

La Revue du Ciné-club universitaire, 2019, hors-série

Histoires d'eaux

[cinéma]

H Festival —
Histoire et Cité



*Ciné-club
Universitaire*

DIVISION DE LA FORMATION ET DES ÉTUDIANTS
CULTURE.UNIGE.CH



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Sommaire

Édito	1
Symbolisme des eaux	2
Un homme bon	9
Mythologies sans dieux	14
Détournements	19
Au fil de la psychè.....	23
Démésure chinoise	27
L'enquête historique au cinéma.....	33
Petit bestiaire aquatique au cinéma	39
Deep Black Lagoon	51
L'imaginaire romantique de la piraterie	58
Plongée dans un film-monstre.....	63
Une épitaphe visuelle	69
La mer de l'enfance – l'œil aveuglé	75
Films au programme	81



Le feu à la mer

Édito

Ambroise Barras (Université de Genève)

L'exclamation sicilienne qui titre le film de Francesco Rosi sonne comme une contradiction: Fuocoammare! Le feu à la mer! L'expression, qui appond le feu à l'eau, donne cependant bien sa figure aux destins erratiques et dramatiques, aux histoires amères et cruelles, aux remémorations morbides ou sordides dont rendent «conte» les films qui constituent la programmation du volet [cinéma] du 4^e Festival Histoire & Cité.

Par son traitement filmique, l'eau, dont le festival fait son thème en 2019, se révèle plus noire et profonde, plus dangereuse et turbide. Le cinéma paraît ainsi actualiser à la surface de l'écran ce dont les mythes et récits fondateurs de nos cultures humaines ont chargé nos destins individuels et collectifs. Choix programmatique, sans doute, qui

a retenu les réalisations où l'eau dissout mieux qu'absout, porte mort mieux que donne vie, engloutit mieux que rapproche.

Choix emblématique, cependant, de la situation plus chaotique qu'harmonieuse dans laquelle nous, les humains, sommes désormais engagés. Et là encore, cette programmation nous y rend, incidemment, attentives et attentifs. L'eau est une ressource majeure, dont la maîtrise géopolitique est certes gage de sécurité, mais pour quelles dérives? Dont l'exploitation économique est certes productrice de richesses, mais à quels coûts?

Ne nous en laissons plus conter! Il y a bel et bien le feu à la mer.

Symbolisme des eaux

Pour une approche contemporaine

Youri Volokhine (Université de Genève)

Jadis, à la fin des années quarante, Mircea Eliade, l'un des fameux historiens des religions du 20^e siècle, intitulait un vaste chapitre de son *Traité d'histoire des religions* «Les eaux et le symbolisme aquatique» (ELIADE 1964). «Dans une formule sommaire, écrivait-il, on pourrait dire que les eaux symbolisent la totalité des virtualités; elles sont *fons* et *origo*, la matrice de toutes les possibilités d'existence (...) Elles ont été au commencement, elles reviennent à la fin de tout cycle historique ou cosmique; elles existeront toujours – bien que jamais seules, parce que les eaux sont toujours germinatives, renfermant dans leur unité non fragmentée les virtualités de toutes les formes.» Fidèle à sa méthode (comparatiste) et à son programme – dresser la cartographie de ce qu'il nommait les manifestations du «sacré» ou «hiérophanies», Eliade proposait dans ce chapitre une vision globale et tous azimuts de ce que les religions offraient en matière aquatique. Il en résulte un riche inventaire: les cosmogonies aquatiques (dans la mythologie védique, dans les textes assyriens, etc.); les hylogénies (naissance aquatique, du Brésil aux anciens Germains, etc.); l'eau «de vie» (dans les Upanishads, dans le folklore français, etc.); le symbolisme de l'immersion, du baptême (de l'Inde à la Bible); la «soif du mort»; les sources miraculeuses ou oraculaires;

les «épiphanies aquatiques»; les divinités des Eaux, les Nymphes; les animaux aquatiques, le symbolisme du Déluge: en bref une énorme matière universelle, jugée par Eliade «d'une cohérence parfaite». Cette cohérence repose toutefois aussi sur l'assemblage ici constitué. Le livre d'Eliade, dont les annexes bibliographiques sont aujourd'hui datées, est toujours disponible en librairie. Cela dit, un historien des religions contemporain ne peut plus se satisfaire vraiment ni de cette approche, ni de ce programme. Ceci n'est pas seulement dû au fait qu'un certain discrédit a été jeté sur la personne d'Eliade, si ce n'est sur plusieurs aspects théoriques de son œuvre, en raison de son rôle intellectuel et politique avant-guerre dans la Roumanie fasciste – un vieux secret de polichinelle désormais clairement exposé par l'historiographie. Il s'agit plutôt du fait que la vision globale et englobante d'Eliade touche à un essentialisme phénoménologique dont on se méfie souvent aujourd'hui dans les approches plus critiques. Pour autant, comment aborder le problème du «symbolisme des eaux»? L'éluder, ou affirmer que cette question ne se pose pas, serait sûrement une pirouette. Peut-on donc poser l'existence universelle d'un «symbolisme des eaux»? Et si oui, comment en rendre compte sans étaler des clichés? Nous allons tenter, cavalièrement, d'y ré-

pondre, en cherchant quelles cohérences peuvent se dégager de ce questionnement.

Horizons historiques et mythologiques

Les plus anciens systèmes de représentations du monde qui nous soient connus par des textes ont été conçus au Proche-Orient à l'orée du 3^e millénaire et proviennent d'ailleurs de cultures dont l'ancrage géographique s'arrime à des systèmes fluviaux: la vallée du Nil et le bassin du Tigre et de l'Euphrate. Cette donnée hydrologique ne suffit pas, évidemment, à expliquer la nature des récits cosmiques dans lesquels se constituent la figure des

Au commencement, tout se passe comme une émergence hors du liquide.

eaux primordiales, conçues comme des entités divines. En Égypte, les plus anciens textes religieux, les *Textes des Pyramides* (dès le 24^e siècle av. notre ère) (voir dernièrement MATHIEU 2018), affirment un modèle cosmogonique qui va accompagner toute la longue histoire de la civilisation pharaonique: le monde est issu d'un espace-temps liquide et amorphe, duquel est sorti par sa propre volonté le créateur du monde, Atoum. Au commencement, tout se passe comme une émergence hors du liquide. L'eau va demeurer l'élément fondamental de la vie, ce qui se comprend facilement dans cette riche vallée traversant le désert qu'est l'Égypte (AMENTA *et alii* 2005). Le Nil, personnifié par une entité nommée Hâpy, apparaît comme le principe même de fécondité; l'ablution est le geste obligatoire pour l'accès à la pureté, condition requise pour pénétrer dans le temple, ou pour se livrer à toute activité religieuse. En Mésopotamie, la littérature akkadienne transmet aussi de vastes compositions mythologiques, déjà élaborées en sumérien, et recopiées au début du 2^e

Applique de meuble figurant un «Nil», apparence sous laquelle se présente le dieu égyptien Hâpy, tout à la fois dieu de la crue, du Nil, de la fécondité et de la prospérité.

Walters Art Museum (Wikimedia commons)



millénaire avant notre ère. Le poème dit du «Supersage» (Atrahasis) met en scène le fracas d'un Déluge, un fléau voulu par les dieux, frappant l'humanité pour en réduire la population (BOTTÉRO et KRAMER 1989). Le thème de la maîtrise de l'eau et de la terre est clairement déjà conceptualisé par les Sumériens, autour des entités divines Enki (en akkadien, Ea) et sa parèdre Ninhursag, liées respectivement aux eaux et à la terre. Ces anciennes cogitations mésopotamiennes précèdent et déterminent la présence dans les textes bibliques, rédigés au cours du premier millénaire avant notre ère, de l'histoire de Noé et du Déluge, qui découle donc très certainement de ces vieux modèles. En Grèce ancienne aussi, le thème des eaux primordiales est riche en développements mythologiques: dans les cosmogonies, Océanos et Téthys (le couple primordial), Pontos (le dieu-Mer), sont les grandes divinités qui expriment les divers caractères des eaux: l'eau salée, inféconde et hostile; l'eau douce, génératrice de vie (RUDHARDT 1971). En Grèce aussi, un mythe diluvien est énoncé, avec les figures de Deukalion et de Pyrrha, les deux seuls survivants de cette humanité de «l'âge de bronze», anéantie par les pluies cataclysmiques envoyées par Zeus. On ne sait trop comment ce dernier mythe s'articule précisément aux anciennes structures déjà formulées auparavant au Proche-Orient; on peut constater en tous cas des différences et des similitudes. En bref, on aura compris que le thème des eaux est fort présent dans les anciens paysages des polythéismes, que ce soit au Proche-Orient ou en Grèce, dans le monde germanique, ou encore en Inde, où l'on découvre d'ailleurs aussi un «mythe du déluge» (notamment *Śatapatha Brāhmaṇa* I.8.1). La corrélation de tous ces récits avait porté Eliade à postuler un symbolisme universel. Aujourd'hui, des historiens comme Michael Witzel cherchent aussi à retrouver, mais autrement, les axes de mythes «fondamentaux» de l'humanité; selon Witzel, le mythe du «déluge» serait constitué déjà dans les strates les plus lointaines de l'humanité, c'est-à-dire au paléolithique (WITZEL 2012; dis-

cussion du dossier indien et de ce problème dans DUCŒUR 2016). Il s'agit là de conjectures. Sans tenter d'éclairer les brumes de la préhistoire, on peut reconnaître à tout le moins que les thématiques qui s'énoncent par écrit depuis des millénaires font partie d'une réflexion humaine portant spontanément sur l'élément liquide; en ce sens, l'approche phénoménologique – le projet d'enquêter partout sur les «mythes des eaux» – est certes partiellement nécessaire pour en rendre compte. Mais insuffisante aussi, car deux aspects importants sont quelque peu négligés par une enquête uniquement axée sur les mythes aquatiques: les usages rituels et les implications sociales ou personnelles. Ce sont ces derniers aspects qui ont plus de nos jours la faveur des chercheurs. En outre, il faut tenir compte du fait que bien souvent les récits de «Déluge» collectés chez les peuples «sans écritures» sont passés aussi par le filtre des missionnaires, qui cherchaient souvent des convergences entre la tradition biblique et les récits indigènes (MONNIER 1999: 176).

Données rituelles transversales

On pourrait penser que les rites de l'eau sont des sortes d'invariants, que leurs finalités sont partout plus ou moins analogues, et bâtir sur cette base une phénoménologie comparée de leurs usages rituels. Néanmoins, cette approche globale doit impérativement être associée à un regard appuyé sur les spécificités culturelles. On ne peut simplement partir de l'idée empirique que l'eau est le solvant universel par excellence, que «l'eau lave», que cette qualité obtenue par aspersion réalise un gain. En effet, l'idée du «propre» et du «sale» se construit fort différemment selon les cultures, et le rôle joué par l'eau dans ce cadre est variable. Georges Vigarello a bien montré comment de nouvelles sensibilités hygiéniques, qui désormais sont la norme en Occident, se sont révélées peu à peu, notamment au 19^e siècle (VIGARELLO 1985). Les bains ont quant à eux une vieille histoire. Il y a d'abord celle du thermalisme, les bains collectifs, que l'on aurait d'abord

Mythologie aquatique revisitée: sculpture contemporaine de l'antique et supposée «déesse de la Seine» (Sequana) par Éric de Laclous (2015). La sculpture, exposée sur le site des sources de la Seine (Côte d'Or) a été commandée par l'Association des Sources de la Seine. (Wikimedia)

tendance à ranger comme un phénomène hygiénique, et non à proprement parler «religieux». Ce n'est qu'assez récemment que des chercheurs ont étudié de manière transversale l'histoire des bains au Proche-Orient, plus complexe qu'elle ne le semblait de prime abord (BOUSSAC *et alii* 2014). Les passages entre les bains grecs, qui se répandent dès l'époque hellénistique, aux bains et thermes romains, puis au hammam, se présentent comme une superposition de modèles, dont les méthodes et les finalités sont pensées dans des cultures pour lesquelles le statut du corps n'est pas analogue. C'est là que, au cours du temps, la question religieuse trouve son mot à dire: en effet, les systèmes religieux aiment souvent, notamment lorsqu'ils sont soutenus par des clergés autorisés, à vouloir contrôler le corps des individus, voire y porter leur marque. D'où des eaux sur lesquelles reposent non seulement une vision du monde, mais encore un rôle à jouer dans des processus rituels. Il en va ainsi des foules de rites d'ablution, de lustration, d'aspersion, voire d'immersion, qui sont très présents dans nombre de systèmes religieux, à commencer par ceux du Proche-Orient ancien. En Égypte, la condition même de la pureté est associée à un concept appelé *ouâb*, qui désigne tout ce qui a acquis la qualité nécessaire pour entrer en contact avec les dieux, que ce soit pour accéder au temple, ou à l'au-delà après la mort (la Douat). Le terme, dont la graphie hiéroglyphique représente une cruche vidant de l'eau, implique l'idée d'aspersion rituelle. Le courant phénoménologique dont nous évoquions plus haut les thèses a emblématisé la notion du culte primitif des eaux «sacrées», à côté des autres objets naturels voués à la vénération (soleil, arbres, pierres). Ce sont là historiquement des théories romantiques, qui ont amené parfois à surévaluer la question de l'importance symbolique des éléments naturels, comme à



Grand, dans les Vosges, où l'on cherche, depuis fort longtemps, le sanctuaire d'un Apollon Grannus qui se dérobe aux archéologues (DECHEZLEPRÊTRE 2013). Néanmoins, il faut admettre qu'en contexte gaulois il se passe quelque chose entre l'homme et la vertu des eaux, par exemple dans ce sanctuaire des sources de la Seine dans le Dijonnais, où des centaines d'ex-voto anatomiques taillés dans le chêne, autour de la déesse Sequana (la Seine), attestent en tous cas d'un souci du corps (DEYTS 1988). L'eau qui lave et qui soigne, purifie aussi; le gain obtenu dépasse la notion d'hygiène ou de soin, qui n'est en somme que la réduction de la valeur sacrale de l'eau. On n'a pas besoin de convoquer ici la notion de baptême pour s'en persuader. Il y a aussi des immersions collectives dont l'ampleur est telle qu'elles concernent les plus grandes réunions humaines envisageables. C'est le cas, en Inde, de la Kumbha Mela «La fête de la jarre» qui se

Sur des symbolismes sûrement fort anciens, s'accrochent aussi des préoccupations nouvelles, liées à des identités collectives et individuelles repensées par la modernité.

déroule tous les douze ans, qui a rassemblé pas moins de 100 millions de pèlerins en 2013. Se tenant successivement dans différentes villes, la célébration est associée à l'idée mythologique d'une cruche réservoir matriciel du barattage cosmogonique de la Mer de lait exprimée notamment dans les Puranas. S'immerger complètement dans le Gange réaliserait dès lors ce retour à l'origine qui permet de se nettoyer de toutes les scories de ce bas monde. Pieusement, les pèlerins, après s'être baignés, ramènent encore chez eux un flacon de cette eau trouble. On aurait tort cependant de voir dans les célébrations contemporaines des rites forcément millénaires: certes, dès le 7^e siècle des mentions de la fête existent, mais en fait, la Kumbha Mela contemporaine est repensée et réélaborée sciemment par les Indiens au cours du 19^e siècle, en pleine période coloniale (MACLEAN 2003; 2008). Sur des symbolismes sûrement fort anciens, s'accrochent aussi des préoccupations nouvelles, liées à des identités collectives et individuelles repensées par la modernité.

Vers une sacralité contemporaine de l'eau

L'approche critique contemporaine dans l'analyse des sociétés humaines s'édifie avec des précautions méthodologiques; elles s'expriment par exemple comme une anthropologie «non hégémonique», c'est-à-dire, autant que possible, en opposition au «globalisme ambiant» (voir le *Manifeste de Lausanne*, 2011). Une anthropologie

de l'eau, pensée en ce début du 21^e siècle avec les apports des regards critiques, se doit donc de privilégier tant les aspects sensibles (relations de l'homme à l'eau) que les aspects

de pouvoir (le contrôle de l'eau). Les films proposés durant le festival *Histoire & Cité* présentent tous différentes facettes des relations de l'humain à l'eau, mais pensées par une approche contemporaine qui met en avant l'individu face au phénomène, et non l'inverse, comme le faisait par exemple Eliade que nous citons ci-dessus. La question de l'eau est très présente dans les discours contemporains sur les ressources. Dans l'anthropologie contemporaine, l'étude du contrôle de celles-ci prend le pas sur l'examen de la portée symbolique, laquelle, admise, n'est pas forcément convoquée lorsqu'il s'agit, par

exemple, de traiter des relations entre populations et instances gouvernementales, internationales et industrielles. Le contrôle de l'eau devient dès lors la manifestation d'une forme de domination, dont la mise au jour est réalisée par des démarches socio-anthropologiques fondées sur une armature théorique conséquente élaborée depuis le 19^e siècle. Selon une approche qui pré-

vaut souvent dans les sciences sociales, les formes de contrôle et de domination sont considérées comme des rapports asymétriques et oppressifs, qu'il s'agit de révéler, d'analyser, voire de dénoncer. L'on s'intéresse au fait que le rapport à l'eau est inégalitaire à l'échelle mondiale: l'accès à l'eau potable est un droit humain. Cette



© Getty Images, Daniel Berehulak

Dévoit hindou se baignant dans les eaux du Gange. (Extrait de: <https://qz.com/43296/>)

prise de conscience d'une ressource désormais ressentie comme menacée, conduit à déterminer des axes particuliers d'étude. La sacralité, dès lors n'est pas tant associée à la puissance symbolique de l'eau, mais au rapport entre l'individu et celle-ci. Un autre volet symbolique concerne non plus l'eau comme ressource, mais les eaux comme lieux de vie ou de passage. Les routes maritimes sont depuis la crise des *boat people* du Vietnam, fuyant le régime communiste, celles des migrants, fuyant aujourd'hui la pauvreté ou les guerres du Proche-Orient. Les eaux de la Méditerranée sont désormais celles d'une crise humanitaire sans précédent dans cette région du monde.

Au terme de ce trop rapide parcours, on ne peut oublier d'évoquer le motif des «terreurs aquatiques». L'eau comme menace n'en finit pas de nous agiter, réalisant ici une des plus anciennes thématiques humaines, déjà mise en discours dans l'Antiquité: la submersion. Ce thème-là, énoncé comme on l'a vu dans les plus anciens récits de catastrophes, constitue aussi un élément du discours contemporain sensible aux modifications du climat: la fonte des glaces polaires et la montée des eaux océaniques, nouvelles craintes fondées non pas sur des mythes collectifs mais sur des discours scientifiques.

Bibliographie

- AMENTA, Alessia; LUISELLI, Maria Michela; SORDI, Maria Novella (2005). *L'acqua nell'antico Egitto. Vita, rigenerazione, incantesimo, medicamento, Proceedings of the First International Conference for Young Egyptologists (2003)*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- BOTTÉRO, Jean; KRAMER, Samuel Noah (1989). *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*. Paris: Gallimard.
- BOUSSAC, Marie-Françoise; DENOIX, Sylvie; FOURNET, Thierry; REDON, Bérangère (2014). *25 siècles de bain collectif en Orient (Proche-Orient, Égypte, péninsule Arabique). Balaneia, thermes et hammams*, 4 vols., Études Urbaines 9. Le Caire: IFAO.
- DECHEZLEPRÊTRE, Thierry (2014). «L'agglomération antique de Grand (Vosges): les grandes phases de la recherche», *Grand. Archéologie et territoire*, Conseil général des Vosges, no 1, 2014, pp.7-35.
- DEYTS, Simone (1988). *Les bois sculptés des sources de la Seine*, Gallia Supplément XLII. Paris: CNRS.
- ELIADE, Mircea (1964). *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot [édition revue et corrigée par rapport à l'édition de 1948]. Voir tout spécialement le chapitre V: «Les eaux et le symbolisme aquatique».
- DUCÈUR, Guillaume (2016). «Le mythe du déluge de l'Inde ancienne et les théories des origines entre 1829 et 1872», *Revue de l'Histoire des Religions*, 233/3, 2016, pp.389-418.
- MACLEAN, Kama (2003). «Making the Colonial State Work for You: the Modern Beginnings of the Ancient Kumbh Mela in Allahabad», *The Journal of Asian Studies*, 62, no 3, 2003, pp.873-905.
- MACLEAN, Kama (2008). *Pilgrimage and Power. The Kumbh Mela in Allahabad, 1765 - 1954*, Oxford: Oxford University Press.
- SAILLANT, Francine; KILANI, Mondher; GRAEZER BIDEAU, Florence (dirs) (2011). *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique*. Montréal: Liber.
- MATHIEU, Bernard (trad.) (2018). *Les textes de la pyramide de Pépy Ier*. Le Caire: IFAO.
- MONNIER, Alain (1999). *Déluges et autres catastrophes*. Genève: Slatkine.
- RUDHARDT, Jean (1971). *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*. Berne: Francke.
- VIGARELLO, Georges (1985). *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Paris: Seuil.
- WITZEL, Michael (2012). *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford: Oxford University Press.



Satyajit Ray

Un homme bon

Ganashatru, de Satyajit Ray

Réduit par la maladie, Satyajit Ray livre avec *Un ennemi du peuple* (1990) un film réalisé en tonalité mineure, un film de «chambre», d'une simplicité émouvante. Le docteur Gupta, détenteur d'une vérité que personne ne peut entendre, entre en résistance pour que sa parole soit libérée. Un film sur la famille (la maison «sans» le monde), sur la violence, sur la foi aveugle. Un film éminemment politique!

Charles Gilli

Ganashatru (*Un ennemi du peuple*), sorti en 1990¹, qui est l'avant-dernier film de Satyajit Ray, se situe dans la filmographie de l'auteur entre *La Maison et le Monde*, adaptation de Tagore, tourné un an auparavant, et *Les Branches de l'arbre*, tourné deux ans plus tard. Il s'agit de l'adaptation cinématographique de la pièce de théâtre éponyme d'Ibsen, parue en 1882. Daniel Toscan du Plantier et Gérard Depardieu, fervents admirateurs de l'œuvre de Satyajit Ray, produiront le film alors qu'il rencontrait des difficultés à le financer dans son pays. Pour la première fois, Satyajit Ray accepte d'être produit par des fonds étrangers. *Erato Films*² lui propose une offre en or que le cinéaste ne peut décliner: 100 % des droits indiens et 50 % des droits mondiaux, pour un film où il obtient en plus une sorte de *carte blanche*.

Avant que Satyajit Ray n'en réalise l'adaptation, la pièce d'Ibsen avait été représentée trois fois à Calcutta, toujours par la même troupe, celle du théâtre Bohurupee. Elle avait rencontré, à sa troisième et dernière reprise en 1970, un immense succès, lié à l'agitation politique concomitante

du mouvement *praxaliste*, qui appelait les paysans indiens à une réforme agraire, même au prix de la violence. La pièce d'Ibsen avait simplement été traduite en bengali et la troupe avait maintenu son déroulement dans la Norvège du 19^e siècle. Pour son film, Satyajit Ray va déplacer la trame dans l'Ouest du Bengale de la fin des années 1980 au sein de la ville de Chandipur: médecin, le protagoniste du film souhaite naturellement s'y établir avec sa femme, loin de la pollution de la grande ville Calcutta où il a commencé à exercer son ministère.

Tout commence lorsqu'Indrani, la fille du Dr Gupta, lui remet une lettre, que ce dernier attend avec beaucoup d'impatience. Le docteur, suspectant un début d'endémie locale de jaunisses, a fait analyser par un laboratoire local un échantillon d'eau provenant du quartier de Bhuvanpalli, dans lequel habitent la plupart de ses clients, mais où se trouve également le Temple sacré. Le rapport lui apprend que l'eau bénite du temple est infectée d'un bacille, suite à une contamination par des tuyaux percés. L'action sacrilège — oser demander l'analyse de l'eau sa-



Ganashatru (1990), de Satyajit Ray

crée et la suspecter d'impureté — ne peut être le fait que d'un personnage impie. Fin de l'Acte I.

Détenteur de cet encombrant secret, le médecin entend avertir la population locale et demande à son frère Nishith, maire de Chandipur, de faire fermer le temple. Il prend contact avec un journaliste, qui ne saurait douter que cette annonce au peuple ne fasse de lui un « héros national ». Un patient du docteur Gupta décède, premier mort d'une longue série. Si son frère ne fait pas fermer le temple, le docteur promet au journal d'écrire un article détaillé sur la pollution de l'eau à partir des résultats d'analyse qu'il a obtenus, sans toutefois mentionner le

nom du temple. Mais Gupta craint la réaction de son frère, qui s'est autrefois souvent montré vaniteux et jaloux. En fait, une grande partie des notables vivent de la prospérité de Chandipur, en raison de l'eau sacrée du temple qui attire une foule de pèlerins. Plusieurs factions se mettent en place autour du docteur Gupta: le journaliste, homme de gauche, souhaite instrumentaliser le docteur afin de dénoncer les profits scandaleux opérés par les notables locaux; le maire, tiraillé entre sa fonction et son devoir familial, subit des pressions extérieures qui le contraignent à éconduire les attentes de son frère; Bhargava, le fondateur du temple, cherche à détromper le médecin de sa raison sacrilège. Fin de l'Acte II. Avec l'Acte III, la tragédie peut se mettre en branle. Dans une séquence tendue et nerveuse (c'est en effet un film au montage net et rapide), qui se déroule lors du meeting organisé par le docteur Gupta, celui-ci souhaite informer la population locale de l'épidémie, devenue à présent mortelle. Mais sa prise de parole sera délibérément censurée.

La première grande différence apportée à la pièce de théâtre par Satyajit Ray, c'est le changement de caractère du personnage principal, le docteur Stockmann. Enfiévré et passionné, prompt à critiquer ses proches et particu-

lièrement son frère, en révolte contre la décadence de la société de son époque, il prend dans le film les traits du docteur Gupta, d'une modestie et d'une tempérance exceptionnelles, peu enclin à médire sur les autres. Satyajit Ray en fait un humaniste, qui veut ramener ses concitoyens à la raison. En fonction de cette polarité inversée, Ray supprime la réplique finale du docteur Stockmann, dans laquelle se lisait en filigrane la vanité du personnage, lorsqu'il se sent être devenu un homme puissant à force de résister: «Écoutez bien ce que je vais vous dire: l'homme le plus fort au monde, c'est celui qui est le plus



Collection Cinéma-thèque suisse. Tous droits réservés.

Ganashatru (1990), de Satyajit Ray

seul» (IBSEN 1882). De fait, dans le film, le docteur Gupta n'est jamais seul; les liens familiaux seront même resserrés, dans ce qui pourrait ressembler, de loin, à une voie sans issue.

Homme sensé, rationnel, agnostique, Stockmann poursuit imperturbablement ce que lui dicte son for intérieur. En cela, il appartient à la longue liste des héros de Kleist, qui suivent leur sentiment intérieur et sont prêts à remuer ciel et terre pour résister (Michael Kohlhaas, qui s'entête à obtenir réparation, quel que soit le prix à payer; le Prince de Homburg, pour lequel le sentiment intérieur prime sur l'opinion majoritaire). Cette force de caractère, dans la pièce d'Ibsen, préfigure le topos du lanceur d'alerte, qui un siècle plus tard, occupera une place si importante dans un monde globalisé. Dans un premier mouvement, Ray avait l'intention de rester fidèle à la pièce, mais choisit rapidement d'élaguer du film tout l'aspect comique que la pièce pouvait receler — Ibsen ne sachant s'il devait étiqueter sa pièce comme *comédie* ou *tragédie*. Il y remplace la station thermale fin de siècle par le temple indou, contextualisant le film sur le monde bengali, il y ajoute ainsi une problématique absente de la pièce originelle, celle qui oppose la raison à la foi. Dans la pièce, la pollution provient

Ganashatru (1990), de Satyajit Ray



Collection Cinéma-thèque suisse. Tous droits réservés.

d'une source d'eau thermale dont l'usage génère des eaux usées, alors que dans le film, la pollution industrielle corrode les tuyaux et contamine l'eau sacrée du temple. Acteur fétiche des films de Satyajit Ray, Soumitra Chatterjee endosse le rôle du Dr Gupta. Comédien de théâtre et metteur en scène réputé, il joue pour Ray parmi ses œuvres les plus ambitieuses (*Le Monde d'Apu*, *La Déesse*, *Trois Femmes*, *Charulata*, *Le Lâche*, *Des jours et des nuits dans la forêt*, *Tonnerres lointains*, *Le Dieu éléphant* et *Les Branches de l'arbre*). Il insuffle un calme à son personnage qui force le respect — même aux moments les plus cruciaux, comme celui de sa prise de parole entravée lors du meeting ou celui où le directeur du temple le défie de faire analyser une nouvelle fois l'eau du temple qu'il lui rapporte dans une fiole sacrée: la foi dans les vertus conjuguées de l'eau pure parce que bénite du Gange et des feuilles sacrées de hilva et de tulasi, contre la preuve scientifique rapportée par le laboratoire.

Des contingences de santé feront que le film prendra des tonalités mineures. Les médecins du réalisateur étaient opposés à ce qu'il retourne en studio. Décidé coûte que coûte à faire le film, Satyajit Ray se voit interdire de filmer en extérieur: ce seront des lieux confinés (le salon, la salle du meeting); ses médecins lui défendent des mouvements de caméras soutenus: ce seront des mouvements minimaux mais extraordinairement précis: plans fixes³, étagés, dans une courte profondeur de champ; inserts «fulgurants» (TESSON 1989: 23); cadrages serrés, souvent des mains qui rassurent, frontaux sur les personnages (ceux qui prennent la parole, ceux qui doutent, ceux qui mentent: quels peuvent être les effets perceptibles sur le visage d'un homme qu'on accuse ou de celui qui l'accuse?); brefs travellings plutôt réservés



Collection Cinéma-thèque suisse. Tous droits réservés.

Satyajit Ray

La foi dans les vertus conjuguées de l'eau pure parce que bénite du Gange et des feuilles sacrées de hilva et de tulasi, contre la preuve scientifique rapportée par le laboratoire.

aux alliés du docteur; mouvements filés d'un opposant à un autre.

Entre les 85^e et 87^e minutes du film, Satyajit Ray réalise un plan séquence, sublime, l'un des plus longs du film, avec une économie de moyens sidérante: au meeting, alors que le docteur Gupta et son frère Nishith partagent la parole au sein d'un même cadre, un léger panoramique désaxé va pousser hors champ le docteur et laisser la parole au seul Nishith, qui en vient à occuper toute la place. Ce mouvement de cadre représente l'acmé des manipulations politiques de Nishith, qui croit avoir réussi à bâillonner son frère et préserver les intérêts économiques des notables de la ville, dont il est le représentant.

L'émotion inouïe qui irradie ce film part de cette absolue simplicité à filmer des choses simples, celles d'un art qui, réduit à l'essentiel, n'a jamais été aussi humain. Cette émotion revient de très loin, du tremblement des premiers films de Louis Lumière car Ganashatru, du premier au dernier plan, est un vrai film de famille, le cinéma d'un espace domestique habité par l'angoisse du monde. (TESSON 1989: 22)

Cet espace habité par l'angoisse, c'est celui de la famille, menacée par l'incompréhension générale, jalouée par le renégat familial, broyée par ceux qui veulent conserver leurs intérêts économiques prévalents. Mais la famille, élargie à quelques amis, y fera front — non sans perte. Dans une très belle séquence, Satyajit Ray laisse entendre au spectateur que la femme de Gupta aurait cru, autrefois, à l'eau prodigieuse (la fameuse fiole contenant l'eau purifiée par le basilic) mais qu'elle a dû renoncer à ses croyances au contact de son mari, rationnel et scientifique. Et lorsque son mari lui demande si elle le regrette, elle lui répond que non, car elle sait à présent que l'on peut être un «homme bon» en dehors de la religion, qu'un incroyant peut accéder à un certain idéal de sainteté.

Bibliographie

IBSEN, Henrik (1982). *Un ennemi du peuple*. [http://theatregratuit.com].

ROBINSON, Andrew (1989). *Satyajit Ray: The Inner Eye. The Biography of a Master Film-Maker*. Londres: I.B. Tauris.

TESSON, Charles. (1989). «Le bruit du monde», *Cahiers du cinéma*, no 422, juillet/août 1989, pp.20-25.

TESSON, Charles (1992). *Satyajit Ray*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Collection «auteurs».

- 1 Une autre adaptation peu probable et méconnue de la pièce d'Ibsen précède la version de Satyajit Ray. Il s'agit de *An Enemy of the People (Un ennemi du peuple)* de Georges Schaefer, tourné en 1978, avec Steve McQueen et Bibi Andersson, qui déplaira fortement au public respectif des deux stars.
- 2 Sorte de filiale Gaumont réservée à la production d'œuvres réputées élitistes, comme des opéras filmés, très en vogue à cette époque-là (*Madame Butterfly*, de Frédéric Mitterand; *Boris Godounov*, d'Andrzej Zulawski; *La Bohème*, de Luigi Comencini), ou encore du cinéma d'auteur (Maurice Pialat; Peter Greenaway).
- 3 Comme les plans d'ouverture et de fermeture du film, qui cadrent un téléphone et un stéthoscope, qui raccorde sa vie privée (Satyajit a fait une crise cardiaque quelques temps avant le tournage) à sa vie professionnelle (un tournage sous haute surveillance médicale).

Mythologies sans dieux

Ulisse, de Mario Camerini

Doralice Fabiano (Université de Genève)

L'*Odyssee* est certainement un des récits de voyage les plus célèbres de tous les temps et nombreuses sont les références cinématographiques à l'histoire d'Ulysse, qui vont de 2001: *Odyssey in the Space* (1969) de Stanley Kubrick, au plus récent *O Brother, Where Art Thou?* (2000) réalisé par les frères Coen, en passant par *Nostos* (1989) de Franco Piavoli, pour n'en citer que quelques-uns (DUMONT 2009: 201-209). L'*Odyssee* a fait également l'objet



Polyphème dans *Ulisse* (1954), de Camerini

de réécritures plus modestes d'un point de vue artistique, mais non moins intéressantes, car elles montrent la pénétration de cette histoire dans la culture de masse et son réemploi notamment dans les années 1950 et 1960, une période pendant laquelle les films du genre péplum furent très à la mode. L'*Ulisse* de Mario Camerini (1954) en est le meilleur exemple si l'on considère que cette production italo-américaine fut une des plus coûteuses de l'époque et qu'elle remporta un énorme succès public, grâce aussi aux premiers effets spéciaux. En 1968, un des deux producteurs d'*Ulisse*, Dino De Laurentiis (Carlo Ponti est le se-

cond), redoubla le succès du film en lançant la mini-série *Odissea* (1968), une production pour la télévision dirigée par Franco Rossi, dans laquelle chaque épisode est introduit par la lecture de quelques vers d'Homère par un des plus grands poètes italiens de l'après-guerre, Giuseppe Ungaretti. Mes compétences concernant l'antiquité et notamment l'histoire de la religion grecque, je me limiterai à faire ici quelques remarques générales sur la représentation des dieux dans ce film, ainsi que sur la relecture de deux épisodes célèbres du voyage d'Ulysse, celui de Circé et celui des Sirènes.

Les dieux

Lorsque Dino De Laurentiis se rendit aux États-Unis pour chercher à convaincre Kirk Douglas, un des acteurs les plus payés de son époque, de prendre part à son film, il fut obligé de parler avec l'agent de la *star* américaine, Ray Stark. À la proposition de mettre en scène l'*Odyssee*, Stark réagit en posant au producteur italien une question inattendue: «C'est quoi?». Selon De Laurentiis, l'agent américain n'avait probablement jamais entendu parler d'Homère. De Laurentiis lui donna alors une première version du scénario et après l'avoir lu, Stark posa une deuxième question: «Mais ces dieux, comment va-t-on les représenter?» (KEZICH; LEVANTESI 2001: ch. 11) C'est peut-être en raison de cette méfiance que Kirk Douglas accepta finalement de jouer Ulysse, mais en demandant de faire réécrire le scénario par Irwin Shaw. L'objection de Stark



Kirk Douglas dans l'*Ulysse* (1954), de Camerini

à propos des dieux dut toutefois être considérée comme valide, car les dieux sont presque complètement absents du film, et notamment les grands protagonistes divins de l'*Odyssee*, à savoir Athéna, qui aide Ulysse toute au long de ses péripéties, Poséidon, son ennemi juré et Hermès, le messager des dieux. Chose étonnante toutefois, les monstres, tels Polyphème, passent dans le film sans problèmes: pour expliquer ce traitement différencié, il faut se rappeler que pendant ces années le cinéma américain inonde l'Europe de produits dont les protagonistes sont des êtres monstrueux, tels que *Creature from the Black Lagoon* (1954) de Jack Arnold, dont s'est inspiré Guillermo Del Toro pour *The Shape of the Water* (2017). Polyphème était ainsi plus acceptable qu'Athéna. Finalement, nous assistons à une seule apparition d'un dieu tout au long du film, mais celle-ci advient sous une forme particulière, qui mérite qu'on y porte plus d'attention. Juste avant leur arrivée à l'île des Cyclopes, Ulysse et ses compagnons risquent leur vie à cause d'une tempête, que les marins attribuent à la colère de Poséidon, car Ulysse n'a pas voulu sacrifier au dieu avant leur départ. Aux marins qui lui reprochent ce manque de piété, Ulysse répond avec mépris que Poséidon n'existe pas, mais que ce sont seulement le vent, l'eau et les vagues qui menacent leur navigation. Après ces mots, le héros jette à l'eau la statue du dieu qu'il avait emportée de Troie comme butin. Ce caractère sacrilège d'Ulysse n'est pas inconnu à la tradition littéraire italienne, comme le montrent l'Ulysse de la *Divine Comédie* (*Enfer XXVI*, 76-142), et notamment l'Ulysse de Gabriele D'Annunzio dans le poème *Maia* (IV, 211-229), qui poursuit

sa navigation en se battant «contre les dieux». Il est certainement possible que ces références, tout en demeurant méconnues du grand public, aient été présentes à l'esprit des scénaristes, au moins d'une façon générique. Toutefois, il nous semble plus intéressant de mettre en évidence un autre détail: le dieu, absent du film en tant que puissance capable d'intervenir activement dans les événements, y est toutefois représenté, mais seulement sous la forme d'un objet produit par la main humaine, comme pour rappeler discrètement que ces dieux des Grecs (ou des anciens) n'existent en somme pas, mais sont un produit de l'imagination humaine. Le dieu prend ici la forme d'un idole, celle d'une représentation visuelle dépourvue de puissance et d'efficacité, selon un modèle qui – l'histoire des religions nous l'enseigne – n'est qu'une manière de représenter la religion des Autres, une religion fautive, où les dieux, au contraire du vrai et seul Dieu, ne sont pas réels (BARBU 2016). La même problématique est abordée dans les mêmes années dans un péplum hollywoodien qui met en scène la conversion au christianisme d'un centurion romain qui participe à l'arrestation de Jésus et de son esclave: dans *The Robe* de Henry Koster (1953), les idoles des dieux païens sont omniprésentes, mais le spectateur ne voit jamais le visage du Christ, tout en percevant les effets de sa présence sur les visages des autres personnages. Le vrai dieu ne peut donc toujours pas être représenté sur l'écran.

Cette élimination des dieux constitue une caractéristique importante du film de Camerini, qui s'intéresse uniquement à l'action et à la psychologie humaine, en considérant que les dieux sont un élément trop invraisemblable pour être accepté par le public. Ce thème se retrouve de façon étonnement similaire dans un roman qui fait explicitement écho au tournage de l'*Ulysse* de Camerini et qui paraît la même année: il s'agit de *Mépris* d'Alberto Moravia (*Il disprezzo*). Moravia, qui avait collaboré à plusieurs reprises avec un des producteurs de l'*Ulysse*, Carlo Ponti, avait sans doute eu l'occasion de voir passer le scénario du film et très probablement d'assister à une partie

du tournage (WINKLER 2015). C'est sûrement de cette expérience qu'il tire certains éléments de son roman (KEZICH; LEVANTESI 2001, ch. 11): le protagoniste, Riccardo Molteni, doit écrire une transposition cinématographique de l'*Odyssée* en cherchant un compromis avec le producteur, un certain Battisti, selon lequel le film devrait mettre en scène «monstres, femmes nues, scènes de séduction, érotisme et grandiloquence» (MORAVIA 1954: 89), sur le modèle des films hollywoodiens en costumes qui ont inspiré l'*Ulisse* de Camerini. Dans ce cadre commercial, la présence des dieux s'avère inutile car ils semblent prendre des décisions que les héros pourraient très bien prendre sans aucune intervention de l'extérieur, ce qui permettrait aussi de diminuer le nombre d'acteurs nécessaires au tournage ainsi que le coût du film: «Battista ne voulait rien savoir des dieux qui ne représentaient à ses yeux que des bavard inconséquents, s'affairant à prendre des décisions dont l'initiative pouvait fort bien être laissée aux protagonistes» (104). D'autre part, le réalisateur allemand qui se prépare à tourner le film, inspiré du premier réalisateur pressenti pour l'*Ulisse*, Georg Prebst, élimine les dieux par une autre voie: partisan d'une lecture psy-

chromie imaginaire, contre l'arrière-fond d'un ciel bleu et lumineux. Ces dieux, chassés de l'*Odyssée* dans l'adaptation que Molteni est obligé de faire du poème homérique ainsi que dans le film de Camerini, paraissent donc, dans *Le mépris* de Jean-Luc Godard, surplomber constamment le monde des hommes sans y intervenir. Si d'un côté, ils assistent aux tragédies humaines sans les partager, de l'autre le réalisateur, hissant la caméra à leur niveau, fait en sorte que les spectateurs partagent leur regard (GRASSO 2017). Les dieux n'interviennent pas dans la vie des hommes, ils ne sont plus qu'une métaphore de l'art cinématographique. Parallèlement, la mer n'est plus le lieu où leur puissance se manifeste, car cet élément, dépourvu de son caractère d'espace du merveilleux, est réduit à être un pur objet de jouissance esthétique, signifié par la vue imprenable de Villa Malapart, surplombant les eaux d'Ischia, l'endroit initialement choisi par Prebst pour tourner l'*Ulisse* qui sera finalement filmé par Camerini, comme le témoigne un court-métrage de l'Istituto Luce, intitulé «Nel golfo delle Sirene» (03/08/1950).



Le Mépris (1963), de Jean-Luc Godard

chanalytique de l'*Odyssée*, il souhaite se concentrer sur les rapports entre Pénélope et Ulysse, en mettant à l'écart la présence des dieux ainsi que le thème du voyage. Or, on se rappellera que dans la transposition cinématographique que Jean-Luc Godard fit du roman de Moravia (*Le mépris*, 1963), la séquence initiale montre justement des plans de statues anciennes, avec des traces d'une poly-



Villa Malaparte à Ischia

Les figures féminines dans l'*Ulisse* de Camerini peuvent être traitées comme un ensemble, malgré que leur rôle et leur statut à l'intérieur de l'*Odyssée* soient très différents (PAUL 2013). En effet, Pénélope, Circé et les Sirènes se fondent dans une même représentation: Pénélope et Circé sont interprétées par la même actrice, Silvana Mangano, qui était à l'époque la femme de Dino De Lauren-

tiis, tandis que les Sirènes empruntent la voix de Pénélope pour convaincre Ulysse de s'arrêter près de leur île. Il ne s'agit pas d'une nouveauté absolue: déjà James Joyce, dans son *Ulysses* avait fait converger le personnage de Calypso et celui de Penelope dans la femme de Leopold, Molly Bloom. Dans *l'Ulisse* de Camerini, le centre de l'espace (Ithaque) et le point le plus excentrique touché par Ulysse, le royaume des morts (qui dans le film se trouve chez Circé), coïncident dans un seul visage, qui exprime la double nature du héros, à la recherche d'aventures d'un côté et désireux de rentrer en sa patrie de l'autre, selon l'aveu qu'il fait à Eurylochos pendant la navigation. En même temps, le fait de choisir une seule actrice pour Circé et Pénélope renvoie à la double nature du féminin, la séductrice irrésistible et l'épouse pudique. Lorsque Ulysse s'émerveille de la ressemblance de Circé et de Pénélope, la sorcière lui demande: «Pourquoi cela serait-il étrange? Toutes les femmes finalement ne sont-elles pas comme une seule aux yeux d'un homme?». L'homme serait toujours à la recherche du même idéal féminin qui se cache sous les femmes réelles. Il est également possible que ce choix fasse référence aussi à une interprétation vaguement psychanalytique sans qu'on puisse toutefois préciser sa provenance. Dans *l'Edipo re* de Pier Paolo Pasolini (1967), par exemple, c'est encore Silvana Mangano qui interprète Jocaste (mère et épouse d'Oedipe) ainsi que la jeune mère affectueuse sur laquelle s'ouvre le début du film dans un scénario tout à fait contemporain, en suggérant une clé d'interprétation plus évidemment freudienne. En même temps, on ne peut pas exclure que le choix de faire jouer à la même actrice le rôle de Pénélope et Circé permettait de faire passer plus facilement l'adultère d'Ulysse, dupé par la sorcière, sans trop abimer l'image du héros. Le même critère pourrait être sous-jacent au choix de prêter aux Sirènes la voix de Pénélope: celles-ci ne paraissent pas directement, mais Ulysse et ses compagnons voient les os blancs parsemés sur l'écueil qu'elles habitent, un détail qui reprend avec

précision le texte homérique (*Odyssée* 12, 45-46). Leur chant, adressé à Ulysse, n'est que la prière de Pénélope de s'arrêter auprès d'elle. Encore une fois, on retrouve peut-être quelque chose de semblable dans *l'Odyssée*. Lorsqu'Ulysse raconte à la cour d'Alcinoos la prise de Troie par les Grecs, il mentionne aussi une astuce d'Hélène qui a risqué de leur enlever la victoire. La femme de Ménélas, se méfiant du cheval de bois laissé devant la ville par les Grecs, aurait commencé à tourner autour de celui-ci, en imitant les voix des femmes des guerriers qui étaient à l'intérieur pour les induire à sortir de leur cachette (*Odyssée* 4, 266-289). Mais au-delà de cette possible référence homérique, la voix de Pénélope / Sirène semble encore une fois mettre de l'emphase sur le thème du retour en patrie et de l'affection familiale: une dizaine d'années à peine après la fin de la deuxième guerre mondiale, cette image devait sans doute encore toucher les spectateurs et elle doit avoir joué un rôle émotionnel important dans le succès du film de Camerini.

Bibliographie

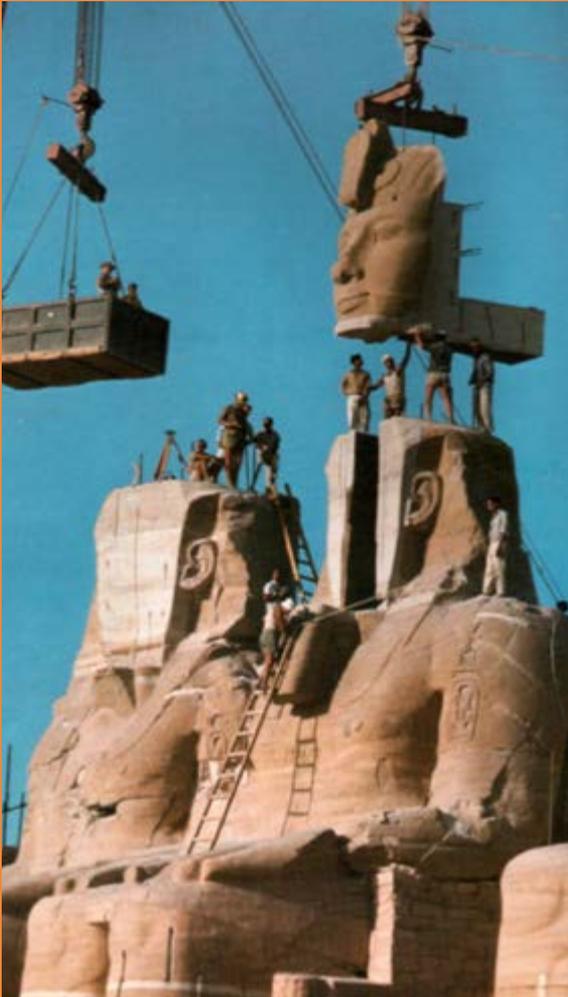
- BARBU, Daniel (2016). *Naissance de l'idolâtrie*. Liège: Presses Universitaires de Liège.
- DUMONT, Hervé (2009). *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*. Lausanne : Cinémathèque suisse.
- GRASSO, Elsa (2017). «Vérité et récit dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard», *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 21 décembre 2017, consulté le 15 janvier 2019. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7811>
- KEZICH, Tullio; LEVANTESI, Alessandra (2009). *Dino. De Laurentiis, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli.
- Istituto Luce. *Nel golfo delle Sirene. Pabst e Danielle Darrieux ad Ischia*, 03/08/1950, codice filmato 1047504, disponible à l'adresse <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/1L5000015500/2/nel-golfo-sirene-pabst-e-danielle-darrieux-ad-ischia.html>.
- MORAVIA, Alberto (1954). *Le mépris*, trad. fr. Claude Poncet. Paris: Flammarion, 2002.
- PAUL, Joanna (2013). «'Madonna and the Whore': The Many Faces of Penelope in *Ulisse* (1954)», dans NIKOLOUTSOS, Kostantinos P. (éd.) (2013). *Ancient Greek Women in Film*. Oxford: Oxford University Press, pp.139-162.
- WINKLER, Martin W. (2016). «Troy and the Cinematic Afterlife of Homeric Gods» dans WINKLER, Martin W. (éd.) (2016). *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*. Leiden: Brill, pp.108-164.



Construction du haut barrage d'Assouan, 1964.
Manfred Niermann (Wikimedia Commons)

Détournements

An-Nil Oual Hayat, de Youssef Chahine



Abussimbel. Per-Olow Anderson (Wikimedia Commons)

Quelles histoires d'eaux évoque *Un jour, le Nil* (1968)? En saisissant les rencontres amicales et amoureuses des hommes et des femmes qui ont participé à l'édification du haut barrage d'Assouan, Youssef Chahine (1926-2008) dévoile un destin collectif, celui d'un peuple dont le passé et l'avenir sont étroitement liés au grand fleuve africain.

Sébastien Farré (Université de Genève)

Commande de l'État égyptien et du gouvernement soviétique, cette co-production bénéficie d'importants moyens qui documentent le projet pharaonique de modifier le cours du Nil et d'exploiter sa puissance hydraulique pour alimenter le réseau électrique du pays. La caméra de Chahine témoigne notamment de l'ouverture, le 15 mai 1964, du nouveau lit du fleuve par le dynamitage spectaculaire de la vallée du Nil.

Les images impressionnantes des eaux libérées par l'explosion évoquent l'intention du régime de célébrer la marche triomphale et enthousiaste d'une civilisation millénaire vers le progrès et la puissance industrielle. Tracteurs, machines, camions, lignes à haute tensions, turbines, voitures de luxe, etc... les images saisissent la transformation d'un pays qui aspire à s'émanciper de

son glorieux passé pour se tourner vers un avenir radieux. Moment fondateur de l'État égyptien récemment affranchi de sa tutelle coloniale (1953), la domestication du fleuve est l'occasion de rendre hommage au partenaire soviétique. Malgré le positionnement de l'Égypte parmi les pays non-



High Dam Burg Memorial Wall, Aswan.
Przemyslaw «Blueshade» Idzkiewicz (Wikimedia Commons)

alignés dès 1955, le film met en scène le mariage de raison entre peuple égyptien et peuple soviétique réunis pour la construction du barrage sur le Nil. L'une des premières séquences du film dévoile la baignade joyeuse et sportive du jeune ouvrier nubien Barâk et de l'ingénieur de Léninegrad, Nikolaï, dans les eaux du Nil, avant que celles-ci ne soient taries complètement par la déviation du fleuve vers son nouveau lit.

Pour les commanditaires égyptiens et soviétiques, le film devait témoigner de l'œuvre magistrale de la science soviétique au service de la modernisation de la société égyptienne. Depuis son lancement en 1954 par le président Gamal Abdel Nasser, le projet avait fait l'objet de nombreux rebondissements diplomatiques et économiques. Après l'échec d'un partenariat avec l'ancienne puissance coloniale, la Grande Bretagne, exclue suite à la crise de Suez en 1956, et le fiasco de différents projets de participation financière et technologique des États-Unis, Le Caire avait fait appel à l'URSS. Dès lors, 2000 experts soviétiques s'étaient tem-

porairement déplacés pour participer à la construction du barrage cofinancée par l'État soviétique.

Face au projet d'un film pompeux décrivant l'aventure égyptienne vers son émancipation économique et politique, Youssef Chahine, esprit libre et sensible aux réalités sociales, détourne habilement le regard

du spectateur pour lui proposer une réflexion sur le progrès et sur la réalité quotidienne du grand chantier. De

ce fait, il est significatif que le réalisateur renonce à mettre en images la présence de Nasser et de Khrouchtchev à la journée historique du 15 mai 1964, moment qui signifie le point de départ du film. En maniant avec ironie et bienveillance les «petites» histoires des hommes et des femmes rassemblés autour du projet du barrage, il se libère, avec élégance, du corset diplomatique

imposé par les producteurs du film. À l'exemple de la destinée d'un fleuve dévié de son lit naturel, il contourne le projet initial pour livrer aux spectateurs un récit complexe, sensible et poétique. Ainsi, les aventures du quotidien du chantier resituent la construction du barrage en dehors des récits hagiographiques et idéologiques. En suivant de manière parallèle les histoires de multiples personnages associés au chantier fluvial, Chahine brosse un tableau vivant et bienveillant de cette singulière microsociété. Les différentes séquences se succèdent rapidement, elles

À l'exemple de la destinée d'un fleuve dévié de son lit naturel, il contourne le projet initial pour livrer aux spectateurs un récit complexe, sensible et poétique.



An-Nil Oual Hayat (1968), de Youssef Chahine

évitent soigneusement un récit linéaire pour nous suggérer de multiples points de vue sur cette période charnière de l'histoire égyptienne.

L'une des principales forces du film de Chahine est de pointer les conséquences dramatiques du grand projet égyptien. Entre deux plans larges de paysages montagneux dénaturés par les lignes à hautes tensions plantées dans le sable, Chahine nous invite à accompagner la galopade d'un paysan assis sur le dos de son âne. Incrédule et ironique, il parcourt les plaines labourées par le bal mécanique et géométrique des tracteurs. Le paysan fait une rapide halte devant le chantier du temple d'Abou Simbel, déplacé pierre par pierre vers un nouveau site. «Aucune de ces pierres ne vaut notre village» lance-t-il. Cette scène évoque l'exode forcé de plus de 100000 habitants de la Basse Nubie vers de nouveaux villages construits de toute pièce selon un modèle de campement militaire. Cette catastrophe humaine et écologique produite par l'inondation de cette région et la création du lac Nasser a définitivement rayé de la carte une société rurale millénaire. Malgré la beauté des paysages fluviaux magnifiquement saisis par le sovietscolor et quelques concessions du cinéaste à ces commanditaires, entre évocations du Bolchoï et de la bataille de Stalingrad, Chahine propose une réflexion sur le progrès. Machines et technologie ne peuvent imposer à elles seules la marche vers le futur. L'avenir se construit à l'échelle du quotidien des hommes et des femmes acteurs de la transformation de la société traditionnelle égyptienne. Ce cheminement est souvent douloureux et difficile, comme en témoigne l'expérience de Zoïa, l'ingénieure soviétique, qui suit en Égypte son époux Alik. En dépit de ses compétences professionnelles, elle ne trouve pas de travail dans une société encore très traditionnelle et sexiste. Accompagnée par des femmes en train de tricoter, elle scrute avec tristesse et nostalgie le coucher du soleil sur la plaine égyptienne dans l'attente d'Alik employé sur le chantier. À l'opposé, Nadia, la fille de Mahmoud, responsable égyptien du chantier, décide

de ne pas suivre la destinée d'Yahia, un riche intellectuel, déchanté après des années d'engagements révolutionnaires. Son passé est derrière lui et Nadia souhaite préserver sa liberté en se tournant vers l'avenir. En quittant Yahia, elle observe un cireur de chaussures qui déambule comme un funambule le long de la balustrade d'un quai du Caire. Au bord fleuve, au fil du Nil, l'Égypte construit son histoire et les Égyptiens vivent leur quotidien au jour le jour.

Ce film méconnu n'est pas l'œuvre la plus aboutie de Youssef Chahine, mais il constitue un magnifique témoignage de l'esprit libre du réalisateur et du regard qu'il pose sur la société égyptienne. On peut donc s'imaginer l'effet de surprise des commanditaires lors du visionnage du film. Rappelons qu'ils avaient mandaté Chahine pour filmer une grande fresque épique – une sorte de péplum technologique – sur le projet de construction du haut barrage. Interdit par l'Égypte et l'URSS, le film ne fut pas diffusé sur grand écran. Finalement, une nouvelle production fut montée à partir des images «pillées» du négatif original sous le titre *Ces gens du Nil, A Nass Ouel Nil* (1972). Renié par Chahine, le film fut rapidement oublié. Cependant, la première version du cinéaste égyptien fut sauvée, car Chahine avait conservé une copie positive (70 mm) qu'il confia à Henri Langlois, co-fondateur de la Cinémathèque française. En 1998, *Un jour, le Nil* fut finalement projeté sur les grands écrans dans une version restaurée lors de la 36^e édition du Festival du film à New York (1998) qui avait programmé une rétrospective consacrée à Chahine. Vingt ans plus tard, en 2018, la Cinémathèque française présente à Paris une série d'événements en hommage au grand réalisateur égyptien, une décennie après sa disparition. L'œuvre de Chahine est mise en lumière dans le cadre d'une exposition (du 14 novembre 2018 au 28 juillet 2019). En outre, les principaux films du cinéaste égyptien ont été programmés par la Cinémathèque. Dans ce cadre, *Un jour, le Nil* a été présenté le 17 novembre dernier.

Sa projection à Genève durant le Festival Histoire et Cité constitue ainsi une très belle opportunité pour se plonger dans l'atmosphère singulière et colorée de l'Égypte des années 1960, mais surtout pour (re)découvrir une œuvre singulière du grand réalisateur Youssef Chahine.

Bibliographie

Cahiers du cinéma, no 563, décembre 2001.

CHAHINE, Youssef; MASSAD, Joseph (1999). «Art and Politics in the Cinema of Youssef Chahine», *Journal of Palestine Studies*, vol. 28, no 2, 1999, pp.77-93.

HAKEM, Tewfik; CHAHINE, Youssef (2018). *Le révolutionnaire tranquille*. Paris: Capricci Éditions.

VIDEAU, André (1999). «Un jour, le Nil. Film de Youssef Chahine», *Hommes et Migrations*, no 1222, novembre-décembre 1999, pp.117-118.

Youssef Chahine. Exposition et rétrospective à la Cinémathèque française. <http://www.cinematheque.fr/cycle/youssef-chahine-474.html> (consulté le 1 janvier 2019).

Au fil de la psyché

Symbolique du fleuve dans *Deliverance*, de John Boorman

Sorti dans les salles obscures durant l'année 1972, le long-métrage *Deliverance*, réalisé par le metteur en scène John Boorman à partir du roman éponyme de James Dickey, raconte l'histoire de quatre amis citadins souhaitant descendre la rivière Cahulawassee en kayak, et ce une dernière fois avant que celle-ci ne disparaisse avec le site naturel alentour à cause de travaux d'endiguement de grande ampleur. L'œuvre est riche et complexe, l'ambition de cet article n'est ainsi pas d'en offrir une analyse exhaustive. À partir du thème *Histoires d'eaux* qui cadre cette édition du Festival Histoire et Cité, il s'agira plutôt d'aborder la puissance symbolique du fleuve, protagoniste majeur du film, dans une perspective psychanalytique.

Rayan Chelbani (Ciné-club universitaire)

Le fleuve, dans *Deliverance*, joue non seulement un rôle essentiel au niveau du récit filmique mais également au niveau métaphorique. En effet, en plus d'être pour les protagonistes le cadre d'une ultime expédition en pleine nature, il représente de façon très explicite les fluctuations de la psychè humaine, là où «de nocturnes pulsions travaillent» (BUACHE 1974: 552). Il est largement connu et accepté, depuis les travaux de Sigmund Freud, que ce que l'on appelle «l'inconscient» (cette partie de l'esprit où les névroses trouvent leur origine) intervient de manière décisive dans la formation de la personnalité. Tirant son parti des travaux de son mentor tout en les critiquant, Carl Gustav Jung a été en mesure de proposer une théorie de la part sombre de l'individu, une définition complexe du «ça»: la notion d'«ombre» permet une telle synthèse, qui n'est autre que la part asociale, refoulée, indésirable pour l'individu. Elle peut être violente et désagréable à accepter, mais elle est également nécessaire au développement de la personnalité et s'oppose, par définition, à ce que Jung a nommé la «persona», définie comme ce qu'une personne n'est pas réellement mais ce que la personne-même et autrui pensent qu'elle est (JUNG 1963: 257). Refoulant l'ombre et par conséquent leur personnalité complète (ou leur «vraie nature»), les individus s'en trouvent déstabilisés, voire malades. Cet état problématique donne naissance aux «névroses». Selon Jung, la névrose est bien le symptôme d'une ombre non reconnue et rejetée, car «lorsqu'un être arrive à la névrose, nous avons invariablement affaire à une «ombre considérablement intensifiée» (JUNG 1963: 259). Par analogie, le débit du fleuve qui s'intensifie au fil du récit filmique est comme une irréprensible nature, une bestialité ne demandant qu'à s'exprimer mais qui est contrainte à la persona, c'est-à-dire à l'homme civilisé et à ses impératifs moraux. Au sein de l'œuvre, l'environnement (illustré par le fleuve mais encore par la forêt aux alentours) n'est pas seulement un lieu de plaisir et de divertissement perçu comme



Les quatre canoïstes, joués par Ned Beatty, Burt Reynolds, Ronny Cox et Jon Voight, avant leur départ

tel par les protagonistes (première partie du film), mais devient dangereux et inamical dans la deuxième partie (dès l'agression des protagonistes par des autochtones malveillants). À ce propos, il est pertinent de s'arrêter sur le personnage d'Ed (Jon Voight) dont l'évolution psychologique est la plus marquée. Présenté comme un citoyen paisible et débonnaire en comparaison de l'irrévérencieux et sauvage Lewis (Burt Reynolds), Ed devient le témoin, au cœur de la forêt, d'une scène dramatique impliquant son ami Bobby (Ned Beatty) et deux autochtones «à l'allure de primates» (BUACHE 1974: 552). Suite à cet épisode et au suicide de son ami Drew (Ronny Cox), il se retrouve à devoir guider ses camarades au milieu d'une nature devenue hostile, il apprend par la même occasion à utiliser un arc (arme des plus élémentaires) et se risque à grimper une falaise sans harnais de sécurité. Au terme du récit, Ed est sans conteste le personnage dont la personnalité a le plus évolué, citoyen tranquille devenu aventurier aguerri à l'art de la survie. À l'instar du fleuve dont le débit intensifié résonne de manière omniprésente, le protagoniste fait l'expérience de la violence et d'une tension sans cesse renouvelée, l'amenant à devenir celui qui conduira ses acolytes à bon port. Initialement incapable de se défendre contre ses agresseurs dans la forêt, il se renforce en prenant les rênes de l'expédition. C'est sa part d'ombre qu'il laisse s'exprimer, volet d'agressivité qui complète sa personnalité. Elle l'équilibre et l'épanouit, car non seulement «la lumière nécessite l'obscurité, sans laquelle elle ne saurait être lumière» (JUNG 1963: 255), mais encore parce que ce n'est «que du heurt des contrastes que jaillit la flamme de la vie» (JUNG 1952: 101). Cependant, cette transformation ne se fait pas sans mal, et n'importe quel individu n'est pas prêt à la subir. Comme l'avait déjà remarqué l'écrivain américain Henry David THOREAU (1854: 176): «I believe that men are generally still a little afraid of the dark, though the witches are all hung, and Christianity and candles have been introduced.» L'ombre s'entend évidemment aussi comme l'inconnu, comme ce qui

n'a pas encore été exploré, comme ce qui résiste à sa domestication, symbole fort de l'adversité qu'oppose la nature et l'environnement au développement civilisé (DURPAIRE 2013:38).

Deliverance nous fait lire le fleuve comme une métaphore essentielle de la psychè humaine. L'exploration d'une nature de plus en plus menaçante y symbolise une domestication progressive des pulsions violentes et bestiales de la nature humaine, mais aussi des grands espaces naturels tels que l'histoire des États-Unis d'Amérique nous en conte la conquête. La délivrance que titre le fil de John Boormann en acquiert une dimension chargée d'ironie (BUACHE 1974: 554). Si Ed parvient à survivre à ces épreuves qui l'ont rendu plus autonome et résilient, il en ressort brisé, rompu de culpabilité (on se souvient de ce plan cauchemardesque d'une main émergeant soudainement d'une eau marécageuse). Mais on y lira peut-être aussi un message plus hautement spirituel, une invitation à nous surpasser dans les moments les plus sombres de notre existence: «It is during our darkest moments that we must focus to see the light».

Bibliographie

BUACHE, Freddy (1974). *Le cinéma américain:1955-1970*. Lausanne: L'Âge d'homme.

DURPAIRE, François (2013). *Histoire des États-Unis. Paris: Que sais-je?*

JUNG, Carl Gustav (1952). *Psychologie de l'inconscient*. Genève: Georg.

JUNG, Carl Gustav (1963). *L'âme et la vie*. Paris: Buchet/Chastel.

SCHNEIDER, Steven Jay. (éd.) (2007). *1001 films à voir avant de mourir*. Paris: Omnibus.

THOREAU, H. D. (1854). *Walden and Civil Disobedience*. London: Penguin Books.



The people from grasslands love the communist party Greening Desert, building northern China

南水北调

Le projet en chiffres

Nombre d'habitants:

1,3 milliard

Superficie de la Chine:

9,6 millions de km²

Réserves d'eau de surface:

2 812 milliards de m³, soit 5,8% des ressources hydriques du monde.

Réserves d'eau souterraines:

5 100 milliards de m³ de glaciers.

À l'étude depuis:

1952

Lancement du projet Nan Shui Bei Diao:

2002

Fin des travaux:

2050

Transfert d'eaux prévu vers le Nord:

près de 44,8 milliards de m³

Longueur cumulée des 3 voies (Est, Centre, Ouest):

4 350 km

Coût du projet:

environ 80 milliards de \$

Population déplacée:

plus de 350 000 personnes

Sud eau nord déplacer (2014), d'Antoine Boutet

Démésure chinoise.

Sud eau nord déplacer, d'Antoine Boutet

Après avoir réalisé *Zone of Initial Dilution* en 2006, consacré à la transformation de la région du barrage des Trois-Gorges en Chine, Antoine Boutet s'intéresse au «Nan Shui Bei Diao», littéralement *Sud eau nord déplacer*, le plus gros projet de transfert d'eau au monde, dont les conséquences humaines et écologiques sont à ce jour incalculables. Avec une petite équipe, il remonte les différents fleuves à contre-courant, du sud au nord et d'est en ouest, pour filmer l'impact de ce gigantesque chantier sur les populations et l'environnement. Au fur et à mesure des rencontres, des voix s'élèvent contre ce projet titanesque imaginé en 1952 par Mao Zedong.

Bertrand Bacqué (HEAD – Genève)

*Empty your mind, be formless, shapeless – like water.
Now you put water in a cup, it becomes the cup; you
put water into a bottle it becomes the bottle; you put it
in a teapot it becomes the teapot. Now water can flow
or it can crash. Be water, my friend!*

Bruce Lee, *A Warrior's Journey* (2000)

Dans un espace désertique, battu par les vents, où trône un arbre foudroyé, un homme s'avance à pas lents. Nous ne sommes pas sur Mars ni dans un film de science-fiction, mais dans le nord-est de la Chine, où le désert semble chaque jour gagner du terrain. Après le générique, nous suivons des arbrisseaux fraîchement déracinés sur différentes routes, traversant divers tunnels, de jour comme de nuit. Puis, aux portes du désert, nous compre-



Sud eau nord déplacer (2014), d'Antoine Boutet

nons enfin leur destination: il s'agit de reboiser le pays! Sur les ponts qui enjambent l'autoroute, des slogans nous avertissent en anglais: «Les gens de la plaine aiment le Parti communiste. Rendons le désert verdoyant, construi-

sous la Chine du Nord». Sur la camionnette qui accueille les ingénieurs, des idéogrammes chinois indiquent: «Opération “reboisement du désert”». Quant à la suite, elle surprend encore plus. Au milieu des dunes, un ouvrier plante une jeune pousse en l’arrosant abondamment. Sans être ingénieur agronome, l’on se dit que c’est peine perdue. On frôle l’absurde. Plus loin, le spectateur apprendra la raison de cette folle entreprise grâce à de nouveaux slogans: «Faisons reverdir le désert pour réduire les tempêtes de sable à Pékin et rendre la Chine encore plus belle.» Un homme seul, donc, face au désert.

Autre moment fort du film, pur morceau de cinéma direct: avec des officiels, nous visitons les nouveaux locaux destinés aux populations dé-

placées par les travaux du barrage de Danjiangkou. Alors que les édiles s’extasient, «En emménageant ici, les migrants font d’un coup un bond en avant de vingt ans...», les habitants font leurs comptes. Au bout de deux mois, les nouvelles maisons se délitent. De plus, on a attribué à ces modestes pêcheurs des terres forestières sablonneuses, dont on a arraché les arbres. Des forêts entières ont été détruites. Lors d’un admirable plan-séquence, la parole se libère et les larmes coulent sur les visages durcis par l’épreuve et par l’amertume. Un cri de colère monte contre les membres du Parti qui n’ont pas peur de mettre à exécution leurs menaces. «Qui proteste, on le tue.» rappelle l’un des déplacés. Les maisons, neuves, sont inhabitables; les terres sont impropres à l’agriculture; et les

fonds promis par l’État, détournés. Dans la séquence suivante, nous ne sommes plus dans ces logements neufs et défraîchis, mais sur le terrain agricole. Les paysans montrent à Antoine Boutet ces champs qui ne veulent pas retenir l’eau. Déboule un officiel qui tance avec véhémence l’un des apprentis cultivateurs: «Ici, c’est le



Sud eau nord déplacer (2014), d'Antoine Boutet

Parti communiste qui dirige le pays... Alors ne vient pas te plaindre... Ce n’est pas toi qui décides... Vous n’avez qu’à parler au Comité central, à la province ou au Ministère de l’Intérieur...» ajoute-t-il sèchement.

Sud eau nord déplacer d’Antoine Boutet se tient entre ces extrêmes. Entre la folie d’un projet titanesque et les tragiques répercussions sur la population. Entre des paysages plus grands que nature, balafés par des aménagements incertains, et des hommes et des territoires menacés par ces projets. Avec *Zone of Initial Dilution* (2006), le plasticien et vidéaste, réalisateur du remarquable *Plein pays* (2009), récompensé dans de nombreux festivals, explorait déjà la région du barrage des Trois-Gorges, en montrant les conséquences sur l’envi-

ronnement et la population. Ici, il a décidé de remonter le courant, non seulement en documentant systématiquement ces espaces, mais en rencontrant, en chemin, intellectuels, artistes ou gens du peuple. Car si *Zone of Initial Dilution* se «contentait» d'impressionnantes images, ici la parole est devenue nécessaire. Elle est le seul contre-



Sud eau nord déplacer (2014), d'Antoine Boutet

pouvoir possible à ce projet pharaonique pensé par Mao Zedong dans les années 1950.

Comme l'explique doctement l'ingénieur en chef des trois Voies attablé à son immense bureau, l'idée est en effet née dans l'esprit du Grand Timonier en 1952: «Emprunter au Sud où elle abonde cette eau qui manque au Nord.» Ce n'est qu'en 2002, après des dizaines d'années d'études de faisabilité, que le projet «Nan Shui Bei Diao» a été approuvé. Il s'agit d'apporter des ressources d'eau supplémentaires à la grande plaine du Huang-Huai-Hai, dont Pékin dépend, en empruntant d'abord au Yangzi au nord de Shanghai – c'est la Voie Orientale (environ 1150 km) –, ensuite au réservoir de Danjiangkou – c'est la Voie Centrale (1241 km) –, enfin au plateau du Tibet – c'est la Voie

Occidentale (300 km), la plus courte mais la plus complexe à mettre en œuvre. Un projet, on l'aura compris, des plus controversés pour son impact écologique et humain. Outre l'ingénieur en chef des trois Voies et les paysans déplacés, nous rencontrons d'abord M. Ma qui nage tous les matins au bord du barrage du Danjiangkou. Fin connais-

seur de la littérature française et de l'histoire occidentale, ce professeur de mathématiques, de physique et de chimie a passé vingt ans dans les geôles communistes comme «contre-révolutionnaire». Il connaît les mérites de chaque système politique. Nous croisons aussi la route de Mei Jie, écrivaine semi-officielle tolérée par le système, qui décrit dans ses ouvrages le sort des déplacés par ces grands travaux. Nous rencontrons

ensuite Ran Yunfai, un intellectuel assigné à résidence, qui appelle à l'émergence d'une société civile encore balbutiante. Très ferme dans ses convictions, il déclare: «Ce gouvernement, plutôt que de déplacer la capitale, lance



Sud eau nord déplacer (2014), d'Antoine Boutet



Sud eau nord déplacer (2014), d'Antoine Boutet

un projet de déplacement des eaux.» Il ajoute: «C'est un calcul politique, pas un pari scientifique ou technologique. La destruction de l'environnement en Chine est le fait d'un gouvernement et d'un système politique désastreux. Le modèle de développement, c'est la croissance du PIB, et peu importent les conséquences...» Et d'en appeler à plus de démocratie pour contrer une bureaucratie sans contre-pouvoir... On le voit, le problème de l'eau en Chine communiste soulève de nombreuses questions, y compris de politique et de gouvernance. Comme dirait Jacques Rancière, c'est le travail d'émancipation qu'opère la politique contre la police¹.

Tiger Temple, lui, est un blogueur. Il parcourt la Chine à vélo à la rencontre des «sans-voix» confrontés à l'injustice et à la misère. Pour ce dernier, «bien que le Nan Shui Bei Diao soit récent, les experts en débattaient déjà dans les années vingt. De plus, après la mise en eau du barrage des Trois-Gorges et le lancement du Nan Shui Bei Diao, les catastrophes naturelles se sont succédé.» Il souligne: «Tous les méga-projets chinois sont liés à des individus. Le barrage des Trois-Gorges, c'est Li Peng. C'est moins

un projet d'État qu'un projet de Li Peng. Il ne découle pas d'une fonction, mais d'une volonté individuelle.» Il espère en l'émergence d'une conscience collective via les réseaux sociaux comme Weibo. Nous rencontrons enfin Woesser, écrivaine et poétesse tibétaine, qui dénonce, au-delà de l'oligarchie et du monde des affaires qui pilotent ce projet, la posture colonialiste de la puissance chinoise. Et le film de s'achever sur les pentes enneigées du Tibet, comme une prière.

Au-delà de ces rencontres avec ces anonymes ou ces personnes d'exception, *Sud eau nord déplacer* est bâti sur un équilibre subtil entre contemplation et information. D'un côté l'émergence d'un contre-pouvoir nécessaire, la naissance d'une véritable société civile, malgré le poids de la bureaucratie et du système qui laissent peu de place à la contestation, de l'autre ces incroyables rapports d'échelle qui marquent l'esthétique du film d'Antoine Boutet. On pense souvent à John Ford, à Michelangelo Antonioni ou Jia Zhang-ke en voyant ces plans superbement composés qui disent la disproportion entre un homme, si petit, et la nature qu'il veut dompter. Entre la machinerie sans com-

mune mesure qu'il met en œuvre et l'espace à conquérir. Antoine Boutet, en véritable essayiste, n'a pas peur des digressions, et les sujets de son film sont multiples. Ils touchent au politique, à la condition humaine, et disent quelque chose de notre rapport au monde, de cette folie de la maîtrise et de la domestication de la nature.

1 «Nous avons alors trois termes: la police, l'émancipation et le politique. Si nous voulons insister sur leur entrelacement, nous pouvons donner aux procès d'émancipation le nom de *la* politique. Nous distinguerons alors la police, *la* politique et *le* politique. Le politique sera le terrain de la rencontre entre la politique et la police dans le traitement d'un tort.» (RANCIÈRE, Jacques (2007: 113). *Aux bords du politique*. Folio/Essais, Gallimard)

Entretien avec Antoine Boutet

En février 2015, Olivier Daunizeau, auteur et producteur de films documentaires, rencontre Antoine Boutet pour *Éclairs*, la revue numérique de l'ALCA, agence livre, cinéma et audiovisuel en Nouvelle-Aquitaine. Voici leur échange.

Dans Sud eau nord déplacer, vous partez en Chine et vous ouvrez le film sur une description mythologique des lieux que vous allez parcourir.

Le film commence en effet par un texte extrait d'un recueil de l'antiquité chinoise, le *Classique des montagnes et des mers*. Il y a évidemment un décalage entre la Chine d'aujourd'hui et les préoccupations qui étaient liées au paysage et à la géographie il y a plusieurs millénaires. Ce début peut sembler énigmatique, mais ce texte est comme une source. Les questions du paysage, de l'eau et de sa transformation, ont toujours existé en Chine. Le texte d'ouverture raconte la genèse d'un territoire du point de vue géographique et fantastique, et met en perspective ce qui va suivre. Il n'y a pas d'autre apport de textes dans le film...

... sauf ceux des affiches officielles: «Les gens des plaines aiment le Parti communiste», «Verdir le désert, construire la Chine du Nord», ...

Bien sûr! Ces phrases prolongent le premier texte d'une certaine manière, car on peut en faire une lecture mythologique actuelle du territoire. Elles montrent la force de la propagande, la volonté d'afficher à même le paysage l'image d'un pouvoir fort. Le texte d'ouverture



rappelait la force du lien de la culture chinoise à la nature et aujourd'hui encore, le rapport à l'eau est prédominant dans

l'organisation du pays. Beaucoup des chefs d'État sont d'anciens ingénieurs hydrauliques. D'une certaine manière, maîtriser l'eau, c'est maîtriser le peuple, cela fait partie de la gestion politique. Ces slogans le rappellent.

Ce chantier gigantesque va durer 50 ans. Comme dans votre film précédent, dans lequel le héros creusait et sculptait une grotte, vous cherchez à mesurer notre rapport à l'infini.

C'est fascinant comme nous pouvons nous projeter dans des travaux, dans des perspectives qui dépassent notre propre existence. Dans tous mes films, ce qui m'intéresse, c'est partir d'une situation que je découvre, ancrée dans le présent, et qui permet de se projeter. Dans *Sud eau nord déplacer*, cette entreprise de l'État chinois va durer tellement longtemps que j'y ai vu de la science-fiction. Ça m'est apparu au montage, j'ai eu l'impression de me retrouver dans un film d'anticipation. Où est-on? Dans quel temps? Après une catastrophe? Avant? Cette incertitude plane par moments dans le film et ce sentiment d'étrangeté, qu'on retrouve aussi dans *Le plein pays*, me permet de conserver une tension.

Vous n'aviez pas perçu cette ambiance de science-fiction pendant le tournage?

C'étaient des impressions: l'avancée du désert, des constructions à l'arrêt... Et une incertitude liée au fait que plus je filmais, plus mon sujet s'élargissait et moins je le comprenais. Le rapport à l'eau, à l'environnement, les conséquences de cet aménagement sur la vie des gens et leur impossibilité d'en parler: toutes ces ramifications révélaient des contradictions, que je constatais sur le terrain. Le film reflète ces impressions, interroge le bien-fondé du projet hydraulique en montrant une certaine absurdité dans son développement, même s'il n'apporte aucun discours scientifique.

La majorité des personnages que l'on rencontre sont opposés au projet et surtout à la façon dont le gouvernement le mène.

J'ai découvert que des individus se mobilisent, réagissent, qu'il y a quelque chose qui se passe. D'une manière souterraine, une surveillance citoyenne existe et l'apport d'internet est très important en Chine. Les gens ne lisent plus ces slogans officiels qui continuent à s'afficher partout. Sans ces rencontres, je n'aurais filmé que l'argumentaire officiel et des paysages dévastés.

Un des personnages cite une phrase de Margaret Thatcher: «En Chine, il n'y a pas de société, il n'y a qu'un État.» Comment la réalisation de ce film a-t-elle changé votre regard politique sur la Chine?

Je me suis rendu compte à quel point cela leur était compliqué d'argumenter contre le projet. Ceux qui le font ne sont que quelques individus, des bloggeurs, des intellectuels ou des associations qui restent fragiles face au colosse étatique. Depuis *Zone of Initial Dilution*, mon premier film en Chine, je connaissais la violence à leur égard. Et cette violence-là, on la connaît peu chez nous: face aux projets importants, il y a toujours un peu de concertation, on peut manifester son opposition, les associations veillent. Dans le contexte chinois, le fait de s'exprimer sur des sujets sensibles est une prise de risque importante.

L'impossibilité d'un dialogue me paraît être le point crucial; c'est ce que racontent les personnages et c'est

ce qui entraîne le film dans une nouvelle direction. En quittant le sujet du chantier hydraulique, j'aborde cet impossible dialogue entre la société civile et le pouvoir, qu'il soit local ou national.

Et une fois que le spectateur a compris ce virage, vous l'emenez à la source du fleuve, qui se situe au Tibet.

J'avais assez peu d'idées *a priori* sur la structure du film, mais je voulais qu'il se termine au Tibet. C'est là que se situe la troisième voie de transfert d'eau, celle qui est toujours à l'étude. Cet épilogue permet de voir un territoire qui n'est pas encore transformé et de se projeter dans ce qu'il pourrait devenir: la tension est laissée à l'imagination du spectateur.

On sent parfois la résistance du pays par rapport à l'étranger que vous êtes, et les risques que vous avez dû prendre pour faire ce film.

Ma position était un peu particulière. Je me suis mis volontairement en difficulté pour faire ce film: je découvrais le chantier, tout en sachant que ce n'était pas l'unique sujet. C'était une ligne directrice dont je voulais explorer les marges. Et puis, je ne parle pas chinois et je n'avais pas d'autorisation. Mais paradoxalement, ces manques furent un avantage pour mieux observer le terrain. Ensuite, le fait de revenir pendant plusieurs années m'a permis d'être de plus en plus précis, de savoir ce que je pouvais faire, de trouver des solutions pour atteindre ce qui ne m'était pas autorisé. Tourner dans des endroits sensibles et organiser des rencontres a été compliqué, mais l'enjeu était tel qu'il fallait aller au bout de chaque piste. Donc il était inévitable de prendre des risques, mais rien de comparable avec ceux que prennent quotidiennement les personnages du film.

DAUNIZEAU, Olivier (2015). *Entretien avec Antoine Boutet*. Éclairs, revue numérique de l'ALCA. 18 février 2015. [Consulté le 22 janvier 2019]. <http://eclairs.aquitaine.fr/sud-eau-nord-deplacer.html>

L'enquête historienne au cinéma

L'île sans rivages, de Caroline Cuénod

La recherche documentaire qui s'effectue en amont d'un film à caractère historique est un préalable à sa réalisation. Avec ce premier long métrage documentaire, Caroline Cuénod met en scène le travail de l'historien et en fait le fil rouge de son récit. La thématique abordée est également pour le moins originale, voire a priori insolite: la marine marchande helvétique.

Noémie Baume (Ciné-club universitaire)

Des questions et des fils

L'histoire en tant que discipline académique se propose, depuis l'entre-deux-guerres et l'émergence de l'École des Annales en France, de faire de «l'histoire-problème». Par opposition à la démarche s'inscrivant dans le sillage de la fondation des États nations au 19^e siècle en Europe et consistant à fabriquer, à la commande plus ou moins explicite, un récit national.

L'histoire s'écrit et se construit désormais avant tout à partir de questions. Celles posées aux sources, généralement

entendues comme l'ensemble des écrits contemporains à la période étudiée. Antoine Probst, dans ses *Douze leçons sur l'histoire* qui constituent désormais un «classique» de la formation des historiens dans le monde francophone, le pose ainsi:

(...) l'histoire ne peut pas procéder à partir des faits: il n'y a pas d'effet sans questions, sans hypothèses préalables. (...) L'histoire n'est pas une pêche au filet; l'historien ne lance pas son chalut au hasard, pour voir s'il prendra des poissons, et lesquels. On ne trouve jamais la réponse à des questions qu'on ne s'est pas

posées... En quoi l'histoire ne diffère pas des autres sciences. (PROBST 1996: 75)

Il s'agit donc de «partir à la pêche», mais pas sans avoir préalablement déterminé où et comment on va chercher à collecter des informations. Puisque que l'on se penche nécessairement sur des processus qui ont pris place dans le passé, c'est sur les «traces» que ces derniers ont laissées que se basera ce travail.

Dans *L'île sans rivages*, cette quête est mise en scène en la personne de Pietro Boschetti, journaliste à «Temps présent» et, tout comme la réalisatrice, historien de formation. «Initialement, m'explique Caroline Cuénod, j'avais

formations et les questions qui leur sont posées, le film illustre à quel point lorsqu'on cherche, parfois on ne trouve pas ce qui nous a mené à effectuer une démarche, parfois on trouve des éléments que l'on n'aurait pas même imaginés et parfois encore on ne trouve rien de pertinent ou d'utile par rapport aux questions que l'on se pose. Ce qui peut mener alternativement à renouveler ses questionnements ou à trouver d'autres moyens d'accéder à des informations.

En mettant en scène Pietro Boschetti dans son bureau aux archives fédérales ou en entretien avec des historiens, c'est à la fois la pluralité et la non-linéarité du tra-



Lukas Roth de l'Office de la Navigation Maritime Suisse suit les déplacements de la flotte marchande suisse. *L'île sans rivages* (2018), de Caroline Cuénod



Pietro Boschetti aux Archives fédérales dépouille les dossiers des débuts de la marine marchande suisse en 1941, Berne. *L'île sans rivages* (2018), de Caroline Cuénod

demandé à un jeune journaliste fraîchement diplômé de mener une recherche.» Elle envisageait de montrer en parallèle les deux enquêtes. Au final, le «fil» d'une enquête basée principalement sur les ressources disponibles en ligne a été abandonné. Mais, elle relève que c'est ce dernier qui a mené à l'un des principaux témoins: un jeune marin vaudois.

Tout comme l'enquête historique, la réalisation d'un film est un processus long et chaotique. À la fois très écrit et reflétant les allers-retours entre les différentes sources d'in-

vail d'enquête qui est figurée. C'est l'image des fils qui déroulent et se tissent qu'elle convoque pour évoquer cette démarche. Le point de départ est toujours un questionnement mais le chemin est fait d'embûches et de trouvailles qui ont autant de chances de détourner ou d'affirmer l'intérêt de l'historien pour sa problématique initiale.

Son échange avec des historiens illustre quant à lui la manière dont les chercheurs «entrent en discussion» les uns avec les autres au travers de leurs contributions successives. Ce à deux titres, d'une part en allant interroger ce

qui a déjà été écrit au sujet d'une thématique et d'autre part en l'appréhendant d'une manière critique et en développant de nouveaux points de vue.

Sources

Bien longtemps, les historiens ont basé leur travail presque exclusivement sur des écrits, émanant le plus souvent des organes du pouvoir. Dans une habile alternance entre images d'archives, photos et récit émanant des témoins de cette réalité d'hier et d'aujourd'hui, le film reflète la richesse et la diversité des matériaux qui sont aujourd'hui appréhendés par les historiens.

Ce genre de démarche un peu particulière dans la pratique de l'historien voit le jour au cours des années 1940 aux États-Unis, se répand au fil des années 1960 dans la sphère anglophone pour atteindre le monde académique francophone au cours des années 1970 (cf. DES-CAMPS 2001: 33 et 81). L'historien, à l'instar d'autres chercheurs en sciences sociales, notamment des sociologues, entre directement en contact avec des acteurs afin de faire émerger et de collecter la manière dont ils ont vécu et ressenti des expériences passées. Le fait d'interroger ces mémoires individuelles se rapproche également du travail d'un journaliste. Là aussi, le film reflète très bien la forme



Jacques Voirol, l'un des premiers marins suisses.
L'île sans rivages (2018), de Caroline Cuénod



L'île sans rivages (2018), de Caroline Cuénod

La trame de l'histoire fait explicitement référence à toute une série de traces. Ici une source imprimée, là un document découvert dans un dépôt d'archives, documents du quotidien et de la réalité des hommes qui ont participé à cette aventure: un témoin, Jacques Voirol, raconte ses souvenirs des vaisseaux helvétiques durant la Deuxième Guerre Mondiale, son entrée dans la marine et sa brève formation, le chômage qui a fait suite au conflit. Une vision «à hauteur d'homme», qui permet d'apporter un éclairage actuel sur ces réalités d'un temps révolu.

que peut prendre ce type d'entretien. Les séquences relevant d'échanges avec Jacques Voirol montrent le rôle que peuvent jouer des archives personnelles, ici en particulier des photos, dans l'évocation du passé.

L'île sans rivages comporte également plusieurs séquences d'images d'archives. Souvent utilisées à de simples fins d'illustration d'un propos ou flanquées de commentaires descriptifs en voix off, ces images font ici partie intégrante de l'histoire qui nous est racontée. Elles constituent la matière dans laquelle l'historien s'immerge

pour travailler. Elles permettent de découvrir à quoi ressemblaient les lieux, les vêtements portés par les acteurs, leur manière d'évoluer dans l'espace et de communiquer. De telles images donnent, en filigrane, matière à réfléchir aux moyens techniques et humains mis à contribution pour les tourner, de s'interroger par qui, à destination de quel public et dans quel but elles ont été ainsi montées. Les archives filmiques sont d'une grande richesse en tant que traces multidimensionnelles restituant quantité d'informations proches du quotidien des acteurs, souvent absentes des écrits. Elles sont un prisme intéressant pour aborder la fabrication et la diffusion des discours.

Le cinéma n'a longtemps que peu suscité la considération de la recherche historique académique. Alors que la captation d'images à grande échelle se généralise au cours de la «Grande Guerre», c'est seulement au cours des années 1970, et sous l'impulsion de l'historien français Marc FERRO (1977: 34-42), que le cinéma en vient à être considéré comme une source digne d'intérêt. Pour lui, les films peuvent révéler à la fois des éléments pertinents pour l'historien quant à ce qui est représenté mais, aussi et surtout, quant à la société qui les produit et les reçoit.

Face à l'archive

Après un court métrage présentant les archives de la ville de Genève comme un immense «coffre à trésors», Caroline Cuénod entreprend avec *L'île sans rivages* une démarche qui illustre exemplairement le rapport de l'historien à l'archive: s'immergeant dans les archives, l'historien «se plonge dans le passé».

Arlette Farge, historienne française dont le travail a porté sur les archives judiciaires du 18^e siècle, évoque dans son essai *Le goût de l'archive* ce travail artisanal plein d'incertitudes et de surprises:

(...) celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion voire de noyade... la mer est au rendez-vous; d'ailleurs, répertoriée dans des inventaires, l'archive consent à ces évocations marines puisqu'elle se subdivise en fonds. (FARGE 1989: 12)

Réussir à s'immerger sans être submergé. Continuer à garder en vue ses questionnements tout en restant ouvert à ce que l'on a sous les yeux. L'enquête est un cheminement qui ne saurait s'effectuer sans les doutes, les incertitudes et les fragiles équilibres qui jalonnent la recherche. C'est ainsi, patiemment, au fil de la collecte de ses différentes «pièces de puzzle» que le récit se construit.

Pietro Boschetti l'évoque ainsi: «on voit l'histoire qui se fait petit à petit». Pour la réalisatrice, ce témoignage manifeste l'essentiel de ce que véhicule son film, de ce qui est donné à voir au spectateur: l'histoire non pas comme un donné mais comme une démarche visant à reconstruire le passé à partir d'un questionnement somme toute assez simple: pourquoi et comment une marine marchande suisse a-t-elle vu le jour?

L'île sans rivages est exemplaire de ces documentaires donnant l'occasion aux historiens contemporanéistes de mettre en évidence leurs méthodes de travail, sur leur terrain de prédilection: les archives. Il en souligne la richesse et le potentiel de recherche dont il recèle. Pietro Boschetti évoque ainsi par exemple le projet de creuser un canal

fluvial dans les Alpes. Cette idée loufoque, digne d'un cliché trafiqué par Plonk et Replonk, a pourtant occupé des débats au parlement à trois reprises entre 1917 et 1992. Comme le révèle un document d'archives, Dutweiler, le patron de la Migros, éminent membre des élites économiques nationales, a planché sur la question. Jamais à court de telles idées, il a d'ailleurs également imaginé la possibilité de faire de Monaco un canton helvétique et d'offrir ainsi au pays un accès à la mer tant convoité. Telle est aussi la matière et le sel d'une enquête: ces possibles, plus ou moins vraisemblables, auxquels l'on a pu donner quelque crédit, qui apportent à la représentation du donné historique toutes ses nuances, son relief, sa complexité.

Ceci n'est pas une île?

L'enquête nous apprend que la marine marchande suisse a été pensée puis fondée comme un moyen de faire face aux problèmes de ravitaillement durant la Deuxième Guerre Mondiale. C'est dans l'économie de guerre, caractérisée par une intervention accrue de l'État dans les affaires économiques, que sa fondation s'inscrit.

En abordant différents aspects de ce dispositif et en donnant à voir les acteurs individuels et les lieux où cette réalité continue à se matérialiser sous différentes formes jusqu'à aujourd'hui, ce documentaire donne l'occasion d'observer comment les liens entre le passé et le présent se tissent: la vie à bord des marins d'hier et d'aujourd'hui, les préoccupations des patrons qui ont géré et gèrent les flux de marchandises et les trajets des bateaux. Ou encore les liens entre secteurs privé et public lorsque, pour se doter d'une flotte marchande, la Confédération soutient les armateurs suisses dans leur acquisition de navires. Le film suit ainsi l'inauguration d'un nouveau navire suisse construit au Vietnam pour la plus ancienne société d'armateurs suisses: la Suisse Atlantique.

Les liens étroits avec l'appareil d'État restent un élément structurant de ce système qui outre son orientation com-

merciale conserve jusqu'à aujourd'hui un rôle dans l'approvisionnement du pays en cas de crise ou de pénurie. Au grand étonnement des spectateurs avec qui la réalisatrice a pu échanger dans les salles, une série de stocks, notamment de céréales, sont régulièrement alimentés et contrôlés de manière centralisée par l'office de l'approvisionnement du pays.

Née de la nécessité de faire face à un blocus, la marine marchande helvétique a sillonné les mers dans un monde tout d'abord polarisé où s'est peu à peu construit un marché globalisé. À l'heure où les négociations bilatérales sont au centre des préoccupations politiques et économiques de la Suisse, l'image d'une île au milieu de l'Europe parle à nouveau d'elle-même. En sous-main, *L'île sans rivages* invite à aborder les questions actuelles à la lumière du passé, en prenant en compte le fait que cet «appel du large» ne date pas de la dernière pluie et n'en finit pas de prendre de nouvelles formes.

Bibliographie

DESCAMPS, Florence (2001). *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de l'archive orale à son exploitation*. Paris: Comité pour l'histoire économique et financière.

FARGE, Arlette (1989). *Le goût de l'archive*. Paris: Points/Seuil.

FERRO, Marc (1977). *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard.

PROBST, Antoine (1996). *Douze leçons sur l'histoire*. Paris: Seuil.



Suzanna Leigh soutenant les tentacules de son agresseur dans *The Lost Continent* (1968), de Michael Carreras, produit par la Hammer.

Petit bestiaire aquatique au cinéma

Au sein d'un classement qui va de «hautement improbable» à «franchement dégoûtant», les créatures marines imaginées par le septième art n'ont rien à envier aux extraterrestres les plus élaborés. Le monde sous-marin se présente d'ailleurs comme une déclinaison de l'espace, présentant une foule d'habitants dont voici un petit florilège.

Julien Dumoulin (Ciné-club universitaire)

Sirènes et autres créatures

Au rang des créatures fantastiques les plus adaptées, la sirène tient le haut de la vague. Loin d'être réduite à des films fantastiques, on la trouve depuis les débuts du cinéma chez Méliès (*La Sirène*, 1904), en passant par une foule de productions qui en font le modèle de la femme exotique muette et sexualisée. La sirène mythique s'efface rapidement au profit du conte d'Andersen, directement adapté dans *Marina, la Petite Sirène* (1975) de Tomoharu Katsumata, et, l'année suivante, d'une étrange version poétique russe de Vladimir Bychkov. Le classique de Walt Disney sorti en 1989 désamorce la fin tragique du conte pour le happy end de rigueur et *Ponyo sur la falaise* de Hayato Miyazaki en signe une adaptation libre très séduisante.

Côté américain, *Mr Peabody and the Mermaid* (1948) fait de la créature une ingénue docile dont s'éprend le malheureux héros. Dans la comédie britannique *Miranda* (1948), la sirène se fait passer pour une handicapée afin de rester inaperçue. Le personnage de Miranda s'offrira même le luxe d'apparaître dans un autre film: *Mad about Men* (1954). L'imaginaire sexuel culminera dans *Sirens of*

Tiburón, un faux documentaire en pleine mouvance des «nudies», prétexte à montrer des femmes nues batifoler dans l'eau (certaines n'ont d'ailleurs même pas de queue de poisson). Heureusement, la sirène sait aussi reprendre ses accents mythologiques et redevenir dangereuse dans les diverses adaptations de *Peter Pan*, savant mélange entre une ondine et une sirène dans *Harry Potter et la Coupe de Feu*, quand elle n'abandonne pas tout simplement sa forme pour devenir une allégorie de la libération de la femme dans *Sirens* (John Dulgan, 1993). Au sein de ces représentations souvent premier degré, nous pouvons compter sur l'esprit délirant du réalisateur chinois Stephen Chow pour relever le niveau avec *The Mermaid*, une comédie déjantée sur fond de morale écolo bienvenue. Le kraken, céphalopode géant issu de légendes nordiques, correspond plus généralement à un monstre marin gigantesque que l'on retrouve sous une forme humanoïde dans *Clash of the Titans*. Ce dernier retrouve ses tentacules dans le remake du film en 2010. Entre temps, le kraken sera l'alien vicieux et vampirique de *Deep Rising* en 1998 et – enfin – le calamar fidèle à sa légende dans le second volet de *Pirate des Caraïbes* (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*) en 2006.

Parmi les monstres marins les plus répandus, les céphalopodes géants tiennent la première place. Il faut évidemment remercier ici Monsieur Jules Verne qui, avec *20000 lieues sous les mers*, a façonné un imaginaire dont le cinéma s'est vite emparé. Parmi les monstres les plus probants, force est de constater que l'adaptation du roman par Walt Disney propose sans doute le calamar le plus terrifiant. La scène restée célèbre du combat entre l'équipage du Nautilus et l'imposante créature tiendra ici de ré-



Entre animations et gravures, le style poétique de Karel Zeman (*Le Dirigeable volé* et *Le Baron de Crac*)



férence puisque, nous le verrons, toutes les pieuvres ne se valent pas. Il y a tout d'abord les pieuvres accessoires, clichés attendus des films d'aventure, s'attaquant aux scaphandriers près des épaves et de leurs trésors dans *Reap the Wild Wind* (Cecil B. DeMille, 1942), *Beneath the 12 miles Reef* (Robert D. Webb, 1953) ou *Wake of the Red Witch* (Edward Ludwig, 1948). Parmi les poids lourds dans la catégorie supérieure, des pieuvres géantes s'attaquent aux navires dans *Warlords of Atlantis* et dans *The Lost Continent*. Pour le reste, le navrant le dispute au risible, à l'exception du *Baron de Crac* et du *Dirigeable volé*, deux films de Karel Zeman dont l'animation poétique et le style affirmé retrouvent le sens vernien de l'aventure sous-marine. Quant aux autres, entre les pieuvres tueuses (*Tentacles*, Ovido G. Assonitis, 1977) et le mutant cyclope (*Monster from the Ocean Floor* – en théorie une amibe), seule l'ammonite de *Mysterious Island* (Cy Endfield, 1961) parvient à nous arracher un semblant d'émotion. Les octophobes pourront toujours se rattraper sur un autre mollusque dans un classique du cinéma fantastique: *The Monster that Challenged the World*. Ce sont cette fois de gigantesques limaces préhistoriques apparemment myopes qui sont libérées des tréfonds de la mer pour venir baver sur d'infortunés baigneurs. Le film a la particularité de présenter une affiche honnête où la créature mise en vedette ressemble effectivement à sa version à l'écran.

Les illustrations classiques des années 1950 et 1960 n'ont malheureusement pas toujours eu ce souci d'authenticité à l'esprit, contribuant à grands renforts de slogans racoleurs bourrés de superlatifs à appuyer des dessins criards souvent plus intéressants que leurs équivalents cinématographiques. La créature vedette mise en avant sur les affiches n'apparaît le plus fréquemment qu'une poignée de minutes dans son film, c'est le cas des classiques de Roger Corman comme *The Saga of the Viking Women and Their Voyage to the Waters of the Great Sea Serpent* ou *Attack of the Crab Monsters* (1957). Quant à

la créature de la mer hantée (*Creature from the Haunted Sea*), elle atteint de tels sommets dans l'indéfinissable et le pathétique que l'illustrateur de l'affiche n'a pas eu le cœur de montrer le salmigondis d'où émergent péniblement deux balles de ping-pong. Certaines expériences doivent demeurer ineffables.

Avec la guerre froide et le péril atomique naissent des monstres aux origines bien précises. C'est le cinéma américain qui, le premier, s'empare de la problématique avec *The Beast from 20000 Fathoms* (1953). Des essais atomiques dans l'Arctique libèrent un rhedosorus, le plus gros dinosaure connu, qui était resté prisonnier des glaces. Le rhedosorus n'est pas le fruit des mutations qui seront l'enjeu des productions ultérieures. Il est néanmoins le premier monstre géant que l'humanité doit affronter, précédant son cousin *Godzilla* d'un peu plus d'un an. Et il ne doit son entrée dans ce bestiaire que pour sa timidité malade qui le pousse à se ne se déplacer que sous l'eau. Ray Harryhausen, responsable de l'animation de l'animal, sera par la suite l'auteur de quelques-uns des monstres les plus mémorables du cinéma d'effets-spéciaux. Il signera même un autre *atomic monster* dans *It came from Beneath the Sea*, animant pour des raisons de restrictions budgétaires six des huit tentacules du monstre qu'il nommera justement «Sixtopus». Ce dernier, ayant muté à la suite d'essais nucléaires dus à un sous-marin dernier cri, justifiera l'introduction du narrateur: «Man thought about everything, except for what was beyond comprehension». On s'interroge en effet sur les pulsions destructrices de cette pieuvre géante qui la pousseront, dans une scène restée célèbre, à s'attaquer au Golden Gate. *The Giant Behemoth*, film britannique d'Eugène Lourie réalisé en 1959, sera pensé comme un pastiche de *20000 Fathoms*. Même incipit: une grosse bête irradiée irradie à son tour. Le «behemoth» est de nouveau assimilé à un dinosaure, confirmant une tendance du cinéma à considérer ces animaux anciens comme totalement amphibies. À moins qu'il ne s'agisse d'un effet se-

condaire dû à leur récente mutation... Le behemoth étant capable de lancer des décharges électriques et des rayons radioactifs, on ne s'étonne plus de rien.

Le péril atomique résonne tout particulièrement au Japon où sort *Godzilla* de Ishiro Honda (1954), monstre indestructible qui incarne le traumatisme post Seconde Guerre Mondiale. Croisement entre un tyrannosaure, un iguane et un stégosaure, la bête mutante victime d'essais de la bombe H menés par les américains, rappelle la destruc-

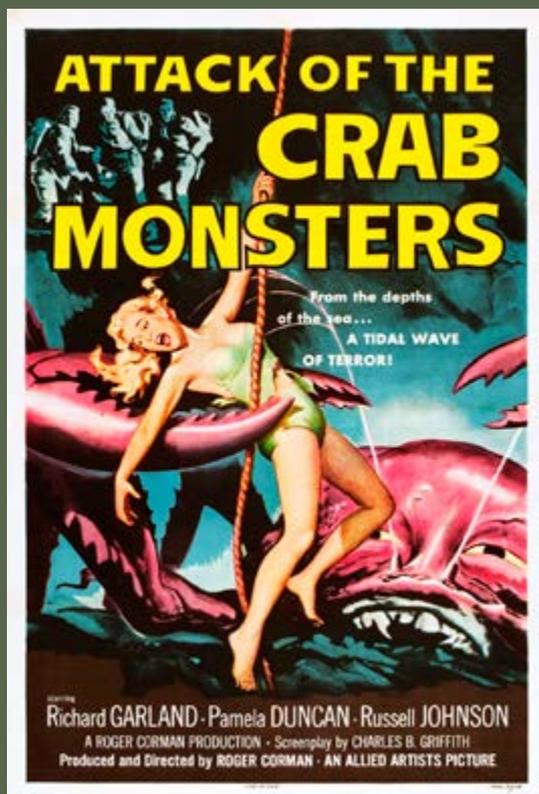


Le calamar géant de 20000 lieues sous les mers

tion de Hiroshima et de Nagasaki. À travers ce reptile géant venu de la mer, c'est la Bombe elle-même qui trouve son avatar: impossible à arrêter ou à détruire, *Godzilla* sème un chaos total et aveugle, inaugurant par la même occasion les *kaijū eiga* – ou films de monstre – qui deviendront une marque culturelle japonaise. Surtout, *Godzilla* peut se targuer, avec 33 films, d'être l'une des plus longues franchises cinématographiques. Au sein des *kaijū eiga* viendront se greffer toute une panoplie de monstres. Parmi ceux qui viennent de la mer, citons celui d'un autre film de Ishiro Honda: *Les Envahisseurs de l'espace*. À dire vrai, et comme l'indique le titre du film, le monstre est avant tout un parasite que le titre américain (littéralement «L'amibe de l'espace») précise mieux. Ayant infesté une sonde d'exploration spatiale, l'organisme extraterrestre prendra le contrôle d'une série de créatures marines, dont un gros poulpe désarticulé qui fait de la peine (à voir). Le réalisateur Guillermo del Toro rendra hommage à ces monuments de la pop-culture avec *Pacific Rim* en 2013, un

«délires geek» selon sa définition qui donne aux kaijus le réalisme tout relatif de l'imagerie de synthèse des grosses productions américaines. Les monstres, désormais armes biologiques lancées par des extraterrestres via une faille dans le Pacifique (d'où le titre), sont contrés par des robots géants dans une œuvre qui – et c'est la marque du genre – donne plus de profondeur à ses créatures qu'à ses protagonistes.

Les mutations donnent donc naissance à de grosses bêtes avec pour seule ambition de tout détruire sur leur passage. Dans un registre plus intimiste, les animaux «classiques» jouissent eux aussi de leur sous-genre. Il y a par exemple le célèbre *Piranhas* de Joe Dante, réalisé sur une idée du décidément incontournable Roger Corman, et dont la suite tombera entre les mains d'un certain James Cameron. Mais ce sont les requins mangeurs d'hommes qui feront véritablement une entrée fracassante sous la direction talentueuse de Steven Spielberg. La réussite artistique et financière de *Jaws* ouvrira le champ à plusieurs suites sans grand intérêt. Mais la *sharksploitation* deviendra un genre à part entière. Dans le sillage de *Jaws* naîtront des films comme *Shark – Rosso nell'oceano*, de Lamberto Bava en 1986 dont la trame inspirera *Sharktopus* des années plus tard. Le film de requin a connu ces dernières années un regain d'intérêt grâce à la chaîne Syfy, via des téléfilms destinés en premier lieu à un public d'amateurs avertis. Leur succès a permis à des productions aux titres évocateurs comme *Mega Shark vs Giant Octopus*, *Sharktopus* cité précédemment ou *Sharktopus vs Pteracuda* de devenir des œuvres cultes grâce à la médiocrité de leur scénario et de leurs effets-spéciaux. Cette approche culminera avec la série des *Sharknado*, contraction du mot shark/requin et de tornado/tornade, où les squales arrachés des eaux par des tornades s'abattent sur la terre ferme et, loin de mourir bêtement comme l'aurait fait n'importe quel autre animal, préfèrent s'attaquer aux humains qu'ils ont l'occasion de se mettre sous la dent.





Des affiches pleines de promesses...



... qu'elles ont parfois du mal à tenir.



Roger Corman

Maître de la série B, celui qui se targue de n'avoir jamais perdu un dollar dans une production (cela se comprend aisément compte tenu de la qualité des films en question) peut s'enorgueillir d'avoir livré au cinéma – soit comme réalisateur, soit comme producteur – un nombre indépassable de créatures improbables. Parmi les monstres marins, citons le serpent de *Viking Women...*, les mollusques géants de *Attack of the Crab Monsters*, l'indescriptible chose de *Creature from the Haunted Sea*, et, comme producteur, la pieuvre cyclope de *Monster from the Ocean Floor*, *Humanoids from the Deep*, ou les croisements approximatifs de la série des *Sharktopus*. Par extension, Roger Corman lancera des talents comme, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, James Cameron ou encore Joe Dante auquel il donnera la direction de *Piranhas*.

Humanoïdes

Outre les sirènes citées précédemment, tout un éventail d'humanoïdes plus ou moins heureux peuplent les fonds marins. Les premiers sont les «gill-man» (hommes-branched), dans la lignée des représentations héritées de *Creature from the Black Lagoon*; les créatures mi-homme mi-poisson recouvertes d'écailles qui peuvent – chose bien pratique pour les besoins d'un film – survivre hors de l'eau pendant la durée nécessaire à l'intrigue. L'invasion de son territoire par une équipe de chercheurs amé-

ricains ayant tendance à pêcher à la dynamite suffit-elle à expliquer l'agressivité terrible de la bête? Certes, comme premiers rapports, on peut mieux faire. Après s'être attaquée aux intrus qui ont osé profaner son sanctuaire amazonien, la créature du film de Jack Arnold s'éprend de la belle scientifique du groupe. La similitude de comportement dans la filmographie des hommes-poissons permet, dès *Creature...*, de dresser deux constats. Premièrement, l'homme-poisson est un esthète qui sait voir et apprécier la beauté de la femme humaine. Hélas, aucune réciprocité

de la part des humains, trop occupés à tirer au gros calibre sur les infortunées créatures pour s'ouvrir à cet «autre», cet être formidable et complexe qui, oui mais voilà – et c'est le deuxième point –, ne sort de la flotte que pour tuer nos maris et violer nos femmes. Si *Creature...* limite la «bestialité» du rapport femme/homme-poisson avec tout le tact exigé des canons américains qui permettent un déchaînement de violence inouï à condition qu'on n'y devine pas le bout d'un malheureux sein, les descendants du gill-man auront moins de délicatesse, par exemple dans *Humanoïds from the Deep*, où la menace aquatique libidineuse surgit dans une petite ville du littoral américain

Zaat [...] de Don Barton se paie le luxe d'être considéré comme l'un des pires de l'histoire du cinéma

sous la forme d'immondes crapauds édentés couverts d'algues pour se lancer sans pudeur sur de jeunes baigneuses fort peu motivées. Heureusement, Guillermo del Toro rendra sa grâce à l'altérité avec un hommage direct au film de Jack Arnold dans *The Shape of Water*, le gill-man chosifié par le terme «the asset» – l'atout – concrétisant l'union avortée de *Creature from the Black Lagoon* en s'éprenant d'une employée muette.

Dieu merci, il existe des humanoïdes parfaits, supérieurs en tous points à l'homo sapiens, et pour cause! Ces derniers ont été créés ainsi. Alors oui, les résultats de ces expériences intriguent, interrogent, quand ils ne laissent pas franchement dubitatif. L'être parfait au sens de la série B soulève 100kg en éternuant mais peine à résoudre la conjecture de Hodge, ce qui s'explique aisément lorsqu'on constate les troubles de coordination des mouvements dont la majorité semble affligée. Intéressons-nous plus précisément au cas du Dr. Rufus Moore, savant fou de son état, aperçu dans le très oubliable *Ter-*

ror Beneath the Sea. Mr. Moore est méchant: il porte des lunettes noires et apparaît en contre-jour. Et Mr. Moore est fou: il rit devant le danger d'une voix sépulcrale. Sur-tout, Mr. Moore doit être pété de thune puisqu'il s'est fait bâtir une cité sous-marine d'où il conduit ses expériences qui visent à créer les futurs citoyens d'une planète unifiée autour d'un gouvernement totalitaire unique. Pourquoi pas. Les êtres ainsi modifiés à partir de cobayes humains sont appelés «water-cyborgs», ils sont gris et contrôlés par la pensée. Admettons. Et ne servent à rien puisque la cité sous-marine sera torpillée avec l'aide du héros et de sa partenaire qui dit «Oh, Ken!» environ trente fois au cours du film. La morale de cette fable subtile nous rappelle qu'on ne manipule pas impunément le vivant, mais qu'il est très facile de construire une base sous-marine sur ses fonds propres. Une conclusion qu'aurait partagée un siècle plus tôt Edmond Rackham dans *Le Continent des hommes-poissons* (*L'Isola degli uomini pesce*, Sergio Martino, 1979), puisque les manipulations génétiques de ce dernier devaient lui permettre de créer des êtres aptes à mettre la main sur le trésor de l'Atlantide enfoui au large de son île – chacun ses priorités. Dans *The Phantom from 10000 Leagues*, c'est une sorte de Casimir agressif qui échappe au contrôle du Dr. King et qui tue un pêcheur. Je vous dévoile la fin du film, histoire de vous éviter la «sheer terror» qu'une des affiches du film nous promet (et accessoirement pour vous faire gagner 80 minutes): l'agent Grant, entre deux romances, accable de remords le pauvre Docteur qui se dynamite avec sa création. Peut-on aller plus loin? Ce serait douter de la médiocrité humaine qui touche au sublime avec *Zaat* en 1971, puisque le «film» de Don Barton se paie le luxe d'être considéré comme l'un des pires de l'histoire du cinéma. Le cobaye est cette fois le scientifique lui-même, heureux inventeur d'une formule lui permettant de se transformer en un être hybride amphibie et moche. Que faire après une telle découverte? Tout d'abord tuer vos anciens collègues qui ont eu le malheur de se moquer de vous (et leur famille, si pré-

sente). Ensuite, enlever la jeune fille qui campe près du laboratoire secret que vous occupez depuis 20 ans afin d'en faire votre compagne hybride. *Zaat* n'est pas qu'un mauvais film, c'est un film malhonnête qui, avec ses titres alternatifs *The Blood Waters of Dr. Z*, *Hydra* et *Attack of the Swamp Creatures* fait prendre au spectateur imprudent le risque inacceptable de le revoir une deuxième ou une troisième fois. À côté, le fameux mais décrié *Waterworld* et son Kevin Costner mutant passe pour un chef d'œuvre.

Enfin, n'oublions pas la place privilégiée qu'occupe la *nazisplotation* comme inspiration intarissable puisque cette dernière nous offre la plus grande menace venue des tréfonds: le zombi nazi. Arme ultime dans *Shock Waves*, tri-poteurs en série sortis de leur torpeur par une baigneuse nue ayant ignoré les panneaux la prévenant du danger dans l'abyssal (mais cultissime) *Lac des Morts-Vivants* (Jean Rollin, 1981), le zombi nazi semble apprécier tout particulièrement les milieux aqueux.

Eau, espace, même combat?

Si l'on s'en tient strictement à des questions de mise en scène, alors le cinéma ne fait pas de différence entre le milieu sous-marin et le vide spatial. Les humains y vivent dans des bases, sortent en combinaison, et se font trahir par les méchantes bêtes indifféremment dans les abysses ou dans l'espace infini. À cet égard, il est intéressant de noter que la science-fiction horrifique de la franchise d'*Alien*, créé par Ridley Scott, inspirera à la fin des années 1980 plusieurs huis-clos sous-marins qui reprendront l'idée d'un équipage aux prises avec une entité inconnue. C'est le cas notamment de *DeepStar Six*, dont le titre français *MAL: Mutant Aquatique en Liberté*, donne bien le ton. La créature cette fois incriminée est une sorte de crabe géant (d'ailleurs très convaincant) qui coule des jours heureux dans les abysses, indifférente à la pression considérable qui devrait la transformer en surimi, mais fort opiniâtre dans son désir de tuer toute la malheureuse équipe scientifique. Même constat désolant

pour les altérations qui finissent par transformer en une créature tueuse les différents membres d'équipage dans *Leviathan* (1989). Après les péripéties habituelles, l'horreur surgira une dernière fois, surprenant les trois survivants en surface, et anéantissant au passage notre espoir de voir enfin un Noir survivre à ce genre de film. Les fonds marins ne sont donc pas sans dangers. On y meurt, on y mute, on s'y fait attaquer par des champignons (*The Rift*, Juan Piquer Simón, 1990), on y trouve aussi des extraterrestres. Il y a le poisson-éclairer qui prépare l'invasion de notre planète dans *Destination Inner Space*. Il y a ceux qui prennent le fond des océans pour une poubelle en lais-

Les fonds marins ne sont donc pas sans dangers. On y meurt, on y mute, on s'y fait attaquer par des champignons, on y trouve aussi des extraterrestres.

sant traîner leurs cochonneries dans *Sphere*. Et il y a les extraterrestres responsables qui veillent sur nous et pour qui les abysses sont une cachette idéale dans *The Abyss* de James Cameron. À la pauvreté racoleuse de la plupart des exemples précédents, Cameron oppose une vision positive en complète rupture avec les codes habituels du genre. Son amour pour le monde sous-marin se poursuivra (non! pas avec *Titanic*, bande de cyniques désabusés à l'esprit déplacé) à travers un beau documentaire produit par les Studios Disney: *Aliens of the Deep*. Le long-métrage fait de l'étude des conditions extrêmes qui règnent au plus profond de nos océans un tremplin pour de futures explorations spatiales. Surtout, les prises de vue impressionnantes de la faune qui vit dans de tels milieux nous rappelle que la nature, en terme d'originalité et d'imagination, saura toujours se montrer plus inventive que la plus travaillée des inventions cinématographiques.



**Créature inconnue
Céphalopode géant**

Utilise ses tentacules pour aspirer
les entrailles de ses victimes

Deep Rising,
Stephen Sommers, 1998



**Kraken
Monstre mythique revisité**

Régime à base de vierges

Clash of the Titans,
Desmond Davis, 1981



**Kraken
Monstre plus grand et plus
mythique que son prédécesseur**

Animal de compagnie du dieu Hadès

Clash of the Titans,
Louis Leterrier, 2010



**L'amibe géante
Pieuvre-cyclope d'aquarium**

Premier film produit par Roger Corman
qui commença donc très fort

Monster from the Ocean Floor,
Wycott Ordung, 2010



**Crabe géant
Crabe pierreux**

Incrusté dans une falaise, ce qui
ne l'empêche nullement de tuer
des humains trop imprudents

The Lost Continent,
Michael Carreras, 1968



**The Sentinel
Pieuvre géante domestiquée**

Au service des Atlantes originaires de Mars

Warlords of Atlantis,
Kevin Connor, 1978



**Zaarg
Monstres préhistoriques
atlantophobes**

S'achament pour une raison
connue d'eux seuls sur l'une des
dernières cités de l'Atlantide

Warlords of Atlantis,
Kevin Connor, 1978



**Créature inconnue
Mollusque géant myope**

Doit être gazé puis criblé de balles

The Monster that Challenged the World,
Arnold Laven, 1957



Crabe géant Crabe tueur

La bande-annonce prend soin de masquer la créature sous les titres sensationnalistes pour cacher la misère

Attack of the Crab Monsters,
Roger Corman, 1957



La chose de la mer hantée Grande interrogation

Signe particulier: voir photo

Creature from the Haunted Sea,
Roger Corman, 1961



Rhedosorus Dinosaure congelé

Peut se déplacer sur des milliers de kilomètres sous l'eau

The Beast from 20000 Fathoms,
Eugène Lourié, 1953



Sixtopus Pieuvre géante handicapée

Affectionne spécialement les ponts

It came from Beneath the Sea,
Robert Gordon, 1955



Behemoth Dinosaure électrique radiocatif

Le monstre détruit Londres, ce qui change des États-Unis ou de Tokyo

The Giant Behemoth,
Eugène Lourié, 1959



Godzilla Godzillasaurus préhistorique mutant

Est incarné par un acteur en costume de 91 kg qui piétine fébrilement des décors miniatures

Godzilla (Gojira),
Ishiro Honda, 1954



L'amibe de l'Espace Calamar géant possédé par un parasite de l'espace

Le costume de la bête semble particulièrement malaisé à manipuler

Les envahisseurs de l'espace (Gezora Ganime Kameba Kessen! Nankai no Kaijuu),
Ishiro Honda, 1970



Piranhas mutants Expérience militaire

Joe Dante parvient à désamorcer les contraintes liées à son très faible budget en donnant à un film un ton parodique

Piranhas,
Joe Dante, 1978



Sharktopus
Mi-requin mi-pieuvre à usage militaire

Créature moins effrayante que les effets-spéciaux du film

Sharktopus,
Declan O'Brien, 2010



Gill-man
Homme-grenouille d'Amazonie

Ses affiches du film nous apprennent que sa peau est verte et ses lèvres rouges

Creation from the Black Lagoon,
Jack Arnold, 1954



The Asset
Humanoïde amphibien romantique

Fait repousser les cheveux, cicatrise les blessures

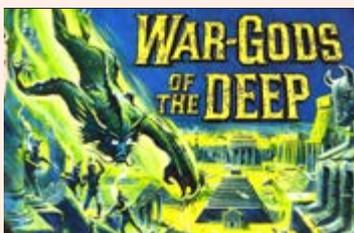
The Shape of Water,
Guillermo del Toro, 2017



Andrea Talbot
Humanoïde marin préhistorique

Manifestation physique d'une ancienne vie d'Andrea Talbot, qui apparaît lorsque cette dernière est sous hypnose, et qui est manipulée pour commettre des meurtres par l'hypnotiseur (vous suivez?)

The She Creature, **Edward L. Cahn, 1956**



Race inconnue
Race ancienne

A eu la mauvaise idée de bâtir une cité sous-marine près d'un volcan instable.

War Gods of the Deep,
Jacques Tourneur, 1965



Race inconnue
Cœlacanthes humanoïdes mutants ayant mangé du saumon génétiquement modifié

A apparemment besoin de femmes humaines pour se reproduire

Humanoids from the Deep,
Barbar Peeters, 1980



Water cyborg
Nouvelle race supérieure télépathe ankylosée

Anciens humains transformés par un scientifique fou

Terror Beneath the Sea,
Hajime Sato, 1966



Water cyborg
Humains génétiquement modifiés

Existe aussi dans une version américaine remontée par Roger Corman pour y inclure des acteurs américains

L'isola degli uomini pesce,
Sergio Matino, 1979



Créature inconnue
Casimirus aquaticus

Semble se noyer durant tout le film

The Phantom from 10000 Leagues,
Dan Milner, 1955



Zaat
Auto-transformation douteuse

Schizophrène psychopathe

Zaat,
Don Barton, 1966



Death Corps
Nazi aquatique

Ne supportent pas les coups de soleil

Shock Waves,
Ken Wiederhorn, 1977



Crustacé inconnu
Gros crabe des abysses

Suffisamment svelte pour se faufiler dans une base de recherche

DeepStar Six,
Sean S. Cunningham, 1989



Éclaireur extraterrestre
Poisson-combattant humanoïde

Venu en soucoupe volante pour préparer une invasion

Destination Inner Space,
Francis D. Lyon, 1966



Monstre inconnu
Agent mutant

Composé d'un amas de membres humains

Leviathan,
George Cosmatos, 1989



"Jerry"
Vaisseau spatial du futur

Immergé dans l'océan depuis 300 ans

Sphere,
Barry Levinson, 1998



Race alien inconnue
Extraterrestres protéiformes

Font du chantage à l'humanité en les menaçant avec des tsunamis

The Abyss,
James Cameron, 1989



Deep Black Lagoon

Michel Porret (Université de Genève)

«More and more, we're learning the value of marine research.»

Jack Arnold, *Creature from the Black Lagoon* [9 min 08 sec]

Le monde perdu

The Lost World (1912) d'Arthur Conan Doyle est un jalon de la fiction darwinienne sur l'évolution et la survie d'espèces disparues. Premier volet des exploits scientifiques du professeur victorien George Edward Challenger, cet archétype du roman colonialiste évoque la survie de bêtes préhistoriques en isolat géographique.

Paléontologue, zoologiste et anthropologue, Challenger organise une expédition dans le «monde préservé» de la préhistoire sur un haut-plateau amazonien (1500 km²). L'aventure épique dans la jungle luxuriante, entre les ptérodactyles, les théropodes, les carcasses d'iguanodon et les hommes-singes dégénérés que vaincront les Indiens Accala, précède son retour à Londres avec la preuve tangible de la survivance des créatures du Mésozoïque: un *ptérosaure* en vie (reptile volant disparu au terme du Crétacé supérieur). Affolé par le public, le *ptérosaure* s'envole dans la nuit.

Succès cinématographique, télévisuel et radiophonique (1925-2005: 10 films; 1949-2011: 6 œuvres radios), inspirant le dessinateur et scénariste Edgar-Pierre Jacobs (*Le rayon U*, 1942-1944; *Le Piège diabolique*, 1962) ainsi que trois épisodes préhistoriques des aventures de Bob Morane par Henri Vernes (*Les Chasseurs de dinosaures*, 1957; *Les Géants de la Taïga*, 1958; *Le Secret de l'Antarctique*, 1962), nourrissant *Jurassic Park* (1990) de Michael Crichton, le roman canonique de Conan Doyle a marqué l'imaginaire du sanctuaire préhistorique. Le périple tropi-

cal mène l'aventurier dans la niche du passé zoologique. L'aventure héroïque illustre métaphoriquement l'enquête scientifique qui classe les espèces disparues ou vivantes. Le monde perdu est le théâtre darwinien du «*struggle for life*».

Skull Island

Inspirés de Merian C. Cooper et d'Edgar Wallace (père du *thriller* anglais), James Ashmore Creelman et Ruth Rose suivent Conan Doyle pour scénariser le long-métrage *King Kong* (1933), version insulaire de la belle et la bête, produit et réalisé pour la RKO par Merian Caldwell Cooper et Ernest Beaumont Schoedsack. Au large de Sumatra, *Skull Island* sanctuarise la préhistoire. Dans l'état de nature, les indigènes animistes craignent la «bête» titanesque qu'ils apaisent en sacrifiant des femmes à sa *libido* antédiluvienne. Hantant les vestiges tropicaux de la préhistoire, le monstre est-il l'ancêtre de l'Homme? Si la fable darwinienne du sentimental gorille connaît des avatars filmiques entre 1933 et 2017 (*i.e.* l'oublié *Son of Kong* du même Schoedsack, 1933), le cinéaste Steven Spielberg – après *The Beast from 20000 Fathoms* (1953) du réalisateur Eugène Lourié – paye sa dette d'*afficionado* à Conan Doyle dans le sillage de Michael Crichton. *Jurassic Park* (1993), *The Lost World: Jurassic Park* (1997): ses longs-mé-

trages préparent les trois *sequels* de la franchise (2001, 2015, 2018).

L'imaginaire du sanctuaire préhistorique recoupe aussi le mythe du «chaînon manquant». Le *monde perdu* à la Conan Doyle devient l'*Éden naturel* du maillon intermédiaire de l'évolution graduelle. En son écosystème protecteur, la créature archaïque survit dans l'oubli social. Si les humains en violent le sanctuaire, c'est pour en certifier la nature ou lui arracher un captif comme le fait le Docteur John Rollason (Peter Cushing) dans l'himalayen «horroroscope» *The Abominable Snowman* (Val Guest, 1957) et Tintin en ses exploits népalo-tibétains (*Tintin au Tibet*, 1959). Loin des neiges éternelles, au cœur tropical de l'Amazonie, une créature hybride survit dans le monde perdu du Lagon noir, destination périlleuse d'une mission scientifique à voir le film-culte de Jack Arnold.

La trilogie du Lagon noir

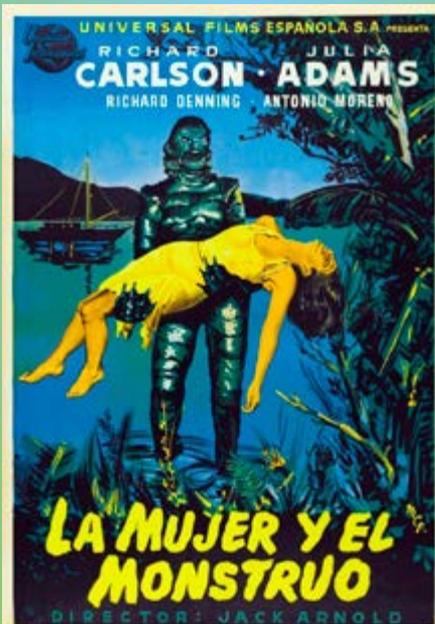
Diplômé de l'American Academy, aviateur durant la Seconde guerre mondiale, auteur de documentaires, Jack Arnold (1916-1992) travaille dès les années 1950 pour Universal. Pionnier du film en format *stereoscopic 3D*, artisan de la série B, le réalisateur se consacre à la télévision vers 1960. Outre de solides westerns et films noirs, il répercute en ses œuvres de science-fiction ou d'horreur les frayeurs hollywoodiennes de la Guerre froide (peur atomique, catastrophe écologiste, expérimentation scientifique, invasion): *It Came from Outer Space* (1953), un des tous premiers films de science-fiction en 3D d'après Ray Bradbury; *Tarantula* (1955); *The Incredible Shrinking Man* (1956) selon Richard Matheson, où se recourent l'infiniment grand et l'infiniment petit. En 1958, Arnold place son *Monster on the Campus* dans l'imaginaire darwinien de la réversion évolutionniste. Un *Cælocanthe* préhistorique contamine le biologiste Blake qui régresse au bes-



The Lost World (1960), d'Irwin Allen, 20th Century Fox, USA

tial néanderthalien. S'il en descend, l'Homme moderne peut y remonter par propagation sanguine ou hormonale – comme le miraculé Paul Webster dans le crépusculaire *The Alligator People* (1959) de Roy Del Ruth. *Creature from the Black Lagoon* (1954), *Revenge of the Creature* (1955), *The Creature Walks Among Us* (1956): entre l'hybridité anthropomorphique et le berceau aquatique de l'humanité, la «trilogie du Lagon noir» est contemporaine au *Monde du silence* (1956) de Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle. Le «Gill-Man» (homme aux branchies) appartient au Panthéon des *Universal Monsters*. Or, contrairement à la terreur bâtie sur la malédiction religieuse (*Dracula*, Tod Browning, 1931) ou ancestrale (*The Wolf-Man*, George Wagner, 1941), le bricolage cadavérique ou scientifique (*Frankenstein* et *The Invisible Man*, de James Whale, 1931 et 1933), voire le gigantisme (*King Kong*, 1933), la peur visuelle de la trilogie tératologique est zoologiste. Opérant la rupture naturaliste avec la culture de l'épouvante, Arnold récuse les mots «beast» et «monster» au titre du film. Créature anthropomorphique et bipède à taille humaine, icône «pisciforme», ancêtre

Creature from the Black Lagoon (1954), de Jack Arnold, USA, 35 mm, 85 min, Universal 3D, Universal International Pictures, affiche américaine



La Mujer y el Monstruo, affiche d'exploitation espagnole

d'Alien (*Alien*, Ridley Scott, 1979), Gill-Man serait l'incarnation hybride du naturalisme horrifique, après *The Thing from Another World* (1951) de Howard Hawks et Christian Nyby (générique: «*A Story of Modern Science*»).

Dans un contexte néo-darwinien aux États-Unis, l'opus de 1954 est produit par William Alland, scénariste et réalisateur, complice d'Orson Welles en 1938 pour l'émission radiophonique *The War of the Words*, interprète du journaliste Jerry Thompson dans *Citizen Kane* (1941) du même Welles. Jacques Arnold tourne les deux premiers épisodes de la tragédie du Gill-Man – créature traquée en Amazonie; créature exhibée dans un zoo maritime –, alors que son assistant John Sherwood (1903-1959) filme l'ultime mouture *The Creature Walks Among Us*. Ce *sequel* bioéthique déplore la vivisection. Chirurgien perturbé, émule du Docteur Moreau (*Island of Lost Souls*, Erle C. Kenton, 1932, d'après H.G. Wells, *The Doctor Moreau's Island*, 1896), William Barton opère le pathétique Gill-Man (150 kg) récupéré dans les Everglades. Avec des poumons et des branchies, son bilan sanguin croise celui des mammifères et des vertébrés aquatiques. Changeant le métabolisme du cobaye brûlé au 3^e degré durant sa capture, Barton usine une créature pulmonaire qui évolue vers l'humanité. Or, malgré son adaptation au milieu terrestre qui mute son phénotype, l'atavisme du génotype le ramène à la mer. De la monade amazonienne au laboratoire du chirurgien Barton via l'*Oceanium* des espèces aquatiques: l'Odysée tératologique du Gill-Man est celle d'un fossile vivant.

Du fossile au fossile vivant

Exploitant les innovations du film subaquatique depuis 1920, tourné en stéréoscopie à Universal City d'Hollywood et à Wakulla Springs en Floride (scènes sous-marines que dirige l'opérateur James C. Havens avec deux caméras étanches Arriflex), *Creature from the Black Lagoon* valorise le jeu anonyme de Ricou Browning et Ben Chapman, tous deux sous la seconde mouture du costume de la



Ricou Browning: la créature des scènes subaquatiques

créature. Ex-nageur olympique, chef de deuxième équipe après le film de Jack Arnold, réalisateur de la série TV *Fliiper* (1964), Browning joue les scènes sous-marines du Gill-Man dans toute la trilogie. Choisi pour sa taille de 190 cm, le vétéran médaillé de la Guerre de Corée Chapman anime la créature hors de l'eau.

Le film commence avec la Genèse et l'astre solaire tiré du néant. Sur fond cataclysmique, sismique et diluvien, la voix solennelle d'Art Gilmore en scande l'*incipit*: «*In the beginning, God created the heaven and the earth. And the earth was without form and void*». Du *Big Bang* biblique naît la Terre darwinienne. Après l'ignition originelle, le berceau aquatique de la vie. Dans l'irisation solaire, les premiers organismes vivants émergent de l'Océan. Leurs traces d'adaptation pour la survie marquent les rivages et les littoraux. Le signe éphémère ou le fossile éternel archivent l'histoire naturelle. À la fabrication divine du

monde en sept jours (mythologie) se substitue le temps infini de la sélection naturelle des espèces vivantes (scientiste). La même voix solennelle passe du *credo* créationniste au postulat évolutionniste:

This is the planet Earth newly born and cooling rapidly from a temperature of 6000 degrees to a few hundred in less than five billion years. The heat rises, meets the atmosphere; clouds form, and rain pours down upon the hardening surface for countless centuries. The restless seas rise, find boundaries are contained. Now, in their warm depths, the miracle of life begins. In infinite variety, living things appear and change, and reach the land, leaving a record of their coming, of the struggle to survive, and of their eventual end.

Le gradualisme darwinien cadre l'imaginaire de *Creature from the Black Lagoon* ou récit d'une ingénierie humaine dans l'Éden tropical.

Au cœur de la forêt amazonienne, secondé par les Indiens Luis et Tomas, le géologue Carl Maia fouille une couche sédimentaire de l'ère pléistocène (2.58 millions d'années à 11700 avant le présent). Il en exhume un fossile de patte palmée et griffue. L'ayant ramené à l'Instituto de Biología Marítima (baie de Marajo) pour que l'évalue l'ichtyologiste évolutionniste David Reed, Carl Maia réclame une expédition scientifique afin de retrouver l'entier squelette. Patron médiatique de l'institut, Mark Williams patronne la mission que complètent les deux collègues de Reed – le flegmatique docteur Thompson, la belle Kay Lawrence.

Le fossile serait celui d'un être amphibie à la colossale force. Prouver son existence renforcerait la théorie évolutionniste sur l'hybridité zoologique entre eau et terre. La science améliorerait l'adaptabilité des humains au milieu d'une lointaine galaxie. Face à un aquarium, Reed rappelle que le dipneuste étudié dans les fonds océaniques – chañon entre le poisson et l'animal terrestre – n'a pas évolué, même si la «nature a souvent essayé de sortir les créatures de l'eau». Or, le fossile amazonien confirme le postulat darwinien de l'adaptation naturelle par le *struggle*



Le Gill-Man dans le Lagon noir: branchies, palmes et griffes

for life. Alors que s'organise le corps expéditionnaire, veillant sur le chantier des fouilles, Luis et Tomas sont lacérés par une créature bipède, palmée et griffue, capable de respirer à l'air et dans l'eau, jaillie du fleuve, filmée en caméra subjective, menée par le tempo lancinant de la partition que signent Henri Mancini, Hans J. Salter, Herman Stein (non crédités au générique). Horreur du naturalisme zoologique.

La parade nuptiale

Gouverné par le sentencieux capitaine Lucas, le steamer à vapeur *Rita* descend le fleuve Amazone. D'un faible tirant d'eau, il transporte la mission scientifique, avec deux marins Chico et Zee (nom d'un poisson des mers tempérées). Le bassin fluvial est la niche écologique de l'ère dévonienne d'il y a 150 millions d'années, explique David Reed à Kay, sidérée de revenir au «début du monde». Dans la torpeur tropicale, l'Odyssée fluviale devient une zoologie visuelle et sonore.

Le massacre des deux Indiens découvert et après de vaines fouilles géologiques, le corps expéditionnaire gagne le paradis lagunaire, duquel nul n'est jamais revenu selon les légendes indiennes. Équipés en hommes-grenouilles, avec fusil et appareil photographique subaquatiques, Williams et Reed en explorent les fosses poissonneuses avec des vestiges géologiques submergés qui viennent du pléistocène.

À l'insu des nageurs sous-marins, visible du spectateur, un écailleux être anthropomorphique – taille humaine, épine dorsale protubérante, pattes palmées et griffues – hante les fonds marins. De larges branchies bordent sa tête batracienne qui évoque un casque de scaphandrier. Dépourvue d'organes sexuels, la créature serpente entre les algues et les rochers. Fascinée et craintive, elle observe les intrus. L'adaptation amphibie lui confère la suprématie pour le *struggle for life*. Elle respire sous l'eau sans le fragile équipement des hommes grenouilles scrutés avec effroi. Leur génotype les exclut du milieu aquatique.

Avide de fraîcheur, négligeant les périls potentiels du lagon (piranhas), Kay l'ichtyologue se jette à l'eau en monokini blanc pour voir l'«autre monde» – sous la surface irisée du lac. À son insu, elle entame une danse nuptiale avec le Gill-Man. Tournée entre deux eaux, apogée en 3 minutes du récit, montrant pour la première fois la totalité du corps de la créature quasi androgyne, la scène-clef du film illustre la fascination libidinale de la bête pour la belle. Cette parade amoureuse dessine le parallélisme comportemental des espèces qui dans l'eau se meuvent par hasard ou nécessité.



L'une nage, l'autre aussi: Kay et le Gill-Man, la parade nuptiale

Filmée en plongée et contre-plongée comme une arabesque nautique, doublée par la cascadeuse Ginger Stanley, Kay passe du *crawl* ventral au *crawl* dorsal. Parfois,

elle effectue un plongeon-canard pour fendre l'onde cristalline. Tapi dans les algues virevoltantes, l'homme-poisson en observe le corps de nymphe. Après un temps de stupeur sensorielle, il imite la nageuse filmée alternativement sous et sur l'eau. Il en réplique les pirouettes et les ondulations. Il se glisse sous la sirène. Il regagne les fonds.

Séparés en hauteur de quelques brasses, la belle et la bête évoluent en miroir l'une de l'autre. La jonction évoquerait la fécondation inter-espèces, comme chez H.P. Lovecraft (*The Shadow over Innsmouth*, 1931), à moins que la créature ne soit une femelle saphique. Une sirène attirant

La véracité fantastique du Gill-Man est paléontologique et zoologique. [...] miroir monstrueux de la figure humaine, la créature réverbère nos peurs ancestrales.

une femme, à voir l'affiche américaine en couleurs avec la bouche pulpeuse et carmine du Gill-Mann.

Imperceptiblement, le Gill-Man s'approche de Kay crawlant sur le ventre, avant de crawler sur le dos. Au moment de pivoter, l'a-t-elle vu plonger au fond du lagon? Prête à accomplir le rapt, la créature l'effleure de sa griffe. Pas vraiment surprise, l'ondine-Kay est arrachée à la si-

dération aquatique par le capitaine Lucas qui l'invite à regagner le *Rita*. Dans le sillon de la naïade qu'il frôle, le Gill-Man s'empêtre à l'intérieur du chalut du steamer. Il le déchire en y laissant la griffe qui prouve son existence. Le lac noir renferme donc un(e) orphelin(e) de l'évolution des espèces. Datant peut-être de 250000 ans, le chaînon manquant entre les poissons et les hommes serait une découverte scientifique aussi cruciale que la bombe atomique selon l'ichtyologue du Ocean Harbour Oceanium dans *Revenge of the Creature* (1955).

Séduite par Kay, traquée sous l'eau comme un spécimen unique par Reed et Williams, harponnée, la créature combat les prédateurs qui infiltrent sa niche écologique. Malgré son isolement évolutionniste, Gill-Man possède l'intelligence stratégique d'un être humain.

Diluant dans les abysses du Lagon noir de la *roténone* (soporifique végétal qu'utilisent les Indiens pour pêcher), les hommes capturent le Gill-Man, après qu'il a tué le marin Zee et tenté d'enlever Kay. Encagé sur le *Rita*, l'Hercule amphibie brise sa cage de bambou. Défigurant le Docteur Thompson, transformé en torche vivante, le Gill-Man plonge dans les flots avant de contre-attaquer. Ayant obstrué le chenal du lagon pour piéger le *Rita*, la créature noie Williams équipé en homme-grenouille. L'homérique joute sous-marine confirme la suprématie biologique de la créature branchiale sur l'homme pulmonaire. Reed arrive finalement à dégager le *Rita* en suffoquant le monstre avec la roténone. Désarmé par l'arme chimique, le Gill-Man

ravit pourtant Kay qu'il traîne dans sa grotte sous-marine. Armé d'un harpon comme Poséidon, Reed l'y retrouve pour l'ultime corps à corps du *struggle for life*. Arrivés dans la caverne par l'issue terrestre, porteurs de la puissance de feu, Maia et le capitaine Lucas abattent au fusil la créature. Suffocante, titubante, échappant au coup de grâce sur ordre compassionnel de Reed, elle regagne les eaux et s'y enfonce lentement comme un corps visant l'oubli éternel du limon qui la fossilisera.

La véracité fantastique du Gill-Man est paléontologique et zoologique. Son destin recoupe celui de l'espèce que visent les prédateurs humains. «Whatever the species, let it alone and it won't bother you»: l'avertissement de Kay à Williams n'empêche pas la tragédie de Gill-Man. Contrainte à la légitime-défense, causant l'empathie du spectateur avec sa face juvénile aux yeux immense et au crâne sphérique, miroir monstrueux de la figure humaine, la créature réverbère nos peurs ancestrales. Celles qui dans l'imaginaire social du darwinisme animent le combat vitaliste entre les forts et les faibles. La puissance du prédateur humain illustre l'histoire naturelle des espèces que poétise Jack Arnold avec son film de zoologie fantastique. La créature dévonienne et anthropomorphique au corps amphibien métaphorise le rapport apeuré à l'altérité. Ou alors – comme le Dagon de la lagune noire – elle serait le révélateur iconique de la monstruosité refoulée en notre nature biologique.

Bibliographie

- CANADELLI, Elena; LOCATI, Stefano (2009). *Evolution. Darwin e il cinema*. Genova: Le Mani.
- DEANGELO, Domenic (2010). *Features from the Black Lagoon: The Film, Its Sequels, the Spinoffs and the Memorabilia*. Jefferson (NC): Mac Farland.
- DOYLE, Arthur Conan (1998). *The Lost World*. Mineola, New York: Dover Publications.
- DOYLE, Arthur Conan (1958). Œuvres complètes, t.II, *Les Aventures du Professeur Challenger*. Paris: Laffont.
- DURAFOUR, Jean-Michel (2017). *L'étrange créature du lac noir de Jack Arnold: aubades pour une zoologie des images*. Aix-en-Provence:Rouge Profond.
- ERB, Cynthia (2009). *Trackink King Kong. A Hollywood Icon in World Culture*. Detroit: Wayne State University Press.
- GUILLAUD, Lauric (2006). *King Kong ou la revanche des mondes perdus*. Paris: Michel Houdiard.
- JOHNSON, Tom; DEL VECCHIO, Deborah (1996). *Hammer Films. An Exhaustive Filmography*. Jefferson (NC): Mac Farland (pp.127-130).
- MALLORY, Michael (2009). *Universal Studios Monsters. A Legacy of Horror*. New York: Universe Publishing («The Gill Man», pp.223-235).
- MOREL, Max Philippe (2016). *Variations sur le monde perdu*. Films, série, BD. s.l: Lulu.
- PETERSON, Brent (2005). *Meet the Creature form the Black Lagoon*. New York: The Rosen Publishing Group.
- REEMES, Dana M. (2012). *Directed by Jack Arnold*. Jefferson (NC): Mac Farland.
- WEAVER, Tom; SCHECTER David, KRONENBERG, Steve (2014). *The Creature Chronicles. Exploring the Black Lagoon Trilogy*. Jefferson (NC): Mac Farland.

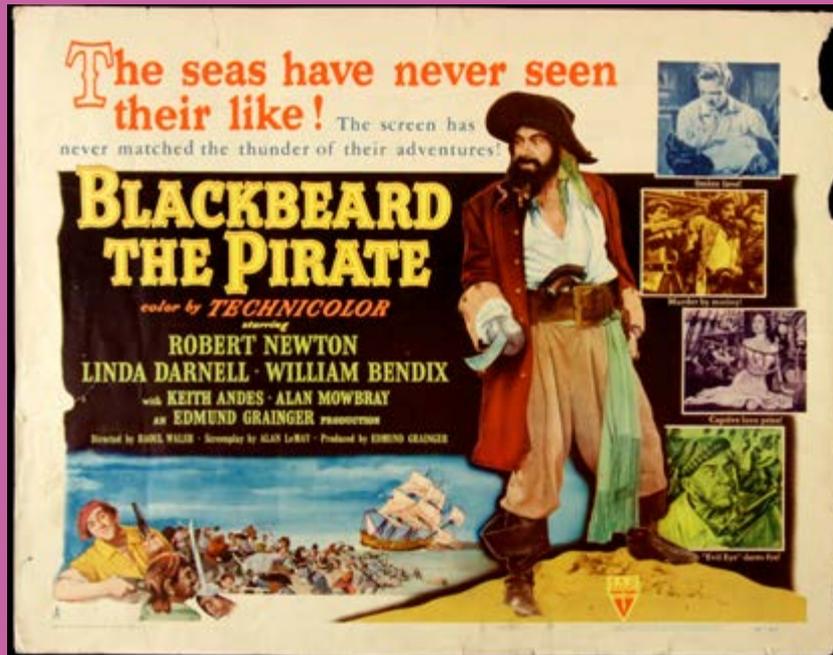
L'imaginaire romantique de la piraterie

Blackbeard the Pirate, de Raoul Walsh

Œuvre tardive de l'un des plus grands cinéastes hollywoodiens, *Barbe-Noire le pirate* (R. Walsh, 1952) immortalise au cinéma la figure du Capitaine Edward Teach (c. 1680 - 1718), *alias* Barbe Noire, qui constitue depuis lors l'archétype même du pirate sanguinaire.

Vincent Fontana (Musée d'ethnographie de Genève)

Avec le succès planétaire de ce long métrage technicolor, le personnage de Barbe Noire est en effet devenu récurrent dans les grandes productions américaines – *The Boy and The Pirate* (B. I. Gordon, 1960), *Pirates of Caribbean: On Stranger Tides* (R. Marshall, 2011) ou *Pan* (J. Wright, 2015). Il y incarne systématiquement le prototype du personnage malveillant, cruel, et tyrannique. Devenu le symbole de la piraterie atlantique, Barbe Noire se décline dans tous les supports de la culture populaire, notamment dans la bande dessinée (série *Le vieux Nick et Barbe Noire*, de Marcel Remacle), les séries télévisées (*Blackbeard*, 2008 ou *Black Sail*, 2014-2017) ou les jeux vidéo (*Assassin's Creed IV: Black Flag*, 2013). Plusieurs parcs



Poster publicitaire de *Blackbeard the pirate*

d'attractions portent même son nom autour de la Caroline du Nord, où le Capitaine Teach a trouvé la mort dans une ultime bataille en 1718, au terme de deux années d'affrontement sanglant avec la marine britannique.

Si l'héroïsation du Capitaine Teach dans le monde anglo-saxon succède presque immédiatement à sa disparition, le film de 1952 fixe définitivement la représentation cinématographique du forban. Maître du film de genre, pionnier du western et du film noir, Raoul Walsh condense tout l'imaginaire de la piraterie caribéenne dans cette grande production de l'industrie cinématographique de divertissement. Le film de pirate – et de l'univers maritime en général – connaît en effet une vague sans limites à Hol-

lywood dans les années 1950, suite au succès phénoménal de *L'île au trésor* du studio Walt Disney (*Robert Louis Stevenson's Treasure Island*, B. Haskin, 1950).

Exploitant le filon maritime, Raoul Walsh réalise durant cette période trois grands films d'aventure navale pour différents studios hollywoodiens: *Captain Horatio Hornblower* (1951) pour Warner Bros, *World in His Arms* (1952) pour Universal International et *Blackbeard the Pirate* (1952) pour la RKO. Si l'envergure initiale de cette production se voit progressivement réduite pour des raisons financières, le rôle-titre est tout de même confié à Robert Newton, célèbre depuis son interprétation du pirate Long John Silver dans *L'île au trésor*. Entièrement structuré au-

tour du personnage joué par la star, le scénario rocambolésque de *Blackbeard the Pirate* assimile toutefois deux périodes très distinctes de l'histoire de la piraterie: la flibuste antillaise (17^e siècle) et l'âge d'or de la piraterie atlantique (1713-1722).

Barbe Noire parmi les frères de la côte

Si le film de Raoul Walsh évoque des personnages et des sites représentatifs de la piraterie caribéenne, l'intrigue s'émancipe des faits historiques avec une grande liberté. Le cadre chronologique (1674) comme l'environnement géographique (Jamaïque) représentent avec beaucoup de romantisme le phénomène de la flibuste, qui prospère dans les Antilles à partir de 1630. Conséquence du mercenariat maritime et de la guerre de course, la flibuste antillaise est intrinsèquement liée aux guerres coloniales que se livrent les États européens pour le contrôle des Caraïbes. Elle se structurent autour de repères inexpugnables ou de comptoirs isolés, avec la tolérance – sinon la complicité – des gouverneurs coloniaux et des grandes puissances maritimes, au gré des alliances géopolitiques.

À son apogée dans les années 1660, la flibuste antillaise rassemble autour de l'île de la Tortue ou de Port Royal plusieurs milliers de marins déclassés, de proscrits, de boucaniers, d'esclaves en fuite, de déserteurs, de fermiers ruinés, de réfugiés confessionnels ou d'aventuriers¹. Autoproclamés «frères de la côte» en référence à la pratique de la mutualisation des vivres et de la poudre, ils multiplient les grandes expéditions ou les attaques d'escarmouche contre navires marchands et plantations coloniales. Le film de Raoul Walsh exploite à ce titre l'une des plus grandes figures de la flibuste antillaise avec le personnage de Henry Morgan (1635-1688), interprété par Torin Thatcher. L'intrigue évoque explicitement les manœuvres politiques de cet ancien corsaire originaire du Pays de Galle, qui obtient légalement les pleins-pouvoirs sur l'administration de la Jamaïque entre 1678 et 1682, tout en favorisant l'action de complices flibustiers.



Poster publicitaire de *Blackbeard the Pirate* pour le marché italien

Daniel Defoe, *Histoire des pirates*, édition de 1734

J.-L. G. Ferris, *Capture of the Pirate, Blackbeard*, 1718, huile sur toile, 1920

Si l'esthétique du film de Raoul Walsh respecte l'imaginaire romantique traditionnellement associé à la période de la flibuste antillaise, son ressort dramatique repose en revanche sur un anachronisme majeur : l'affrontement entre Robert Maynard (1684-1751) et Barbe Noire. Ces deux figures appartiennent en effet à un moment autrement plus dramatique et violent, désigné par les historiens comme l'âge d'or de la piraterie atlantique (1716-1726). Comme son poursuivant qui finira par l'occire, Edward Teach est particulièrement représentatif des formes de criminalité associative maritime qui éclosent sur les côtes atlantiques des États-Unis à la fin de la Guerre de Succession d'Espagne (1701-1714). Opérant essentiellement depuis l'île de New Providence dans les Bahamas, cette forme de piraterie particulièrement meurtrière se nourrit des nombreuses mutineries qui affectent la marine marchande ou militaire. Pourchassés sans pitié par les autorités britanniques qui maîtrisent le commerce atlantique dès les années 1720, les pirates anglo-américains sont déclarés «ennemi du genre humain» (*hostes humani generis*) et précipitent le développement de la coopération judiciaire internationale.

Probablement originaire de Bristol, Barbe Noire a une biographie caractéristique des quelques 4000 à 5000 pirates poursuivis, exécutés ou déportés par la Royale Navy entre 1716 et 1726 – date qui marque le déclin irrémédiable du phénomène². Flibustier corsaire pendant la Guerre de Succession d'Espagne, Edward Teach refuse ensuite d'intégrer la Royal Navy en raison des conditions extrêmement rudes qui y règnent. Entré en piraterie en 1716 sous les ordres du capitaine Benjamin Horniglod (? – 1719), il prend bientôt la tête de son propre *sloop* et constitue une véritable flotte de pirates associés. Barbe Noire multiplie ensuite les méfaits dans les Bahamas et les Antilles, capturant notamment un immense navire négrier nantais qu'il équipe de 40 canons et rebaptise *Queen Ann's Revenge* – l'un des plus puissants vaisseaux pirates jamais équipés. Après deux années de raids dans les Bermudes et sur la

côte est des États-Unis, le Capitaine Teach et son équipage sont encerclés par l'anglais Robert Maynard dans l'anse d'Ocracoke, au large de la Caroline du Nord, où il prévoit d'établir un repaire fortifié. Au terme d'un combat féroce, Barbe Noire est abattu le 21 novembre 1718 avec une vingtaine de ses hommes, et sa tête est exhibée au beaupré du vaisseau de Maynard.

Une imagerie pirate

Sans être le forban le plus meurtrier ni le plus puissant ou riche de sa génération, Barbe Noire acquiert une immense notoriété de son vivant, et ce malgré la brièveté de sa carrière. La célébrité du Capitaine Teach croît encore avec le récit de son exécution, dont le public anglophone est très friand grâce à la «littérature d'échafaud». Publié pour la première fois en 1724, le recueil de biographies de pirates rédigé par Daniel Defoe *alias* Capitaine Johnson (*A General History of the Pyrates*) consacre ainsi de nombreuses pages à cet aventurier qui, semble-t-il, soignait son image pour susciter l'effroi de ses ennemis.

[Comme certains empereurs romains], notre héros se donna le surnom de Black-beard, à cause de la grande quantité de poil qui lui couvrait le visage. Cette barbe était noire, il la laissait croître jusqu'à une longueur extravagante; en sorte que toute sa poitrine en était couverte, et elle lui montait jusqu'aux yeux. Il avait coutume d'en faire de petites tresses avec des rubans qu'il tournait autour de ses oreilles. Les jours de combat il portait ordinairement une sorte d'écharpe qu'il passait sur les épaules, avec trois paires de pistolets dans des fourreaux en forme de bandoulières. Il attachait sous son chapeau deux mèches allumées qui lui pendaient de chaque côté du visage. Cet équipage joint à ses yeux, dont le regard noir était naturellement farouche et cruel, le rendait si affreux, qu'on ne saurait se former l'idée d'une furie des enfers plus terrible que sa figure.

(Capitaine JOHNSON 1775: 64-65)

Si le film de Walsh dilue considérablement la biographie du Capitaine Teach dans une improbable intrigue, il s'appuie en revanche sur la représentation canonique du pirate pour asseoir son image terrifiante. Barbe Noire fait en effet l'objet de nombreuses gravures dès le 18^e siècle, certainement composées uniquement à partir des descriptions de Daniel Defoe. La seconde édition de son *Histoire des pirates* contient une fruste xylographie du forban, alors que l'édition de 1734 en offre une gravure sur cuivre autrement plus détaillée. Barbe Noire y apparaît en arme et sur la terre ferme, avec son vaisseau en arrière-plan, comme il est alors d'usage de représenter les grands hommes de mer. Outre ses pistolets en bandoulière, il arbore une barbe hirsute et une longue chevelure encadrée de deux mèches enflammées.

En vertu de la pratique du réemploi qui caractérise l'imagerie populaire jusqu'à la fin du 19^e siècle, cette représentation stéréotypée se décline bientôt dans de multiples variations dans la littérature de colportage puis les *penny dreadful* (feuillet à un sou) destinés au prolétariat londonien. Au début du 20^e siècle, le peintre d'histoire Jean-Léon Gérôme Ferris récupère cet archétype visuel. Il érige l'épisode de Barbe Noire luttant contre Robert Maynard lors de l'ultime abordage en moment fondateur de l'histoire américaine, bientôt intégré à sa série de 78 huiles sur toiles intitulées *Reconstitution historique d'une Nation*. Cette variation dans le style «pompiers» fixe durablement l'image du Capitaine Teach, dont le film de Raoul Walsh s'inspire presque trait pour trait.

Bibliographie

- ANDRIES, Lise (dir.) (2010). *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*. Paris: Desjonquères.
- BUTI, Gilbert; HRODEJ, Philippe (dir.) (2013). *Dictionnaire des corsaires et des pirates*. Paris: CNRS.
- GARIBIAN, Sévane (2008). «*Hostes humani generis*: les pirates vus par le droit», *Critique*, 2008, no 733-734, pp.470-479.
- JOHNSON, Charles (1775). *Histoire des pirates anglais depuis leur établissement dans l'île de Providence*, t.4. Paris: Trevoix.
- MOREAU, Jean-Pierre (2006). *Pirates. Flibuste et piraterie dans la Caraïbe et les mers du sud (1522-1725)*. Paris: Tallandier.
- REDIKER, Marcus (2008). *Pirates de tous les pays. L'âge d'or de la piraterie atlantique (1716-1726)*. Paris, Libertalia.
- REDIKER, Marcus (2010). *Les forçats de la mer. Marins, marchands et pirates dans le monde anglo-américain (1700-1750)*. Paris, Libertalia.

- 1 La flibuste antillaise a été particulièrement étudiée par les historiens Jean-Pierre Moreau et Philippe Hrodej.
- 2 Les chiffres relatifs à la piraterie atlantique proviennent des travaux de l'historien américain Markus Rediker.

Plongée dans un film-monstre

Leviathan, de Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel

Cinéma expérimental, documentaire ethnographique, recherche plastique, manifeste écologique, innovation technique, impressionnant corps à corps avec l'océan, poème cosmique, œuvre d'art immersive... *Leviathan* est tout cela, et bien davantage.

Critique muette mais virulente des menaces de la pêche industrielle, interrogation sur les rapports de l'homme à la nature ou encore recherche expérimentale sur la production d'un film ethnographique qui bouleverse tous les dogmes de la création cinématographique, s'interrogeant sur le réel et sa mise en scène, *Leviathan* est avant tout une œuvre qui convoque les sens, une véritable expérience physique aux significations protéiformes.

Cerise Dumont

*Les ténèbres de l'Enfer et d'une nuit sans planètes,
sous un ciel pauvre, obscurci autant qu'il se peut par
des nuages, n'étendirent jamais sur ma face un voile
aussi épais que le fit cette fumée qui là nous couvrit.*

Dante, *La Divine Comédie, Le Purgatoire*, Chant XVI

C'est en affirmant que ce fut pour lui l'illustration de la troisième terrasse du *Purgatoire* de Dante que Lucien Castaing-Taylor évoque son expérience du tournage du film

Leviathan. Quant à sa co-réalisatrice Verena Paravel, pour elle, ça a été l'Enfer, purement et simplement.

Ce film documentaire raconte le quotidien d'un chalutier qui, de jour comme de nuit, pêche les animaux de la mer et en recrache les restes sanguinolents sous l'œil des mouettes affamées. Tourné sur un bateau de pêche dans l'Atlantique nord, au large de New Bedford (Massachusetts) – le port du *Moby Dick* de Herman Melville –, il a demandé un travail de titan.

Les deux cinéastes, anthropologues de formation, travaillent pour le laboratoire d'ethnographie sensorielle fondé par Lucien Castaing-Taylor à Harvard, relativement proche du port de New Bedford. Cette ville les fascine: «elle porte encore les traces de prospérité d'un âge d'or des baleiniers et en même temps, elle affiche les signes d'un long déclin: une flotte de bateaux prêts à couler, rongés par la rouille, qui restent confinés au port...» (RIGOLET 2013). Aujourd'hui, cette zone est connue pour son dénuement, son immigration illégale, ses drogues et sa violence. Les alentours du port comptent parmi les lieux les plus marqués par ces stigmates. «On pourrait encore

La rencontre avec l'océan a été si bouleversante que nous avons décidé de laisser la terre à terre.

le décrire comme Melville l'a fait, avec ses bouges, ses hôtels douteux, ses marins qui traînent, ses putes, ses mecs paumés qui essaient de se faire embaucher sur les docks.» (*Le blog documentaire* 2013)

Au début, Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel voulaient filmer ce monde sans montrer la mer. Ils sont donc restés à terre pour documenter toutes les activités liées à



Le capitaine Brian Jannelle, l'une des rares figures humaines apparaissant dans *Leviathan*

l'industrie de la pêche, mais ils erraient aussi dans le port, dans les tavernes, buvant avec les marins, écoutant leurs histoires... Avant de trouver ce capitaine étonnant, digne d'un héros de Melville: «un type énorme, un véritable chasseur, qui tue des cerfs quand il est à terre et ne pêche pas. Et qui passe sa vie à jouer dans les casinos – il porte un tatouage avec son chiffre fétiche. Il souffre de narcolepsie, il s'endort à la barre.» (RIGOLET 2013) Comme dans leurs films rien n'est jamais écrit d'avance, ils ont suivi ce personnage haut en couleurs, ont embarqué avec lui à six reprises, chaque fois pour des périodes de deux à trois semaines. Et finalement, ainsi qu'ils le racontent eux-mêmes: «la rencontre avec l'océan a été si bouleversante que nous avons décidé de laisser la terre à terre. Notre point de vue s'est renversé, nous nous sommes tournés vers la mer, les profondeurs, la lutte des hommes face aux éléments...» (RIGOLET 2013)

Dans *Leviathan*, l'absence de mise en scène est totale et la subjectivité des caméras absolue. Les GoPros sont disposées un peu partout, soumises aux mouvements du hasard comme des filets que l'on jette: faisant corps avec les hommes et le navire, ballottées par le roulis, elles glissent sur le pont trempé et se retrouvent flottant au milieu des têtes et des viscères des poissons. Prises dans les filets, accrochées au mât ou plongées dans les remous, elles suivent l'action sans la diriger. Leur indépendance vis à vis de l'humain est capitale car, sans requérir un réalisateur pour les orienter ou un cameraman pour les faire fonctionner, elles capturent le réel sans l'influencer, se contentant d'offrir un regard littéralement déshumanisé. Par ces caméras soumises à l'aléatoire et non à la subjectivité du regard humain, l'énonciation se retrouve dispersée en une multitude de points, jusqu'à en devenir abstraite. Le geste se veut totalisant par l'accumulation de la matière documentaire, mais «la Totalité est moins son horizon que son outil, et *Leviathan* se présente moins comme un film sur l'océan, que comme un film-océan» (MOMCILOVIC 2013).

Immerger plutôt qu'informer au sens traditionnel du terme: dans *Leviathan*, la réalité se suffit largement à elle-même, sans nécessiter une quelconque narration verbale. Les réalisateurs vont jusqu'à assumer la perte de contrôle en abandonnant leurs cadres aux fluctuations aléatoires des hommes et des éléments, inspirés en cela par l'ethnographie partagée de Jean Rouch. Désireux en outre d'impliquer les pêcheurs – et leur environnement – et d'ainsi faire du film un genre de rencontre collective, ils font porter les caméras aux marins, afin «d'obtenir un film qui nous plonge avec les hommes au cœur des éléments». Les images accentuent par leur qualité compromise «le mélange de beauté et d'horreur du carnage organisé lors des campagnes de pêche» (RIGOLET 2013).

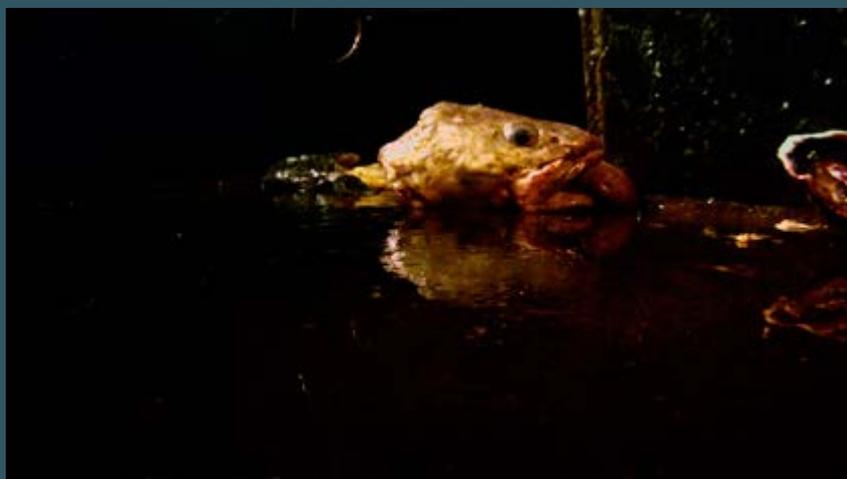
Tous – humains, animaux, machines, l'océan lui-même – participent à la création sur un pied d'égalité (d'ailleurs, tous seront mentionnés dans le générique, les uns par leurs nom et prénom, les autres par leur nom latin), sans que le matériel de tournage ne vienne bouleverser leur manière d'être au monde. Paradoxalement, la technologie joue donc un rôle capital par sa «passivité».

Avec leur mauvaise lumière, leurs couleurs très saturées et leur cadrage plus qu'hasardeux, les images touchent

souvent à l'abstraction. Les brefs éclairs de rouge et de vert qui crèvent parfois l'obscurité s'agencent en formes mouvantes, traversées par de brusques éclats sonores. Les séquences sont étonnantes, qu'il s'agisse du plan, à la fois aérien et marin, du vol d'une nuée de mouettes saisies à l'envers, d'une constellation d'étoiles de mer aux couleurs éclatantes tourbillonnant dans les abysses ou de raies glissant devant la caméra en montrant un visage blafard, presque humain. Les déchets de la pêche, rejetés du bateau, deviennent matière picturale, composent des tableaux cauchemardesques, traînées rouges et blanches striant les ténèbres.

Les déchets de la pêche, rejetés du bateau, deviennent matière picturale, composent des tableaux cauchemardesques, traînées rouges et blanches striant les ténèbres.

L'aspect ethnographique est pourtant bien présent; les gestes professionnels, à peine visibles, sont saisis avec une implacable volonté documentaire. Le rendu est moderne, la multitude de nuances quasi psychédéliques, abstraites, confine à la science-fiction. Les couleurs sont ahurissantes, renforcées par le contraste entre la très forte lumière sur le bateau et le noir profond du ciel et de la mer. Le but est la perte de tout repère, afin de mieux transcrire l'expérience violente de la pêche en mer, des hommes abîmés par la fatigue



Une tête de poisson sur le pont, rebut de la pêche retournant à la mer

**Le film est une œuvre d'art
lestée de toute une mémoire
artistique, cinématographique,
littéraire et mythologique.**

et par l'absorption de drogues dures. Le plongeon dans ce chaos se fait d'une manière totale, viscérale. Les plans sont longs, le silence assourdi par le grondement du moteur et des vagues. Il n'y a pas de dialogue, au mieux de temps à autre des paroles lointaines et indistinctes échangées par les marins.

Le montage, davantage que les images, permet de véhiculer quelques-unes des significations du film. Par une simple succession de plans séquences, il permet une immersion totale dans l'univers du bateau, et illustre aussi bien le combat quotidien entre les hommes et la nature, affrontement à la fois instinctif et ultra-technicisé, qu'une critique de la société capitaliste dont la «surconsommation aveugle et bornée» (RIGOLET 2013) conduit à un désastre écologique et humain.

Leviathan conjugue ces enjeux hétérogènes en une expérience sensible, sans omettre sa propre dimension esthétique. Le film est une œuvre d'art lestée de toute une mémoire artistique, cinématographique, littéraire et mythologique – on pense aux visions obscures de Goya, à la figure pathétique de la *Raie* de Chardin ou au film mutant *Alvorada Vermelha* de João Pedro Rodrigues et João Rui Guerra da

Mata; et devant les centaines de mouettes qui saturent soudainement le cadre, on replonge dans le cauchemar des *Oiseaux* d'Alfred Hitchcock. La façon-même de filmer, puissamment picturale, n'est pas sans évoquer l'*action painting* de Pollock.

Mais il serait réducteur de se cantonner uniquement aux références plastiques. La littérature aussi occupe une place de choix dans les influences des cinéastes. Le roman de Melville, qui a fortement participé à la construction de leur imaginaire, est omniprésent dans leur œuvre; on y retrouve le même «engagement avec le sublime, l'horreur, avec le monde» (LECHNER 2013). La monumentalité de *Moby Dick* retient cependant les réalisateurs d'assumer une filiation directe.

Cet imaginaire épique, romantique et gothique apparaît dès que l'on interroge Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel sur leur rapport à la mer. Tous deux se déclarent littéralement hantés par elle: «elle avale, dissout, renferme et recrache, parfois, des choses enfouies. Elle marque le passage du temps et elle l'efface. La mer est un seuil entre la vie et la mort, entre le dessus et le dessous. [...] Les profondeurs sont troublantes. Elles sont des réservoirs sans



Les mouettes qui accompagnent le navire où qu'il aille

fin de mythes, d'histoires de sirènes, de créatures aussi monstrueuses qu'angéliques.» (LECHNER 2013) La mythologie biblique occupe également une place centrale dans *Leviathan*, et ce dès le titre qui renvoie au monstre marin du livre de Job. Évoqué dans la Bible comme une créature aquatique de forme indéfinie (ce qui rappelle la forme du film lui-même), le Léviathan devient au Moyen-Âge

la gueule béante avalant les âmes des damnés en Enfer. On pourrait considérer que l'œuvre incarne ces deux versions de la bête, la première symbolique et renvoyant à sa dimension indistincte, l'autre figurant la vision médiévale du monstre que l'on peut identifier au chalutier, bouche béante ingurgitant, violentant les chairs, les digérant dans ses entrailles avant d'en régurgiter et d'en recracher le rebut jusqu'à teinter la mer de sang.

Le nom de «Léviathan» possède également une connotation politique plus moderne. Il renvoie ainsi au traité politique de Thomas Hobbes, cité par Melville au début de *Moby Dick*: «La société universelle, que je désigne sous le nom de Léviathan – ou l'État – est un homme artificiel.» (cité par NEYRAT 2012)

Le Léviathan – sans être nommé – apparaît également dans la seule manifestation de l'écrit dans le film, un passage du livre de Job mis en exergue après le titre et qui s'inscrit en lettres gothiques sur un écran noir tandis que le son envahit peu à peu l'écran.

Des myriades d'étoiles de mer forment de véritables constellations sous la coque du bateau



*He makes the deep to boil like a pot,
He makes the sea like a pot of ointment,
He makes a path to shine after him,
One would think the deep to be hoary,
Upon earth there is not his like,
who is made without fear.*

Il fait bouillir le fond de la mer comme une chaudière,
Il l'agite comme un vase rempli de parfums.
Il laisse après lui un sentier lumineux;
L'abîme prend la chevelure d'un vieillard.
Sur la terre nul n'est son maître;
Il a été créé pour ne rien craindre.

(Job, 41:31-33)

Le son joue un rôle capital dans le film – comme dans la plupart de ceux sortis du *Sensory Ethnography Lab* – et participe pleinement à l'expérience du spectateur. L'absence de tout commentaire et les dialogues rendus inaudibles par les conditions terribles dans lesquelles les pê-

cheurs travaillent lui permettent d'atteindre une forme d'empathie charnelle, sensorielle. *Leviathan* est un film sans paroles mais un «film hurlant» affirment les réalisateurs. Il réussit le paradoxe d'être à la fois tonitruant et quasi-muet. Cris des mouettes, grondements assourdissants du navire, des machines, de la mer, de l'univers tout entier, qui contraste avec le mutisme des matelots bercés au son du *heavy metal*, cette masse sonore joue la partition singulière du film. La musique concrète ainsi créée engloutit littéralement le spectateur dans la matérialité des images.

De bien des façons, l'audio et le visuel s'équilibrent et se font écho. Alors que les images sont prises quasiment inconsciemment, le son est énormément travaillé. Cet élément témoigne de l'ambition artistique des réalisateurs, qui ont produit un film de cinéma documentaire où le premier terme prend le pas sur le second.

Leviathan est donc un film qui réussit l'exploit de toucher à presque tous les sens et tend à être une succession de tableaux visuels et sonores où chaque chose, chaque élément, est rendu dans sa matérialité la plus essentielle: les hommes, filmés à fleur de peau, la viscosité des poissons, la rugosité des crustacés, les plumes lourdes d'eau d'une mouette errante...

Par son aspect profondément unique et totalement expérimental, l'œuvre ne se voue qu'à son dispositif. La façon de filmer elle-même est un discours où le *faire* se confond avec le *montrer*.

La vibration onirique et originelle de *Leviathan* traduit une volonté cosmologique de la part des cinéastes. L'éclatement des points de vue produit par le dispositif ramène l'humain à sa petitesse. Infime partie parfois à peine discernable d'un univers immense et menaçant où les notions de sens et d'échelle sont dérégées, l'homme finit par se confondre avec l'animal, pauvres créatures englouties dans la vaste multitude des peuples de l'eau.

Bibliographie

Le blog documentaire (2013). «“Leviathan”, un film fou signé Verena Paravel et Lucien Castaing-Taylor. Entretien», 6 septembre 2013.

INGOLD, Tim (2013). «L'œil du cyclone: la perception visuelle et la météo» dans COLON, Paul-Louis (dir.) (2013). *Ethnographier les sens*. Paris: Pétra.

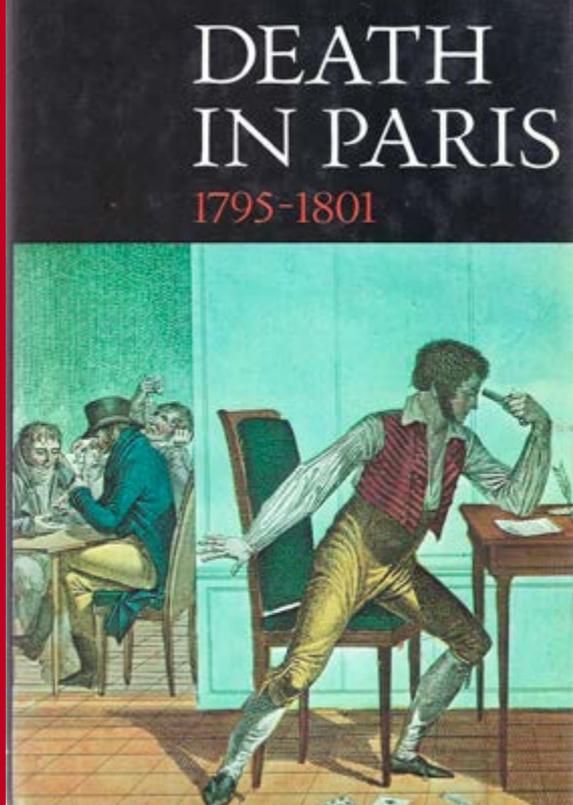
LECHNER, Marie (2013). «“Leviathan”, chalut la compagnie», *Libération*, 22 janvier 2013.

MOMCILOVIC, Jérôme (2013). «Leviathan», *Chronicart*, 30 août 2013.

NEYRAT, Cyril (2012). «Le sang des poissons, la beauté du monstre», *Les Léopards à L'Essai*, 2012.

RIGOLET, Laurent (2013). «Entretien. Sur la mer agitée de “Leviathan” avec Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel, réalisateurs», *Télérama*, 28 août 2013 [Mis à jour le 1er février 2018].

Une épitaphe visuelle *Death in the Seine*, de Peter Greenaway



Note. This film examines a series of death in and near the River Seine in the years 1795-1801. Was there a connection with the events of the French Revolution? The viewer must judge. Some scenes may shock the sensitive.

Peter Greenaway, *Death in the Seine* (Carton préliminaire).

Michel Porret (Université de Genève)

Repêchés dans le fleuve

Basse-Geôle de la Seine, procès-verbaux de mort violente (ans III-X): ce dossier (Justice de Paix) des Archives de la Seine contient le signalement *post-mortem* de 404 individus retirés du fleuve. Professeur à l'université d'Ox-

ford, spécialiste marxiste de la Révolution française, Richard Cobb (1917-1996) en a tiré une sensible monographie d'histoire sociale: *Death in Paris, the Records of the Basse-Geôle de la Seine, October 1795-September 1801. Vendémiaire Year IV-Fructidor Year I* (1978).

Un point commun unit les 404 infortunés de Cobb: tous sont morts subitement – suicides (274), accidents (65 dont 54 noyades), meurtres (9) ou causes naturelles (56). Le trépas subit arrive entre le 20 avril 1795 et le 13 septembre 1801 (1^{er} Floréal an III– 26 Fructidor an IX). Si on y trouve aussi des individus morts sur la terre ferme puis jetés à l'eau, 60% sont décédés par submersion accidentelle ou volontaire dans la Seine. Repêchés entre les ponts de Charenton et d'Asnières, les cadavres sont mis

à la Basse-Geôle que remplace au début du 19^e siècle la Morgue (île de la Cité, extrémité est). Le public peut y «morguer» (épier) les dépouilles pour les identifier.

À chaque fois, le juge de paix de la division du Museum ouvre un dossier judiciaire. L'identité du mort levé sur la voie publique (aquatique) est une priorité sociale et politique. Féminin ou masculin: le cadavre inconnu est un problème policier d'état-civil. Que faire du mort anonyme? D'où vient-il? Comment retrouver les proches? À qui reviennent les hardes et les menus objets? Comment identifier la dépouille rongée par l'eau? Faire parler le cadavre est la priorité médico-légale de la modernité sociale.

Comme en d'autres villes fluviales, lacustres ou maritimes (Amsterdam, Anvers, Genève, Londres, Paris), où au 18^e siècle se fondent des sociétés de sauvetage, les 54 noyés accidentels illustrent le risque de la baignade ou du travail lié à l'eau (batelier, meunier, portefaix, lavandière). Parmi 274 suicidés (211 hommes, 63 femmes), les 249 noyés incarnent la banalité de la submersion volontaire à Paris à la fin du 18^e siècle. S'y ajoute Genève à la même époque. De 1795 à 1801, les cinq mois estivaux de chaque année cumulent le même nombre de morts volontaires que le reste de l'an. Les dimanche, lundi et vendredi sont plus mortifères que les autres jours de la semaine. Minoritaires sur la scène du suicide (norme universelle dans l'Europe des 18^e et 19^e siècles selon les chiffres incertains du suicide apparent), les femmes se tuent plus jeunes que les hommes à voir les cadavres submergés déposés à la Basse Geôle. La solitude des suicidés est relative: la majorité laisse une famille ou des proches affligés. Si la géographie du suicide fluvial est mobile, les ponts constituent le lieu privilégié de la mort des mélancoliques et des autres.

Daude (Baude?) et Bouille, deux employés de la Basse Geôle, assurent la vie posthume et administrative des morts de la Seine. Ils traitent chaque corps levé dans

l'eau. Immense est leur intimité avec les trépassés qu'identifient les chaussures, les vêtements, les bijoux, les montres et les blagues à tabac, les objets dépareillés et les papiers trouvés sur eux. Les édiles notent les signes de la mort subite et violente. Pour en établir le scénario, ils relatent l'apparence cadavérique – blessures, contusions, plaies, pathologie de noyade dont les mains crispées des victimes tombées vivantes à l'eau. «Repêché aux Invalides, Jean-Edme-François Roy, gagne-denier, 66 ans, natif de Venizy (Yonne), demeurant en garni, 4 rue Gervais-Lanseul (Cité) [...] sa logeuse ajoute que cet homme qui demande l'aumône est sujet à se prendre boisson» (Procès-verbal, 8 fructidor an VIII): chaque dossier est une tranche de vie.

Scrutant les pathologies, repérant les signes particuliers (blessure, grain de beauté, tâche cutanée, cicatrice),

classant les faits, identifiant les individus, résumant les antécédents du trépas, inventoriant les objets, attentifs aux vêtements et aux chaussures (texture, marque, couleur, usure), Daude et Bouille sont les anthropo-

logues de la mortalité en milieu aquatique. Auxiliaires du juge de paix, ils révèlent l'infini travail de la mort. Le traitement du cadavre lui confère l'existence sociale de la taxinomie administrative. Mise en série sous la Révolution, cette thanatologie nourrit en 1986 *Death in the Seine* de Peter Greenaway que fascinent les cultures administratives de l'inventaire, de la statistique et du rôle (registre des identités).

Mort icarienne

En 1980, avec le dispositif sonore de voix *off*, déjà mené par la musique répétitive du violoniste et compositeur Michael Nyman, le fictif documentaire statistique et encyclopédique *The Falls* élabore une *aéroportologie* pour naturaliser l'image du vol icarien. Le film «expérimental» de 180 minutes recycle des rushs antérieurs. Il présente les

Faire parler le cadavre est la priorité médico-légale de la modernité sociale.

fiches de 92 individus – abrégés de courts-métrages en *biopics* que ponctue un thème musical distinctif selon la *Symphonie concertante* de Mozart. Patronyme initié par *Falls*: ce point commun lie cette population dont le recueil résulte du sondage fait dans une encyclopédie à la Diderot. Cet *Abécédaire* bourgeois classe les individus fauchés par la mort violente (V.U.E: *Violent Unknow Event*): profession liée aux oiseaux (taxidermiste, modiste, ornithologue, agriculteur), passé d'aviateurs, de pilotes d'hélicoptères ou d'amateurs de cerfs-volants et des machines aériennes de Leonard de Vinci. La mort icarienne frappe chaque sujet qui éprouve en vol naturel ou mécanique la loi universelle de la gravitation ou principe de la chute naturelle des corps dans le «bruit des nuages».

The Falls: avec la chute de l'homme depuis les airs sur terre (action du salut?), Greenaway anticipe la culbute de la terre ferme à l'eau (*Death in the Seine*). D'un film à l'autre – d'une monade universelle au huis-clos médico-légal –, le prisme archivistique cadre le dispositif filmique du documentaire visuel: archive fantastique d'humains singeant les oiseaux, archive réelle pour les noyés de la Seine. La mythologie croise les savoirs ornithologiques (Greenaway-père en était un amateur éclairé) et les sciences aéronautiques.

Aquaticonologie

Filmer l'eau vive ne revient-il pas à formaliser une *aquaticonologie*? Bien avant *Death in the Seine* qui réverbère l'eau mortifère comme principe filmique, l'*aquaticonologie* occupe Greenaway, cinéaste du paysage anglais (*For House*, 10 min, 1973; *Windows*, 4 min, 1975; *Vertical Features Remake*, 47 min, 1979). En 1985, il célèbre les salles de bain et l'usage domestique de l'eau dans *Inside Room – 26 Bathrooms* (28 min). L'*artefact* filmique peut-il délier un paradoxe visuel: montrer – faire ressentir – le liquide? Cette synesthésie inédite joint l'humidité à la vision et au murmure aqueux. Fonder la concordance entre les fluidités aquatique et iconique forge l'image liquide que sono-

rise l'eau. La philosophie visuelle du cinéaste vise à *faire voir pour faire ressentir*. Avatar de l'empirisme lockéen, l'image s'oppose à la défiance platonicienne: elle mène à la connaissance sensible de la *sensation aquatique*.

Avec l'exposition *Watching Water* au Palazzo Fortuny (12 juin-12 septembre 1993, 45^e Biennale de Venise), Greenaway développe la synesthésie qui agrège l'eau à la vision cognitive (*Water Wrackets*, 12 min, 1975). Il y éprouve les affinités sensibles et chimiques entre la lumière et l'eau. Celles que révèle l'image fixe de la nature morte – peinte ou photographique. Celles du film qui capture l'eau pour en restituer (fictivement) le senti.

Réalisé en vue des Jeux Olympiques de Los Angeles, où enfin la natation synchronisée devient une discipline olympique, *Making a Splash* (23 min, 1984) illustre ce projet – dès l'eau vive du générique. Plans après plans, sans dialogues, les liens ichtyoides et génétiques entre l'eau et l'humain – de l'enfance à la maîtrise du *crawl* ou de la brasse – se muent en chorégraphie natatoire qu'orchestre Michael Nyman.

L'aquaticonologie modifie alors le *bassin de piscine* en *chambre claire* de l'image liquide. Le ballet des dauphins évoque les nageurs ivres de liberté. Ventrale ou dorsale, la natation est le propre de l'homme. Au fil de l'évolution darwinienne (*Darwin*, 52 min, 1992), les hommes ne descendraient-ils pas des animaux vertébrés aquatiques munis de branchies? La mort par noyade est à l'être humain ce qu'est la suffocation hors de l'eau pour le poisson.

Avec son générique cosmique et son ironie swiftienne, jumelant trois contes cruels, *Drowning by number* (1988) montre sous l'objectif entomologiste de Greenaway le complot aquatique de trois femmes au même patronyme (*Cissie Colpitts*). Elles noient leurs époux indignes du désir féminin. Âgées respectivement de 68, 32 et 19 ans, les trois Parques de la guerre des sexes les submergent (baignoire, mer, piscine), à l'instar des meurtriers du dessinateur Neville qui immergent son cadavre à la fin de *The*



Hippolythe Bayard. *Autoportrait en noyé*, 1840



Death in the Seine (1988), de Peter Greenaway

Draughtsman's Contract (1982). Via la collusion du coroner, la noyade criminelle devient noyade accidentelle. Avec l'eau devenue sonore et visuelle, *Drowning by number* prélude le moyen-métrage (44 min) *Death in the Seine* (*Les Morts de la Seine*).

Visualisant l'anthropologie médico-légale de la submersion corporelle, *Death in the Seine* rend «hommage à l'autoportrait en noyé d'Hippolyte Bayard». Le film est donc une fiction comme l'est en 1840 ce fameux «autoportrait» facétieux de Bayard – pionnier oublié de la photographie, inventeur et artiste. Guidé par l'esthétisme des pionniers de la photo, Greenaway *morgue* les cadavres de la morgue. Il illustre la thanatologie de Daude et Bouille. Il veut «parler de deux obsessions: la noyade et les cadavres... C'est un film catastrophe, comme j'en ai réalisé jusqu'à *The Falls*». Le cinéaste expose 25 micro *biopics* que boucle la chute dans l'eau après *Act of God: lightning* (28 min, 1981) sur 25 individus foudroyés.

Cohorte de noyés

Avec la lancinance cristalline de la bande son de Michael Nyman, le fondu-enchaîné initial du film visualise l'antinomique: *l'eau et l'archive*. La voix du narrateur cadre la chronologie et évoque la liste des morts de la Seine – dé-cédés violemment à ouïr le tempo turbulent de la chute dans l'eau vive («splash!»). Des visages comme endormis se succèdent dans l'écume visualisée sur fond sonore d'éclaboussure. Dans un cadre photographique, émergeant du ruissellement originel les citoyens Bouille et Daude en bonnet phrygien. Attablés entre deux chandeliers sur une nappe blanche ou un suaire, ils trinquent à la vie devant un repas fait de poulet, de pain, de vin et de fruits. Une nature morte animée!

La *voix off* rappelle que les corps de la Seine reviennent aux deux fonctionnaires de la Basse-Geôle qui les ont retirés de l'eau depuis leur barque à la Charron. Faces souriantes, hébétées ou indifférentes, parfois corps enlacés autour d'un nourrisson: la cohorte morbide d'adultes et

d'enfants ne rebute pas Bouille et Daude. Ils dénudent les corps, les toilettent, bouchent les nez avec du coton, bandent les mâchoires ou obstruent les orifices oculaires contre le rejet des fluides. Ils notent les signes particuliers, le sexe, l'âge, la couleur des cheveux, les forme et teintes des vêtements, les objets dans les poches. Ils étiquettent les hardes, le pied ou la main des adultes ou des enfants tirés de la Seine. L'identité mortuaire certifie celle de l'individu en vie selon les bribes d'archives qui ornent les gros plans de cadavres dénudés avec en découpe – doublée d'une surimpression en vignette – la chute fluviale. Pour infirmer toute «spéculation inexacte» autour du suicide ou du meurtre, ils objectivent la morbidité selon les plaies et les contusions pour aviser les témoins venus morguer les cadavres.

Sans bagage médical, gardiens de la dignité due aux morts, d'une alerte plume d'oie, les fonctionnaires noircissent les registres: «*Procès-verbal No 263. Jacques Chevreuil*» (surimpression), commerçant habillé en bourgeois, trouvé le 7 avril 1800 dans la Seine près du pont de la Concorde, après deux jours de submersion, cause inconnue du décès, mais peut-être victime d'un crime crapuleux, blessé *ante* ou *post mortem* par un objet contondant, mené sur une charrette à la morgue, où le reconnaîtront trois témoins (dont sa sœur).

De face, de dos, de profil, nus ou vêtus, parfois en gisants marmoréens de l'âge classique, les corps sont visualisés en un mouvement ascendant des pieds à la tête. À l'écho visuel du suicide d'Ophélie (*Procès-verbal No 264, Monique Constance Monin, 21 ans, Pont Neuf, suicide, 2 mai 1800*), s'ajoute le style de la photographie médico-légale après traitement thanatologique. En résonance optique à *La Leçon d'Anatomie du docteur Deyman* (1656) de Rembrandt ou au cliché d'anthropologie judiciaire et criminelle du temps d'Alphonse Bertillon (1853-1914), l'objectif de Greenaway naturalise et sublime 25 morts de la Seine. Objets des procès-verbaux (réels), les trépassés du fleuve se muent en sujets des 25 *scenarii* qu'unit le cinéaste an-

glais (fiction). Philosophie visuelle sur les circonstances aléatoires qui font passer un individu de vie à trépas, épitaphe fluviale, *Death in the Seine* réverbère l'*aquaticonologie* de Greenaway en son tropisme esthétique pour la sérialité archivistique. Celle que sonde l'historien Richard Cobb sensible à l'emprise répétée de la mort violente sur la vie fragilisée des humains sous la Révolution.

Bibliographie:

- CAUX, Daniel; FIELD, Michel; DE MEREDIEU, Florence; PILARD, Philippe; NYMAN, Michael (1987). *Peter Greenaway*. Paris: Dis Voir.
- COBB, Richard (1985). *La Mort est dans Paris*. Paris: Anacharsis, 2018.
- DE LUCA, Erri (2017). «La chute comme expérience de salut», in *Fictions. Penser le monde par la littérature*. Genève: Georg, pp. 17-34.
- GARCIAS, Jean-Claude (1984). «L'été de 1694 ou les eaux glacées du calcul égoïste», in *Peter Greenaway. Meurtre...* (1984: 35-37).
- GREENAWAY, Peter (1992). *Le bruit des nuages*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- GREENAWAY, Peter (1993). *Watching Water*. Milano: Electa.
- GREENAWAY, Peter (1998). *Drowning by Numbers*. Paris: Dis Voir.
- GREENAWAY, Peter (2000). *Interviews*, ed. by Vernon Gras, Marguerite Gras. Jackson: University Press of Mississippi.
- LAQUEUR, Thomas W. (2018). *Le travail des morts. Une histoire culturelle des dépouilles mortelles*. Paris: Gallimard.
- LAWRENCE, Am (1997). *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge, UK et USA: CUP.
- MULLER, Alessandra; PORRET, Michel (1994). «Les paysages intérieurs de Peter Greenaway» [propos recueillis et adaptés en français], *Campus*, 24, mai-juin 1994, pp.34-35, 41.
- Peter Greenaway. Meurtre dans un jardin anglais*, L'Avant-scène cinéma, no 333, octobre 1984.
- POIVERT, Michel; LAVIN, Amélie (2001). *Hippolyte Bayard*. Paris: Nathan.



Toutes les images sont tirées de *Fuocoammare* (2016), de Gianfranco Rosi

La mer de l'enfance – l'œil aveuglé

Fuocoammare,
de Gianfranco Rosi



Jean Perret

Samuele est le *personnage* central du film de Gianfranco Rosi, le seul identifié nommément, au côté de l'autre personnage, qui, lui, est collectif et anonyme, composé des migrants. Ce jeune garçon d'une dizaine d'années vit sa vie d'écolier agrémentée de loisirs occupés en particulier à chasser des oiseaux à la fronde. Le film débute par l'escalade d'un pin dans les branches duquel le garçon coupe une petite fourche dont il saura faire avec son co-

pain un vrai lance-projectile. Dès ces premières images, c'est le calme des cadrages qui en impose, caméra portée à l'épaule, comme le découpage de la scène rendu à une narration d'une simple efficacité. Puis coupe brutale, un vrai *cut* annonçant le mode de narration du film, fait de ruptures radicales. Un radar en rotation apparaît dans la nuit (celui d'un bateau des gardes côtes de la marine italienne transformé en centre de premiers soins), un héli-

coptère en opération. L'obscurité est lacérée par les raies lumineuses des projecteurs et hantée par les appels à l'aide que la radio de bord capte. Dialogue d'urgence absolue. Puis en conclusion introductive de cette deuxième scène d'ouverture, l'image du navire lancé en toute puissance à la surface immense, noire et bleue, de la mer.

Samuele! Il tue des oiseaux et joue à la guerre, mimant à l'envi, bras déployés, des coups de feu d'un fusil à pompe, qui paraît plus ressembler à une arme de guerre que de chasse. Il fait feu, réarme et tire à répétition, tout en éructant le bruit sourd de la déflagration. Il insiste et son copain l'incite à cesser: «arrête, tu les as tous tués!».

Avec les frondes, c'est à un vrai carnage que s'adonnent les deux jeunes en déchiquetant des grandes oreilles de cactus. Ils savent tirer, leurs projectiles atteignent leurs cibles. La scène s'achève sur un acte étrange: les deux guerriers pansent les cactus blessés, couvrent les déchirures de ruban adhésif noir. Bandeaux de deuil, bandages d'une Croix Rouge imaginaire, qui toujours après la violence de la guerre vient soigner les victimes? Pas un mot, c'est le jeu des enfants, qu'observe Gianfranco Rosi, jamais un commentaire de sa part ni autres interventions, même si ce jeu, parfaitement tenu dans son déroulement, suppose moins une mise en scène qu'une prise de situation en accord avec les protagonistes.

Et puis, Samuele est frappé par un handicap: son œil droit est «paresseux», il voit très mal, au point que son cerveau doit réapprendre à l'œil d'activer sa capacité de vue. Il doit porter une paire de lunettes aveuglant son œil valide, afin d'activer l'autre. Une nuit, borgne et seul, au terme presque du film, il part à la recherche d'oiseaux, à l'affût de leurs chants. Scène émouvante: le tête à tête entre un oiseau de petite taille, une mésange?, juchée sur une branche et le garçon, qui tend doucement une brindille de bois pour tenter une caresse. *Scène pour de vrai ou de cinéma?* Peu importe, ce petit miracle de tendresse et d'initiation à la fragilité de la nature et du règne animal, ce moment à peine vraisemblable a tout son sens dans le film,

qui marque le parcours de ce préadolescent en train de prendre pied dans la vie. Ne doit-il pas apprendre à ne pas avoir le mal de mer, à ne pas vomir à bord du bateau de pêche de son père? Il éprouve par ailleurs, déjà, des difficultés de respiration, mais point du tout, loin s'en faut, d'aspiration, quand il bâfre bruyamment des spaghettis! L'histoire de ce garçon s'inscrit en creux du grand récit que développe le film, celui des femmes et hommes et enfants qui, par centaines, par milliers, sont entassés dans des embarcations en des conditions de survie dont la précarité dépend des sommes extorquées par les passeurs: de 800 à 1200 € révèle le film, selon les places dévolues entre la cale et le pont. Hiérarchie terrifiante à bord, les hommes du fond étant les plus exposés à la mort. Gianfranco Rosi détaille les étapes de prise en charge des réfugiés sans précipitation. Son souci, que sa caméra affirme avec assurance dans le temps des scènes et de leur profondeur de champ, est de comprendre les événements. Il suit le processus d'accueil sur les canots de sauvetage, sur le navire, puis le débarquement à quai et le trajet en car jusqu'au centre de premier hébergement.

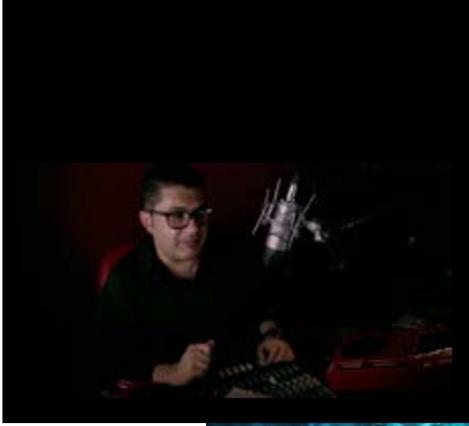
Au côté de ces visages et corps rompus de fatigue fourmillent des hommes et quelques femmes tout revêtus et capuchonnés de blanc avec, aux mains, des gants médicaux bleus. À aucun moment un contact de peau à peau, entre noire, brune, basanée et blanche, ne semble possible. Et le film se plaît à jouer du miroitement des couleurs dorées, ambrées, des feuilles d'aluminium, ces couvertures de fortune contre le froid distribuées aux arrivants. Contraste de comédie entre les hommes en blanc et de couleur! Plus tard, un homme noir entonne une sorte de chanson de geste stupéfiante: scandé à la façon rap, elle raconte le chemin de souffrance parcouru à partir du Nigéria, qui passe par la Libye et ses prisons sinistres, à travers le désert qui oblige de boire son urine, jusqu'à la mer et à ses entremetteurs cyniques. Cadeau au film que ce récit émouvant et insupportable, qui à lui seul porte à un point de culmination l'évidence du malheur enduré.



Le travail d'identification est entrepris: chaque migrant est photographié et numéroté. Plans de visages. La caméra s'attarde sur celui qui porte le numéro 41. L'homme regarde non l'appareil photographique mais la caméra que tient Gianfranco Rosi. Il soutient son regard, mutique, et ce faisant il dévisage le spectateur. Exceptionnel moment de silence qui esquisse l'incommunicabilité entre eux, venus de l'enfer, et des Européens des services de secours dont le travail est accompli avec une irréprochable rigueur.

Un homme s'impose comme le personnage le plus dense du film. Gianfranco Rosi comprend qu'il est essentiel à son récit, il en est la voix intérieure, sa morale. Le docteur Bartolo apparaît après une bonne vingtaine de minutes, qui d'abord pratique l'échographie d'une femme sauvée des eaux et enceinte de jumeaux. Il cherche à se faire comprendre, ici le cœur battant, la tête, là les minuscules corps enchevêtrés. Sa voix est d'empathie, de chaleur, de confiance. Puis, au milieu de *Fuocoammare*, l'homme cadré de près prend place centrale dans le récit, quand il détaille trois images de migrants apparaissant sur son or-





dinateur. Il parle de l'innommable qu'il doit affronter, les gens blessés, les mourants, les cadavres, celui de cette mère dont l'enfant mort-né est encore lié par le cordon ombilical; il lui revient de faire des prélèvements sur les cadavres pour possible identification ADN ultérieure. Il exprime avec une économie de mots, en faisant fi de toute lamento pathétique, un humanisme marqué par une expérience épuisante. L'émotion est entière, la scène en trois plans est exemplaire du travail de Gianfranco Rosi, qui tout à la fois procède à la description de ces événements migratoires du point de vue d'un micro territoire qu'est Lampedusa et instille dans sa narration un espace de réflexion aux accents éminemment politiques. Le docteur a sur son bureau un texte, auquel il semble parfois se référer; s'agit-il d'un document de sa mémoire vive, les mots pour ne jamais banaliser ni oublier cette catastrophe récurrente? On acquiert alors la conviction que ces images insoutenables sont un garde-fou pour Gianfranco Rosi, qui n'ira pas lui-même filmer la mort en ses états les plus inef-

fables. Les images de l'ordinateur du médecin lestées de son récit sont le seuil au-delà duquel il ne peut être envisagé de filmer.

Le film inclut dans la distribution de ses personnages Pipo, un animateur de radio, qui diffuse à la demande des auditeurs des chansons d'amour et de bonne compagnie, parmi lesquelles «Fuocoammare», demandée pour conjurer le mauvais temps, une prière pour que les marins puissent retourner à la pêche. Pas un mot, aucun, à propos des arrivées des migrants, dont seul le bulletin d'informations rend compte brièvement.

Un autre homme, résolument étrange, hante le film, un fantôme subaquatique, qui est un plongeur en quête de coquillages, qu'il recueille dans des caquettes posées sur des rochers. Les images prises sous l'eau donnent le sentiment d'un corps en lévitation, auquel la mer veut du bien. Et la grand-mère veuve de Samuele fait la cuisine, un couple de vieilles personnes écoute la chanson d'amour diffusée en leur honneur et boit le café...



Le récit de Gianfranco Rosi, qui a passé dix-huit mois à Lampedusa, résiste à une interprétation par trop évidente, il reste énigmatique à tant vouloir montrer les personnages de l'île comme étrangers au drame humanitaire qui se déroule à leur côté. L'évidence s'impose, les gens de l'île n'ont rien à dire des migrants, n'ont rien à s'en dire, n'ont rien à leur dire. Unique corps intermédiaire, celui donc du docteur, sa bienveillance douloureuse, est lumineuse. Le film thématise par sa structure faite de séquences précisément délimitées, en rupture les unes par rapport aux autres et développées sans emphase une atmosphère d'indifférence d'ordre général. C'est l'histoire de la non attention portée à son prochain, sauf à considérer les organismes professionnellement engagés à faire acte de sauvetage. Portrait austère d'une société calfeutrée, frileuse, repliée sur elle-même, tout en organisant ses services humanitaires. Paradoxe sidérant. La métaphore est considérable, si Gianfranco Rosi l'a voulue au sens de stigmatisation de l'Europe qui manifeste son échec tout aussi considérable à définir une politique commune à l'endroit de ce phénomène affligeant.

Le film parvient progressivement à son terme sur des images que le réalisateur ne paraissait ni vouloir ni pouvoir filmer, celles que commente le docteur sur son écran d'ordinateur. Il était laissé alors au spectateur le choix d'imaginer à sa mesure l'horreur. Et pourtant, Gianfranco Rosi va en fond de cale d'un bateau et filme en trois plans

muets, fixes, les cadavres, le désordre de leurs corps enchevêtrés, des vêtements maculés, des bouteilles d'eau écrasées. Aller au comble de la monstration de la violence, tel est ainsi le geste engagé résolument par le film.

Il est temps que le cycle narratif s'achève, dernières scènes du film. On y fait soigneusement son lit et rend hommage au mari décédé comme à la Vierge Marie; un air d'opéra instille quelque gravité à cette ambiance, l'animateur de radio paraît ému alors que le chœur de *Moïse en Égypte*, dont le sous-titre est, pour mémoire, le *Passage de la Mer Rouge*, gonfle ses effets.

Mais la vraie fin agit comme une gifle de pessimisme. Samuele, le réconcilié avec la nature et ses oiseaux, on a voulu le croire, déambule la nuit sur le ponton des bateaux de pêche. Et commence à tirer dans l'obscurité. Son fusil imaginaire est chargé, il fait feu avec force bruitage de bouche. Est-ce l'avenir à envisager avec ce petit monsieur borgne fasciné par les armes à feu? Est-il vrai qu'il ne voit que d'un œil... la moitié du monde suggère Gianfranco Rosi? Métaphore cinglante. Samuele n'est-il pas déjà vieux par ses fantasmes de violence, de mise à mort et des oiseaux et des hommes? Il est d'une innocence dégradée, qui n'est plus celle de l'enfance; son amusement fait le lit de la triviale banalité de l'humanité. Gianfranco Rosi boucle la boucle de ce récit en une désillusion désespérante qui distille un malaise considérable, palpable et muet.

Et au spectateur laissé à sa solitude déboussolée de faire son lit au matin du jour et de border sa vie pour tous les jours de l'avenir. Et de danser le temps d'un chanson populaire, musique guillerette à la clé, qui entraîne le film à son générique de fin?



Lampedusa

Lampedusa se situe sur la carte à 70 miles (129.64 km) de la côte tunisienne et à 120 miles (222.24 km) de la Sicile. Au cours des vingt années, entre 1995 et 2015, 400 000 migrants ont accosté sur cette île italienne avec l'intention de gagner l'Europe continentale en passant le Canal de Sicile. Plus de 15 000 personnes sont mortes au cours de ces traversées.



photo: Nicola Ceppi

« Dès mon premier film, j'ai tout de suite ressenti le besoin de découvrir mon histoire au fur et à mesure que je filmais. C'est un peu devenu ma règle de vie. Quand je commence un film, je ne sais pas où il va m'emmener, je laisse le temps faire son travail, et je me laisse guider par mes rencontres. D'autant que le plus important a toujours été pour moi de savoir où se situe la frontière entre le vrai et le faux, qui est la question principale dans tous les arts. (...) J'essaie de concevoir mes films comme une statue de Giacometti, en enlevant toujours plus de matière, pour voir si ce qui reste est suffisamment fort pour tenir tout seul, sans s'effondrer. »

Gianfranco Rosi, Interview avec Emmanuel Rasiptegeas, *Astérisque*, La Lettre de la Scam*, no 55, août 2016, pp.20-23.

Brève biographie

Gianfranco Rosi, né en 1963 à Asmara, Érythrée, qu'il quitte pour des raisons de sécurité (guerre d'indépendance) pour aller à Rome alors qu'il a douze ans. À 19 ans, études de cinéma à la New York University Film School. Chef opérateur pour de nombreuses productions. Il réalise son premier film en 1993, *Boatman*, première mondiale Semaine de la critique Festival de Locarno. Puis suivent 5 films, *Afterwords* (2001), *Below Sea Level* (2008), *El Sicario*, *Room 164* (2010), de nombreuses distinctions pour ces films, puis *Sacro GRA* (2013) – Lion d'Or Venise, et *Fuocoammare* (2016) – Ours d'Or Berlin.

Festival Histoire et Cité

27–30 mars 2019, Genève

Films au programme



Beasts of the Southern Wild

Les bêtes du Sud sauvage

de **Benh Zeitlin**

US, 2012, COUL., 93', VO ST FR

En Louisiane, Hushpuppy, une petite fille de six ans, déracinée par un désastre climatique qui s'est abattu sur toute la population du bayou, tente de sauver son père, gravement malade. Après la tempête Katrina de 2005, Benh Zeitlin décide de vivre sur place, de monter le financement de son film contre vents et marées, puis de le faire interpréter par des non-professionnels. *Les bêtes du Sud sauvage* est une fable écologiste sur la fin d'un monde, qui a vu la société consumériste sacrifier ses valeurs fondamentales, comme la solidarité ou l'humanisme. Hushpuppy fait face à un univers submergé de toute part, qu'elle aime envers et contre tout: un univers presque entièrement détruit et donc à reconstruire, mais sur quelles bases?

La projection est suivie d'un débat avec Martin Beniston et Alfio Di Guardo.

En partenariat avec les Cinémas du Grütli

Samedi 30 mars, 13h30 | Cinémas du Grütli



Blackbeard the Pirate

Barbe-Noire le pirate

de **Raoul Walsh**

US, 1952, COUL., 99', VO ST FR

En 1674, dans une mer des Caraïbes infestée par la flibuste, le pirate repentin Henry Morgan est chargé par le roi d'Angleterre de supprimer le redoutable capitaine Teach, *alias* Barbe-Noire. L'aventurier Edward Maynard tente quant à lui d'obtenir une récompense en prouvant que Morgan est le complice des pirates et intrigue pour s'emparer de l'île de la Jamaïque. Réalisé par l'une des figures majeures du cinéma d'exploitation hollywoodien, *Barbe-Noire* offre une représentation mythifiée de la piraterie atlantique à la fin du 17^e siècle et de son milieu interlope. Grand spécialiste de l'histoire maritime, Gilbert Buti décryptera cet imaginaire cinématographique au regard de la réalité souvent dramatique de la flibuste caribéenne.

La projection est suivie d'un débat avec Gilbert Buti et Vincent Fontana.

Judi 28 mars, 17h45 | Cinémas du Grütli



Creature from the Black Lagoon

L'étrange créature du lac noir

de **Jack Arnold**

US, 1954, NB, 79', VO ST FR, 3D

En Amazonie, l'extraction d'un fossile de patte griffue et palmée dans une couche du pléistocène mène une mission scientifique dans l'édénique Lagon noir. Hybride entre le poisson et l'homme, la créature qui y survit défend son habitat contre l'intrusion humaine. Ayant enlevé la belle Kay, elle est abattue dans sa tanière sous-marine puis sombre dans les flots.

Creature from the Black Lagoon mêle la tradition Universal Horror – monstre, savant, triangle amoureux – et les nouveaux thèmes de la science-fiction des années 1950. Avatar darwinien de la «Belle et la Bête», liant l'hybridité à l'imaginaire du chaînon manquant, le film visualise la diversité biologique que menace l'Homme.

[La projection est suivie d'un débat avec Julien Dumoulin et Simon Pichelin.](#)

Mercredi 27 mars, 20h30 | Cinémas du Grütli



Death in the Seine

Les morts de la Seine

de **Peter Greenaway**

FR; NL, 1989, NB, 44', VO ST FR

La monographie de Richard Cobb sur les 404 cadavres d'enfants, de femmes et d'hommes tirés du fleuve et déposés à la morgue entre 1795 et 1801 (*Death in Paris, 1978*) est à l'origine du documentaire de Peter Greenaway *Death in the Seine*. Accident, crime, suicide: au bilan léthal des noyés s'ajoute leur biographie posthume à partir des vêtements, objets et papiers consignés à la morgue par les employés Bouille et Daude. Relisant leurs procès-verbaux, Peter Greenaway évoque la vie de vingt-cinq individus fauchés par une mort violente. Artefact filmique, l'image post mortem et sérielle du corps meurtri selon Greenaway réverbère le naturalisme médico-légal des Lumières.

[La projection est suivie d'un débat avec Isabelle Backouche et Michel Porret.](#)

Jeudi 28 mars, 16h | Cinémas du Grütli



Collection Cinéma suisse. Tous droits réservés.

Deliverance

Délivrance

de **John Boorman**

US, 1972, COUL., 110', VO ST FR

Quatre hommes d'affaires d'Atlanta décident de consacrer leur week-end à descendre en canoé une impétueuse rivière au nord de la Géorgie. La région allant être inondée suite à la construction d'un barrage, l'expédition est conçue comme un hommage à la nature sauvage, condamnée par l'homme. Lors de leur descente, les aventuriers font face à des dangers insoupçonnés. Parti pour se régénérer au contact d'une nature pure et inviolée, le quatuor se heurte à son caractère archaïque. Le duel musical guitare-banjo initial amorce le malaise. La rivière indomptée de Cahulawasee éveille les instincts les plus bestiaux. Un film choc, l'Oscar du meilleur film en 1973.

La projection est suivie d'un débat avec Laurent Darbellay et Marc Houvet.

Samedi 30 mars, 16h15 | Cinémas du Grütli



Collection Cinéma suisse. Tous droits réservés.

Fuocoammare

Par-delà Lampedusa

de **Gianfranco Rosi**

IT; FR, 2016, COUL., 118', VO ST FR

En 2010, des centaines de migrants débarquent sur l'île italienne de Lampedusa. Comment raconter cette histoire d'une actualité quotidienne, la rencontre des arrivants et des habitants, le choc des cultures, des souffrances, des espérances? Grâce à une hybridation remarquable entre ancrage documentaire et ambition fictionnelle, le film livre la profonde humanité qui se joue dans ces événements tragiques. Un docteur dispense les premiers secours aux réfugiés et soigne un jeune adolescent de l'île souffrant des yeux. La force du regard porté sur ces histoires et le récit qui en découle cherchent à prendre la mesure à l'échelle individuelle et collective de cette catastrophe humanitaire.

La projection est suivie d'un débat avec Jean Perret et Gianfranco Rosi.

Judi 28 mars, 20h30 | Cinémas du Grütli



The Hole Dong

de **Tsai Ming-Liang**

FR; TW, 1998, COUL., 95', VO ST FR

Ce récit d'anticipation tourné en 1998 porte sur le thème de la grande peur de l'an 2000. Le monde va-t-il parvenir à sa fin, comme cela a été prédit en l'an mil? La ville est soumise à des pluies torrentielles et continues, une épidémie conduit les habitants à en fuir les ravages. Pourtant, un homme et une femme, héros involontaires de la catastrophe, décident de rester dans leur immeuble. Ils établissent un lien au travers du trou qu'ils aménagent entre plancher et plafond. Dans cet environnement liquéfié, une première solidarité est inventée par elle et lui, une façon de faire de ce trou d'évacuation une possible ouverture vers un ciel dégagé.

Vendredi 29 mars, 21h30 | Cinémas du Grütli



L'île sans rivages

de **Caroline Cuénod**

CH, 2018, COUL., 75', VO ST FR

Sans accès à la mer, la Suisse est un pays enclavé, dont le commerce dépend de la bonne entente avec ses voisins. Des bateaux suisses en mer, est-ce possible? Nous plongeons avec ce documentaire dans les archives de 1941 pour comprendre les débuts de la flotte suisse. Au fil d'une série de rencontres passionnantes, nous découvrons des aspects inattendus de ce pays de montagnes: sa marine marchande, qui navigue encore de nos jours, et ses stocks alimentaires.

[La projection est suivie d'un débat avec Pietro Boschetti et Caroline Cuénod.](#)

[En partenariat avec *Histoire Vivante*](#)

Mercredi 27 mars, 18h | Cinémas du Grütli



Leviathan

de **Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel**

FR; GB; US, 2012, COUL., 87'

La pêche en mer est une activité spectaculaire, à nulle autre pareille, lorsqu'elle est filmée au cœur de l'action. Le corps à corps entre des pêcheurs en Amérique du Nord, engagés jour et nuit à bord d'un chalutier de pêche industrielle, et les poissons, la mer, le vent, les embruns, est sensoriellement perceptible et réserve au spectateur une expérience exceptionnelle. Un ensemble de toutes petites caméras *GoPro* sont placées sur le bateau, dans l'eau, vers le ciel. Les images filmées au plus près des hommes à la tâche, des poissons à l'agonie, saisissent les gestes de la violence et de la prédation de l'activité humaine, dont les goélands sont les témoins avides. Une symphonie étourdissante.

[La projection est suivie d'un débat avec Bertrand Bacqué, Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel et Jean Perret.](#)

[En partenariat avec la HEAD – Genève](#)

Samedi 30 mars, 11h | Cinémas du Grütli



Sud eau nord déplacer

d'**Antoine Boutet**

FR; CN, 2014, COUL., 110', VO ST FR

Suite à une idée avancée par le président Mao Zedong en 1952, le gouvernement chinois relance aujourd'hui le plus gros chantier de transfert d'eau au monde. L'objectif: remédier à la pénurie dans le nord de la Chine et notamment à Pékin, en acheminant 44 milliards de mètres cubes d'eau du sud vers le nord du pays. Ce gigantesque chantier bouleverse non seulement les paysages et les écosystèmes, mais a aussi pour conséquence le déplacement de populations. Lors du débat, nous aborderons l'impact écologique et humain de cette entreprise hors norme, le face-à-face entre un État tout puissant, quelques personnes d'exception (blogueurs, intellectuels ou associations) et les populations encore peu outillées pour ce genre d'affrontement.

[La projection est suivie d'un débat avec Bertrand Bacqué, Antoine Boutet et Basile Zimmermann.](#)

[En partenariat avec la HEAD – Genève](#)

Samedi 30 mars, 19h15 | Cinémas du Grütli



Collection Cinéma Bibliothèque suisse. Tous droits réservés.

Un ennemi du peuple Ganashatru

de **Satyajit Ray**

IN, 1989, COUL., 100', VO ST FR

Le docteur Ashoke Gupta détecte une contamination des eaux dans la ville de Chandipur, en Inde. La maladie se répand par le biais de l'eau bénite distribuée dans le temple, placé de ce fait au cœur de l'économie locale et attirant de nombreux touristes. Gupta tente de publier ses découvertes et préconise la fermeture provisoire du temple, mais les autorités le discréditent en utilisant des arguments religieux. À partir d'une pièce d'Ibsen, *L'ennemi public*, le réalisateur décrit avec simplicité le combat de la vérité contre le mensonge, de la connaissance contre l'ignorance. L'eau, symbole de la pureté, est ici souillée par l'alliance d'un intérêt économique aveugle et de croyances fanatiques.

La projection est suivie d'un débat avec Vincent Barras et Marc Houvet.

Vendredi 29 mars, 19h | Cinémas du Grütli



Un jour, le Nil An-Nil Oual Hayat

de **Youssef Chahine**

EG; SU, 1968, COUL., 109', VO ST FR

Le 15 mai 1964, après des années de travaux, est inauguré le barrage d'Assouan. Pour sa construction, l'Égypte s'est alliée avec l'Union soviétique. Afin d'immortaliser l'événement, les deux puissances commandent un film au grand réalisateur égyptien Youssef Chahine. On y découvre un adolescent nubien et un ingénieur de Leningrad qui évoquent les souvenirs de leur famille, leur patrie, abandonnées pour édifier le célèbre barrage sur le Nil. Ce projet devient le symbole de la modernisation d'un État qui cherche à se forger un nouveau destin dans un monde divisé par la guerre froide. En 1968, ce film a été censuré, avant de ressortir en 1972 avec un montage différent sous le titre *Ces gens du Nil*. C'est la version originale, redécouverte en 1998, qui est ici projetée.

La projection est suivie d'un débat avec Habib Ayeb, Alain Gresh et Fanen Sisbane.

Vendredi 29 mars, 16h | Cinémas du Grütli



La vocation d'André Carel

de **Jean Choux**

CH; FR, 1925, NB, 96'

Réalisé en 1925, le film muet du cinéaste suisse Jean Choux présente un témoignage unique sur les carrières de Meillerie et sur les barques du Léman. Les bords du lac servent de cadre à la fable d'un jeune bourgeois, tombé amoureux de la fille d'un chef de chantier des carrières, et qui se mêle aux ouvriers-marins pour la séduire. L'un des premiers grands rôles de Michel Simon à l'écran.

Une production des Archives d'État de Genève

Judi 28 mars, 18h | Archives d'État

Vendredi 29 mars, 18h | Archives d'État

Partenariat

*Ciné-club
Universitaire*



—HEAD
Genève



Coordination cinéma

Ambroise Barras, Fanen Sisbane, Marie Zesiger

Programmation

Bertrand Bacqué, Noémie Baume, Floriane Chassaigne, Alfio Di Guardo, Julien Dumoulin, Sébastien Farré, Vincent Fontana, Charles Gilli, Marc Houvet, Jean Perret, Simon Pichelin, Valérie Piguët, Michel Porret, Estelle Sohier, Melina Tipticoglou, Youri Volokhine

Remerciements

Antoine Boutet, Lucien Castaing-Taylor, Caroline Cuénod, Verena Paravel, Gianfranco Rosi, réalisateurs, ainsi que Habib Ayeb, Isabelle Backouche, Vincent Barras, Martin Beniston, Pietro Boschetti, Gilbert Buti, Christophe Campergue, Rayan Chelbani, Laurent Darbellay, Cerise Dumont, Doralice Fabiano, Alain Gresh, Frédéric Pfyffer, Basile Zimmermann

La revue «Histoires d'eaux» du Festival Histoire et Cité (2019) est une publication hors-série de la *Revue du Ciné-club universitaire*.

Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Activités culturelles de l'Université de Genève

Édition

Ambroise Barras

Couverture

Laurent Dejente, *Station no 22* (2005)

Graphisme et composition

Julien Jespersen

MERCREDI 27 MARS 2019, CINÉMAS DU GRÜTLI | SALLE MICHEL SIMON

18:00	L'île sans rivages	Caroline Cuénod	suivi d'un débat avec	Pietro Boschetti, Caroline Cuénod
20:30	Creature from the Black Lagoon	Jack Arnold	suivi d'un débat avec	Julien Dumoulin, Simon Pichelin

JEUDI 28 MARS 2019, CINÉMAS DU GRÜTLI | SALLE MICHEL SIMON

16:00	Les morts de la Seine	Peter Greenaway	suivi d'un débat avec	Isabelle Backouche, Michel Porret
18:00	Barbe-Noire le pirate	Raoul Walsh	suivi d'un débat avec	Gilbert Buti, Vincent Fontana
18:00	La vocation d'André Carel	Jean Choux	séance aux Archives d'État	
20:30	Fuocoammare	Gianfranco Rosi	suivi d'un débat avec	Jean Perret, Gianfranco Rosi (vidéo)

VENDREDI 29 MARS 2019, CINÉMAS DU GRÜTLI | SALLE MICHEL SIMON

16:00	Un jour, le Nil	Youssef Chahine	suivi d'un débat avec	Habib Ayeb, Alain Gresh, Fanen Sisbane
18:00	La vocation d'André Carel	Jean Choux	séance aux Archives d'État	
19:00	Un ennemi du peuple	Satyajit Ray	suivi d'un débat avec	Vincent Barras, Marc Houvet
21:30	The Hole	Tsai Ming-Liang		

SAMEDI 30 MARS 2019, CINÉMAS DU GRÜTLI | SALLE MICHEL SIMON

11:00	Leviathan	Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel	suivi d'un débat avec	Bertrand Bacqué, Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel, Jean Perret
13:30	Beasts of the Southern Wild	Benh Zeitlin	suivi d'un débat avec	Martin Beniston, Alfio Di Guardo
16:15	Deliverance	John Boorman	suivi d'un débat avec	Laurent Darbellay, Marc Houvet
19:15	Sud eau nord déplacer	Antoine Boutet	suivi d'un débat avec	Bertrand Bacqué, Antoine Boutet, Basile Zimmermann

Tarif

CHF 5.-/séance, prix unique

Les deux séances aux Archives d'État sont gratuites, sans réservation.

BilletterieLes billets sont en vente avant les séances à billetterie des Cinémas du Grütli. Achat en ligne sur histoire-cite.ch ou cinemas-du-grutli.ch**Information**histoire-cite.chcinema@histoire-cite.ch | +41 22 379 77 05**Lieu de projection**Cinémas du Grütli | Salle Michel Simon
rue du Général-Dufour 16, Genève

La Revue du Ciné-club universitaire, 2019, hors-série

«Histoires d'eaux»

Festival Histoire et Cité

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch

Genève, mars 2019