers, dans la poésie et le théâtre antiques et classiques, fonctionnent comme une loi musicale, puisqu'ils font anticiper la fin d'une phrase, tout comme en musique la carrure rythmique, le schéma harmonique et la courbe mélodique permettent d'anticiper des cadences. La musique [...] est susceptible de structurer le temps d'une séquence cinématographique dans un jeu de cadences et d'anticipations tout comme l'alexandrin organise celui du discours linéaire.

Si la nostalgie d'un style poétique parlé ou versifié, avec rimes, reprises et litanies, se manifeste dans le texte même de nombreux films parlants [il cite Godard, Duras, Blier, Straub] [...] dans la plupart des films c'est par la musique, superposée à un dialogue naturaliste en prose, que cette nostalgie s'exprime, faisant du film parlant "accompagné" de musique une forme évidemment hybride, et pour cela jamais complètement fixée³...

Nous détournerons le propos de Chion, qui s'oriente prioritairement vers la fonction de la musique dans le film sonore, pour en retenir deux idées. D'abord, cette

¹ Je renvoie aux classiques : R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963 et *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973 ; bon exposé sur la fonction « phonique » de la poésie dans M. Patillon, *Précis d'analyse littéraire 2 : décrire la poésie*, Paris, Nathan Université, 1977 ; notamment pp. 33-40.

² La notion d'« écriture filmique » a une certaine tradition d'usage depuis Alexandre Astruc jusqu'à Agnès Varda et sa « cinécriture ». Contentons-nous de citer : P. Maillot, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1996.

³ M. Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 194.

« nostalgie » du langage versifié qu'il relève chez des cinéastes aussi différents que Godard, Straub et Blier, qui nous encourage à approfondir la recherche sur l'axe historique. Ensuite, le rôle essentiel dans le discours poétique de ces trois éléments qu'apporte la versification : *le rythme, le mètre et la rime*. Aussi, pour délimiter encore le sujet, nous le restreindrons aux films dont le texte obéit à la métrique classique et aux vers réguliers, tout en sachant bien évidemment que la poésie s'écrit depuis longtemps en vers libres, voire en prose.

Il nous semble au passage que Chion a tort de restreindre sa remarque à la versification française. Les hexamètres dactyliques, les trimètres iambiques et tous les systèmes qui reposent sur la quantité syllabique et/ou sur l'assonance sont tout aussi contraignants et remplissent, il nous semble, la même fonction⁴. Du côté du cinéma, le phénomène du film versifié ne se limite évidemment pas non plus à la cinématographie française ; Chion cite d'ailleurs Straub : on pense en particulier à *Sicilia !* (1999) sur les poèmes d'Elio Vittorini. Beaucoup d'autres films pourraient rentrer dans notre corpus. Ce sont tantôt des films sur des vers déjà existants, tantôt des textes versifiés écrits exprès pour le film. Cela n'importe pas fondamentalement pour notre propos⁵ dont je n'exclurai que les pures illustrations scolaires, comme il s'en produisait jadis au Centre National de Documentation Pédagogique.

Exemples de la première catégorie : en 1920, Paul Strand réalise *Manhatta !* sur des vers choisis dans l'œuvre de Walt Whitman⁶. En 1968 le Géorgien Tengouiz Abouladzé tourne une version intégrale d'un poème national (*Molba : L'Incantation* ou *La Prière*). A la même date (est-ce un pur hasard ?) l'Argentin Leopoldo Torre-Nilsson adapte l'épopée nationale *Martin Fierro* dont nous ferons l'un de nos exemples.

Exemples de la deuxième catégorie : dans la dernière partie de *Brancaleone s'en va-t-aux croisades* (*Brancaleone alle crociate*, 1970, Mario Monicelli ose faire parler en vers – et en dialecte sicilien – le roi Boemondo auquel Brancaleone répond dans son toscan, également en octosyllabes rimés, comme dans les théâtres des *pupi*. Avant lui,

⁴ M. Patillon, *op. cit.* p. 37.

⁵ Nous nuancerons plus loin cette remarque, car il est évident que la démarche n'est pas la même si l'on part du texte ou si le texte est écrit sur les images.

⁶ Ce film magnifique ouvrait l'exposition Edward Hopper au Grand Palais dans l'hiver 2012/2013.

Abel Gance s'était risqué à cette innovation dans son *Capitaine Fracasse* (1942) dont nous parlerons plus en détails.

Les réalisateurs de documentaires et de courts métrages plus ou moins expérimentaux ne manquent qui se sont risqués à cette expérience. Déjà au temps du muet, Dziga Vertov avait montré le chemin avec ses intertitres composés comme des poèmes : *La Sixième Partie du monde* (1926), et il réitère le procédé quand ses films deviendront parlants : *Trois chants sur Lénine* (1934), *Berceuse* (1937)⁷.

Alberto Cavalcanti, Argentin ayant tourné en France, intégré au groupe des documentaristes anglais regroupés autour de John Grierson, se fit remarquer avec l'admirable *Coal Face* (1935), film qui exaltait le travail des mineurs de charbon en utilisant un poème de W.H. Auden mis en musique par Benjamin Britten ; Basil Wright récidiva avec Auden en 1936 pour *Night Mail*.

La voie ouverte par les documentaristes britanniques sera imitée de nombreuses fois par la suite. Ainsi, le documentaire d'Alain Cuniot *L'Or et le plomb* (1965), qui est un portrait du Paris en transformation des années 1960, dans l'esprit du « cinéma direct » initié par Jean Rouch, s'achevait sur un poème de Max Pol Fouchet que l'on voyait à l'image parcourant les usines Renault à Billancourt. Ce film interrogeait la place même de la poésie dans le monde urbain industriel. Auparavant, dans une autre époque de gloire du court métrage de création, Alain Resnais avait fait appel à Paul Eluard pour écrire le commentaire de son *Guernica* (1950) et il demanda à Raymond Queneau celui du *Chant du styrène* (1959) que nous décrirons plus loin. Gérard Mordillat vient de donner une nouvelle actualité au film en alexandrins avec le jouissif *Le Grand Retournement* (2013), qui est à la fois un pamphlet et un film didactique sur la crise financière et la dette publique.

Toutes ces tentatives peuvent se classer en deux catégories :

⁷ Je renvoie à mon article « La Complainte populaire et le culte de la personnalité : *Trois chants sur Lénine*, de Dziga Vertov, 1934 », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 67/68, fév. 1998, pp. 23-30. Nous reviendrons sur Vertov à la fin de cette contribution.

- la première, expérimentale, avant-gardiste, intellectuelle, qui a pour trait commun de prendre l'objet poétique avec un certain recul (L'Herbier, Gance, Resnais, Mordillat) ;

- la deuxième traditionnelle, populaire, dans laquelle le cinéma hérite dans la longue durée des littératures orales (Vertov, Abouladzé, Torre-Nilsson).

Nous ferons ici un parcours historique croisant ces deux approches.

Fonction poétique des intertitres dans le cinéma muet

Tout commence, comme pour beaucoup de choses, dans les années 1920. C'est la première des deux périodes de l'histoire du cinéma où l'on s'est intéressé de près aux rapports directs du cinéma et de la poésie (la deuxième est celle des années 1960 jusqu'aux années tout à fait contemporaines).

Dans le muet, c'est un truisme de le rappeler, la transcription de la parole est dissociée de l'image par l'existence de ces « cartons » placés *entre* les images qu'on appelle « intertitres ». Le spectacle du film muet repose donc sur une double énonciation, l'une iconique, l'autre verbale. Barthélemy Amengual a jadis montré que la relation intertitre / image n'était pas de l'ordre de la redondance mais se construisait sur un rapport dialectique⁸. Il a très clairement exposé les diverses tâches narratives que les intertitres pouvaient prendre en charge : informer, confirmer, préciser... Mais il ajoute qu'ils assurent trois fonctions principales. La première est précisément la *fonction poétique* (les deux autres sont les fonctions dramatique et psychologique). « Le texte ouvre une brèche par où notre attente et toute notre soif d'émotion et de savoir va s'engouffrer », écrit-il, car le régime de l'intertitre est celui de l'évocation. « Dans ce va-et-vient du texte à l'image, de l'imaginaire au réel, de la formulation "littéraire" à son référent, une réalité esthétique singulière s'établit, qui n'est pas celle de la littérature, ni des arts figuratifs, ni du théâtre, et ne se retrouvera au parlant qu'avec le cinéma de l'évocation »⁹.

Comment donc s'était-on posé la question dans les années 1920 ?

⁸ B. Amengual, « Dialectique des intertitres », dans *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971, p. 169 sq.

⁹ *Ibid.*, p. 172.

Position des théoriciens des années 1920

Canudo

Ce sont les avant-gardes européennes qui ont les premières risqué l'entreprise dès la fin des années 1910. En premier lieu les Italiens, les Français ensuite.

Mais les premiers théoriciens, comme Ricciotto Canudo, se réfèrent plus volontiers à la musique, secondairement à la peinture par méfiance de la littérature, de l'écrit, probablement.

Pour Canudo, la poésie est rapprochée de la musique dans son schéma des six arts parce que ce sont des arts du temps. Le cinéma est une synthèse des arts de l'espace et des arts du temps.

C'est donc par la question du *rythme* que l'on sera conduit à le confronter à la poésie.

Canudo glisse que des « poètes nouveaux » vont s'intéresser à cet art¹⁰. Il cite précisément son compatriote D'Annunzio comme modèle.

D'Annunzio

Ce dernier, dès 1915, avait entrepris d'écrire en vers ou en prose poétique les intertitres de plusieurs films dont un est resté fameux aujourd'hui encore comme premier et plus célèbre exemple de collaboration d'un poète à l'écriture des intertitres : *Cabiria* de Giovanni Pastrone, premier très long métrage de l'histoire sorti en 1914¹¹ (**fig. 1**). Le meilleur historien du cinéma italien, Gian-Piero Brunetta¹², souligne que l'intervention de D'Annunzio constituait un « geste inaugural », le retour des écrivains vers le cinéma. Mais si le poète revendiquait l'entière paternité du film, on sait aujourd'hui qu'il n'en est rien. C'est Pastrone qui avait conçu l'ensemble du film y compris les didascalies qu'il avait écrites avant que D'Annunzio les récrive

¹⁰ R. Canudo, « Triomphe du cinématographe », *Il Nuovo Giornale*, Florence 25 nov. 1908, trad. fr. J.P. Morel, dans *L'Usine aux images*, Paris, Arte / Septième Art, 1995, pp. 23-31 ; « Manifeste des sept arts » (1921), *ibid.*, pp. 161-164.

¹¹ Les didascalies de *Cabiria* ont été publiées dans G. Pastrone, *Cabiria*, a cura di Maria Adriana Prolo, Torino, Museo Nazionale del cinema, 1977.

Autres films dannunziens : *Il Fuoco* (Pastrone sous le pseudonyme de Piero Fosco, 1915), *La Serpe* (Roberto Roberti, 1919), *Misterio di Galatea* (Aristide Sartorio, 1919).

¹² G.-P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il Cinema muto 1895-1929* volume primo, Roma, Editori riuniti, 1993 : « Il ruolo di D'Annunzio », pp. 97-106.

dans son style fleuri et chargé d'images. Il s'est lui-même justifié de ce travail dans un texte « théorique »¹³. Le cinéma, dit-il, doit s'adresser « au plus ingénu sentiment populaire ». C'est un art ovidien : « la vraie et singulière vertu du Cinématographe, c'est la transfiguration, et moi, je dis qu'Ovide est son poète ».

Voici un exemple de ce remaniement :

Pastrone

Esterno : via di Catana con vista entrata di Palazzo. Giunge marito di ritorno da visita campi.

D'Annunzio

*E il vespero. Già chiude la tenzone dei caprai che la musa dorica ispira su flauti dispari a cui la cera diede l'odore del miele. E Batto ritorna dai campi alla città, al suo giardino di Catana in vista dell'Etna*¹⁴.

Brunetta indique que D'Annunzio fut le premier à rompre avec les fonctions essentiellement référentielles et informatives que les intertitres avaient jusque-là. L'historien souligne surtout que D'Annunzio crée, avec *Cabiria*, une « double textualité » inédite, celle du texte et celle de l'image, qui sera peu suivie d'exemples. Par ce procédé, dit-il, « le texte verbal [...] produit une *connotation autonome* ». La langue de ses didascalies est « modelée sur les structures *métaphoriques* ». Silvio Aloviso note de son côté : « l'intertitre, dans le projet de Pastrone, remplit une double fonction partiellement contradictoire : d'une part se mettre au service de la trame, et d'autre part – à travers la métamorphose quasi musicale de la parole, véhicule originaire de l'information narrative – alimenter le processus de transfiguration mythique et évocatrice de l'espace filmique »¹⁵.

Cette remarque est précieuse car il apparaît que, même s'ils sont peu nombreux, ceux qui ont sporadiquement tenté de réitérer l'expérience de

¹³ Il s'agit d'une interview promotionnelle accordée au *Corriere della Sera* (28 nov. 1914), trad. par José Moure : « Du cinématographe considéré comme instrument de libération et comme art de transfiguration » dans *Le Cinéma, naissance d'un art*, Paris, Flammarion, « Champs », 2008, pp. 263-272.

¹⁴ G.-P. Brunetta, *op. cit.*, p. 100. « Pastrone : Ext. Voie de Catane. Vue de l'entrée du palais. Elle rejoint son mari de retour des champs. D'Annunzio : Déjà s'arrêtent les concours des chevaliers que la muse dorique inspire sur des flûtes diverses auxquelles la cire donne une odeur de miel. Et Batto retourne des champs vers la cité, à son jardin de Catane en vue de l'Etna » (ma trad.).

¹⁵ *Archivos*, n° 20, Valencia, junio 1995, pp. 86-87 (ma traduction de l'espagnol).

D'Annunzio ont toujours recouru au langage poétique pour sa capacité à lancer des métaphores.

On peut désormais avancer qu'ils le font selon deux options.

Certains veulent que le texte aide à faire venir au jour la capacité métaphorique d'une image qui ne suffirait pas à elle-même. D'autres, plus subtils, empruntent la voie étroite d'annunzienne et visent un écart, une divergence sinon une discordance.

Les Français

Bien qu'il ait écrit qu'il fallait bannir du cinéma musique et parole, Marcel L'Herbier donna un style « poétique » aux intertitres de *Rose France* (1918), « cantilène héroïque en noir et blanc composée et visualisée par Marcel L'Herbier » selon l'épigraphe du film¹⁶. Les textes des cartons sont placés sur des fonds figuratifs, comme c'était souvent l'usage, mais ici le rapport texte/image est pensé. Sur une image représentant *La Marseillaise* de Rude on lit par exemple¹⁷ :

Car de la Rose qui ne vit qu'un jour
S'exhale l'image de la France
De la France qui vivra
toujours

La Roue (1924) d'Abel Gance est jalonné d'intertitres « poétiques » et notamment de citations multiples « qui, de Sophocle à Cendrars, soulignaient lourdement les intentions philosophiques de l'auteur » écrit Roger Icart¹⁸. Gance se justifiait par la nécessité d'éclairer le public, inapte à déceler les symboles dans l'image ; il voulait « démontrer le rapport image-texte, c'est-à-dire prouver le rayonnement de l'image autour de ces citations ». « Lorsque naît le symbole, il est besoin de le souligner dans l'esprit populaire, d'ouvrir au public d'autres fenêtres sur des horizons nouveaux, de lui montrer le chemin qui reste à parcourir, de l'idée

¹⁶ La *cantilène* est la forme la plus ancienne de la poésie en langue vulgaire héritée de la métrique latine : la *Cantilène de S^{te} Eulalie* (dite aussi *Séquence*, ce qui atteste de son origine liturgique : décasyllabes unis deux à deux).

¹⁷ L. Véray (dir.), *Marcel L'Herbier, l'Art du cinéma*, AFRHC éd. 2009, écrit p. 26 : « la prédominance donnée dans son approche cinématographique au langage poétique ».

¹⁸ R. Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984, p. 143. Icart signale que Gance – tout comme L'Herbier – s'était essayé à la poésie avant de faire du cinéma et prenait pour modèle D'Annunzio.

exprimée par l'image à l'idée exprimée par le style » écrivait Abel Gance en 1923¹⁹. Nous allons retrouver Gance dans le cinéma parlant.

Les Allemands

Le scénariste Carl Mayer est célèbre pour la forme qu'il a donnée à l'écriture de ses scénarios, que Lotte Eisner a bien analysée²⁰. Henrik Galeen procéda de même pour *Nosferatu* (1921), à propos duquel on ne peut pas oublier le fameux intertitre de la version française exploité par André Breton, « la phrase que je n'ai jamais pu, sans un mélange de joie et de terreur, voir apparaître sur l'écran : *Quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre* »²¹.

Plus tard, quand il passa aux Etats-Unis, Mayer écrivit dans la même forme quasi versifiée le script de *Sunrise (L'Aurore)*, (1927). Ce film n'est déjà plus muet, mais sonorisé.

Nous voici donc parvenus à :

L'arrivée du cinéma sonore et parlant

Elle a trois conséquences qui retentissent sur le problème qui nous occupe.

Elle fait disparaître les intertitres. Elle détruit cet écart qui fondait une position spectatorielle foncièrement différente de celle du spectateur du parlant. Dans le muet, affirme Alain Masson, « l'écriture arrach[ait] la parole à celui qui la profér[ait] »²². Désormais, la parole colle à celui qui l'énonce.

Elle introduit le verbal sous forme orale. Celui-ci ne se sentira aucunement en charge de la valence poétique du cinéma, au début tout au moins, sauf exceptions (*Zéro de conduite*, *L'Atalante*). Le dialogue ne peut pas assumer le rôle qui fut celui des intertitres énonciatifs. Le commentaire *off* ne peut le faire qu'au risque de la lourdeur et même du ridicule.

¹⁹ Cité par Icart, *ibid.*

²⁰ L. Eisner, *Murnau*, Paris, Le Terrain Vague, 1964, rééd. Ramsay Poche, 1987, pp. 36-37 (sur *Januskopf*, 1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari*, München, Edition Text + Kritik, 1995.

²¹ A. Breton, *Les Vases communicants* (1932), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 130.

²² A. Masson, *L'Image et la parole, l'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, 1989, p. 111.

Elle intègre la musique, diégétique ou non, qui jusque-là était extérieure au film. Nous avons vu que Michel Chion tire très bien argument de ce processus pour dire que c'est elle, la musique, qui désormais est en charge et du discours intérieur, et des commentaires connotatifs ou métaphoriques de la situation.

Est-ce à dire que le vers comme marqueur de poésie a disparu des films en tant que tel ? Non.

Le cinéma parlant va pratiquer trois formules pour réintroduire le texte versifié.

Dans la première, le vers classique, jugé trop marqué comme forme, trop daté, trop à distance du réalisme ontologique de la parole au cinéma, est traité par l'ironie. *Le Capitaine Fracasse*, *Brancaleone aux croisades*, plus récemment *Le Grand Retournement* participent tous peu ou prou de cette formule.

D'une certaine façon, *Le Chant du styrène* participe de cette approche distanciée et ironique.

Mais partiellement seulement, car il renoue en fait avec la poésie didactique, vieux genre s'il en est (Lucrèce, Jean de Meung...) et avec la très ancienne fonction mnémotechnique de la rime. Il pourrait représenter la deuxième voie d'existence du vers au cinéma.

Il y en a une troisième : la voie traditionnelle dans laquelle le cinéma s'inscrit dans la longue durée de la narration *orale* (*Martin Fierro*, *L'Incantation*).

Ce sont ces trois voies que nous nous proposons de suivre à présent.

La mise à distance ironique du dialogue versifié : *Le Capitaine Fracasse* d'Abel Gance (1942)

Abel Gance, très actif pendant la période de l'Occupation, se tourne comme d'autres vers l'adaptation du patrimoine littéraire²³ mais n'abandonne pas toute prétention à l'expérimentation, en dépit des apparences. Dans un film entièrement tourné en studio et qui joue très franchement la carte de l'artificialité, le dialogue passe brusquement en vers dans la séquence du duel qui oppose Sigognac (alias le capitaine Fracasse : Fernand Gravey) et le duc de Vallombreuse (Jean Weber). On

²³ J. Siclier, « L'évasion dans l'adaptation littéraire à tour de bras », dans *La France de Pétain et son cinéma*, Veyrier, 1981, rééd. Ramsay Poche, 1990, pp. 117-138. Claude Vermorel, futur réalisateur de films sur l'Afrique, est co-auteur de l'adaptation.

peut voir bien sûr dans cette innovation (qui ne fut pas appréciée à l'époque²⁴) un hommage au *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand et un jeu avec les codes du théâtre. Mais, à mon avis, c'est avant tout une expérimentation sur l'articulation entre le texte versifié et les ressources du montage cinématographique.

Le passage compte un peu plus de 80 plans en 6 min 10. C'est un montage court, alors encore peu usuel dans le parlant.

Le dialogue²⁵ est composé de 55 alexandrins décomposés en 51 répliques : répartition de parole assez équilibrée, mais Sigognac dispose d'un volume plus important, qui en a dix à dire à la file dans le passage de « décomposition » du coup final. Ce déséquilibre est un premier élément signifiant. Il gagne déjà le duel verbal. Il remportera aussi le duel cinématographique.

Le décompte des plans ne se calque pas exactement sur celui des vers. Certains plans sont très courts, notamment des inserts : l'épée qui se fiche dans l'arbre, les cinq plans de combat au milieu des tombes – le premier est le plus intéressant car il se place entre deux vers, *à la rime*.

D'autres sont plus larges et conséquemment plus longs (le premier moment d'action). Il y a donc des plans où aucun des deux combattants n'est dans l'image. D'autres cadrent les quatre personnages, ou (deux fois) les deux témoins anxieux épongeant leur sueur. Un certain nombre sont serrés sur Sigognac ou Vallombreuse dans un système de champ-contrechamp qui n'est pas systématique ni équilibré : avantage à Vallombreuse sur le plan du nombre, de la durée et de l'échelle.

Posons-nous la question de la poésie de ce passage en commençant par celle de la scansion.

Les changements de plans correspondent-ils aux changements de vers ? Pas toujours.

²⁴ « Nous voyions avec effarement Fernand Gravey et Jean Weber croiser l'épée en échangeant un dialogue rimé ; depuis l'exemple de Léonce Perret tournant *L'Aiglon*, tentative qui sombra d'ailleurs dans le ridicule, on n'avait point vu semblable mascarade à l'écran », écrit Roger Régent, qui n'avait pas compris, dans *Cinéma de France*, Editions Bellevue, 1948, p. 173.

²⁵ Publié par R. Icart, *op.cit.*, pp. 343-348. C'est le texte du scénario et non le découpage technique.

Ils sont assez souvent à l'intérieur d'un vers, à la césure ou en coïncidence avec une coupe secondaire, soit qu'il y ait changement de locuteur (le dialogue mimerait alors un découpage) :

SIGOGNAC

Vos victimes là haut chiffrent ?.../

VALLOMBREUSE

...soixante et seize ! (2 plans)²⁶

soit au sein d'une même réplique :

SIGOGNAC

Un cimetière, duc ? / On cherche le vautour ! (2 plans) **(figs. 2 et 3)**

VALLOMBREUSE

Prince des baladins, / vous êtes sans vergogne, /
A qui parlez-vous donc, Monsieur ? / (3 plans)

Il ne faut donc pas considérer la versification comme une modélisation du découpage cinématographique.

Il y a cependant quelques effets de stichomythie – que l'on trouve dans tous les films montés en champ-contrechamp, d'ailleurs.

VALLOMBREUSE (plan sur Vallombreuse)

Quelque sabre de bois ferait mieux votre affaire ! /

SIGOGNAC (plan sur Sigognac, avec longue pause au milieu pendant laquelle il met son masque de Fracasse)

J'ai prévu vos désirs, Monsieur ! Ventre et tonnerre !

Il est vrai que la structure dramaturgique se prête bien à ces échanges binaires (comme dans la pièce de Rostand) : deux personnages, deux témoins muets, un espace clos.

²⁶ Les barres obliques signalent un changement de plan.

Il faut enfin prendre en compte la musique de Honegger, ici incidente en phrases très brèves – sobriété qui est inhabituelle à l'époque. Elle crée de petites unités de niveau supérieur.

Y a-t-il des effets de rime sur le plan filmique ?

On peut invoquer les gros plans symétriques qui sont en miroir, exemple :

VALLOMBREUSE

A qui parlez-vous donc, Monsieur ? /

SIGOGNAC (embrassant son épée)

à ma Cigogne ! / (figs. 4 et 5)

VALLOMBREUSE

Ah ! C'est le nom de votre... /

SIGOGNAC

Oui, c'est le nom de ma...

Nous nous entretenions... /

VALLOMBREUSE

Hein ? /

SIGOGNAC

... de votre coma !

Soit six plans. Le découpage est en champ-contrechamp rigoureux (le personnage qui parle = un plan), mais le dernier plan sur Sigognac « desserre » : on passe du gros plan au plan moyen. Il maîtrise l'espace.

Au-delà de la versification et de la scansion du découpage, y a-t-il *poésie* ? Si oui, elle ne provient pas du dialogue mais de l'environnement. Ce n'est pas du théâtre filmé, c'est pleinement du cinéma, et pas seulement parce que c'est découpé et parce que la caméra est mobile. En effet, les objets jouent leur rôle : armes, manteaux, branches, tombes, masque..., qui entrent dans le processus de signification et créent une « ambiance », une prémonition : par exemple les feuilles qui tombent

(empruntées à Rostand). Le cinéma est un langage d'objets et pas seulement de verbe.

C'est surtout le très bel enchaîné final qui à mes yeux peut être porteur de quelque chose comme de la poésie : on ne voit pas le coup, le dénouement est éludé et on se retrouve dans la salle de théâtre, par un montage *cut*, l'enchaîné se fait par les applaudissements de la bande son. Le duel est ainsi affecté rétrospectivement du signe théâtral.

La tonalité générale reste l'ironie. Gance ne vise pas l'attendrissement à la *Cyrano*, dans cette séquence tout au moins : il l'a fait dans la scène de la mort de Matamore. Il ne faut pas oublier que l'ironie est une des tonalités possibles de la poésie : Villon, Musset, Laforgue, Apollinaire, Queneau... en ont donné des exemples.

L'alexandrin didactique et fantastique : *Le Chant du styrène* d'Alain Resnais (1959)

Ce court métrage est un film de commande. La société Péchiney souhaitait un documentaire didactique qui redonne ses lettres de noblesse à un matériau culturellement dévalorisé.

Resnais a carte blanche et prend ses distances avec la commande. D'abord, il a le trait de génie de décrire le processus de fabrication à l'envers, suivant ainsi son goût pour les démarches de recherche de mémoire.

Pour le commentaire, il pensait d'abord à un commentaire chanté – ce qui nous renvoie à la cantilène de L'Herbier. Queneau a l'idée des alexandrins afin de renouer avec la poésie didactique du XVIIe siècle²⁷. Péchiney, doutant du résultat, fait écrire un autre commentaire de facture classique qui, à l'usage, s'est avéré moins clair que celui en vers²⁸. Pierre Dux dit le texte sur un ton volontairement un peu pompeux, « Comédie-Française ». La musique, assez avant-gardiste, est de Pierre Barbaud.

²⁷ Le texte de Raymond Queneau a été repris dans *Chêne et chien* suivi de *Petite Cosmogonie portative* et *Le Chant du Styrène* (Poésie/Gallimard) avec quelques différences textuelles. Le même est paru dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 38 (ce n'est pas un découpage).

²⁸ Notice de Roberto Cuesto (DVD).

Le texte n'est pas continu : il y a divers moments où la voix s'arrête et la musique prend alors le relais²⁹. Dans ces moments, les objets sont saisis d'animisme, effet auquel contribue fortement le mouvement incessant de la caméra (comme dans *Toute la mémoire du monde* ou *Les Statues meurent aussi*).

Quel est le principe de découpage ?

Il y a des changements de plan à la césure, plus fréquents qu'au changement de vers. Prenons pour échantillon les cinq plans sur lesquels le texte commence (la première séquence est muette).

O temps, suspends ton bol, ô matière plastique
D'où viens-tu ? Qui es-tu ? et qu'est-ce qui explique
Tes rares qualités ? / De quoi es-tu donc fait ?
D'où donc es-tu parti ? Remontons de l'objet
A ses aïeux lointains !/ Qu'à l'envers se déroule
Son histoire exemplaire./ En premier lieu, le moule,
Incluant la matrice, être mystérieux /
Il engendre le bol ou bien tout ce qu'on veut. / [...]

Les unités sont : 2 vers ½ pour le plan 1, 1 vers et 2 hémistiches pour le plan 2, 2 hémistiches pour le plan 3 (le montage réalisant ainsi l'enjambement), 1 vers ½ pour le plan 4, 1 vers pour le plan 5. C'est donc variable, le vers n'est pas en soi une unité de découpage.

Un certain privilège est accordé cependant, sur l'ensemble du film, au distique, qui correspond à la forme adoptée par Queneau.

Resnais a déclaré : « je sentais confusément qu'il existait un rapport entre *l'alexandrin et le cinémascope* »³⁰. Qu'est-ce qui peut lui faire dire cela ? sans doute l'horizontalité du format : l'alexandrin, rythme naturel de la poésie française classique et spécificité nationale, est « plus long que la normale » si j'ose dire : on verra plus loin que l'octosyllabe ou le décasyllabe sont plus « naturels ». L'alexandrin crée un

²⁹ Exemples : le début du film, série *pop* d'objets colorés de plus en plus concrets ; 3'45 après « ... Mais il peut resservir sur d'autres continents » (vers changé par rapport au texte publié) ; 5'17 : après le distique « Avant d'être granule on avait été jonc, /Joncs de toutes couleurs, teintes, nuances, tons » ; 8' après « Provenant du styrax, arbuste indonésien ».

³⁰ Entretien avec Alain Resnais dans *Esprit*, juin 1960, cité par Alain Fleischer, *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 76.

flux : la rime, attendue (ce sont des rimes plates), entraîne le texte par un effet analogique du mouvement de la caméra qui se poursuit d'un plan sur l'autre selon un procédé typique de Resnais (cf. début d'*Hiroshima mon amour*)

La musique poursuit cette attraction vers l'avant, d'autant plus remarquable que le scénario est tout entier à rebours : effet *boustrophedon*, sinon palindrome³¹.

Où se trouve la poésie dans ce film ? Le choc de la forme « noble » et archaïque qu'est l'alexandrin avec le prosaïsme et l'extrême modernité d'un produit industriel crée non seulement de l'humour (exactement comme dans *Le Grand Retournement*), mais confère en outre une étrangeté grâce à ce déplacement même, comme dans un tableau de Magritte ou de Dali. En effet, le texte se situe par rapport à l'image dans la fonction classique d'*ancrage* mais également de *relais*³². Exemples d'*ancrage* : le bol et le moule du début qui apparaissent au moment où le texte les nomme ; exemples de *relais* : l'origine inconnue du pétrole, dont parle le texte, n'est en aucune façon illustrée par l'image.

Les mètres traditionnels, le cinéma en relais de la poésie orale : *Martin Fierro* de Leopoldo Torre-Nilsson (1968)

Le texte ici préexistait au film, il n'est pas écrit exprès pour lui. Ce texte, c'est *El Gaucho Martin Fierro* de José Hernandez (1872)³³, le grand poème national argentin

³¹ Le palindrome absolu est sans doute impossible au cinéma, seul le scénario peut être écrit à rebours (comme dans *Memento* de Christopher Nolan). On pourrait citer *Démolition d'un mur* de Lumière, mais ce type d'expérience n'est possible que dans un film en un seul plan. *Le Chant du styrène* n'est pas non plus exactement un *boustrophedon*. J'emploie le terme pour faire image : la fabrication est racontée à l'envers, mais le film va de l'avant.

³² R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, pp. 44-45.

³³ Résumé du poème : Martin Fierro, simple gaucho propriétaire d'une petite hacienda où il vivait avec sa femme et ses deux fils, est un jour enrôlé de force dans l'armée qui va combattre les Indiens à la frontière. Il finit par s'évader du régiment le jour où on lui dit qu'il ne touchera pas de solde. Il devient un proscrit errant. Il assassine deux hommes dont un jeune Noir qui l'avait défié. Le capitaine Cruz, venu l'arrêter avec ses hommes, passe de son côté. Les deux hommes franchissent la frontière et s'enfoncent dans la plaine avec l'intention de partir chez les Indiens.

Sept ans plus tard, Hernandez écrit une suite : *La Vuelta de Martin Fierro* (1879).

Les deux hommes toujours errants sont capturés par une tribu indienne dans laquelle ils passeront six années misérables. Cruz finit par mourir. Martin s'échappe et sauve une jeune femme qui vient d'accoucher des mains d'un Indien qu'il tue. Il s'en va avec elle et finit par rejoindre les Blancs. Il l'abandonne alors. Il retrouve dans une hacienda ses deux fils et Picardia, le fils de Cruz. Chacun de ces personnages raconte son histoire. Un jeune Noir défie Martin à la guitare : c'est le frère de celui qu'il a jadis tué. Mais les deux hommes ne se battent pas. Martin conclut alors son récit qu'il a lui-même conduit à la première personne.

– jamais traduit en français, à ma connaissance et pourtant adapté au moins trois fois au cinéma, la dernière en 1989. Mais seul Torre-Nilsson a osé le faire en vers.

Leopoldo Torre-Nilsson fut dans les années 1960 et 1970 l'un des plus importants cinéastes d'Amérique Latine et un peintre aigu de la société argentine bloquée par ses frustrations et ses préjugés : *La Maison de l'ange* (1957) le rendit célèbre. Il avait aussi pratiqué la poésie dans sa jeunesse. Entre 1968 et 1971 il réalise une série d'évocations de grands archétypes nationaux³⁴.

Alors que le film était encore en projet, le cinéaste explique qu'il ne racontera pas l'histoire du début à la fin en suivant le texte d'Hernandez. « On y perd la poésie et on le transforme en une épopée sans prolongements et sans style. »

Dans *Martin Fierro* c'est le fait poétique qui exalte l'épopée.

A un certain moment j'ai pensé que l'image pouvait remplacer l'élément poétique. C'est-à-dire que la beauté ou l'intensité de la composition des images pourrait sublimer l'épique comme le fait la poésie. Mais je ne suis pas très sûr que par les images on puisse atteindre à cette somme de philosophie, d'observation de la vie, de fait sociologique et d'humour à laquelle Hernandez parvient grâce à sa poésie.

Je crois qu'il faudrait prévoir une chose en trois temps : l'épique, les images et la juxtaposition des vers tout au long du film.

[...]

Quoique la trame doive être d'un style documentaire, le traitement photographique doit avoir un caractère expressionniste³⁵.

Torre-Nilsson adapte les deux poèmes en un seul scénario, qu'il fait commencer par le retour de Martin Fierro dans sa cabane dévastée et désertée après sa désertion (**figs. 6 et 7**).

Sa grande innovation (et audace) est de conserver la forme poétique de son texte source. C'est Fierro qui raconte son histoire en respectant le texte à la lettre – moyennant des coupes, bien sûr. Ce poème est écrit en sixains d'octosyllabes à rimes

Voir J. L. Borges, *Le Martin Fierro*, Genève, Héros-Limite, 2012.

³⁴ M. Oms, *Leopoldo Torre Nilsson*, Lyon, Premier Plan, 1962.

³⁵ Synthèse des déclarations de L. T. N. à *Tiempo de Cine* et *Contracampo* (oct. 1960 et janv. 1961) dans le livre de Oms, *op. cit.*, pp. 71-72.

embrassées puis suivies (ABBACC) qui créent un double effet : des unités assez bouclées sur elles-mêmes³⁶ ; et une certaine monotonie qui est celle de la récitation épique.

Comment, justement, le film rend-il *le régime oral* ? Il alterne trois systèmes de voix : la voix *off* de Martin Fierro ; les dialogues, rimés eux aussi ; des chants accompagnés à la guitare, exécutés par Martin ou d'autres de ses compagnons, en quatrains d'octosyllabes énoncés toujours sur la même mélodie.

L'équivalent de ce système de versification dans les images se réalise à plusieurs niveaux de l'énonciation filmique. A la monotonie de la récitation correspond la platitude de la pampa.

L'horizontalité des plans, décidément une structure récurrente de ces films versifiés, est renforcée par les longs travellings, presque toujours dans le sens gauche → droite : sens de l'écriture ? C'est le sens inverse des travellings majoritaires dans le western américain.

Ces longs plans « monotones » et contemplatifs sont brisés par des scènes d'action : luttes ou batailles, qu'on pourrait juger comme des concessions commerciales (ce qu'ont écrit les rares critiques français qui en ont parlé), mais c'est faux. Rompre brusquement avec la durée lente est un procédé caractéristique du poème épique.

Il faut évoquer ici le western italien, auquel *Martin Fierro* fait assez explicitement référence.

Celui-ci avait marqué par (et est aujourd'hui crédité de) l'introduction de la lenteur, de l'aridité, du temps contemplatif dans le genre d'action par excellence qu'est le western, ligne étale qu'il brisait lui aussi par de soudains accès de violence. Le western italien se modelait sur l'opéra, le film de gaucho de Torre-Nilsson vient tout droit de la récitation orale des *payadores*³⁷.

³⁶ M. Patillon, *op. cit.*, p. 54, montre bien comment la strophe est un « système complet » en ce sens qu'aucune rime, aucun vers, ne doit rester « en suspens ».

³⁷ J. L. Borgès, *op. cit.*, p. 9.

Il est temps de rappeler le rôle des récitants / bonimenteurs dans certaines traditions du cinéma muet : le *benji* dans le cinéma japonais et, dans le cinéma russe, la tradition des *raiok* dont Jakobson voulait faire les ancêtres des futuristes. Ces conteurs traditionnels auraient peut-être accompagné la projection des films muets dans les campagnes ou, tout au moins, peut-on soutenir qu'ils avaient préparé le terrain aux bonimenteurs des séances de cinéma³⁸.

Germain Lacasse, qui a étudié ce phénomène, se réfère au concept d'*oralité* selon Paul Zumthor³⁹.

Selon le médiéviste, la poésie orale est une « performance » c'est-à-dire « une action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant ». Zumthor détaillait les modes communicationnels que supposait la performance orale, que Boillat pense reconduits dans l'expérience des « boniments » des premiers temps.

Nous en retiendrons la présence physique que l'on attribue à l'émissaire de la voix et la participation active qui est requise des auditeurs. « Même soustrait aux regards, le bonimenteur propage une voix qui est perçue comme une trace de sa corporalité », écrit Boillat. Cette présence, pour lui, persiste même dans le cinéma parlant, alors que cette voix a été intégrée à l'univers narratif. La *voix over* ne provoque pas une mise à distance, comme le voulait Noël Burch, mais une « communion » (le terme est choisi à dessein avec ses connotations religieuses). « L'immersion du spectateur s'appuie moins sur la "suspension volontaire de l'incrédulité" que sur l'attitude participative à laquelle engage toute pratique vivante associée à la "performance" telle que la conçoit Paul Zumthor »⁴⁰.

Je crois pouvoir ajouter que le vers régulier, avec la sorte d'hypnose qu'il crée, rajoute à cette immersion.

Ces considérations nous incitent à revenir aux sources, au temps des années 1920.

³⁸ Valérie Pozner, dans *CinémaS* « Histoire croisée des images », n° 14, 2/3, met en doute ce rapport direct, ce qui n'invalide pas l'idée de filiation. Voir G. Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées*, Paris, Méridiens Klincksieck, 2000.

³⁹ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1985 ; *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, cité encore par Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2007, pp. 100-107.

⁴⁰ *Ibid.*

La poésie orale dans le muet : *La Sixième Partie du monde* de Dziga Vertov (1926)

Ce film, réalisé pour le dixième anniversaire de la Révolution, représentait un tournant de la carrière de Vertov après la période des *Kinoki* et des *Kinédelia* dans lesquels il avait expérimenté la collaboration avec Rodchenko pour les intertitres⁴¹. « Ce ciné-poème lyrique est un film animiste, qui unit dans un “chant du monde” diverses régions européennes et asiatiques de l’URSS en faisant contraster le monde socialiste et l’univers capitaliste »⁴².

Il est clair que l’accumulation des plans vise à produire l’idée d’une unité, ici par simple procédé d’addition et d’assimilation des caractères communs.

Mais ce montage texte / images vise aussi un effet poétique, la presse de l’époque le dit d’ailleurs⁴³. Comment cet effet est-il produit ? En s’appuyant sur l’effet incantatoire de l’anaphore. Voici un échantillon (dans la traduction anglaise) de ce texte correspondant aux minutes 11’40 à 15’ du film. Les barres indiquent les changements de plans, comme ci-dessus.

 You,
 who bathe
 your sheep
in the surf of the sea /
 and you,
 who bathe
 your sheep
in a brook /
you /
in Dagestan villages /
you /
in a Siberian virgin forest /
you /
careful not to get lost /
you /
in the tundra /
on the Pechora river /
on the ocean /
and You /
who have overthrown the power of Capital in October /

⁴¹ I. Tsivian, *Lines of Resistance, Dziga Vertov And The Twenties*, *Giornate del Cinema muto*, Pordenone 2004, donne en anglais la liste des intertitres de *La Sixième Partie du monde*.

⁴² Résumé de Georges Sadoul, *Dictionnaire des films*, Seuil / Microcosme, 1965, p. 232.

⁴³ Anthologie des critiques soviétiques à la sortie du film dans Tsivian, *op. cit.*, pp. 196-209.

*Who have opened
the road
to new
life /
for the nations earlier oppressed in this country /
you / you Tartars / you / you Buriats / Uzbeks / Kalmyks / Khakkas / mountaineers of
the Caucasus / [...]*⁴⁴

Les intertitres, très courts et répétés, acquièrent une présence physique particulière du fait de leur taille (ils occupent tout l'écran) et de leur graphie de type « constructiviste » dont il faut juger bien sûr d'après la version en russe⁴⁵. La prosodie, si elle n'est pas en vers réguliers (il faudrait là aussi en juger sur le russe), procure néanmoins un effet de scansion que l'alternance texte / image accentue⁴⁶. La répétition dans les plans des mêmes sujets et des mêmes valeurs de cadre crée un effet de « rime » : plans larges de bergers menant leurs troupeaux boire, plans généraux de foules marchant vêtues de costumes divers (on aperçoit même des femmes voilées), gros plans de visages, tous différents mais tous semblables⁴⁷.

Vertov dépasse-t-il la rhétorique pour aller vers la poésie ? Oui : celle-ci provient du rapport aux images. L'effet d'interpellation du « vous... » auquel l'image répond, inscrit une voix, un locuteur dans le film. Ces « vous » sont chaque fois un individu dont on voit le visage. Une fois (17'46) ce visage « répond » : on croise fugitivement le regard caméra et le sourire de la jeune fille interpellée (procédé usuel chez Vertov). Il faut souligner au passage la beauté de ceux-ci, indépendamment de

⁴⁴ « vous / qui baignez / vos brebis / dans le ressac de la mer // et vous / qui baignez / vos brebis / dans un ruisseau // vous / dans les villages du Daghestan // vous // dans la forêt vierge sibérienne // vous // attentifs à ne rien perdre // vous // dans la toundra // de la rivière Pechora // à l'océan // et vous // qui avez détrôné le pouvoir du Capital en octobre // qui avez ouvert la route / à une vie nouvelle // pour les nations autrefois opprimées de ce pays » (Ma trad. de l'anglais ; les barres obliques rouges marquent les changements de vers).

⁴⁵ Vue aux *Giornate del Cinema Muto* à Pordenone en 2004.

⁴⁶ J'avais écrit en 2005 qu'ici chaque plan est un mot, mais je dois corriger cette affirmation. Il serait plus juste de dire que chaque plan est un vers, fût-il monosyllabique. « L'intégrale Vertov à Pordenone », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 77, avril 2005, pp. 127-128.

⁴⁷ Leni Riefenstahl se souviendra de ce procédé dans la fameuse séquence de « l'appel des régions » du *Triomphe de la volonté*... Le rapprochement soulève une question épineuse de production du sens que j'ai abordée dans : « Cinéma de propagande et propagande dans le cinéma », dans Christian Amalvi (dir.), *Images militantes, images de propagande*, Actes du Congrès d'Arles 2007, collection des Actes du Congrès des Sociétés historiques et scientifiques (CTHS), 2010 (Juil), publication électronique : <http://www.cths.fr> et CDRom.

l'intention démonstrative. Il arrive que ce visage se superpose à autre chose (une machine). Le montage obéit à un procédé d'amplification progressive que l'on peut penser inspiré d'Eisenstein. A partir de la minute 15, on voit des foules : l'individuel devient collectif. A partir de la minute 18, ce sont les coutumes exotiques (jeux) et, enfin, Vertov introduit à un certain moment un montage par contraste : les foules jadis asservies (femmes voilées) sont opposées aux populations libérées. C'est de la propagande, bien sûr, mais sa mise en forme respecte les critères immémoriaux de la poésie épique « engagée ». Surtout, l'anaphore produit un effet incantatoire qui aboutit à une vision cosmique propre aux grands films soviétiques.

Le film versifié est un cas bien particulier du film "poétique" car le vers, on l'a vu, produit une impression spécifique qui demande qu'on l'examine dans sa particularité.

On retiendra l'écart que l'on retrouve entre vers savants (l'alexandrin) et vers populaires ou du moins traditionnels (l'octosyllabe). Cet écart correspond précisément au partage entre immersion (hypnose) et distance (ironique, critique).

Deux systèmes s'opposent aussi sur le chapitre du rapport texte / image.

Gance, en 1923, voit le texte poétique (alors écrit, celui des intertitres) comme une béquille pour aider le public à accéder aux niveaux connotatifs (il dit "symbolique") auxquels l'image seule ne suffirait pas à accéder. Torre-Nilsson en 1960 choisit un parti radical. C'est la juxtaposition des vers et des images qui produit le choc duquel naît la poésie. Sa position est en somme constructiviste, sinon structuraliste.

Mais au-delà de ces importantes différences de statut culturel, le recours au texte versifié réintroduit dans l'énonciation cinématographique la marque de ce qui est son origine profonde : la performance orale.