

TERAMOTO Naruhiko

Les Chants de Maldoror filmés par Terayama Shûji

«Réécriture» par les images filmiques¹

Parmi les activités riches et diversifiées que Terayama Shûji (1935-1982) a menées dans les domaines littéraire, théâtral et cinématographique, un court métrage intitulé *Les Chants de Maldoror*² nous semble mettre en œuvre les principes mêmes de création poétique de Terayama par le biais de son interprétation originale des *Chants*. Originale, parce que ce film est loin d'être une transposition pure et simple de l'œuvre de Lautréamont-Ducasse en images : on n'y trouve ni le héros Maldoror, ni aucun élément (ou presque) qui évoque directement ce qui est raconté dans les *Chants*³ ; et originale aussi parce que le film cite d'une manière fragmentaire et sans aucun rapport contextuel avec les images, une vingtaine de textes de Lautréamont, soit entre certaines séquences, soit au-dessus des images. Il s'agit d'un « cinéma à lire »⁴ dont l'écran n'est autre qu'une surface-page où le regard du spectateur glisse et erre juste comme les animaux mis en scène dans ce film.

L'ouverture du film : le livre à l'épreuve

Ce film se compose d'une quarantaine de séquences muettes qui se succèdent les unes aux autres sans aucune cohérence logique à la manière de Buñuel-Dalí. Là sont mis en scène non seulement des acteurs du *Tenjôsjiki*, troupe de théâtre fondée par le poète en 1967, mais aussi de petits animaux rampant sur le corps de ces acteurs. Le premier plan du film met en scène un livre, objet, selon nous, de la première épreuve. Ce livre est une des traductions japonaises des *Chants* dont une main cache la page de titre (séq. 1). Puis cette main évolue doucement sur le livre et laisse voir le titre en même temps du livre et du film : « *Maldoror no uta / Les Chants de Maldoror / comte de [Lautréamont]* ». Déjà, dans cette première séquence qui n'est autre qu'une citation de la page de titre, nous pensons possible de repérer les leitmotifs de ce film : « le livre supplicié », « le glissement sur la page-écran comme "surface" », « le jeu du visible et de l'invisible ».

1. Le présent article est un extrait remanié de « *Les Chants de Maldoror* filmés par Shuji Terayama – texte sur l'écran-rasoir – », *Cahiers Lautréamont*, Livraisons XLVII-XLVIII, *Les Lecteurs de Lautréamont*, Actes du 4^e colloque international sur Lautréamont, AAPPFID / Du Lérot, pp. 449-466.

2. *Maldoror no uta* (Les Chants de Maldoror), 16 mm, couleur, 27 mn, 1977, Terayama Productions, Japon. Ce film a été présenté et couronné du Prix des critiques lors du Festival du film de court métrage et documentaire à Lille en 1979. Pour la citation des *Chants de Maldoror*, nous renvoyons à cette édition : Isidore Ducasse, Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *Poésies*, Édition établie par Jean-Pierre Goldenstein, Presses Pocket, 1992.

3. On peut repérer dans ce court métrage deux références assez directes aux *Chants* : un canari ficelé sur un livre (séq. 9) et une machine à coudre aux côtés de laquelle une femme est allongée (séq. 32). La première image renvoie à l'épisode des trois Marguerite dont le serin est torturé et tué par leur père alcoolique (*Ch.* VI, chapitre V).

4. Par exemple, à propos de son long métrage, *Jetons les livres, sortons dans les rues* (1971), Terayama décrit son « projet de réaliser le film en tant que livre » (*Cf.* « Trois minutes de pensée », *Paroles sur l'horizon*, Jinbun-shoin, Kyoto, 1974).

Parmi ces motifs centraux du film, commençons par faire quelques remarques sur « le livre supplicé ». Dans ce court métrage, le livre est d'abord parcouru par un escargot et léché par une femme (séq. 5), puis un canari est ficelé sur sa couverture (séq. 9), il est ensuite plongé dans l'eau par une femme à bas noirs (séq. 13), et enfin enflammé pour s'anéantir (séq. 23). N'oublions d'ailleurs pas que, dans ces séquences concernant le thème obsessionnel du « livre à l'épreuve », il s'agit en particulier de la « surface » du livre sur laquelle évolue l'escargot et contre laquelle le canari est attaché.

Jetons un coup d'œil sur le bestiaire dans ce court métrage. À la différence de la faune dans les *Chants*, la plupart des animaux mis en scène dans ce film sont ceux qui évoluent lentement, tantôt sur la couverture d'un livre, tantôt sur la peau des acteurs nus : des escargots (séq. 5 et séq. 10), des tortues (séq. 12, 17, 22, 26, 35), des tritons (séq. 14)¹. Suivant et reconstituant non seulement la trajectoire de ces animaux, mais aussi les extraits fragmentaires des *Chants* arrangés de sorte qu'ils masquent les images, c'est le regard du spectateur même qui glisse d'une manière progressive sur l'écran. Lire ce cinéma, c'est effleurer et parcourir de son regard la surface lisse de l'écran-page². Rappelant l'évidence de la projection sur un écran qui n'est autre qu'une surface plane et rectangulaire, Terayama tente de mettre en cause l'oubli de cette condition fondamentale qui permet au cinéma d'exister. Comme Terayama poète est extrêmement conscient de l'usage et du statut problématiques de la forme fixe traditionnelle de la poésie japonaise telle que le tanka ou le haïku, Terayama cinéaste nous invite à nous rappeler les conditions fondamentales du cinéma qui sont en même temps l'impossibilité et la possibilité de ce médium.

La réécriture du texte de Lautréamont

Abordons maintenant le travail de réécriture effectué dans et à travers le cinéma. C'est dans trois séquences 15, 19 et 32, qu'une main qui tient un stylo apparaît comme venue du dehors de l'écran, et rature et transcrit le texte de Lautréamont, voire y ajoute. C'est une réécriture effectuée dans la séquence 15, qui a particulièrement retenu notre attention. Voici le texte original de Lautréamont tel que le cinéaste l'a transcrit sur l'écran :

J'ai voulu rire comme les autres ; mais cela, étrange imitation, était impossible.

J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres.

Tantôt entre les lignes, tantôt au-dessus du texte-matériau extrait de la strophe 5 du *Chant I*, le stylo ajoute : « rasoir », « paupière », « horizon », « Pour mieux voir, coupe les yeux ». Qui connaît l'œuvre poétique de Terayama ne manque pas de relever l'évidente intertextualité de ces annotations avec un de ses tanka recueillis dans *La Mort aux champs* qui est publié en 1965, cinq ans après la publication d'une traduction japonaise intégrale des *Chants de Maldoror*³ :

1. Outre ces animaux rampant, on trouve aussi un perroquet (séq. 8 et 27) et un chien (séq. 32). Pour ce qui est du chien qui se promène autour d'une femme allongée à côté d'une machine à coudre, n'est-il pas possible de le considérer comme une référence assez indirecte au chef-d'œuvre de Buñuel et Dalí, *Un Chien andalou*?

2. Cf. les séquences 19, 21 et 24 où l'image n'est que celle du papier. Là, l'écran semble effectivement proposé comme une matière évoquant la page.

3. Dans la liste des « Dix plus grands événements de 1960 », Terayama cite entre autres la traduction intégrale des *Chants* réalisée la même année par Kurita Isamu (Cf. « Gomme à crayon : autobiographie abrégée », *Âge d'or. Essais*, Kugeishuppan, Tokyo, 1978).

Pour mieux voir, je coupe mes paupières profondément, avec une lame de rasoir reflétant l'horizon.

Par son expression paradoxale et violente, ce tanka est certainement marqué par la verve typique de Terayama. Pourtant, nous supposons que, lorsqu'il écrit ce tanka, Terayama a été assurément inspiré, non seulement par une des scènes les plus célèbres (trop célèbre) du film de Buñuel et Dalí, *Un Chien andalou* (1929), mais également par la phrase de Lautréamont. Compte tenu du fait que de nombreux ouvrages littéraires et dramatiques de Terayama sont plus ou moins inspirés par des textes ou des fragments captés dans des livres, des chansons et des affiches, l'hypothèse intertextuelle doit être retenue. D'autant plus que, dans son essai sur Salvador Dalí, publié quatre ans après le tournage du film dont nous nous occupons maintenant – autrement dit, quatre ans après le travail de réécriture du texte lautréamontien à travers le cinéma –, Terayama confond son tanka et le texte de Lautréamont :

À l'instar du surréaliste, le comte de Lautréamont, qui dit : « Pour mieux voir, il faut couper les paupières avec une lame de rasoir », Dalí lui aussi cherche à déchirer et écorcher la réalité rétinienne afin de regarder et de peindre le dessous de celle-ci¹.

Ce lapsus nous semble éminemment significatif. Après avoir exhibé dans son court métrage le processus de création d'un de ses tankas, Terayama arrive à songer, probablement à son insu, que son tanka est écrit par l'auteur de l'hypotexte, c'est-à-dire Lautréamont lui-même.

L'exhibition du processus génétique du tanka nous semble confirmer l'obsession de Terayama pour la « surface ». Il faut signaler qu'il s'agit tout d'abord de l'image violente de l'automutilation qu'il trouve chez Lautréamont : la coupure de sa propre bouche pour rire. De cette image-matériau, Terayama tire une autre image, image-double, un peu différente, mais potentiellement en germe dans l'image originale : la coupure de la peau comme surface. À partir de cette double image résultant de son interprétation, le poète japonais obtient son propre univers verbal, tantôt en ajoutant un de ses mots-clés « horizon », tantôt en substituant « rasoir », « paupières », aux mots originaux « canif » et « lèvres ».

Il va de soi que la « paupière » n'est autre qu'une membrane qui a pour fonction de couvrir l'œil : il s'agit pour Terayama de préciser la coupure de la « surface » par le biais d'une image qu'évoque le mot « paupières ». Ajoutons que, dans le texte japonais, ce tanka est intentionnellement composé de telle sorte que le caractère chinois « *mabuta* » (paupière) ait une seule syllabe, « *mé* », qui signifie l'œil. Une licence poétique, certes. De toute façon, ici aussi, le signe n'en reste pas moins double. Et ce procédé ambigu d'ordre graphique et phonétique, impliquant virtuellement une image de la coupure profonde de la totalité des globes oculaires – y compris bien sûr leur rétine – annonce déjà, d'après nous, un glissement à une autre image qu'évoquera Terayama dans son essai sur Dalí, c'est-à-dire le déchirement et l'écorchement de « la réalité rétinienne ».

*

* *

1. « Dalí, miroir », *Théorie de l'éclipse de Lune comme organe*, Tôju-sha, Tokyo, 1981.

Le court-métrage de Terayama, *Les Chants de Maldoror*, n'est autre qu'une « réécriture » de l'ouvrage de Lautréamont par le biais des images filmiques. Ce jeu de soi et de l'autre chez le poète-cinéaste japonais est un des exemples de l'entrelacement étroit de deux imaginaires différents sur lequel se repose son art poétique. Et, comme on l'a déjà vu, c'est dans l'une des séquences de ce film qu'on peut assister à l'intersection des images de l'un et du texte de l'autre, auquel se superpose encore le texte de l'un, devant lequel passent comme le rasoir devant l'œil, d'autres images encore, pour former une œuvre unique.