

La Revue du Ciné-club universitaire, 2022, hors-série

Invisibles

Festival —
Histoire
et Cité

SOMMAIRE

Éditorial	1
Invisibles	3
À la recherche de l'homme invisible	5
Un homme invisible peut dominer le monde Signes, traces et emblèmes de l'invisibilité filmique	13
Images recomposées <i>À pas aveugles</i> , de Christophe Cognet	25
Images malgré tout <i>L'image manquante</i> , de Rithy Panh	33
Des invisibles et des impensés À propos de la trilogie de la terre mère de Patricio Guzmán	41
John Ford et la cause afro-américaine <i>Le sergent noir (Sergeant Rutledge, 1960)</i>	45
Donde la luz (no) llega <i>Cuadecuc</i> , de Pere Portabella	51
Femme, es-tu là ? Médiuims spirites, genre et cinéma	63
Anthropologie du perdant <i>Accattone</i> , de Pier Paolo Pasolini	71
Men of Bowery L'invisibilité en plein-champ et en hors-champ	79
La méthode Rogosin	82
<i>Les invisibles s'affichent</i> Autour du film de Sébastien Lifshitz	89
Fin de partie <i>L'échiquier du vent</i> , de Mohammad Reza Aslani	93
Furieuses À la recherche des transgressions oubliées	101
Films au programme	109

Recevoir la *Revue du Ciné-club universitaire* gratuitement
chez vous ?

Abonnez-vous !

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Éditorial

Oxymore



Les perdants, refoulés hors cadre. *On the Bowery* (Lionel Rogosin, 1956).

Ambroise Barras

Le cinéma entretient avec l'invisible un rapport que la seule figure d'un oxymore paraît grossièrement épuiser. Imperceptible à la vue, l'invisible ne se concevrait a priori que comme ce qui résiste aux moyens de sa captation technique (l'œil de la caméra, la pellicule photosensible) puis de sa projection écranique : l'invisible échapperait à la représentation filmique.

Plus finement cependant, le cinéma ne limite pas les moyens de représenter à l'évidence de ce qui s'affiche à l'image. Il convoque à son déploiement toutes les figures – *in praesentia* bien sûr mais encore *in absentia* – qui depuis son invention modèlent les formes de son langage : hors-champ, elliptique, métonymique, syncopé, tout ce qui ne se voit pas à l'image, sa part invisible, définit alors la représentation filmique.

La programmation cinéma du Festival Histoire et Cité, pour sa version 2022, ouvre le champ hors des limites de ce que l'on a ainsi naturellement la possibilité, techniquement les moyens, socialement le droit, moralement l'envie ou le courage, de voir.

Défi formel quand il s'agit, exemplairement avec *L'homme invisible* (James Whale, 1933) et ses avatars jusqu'au dernier *Invisible Man* de Leigh Whannell (2020), d'inventer les ressorts rhétoriques propres à configurer notre expérience esthétique de ce qui doit échapper à notre perception. Mais engagement politique dès lors qu'il s'agit aussi

d'amener à sa meilleure considération une communauté de personnes économiquement ou socialement marginalisées – invisibilisées : *Sergeant Rutledge* (John Ford, 1960) ou *On the Bowery* (Lionel Rogosin, 1956) rétablissent, dans un régime tantôt documentaire tantôt fictionnel, une part de leur visibilité aux perdants que l'histoire des gagnants persiste à refouler hors cadre. Le geste est militant quand, avec *Les invisibles*, Sébastien Lifshitz (2012) recueille pour les publier les témoignages intimes de couples homosexuels dont les relations étaient jusque-là encore fortement stigmatisées. Il appelle à résister quand, par exemple, Pere Portabella imagine pour *Cuadecuc* (1971) un dispositif filmique abyssal et retourne la narration spectrale des *Nuits de Dracula* dont il filme les coulisses du tournage pour dénoncer le régime fasciste en Espagne. Le geste enfin est mémoriel, avec les travaux de Rithy Panh et de Christophe Cagnet qui ont cette intention partagée de restituer à la mémoire commune les images manquantes, défigurées, de l'expérience traumatique génocidaire.

Les articles au sommaire de ce numéro hors-série de la *Revue du Ciné-club universitaire* déploient extensivement ces problématiques selon lesquelles le cinéma se figure (par) l'invisible.



The Invisible Man (James Whale, 1933).

À la recherche de l'homme invisible

Cerise Dumont*

L'invisible hante le monde du cinéma. Depuis les débuts du 7^e art, l'imaginaire du fantastique et celui de la science-fiction ont déployé une riche réflexion sur la façon de montrer ce que l'on ne peut pas voir. Un personnage surtout tend à inspirer les créateurs : celui de l'homme invisible (cf. l'article de Michel Porret). L'horreur qu'inspire cette figure monstrueuse mais singulière réside toute entière dans ce qui ne se voit pas. Cet homme n'étant ni une créature fantastique, ni un être difforme et repoussant, sa monstruosité ne s'appuie pas sur le visible mais bien plutôt sur son absence.

L'une des spécificités du personnage de l'homme invisible au cinéma, et il s'agit peut-être là de la plus importante, est qu'il présuppose l'existence d'une double vision, à la fois intra- et extra-diégétique. En effet, habituellement, ce qui est invisible pour les personnages ne l'est pas forcément pour le public du film ; pourtant, la figure de l'homme invisible fait fusionner ces deux champs de vision et transcende l'habituelle omniscience des spectateurs et spectatrices, comme les éléments d'un diagramme de Venn venant se superposer.

Pour tenter de mieux comprendre ce que cet être représente, nous nous proposons ici de revenir en détail sur trois films thématiques, chacun à sa manière et chacun ancré dans son époque, le personnage de «l'homme invi-

sible» : *The Invisible Man*, de James Whale (1933), *Hollow Man*, de Paul Verhoeven (2000) et *The Invisible Man*, de Leigh Whannell (2020). À travers l'analyse comparative des divers dispositifs cinématographiques mis en œuvre pour faire exister l'invisibilité à la caméra, tant d'un point de vue formel que narratif, nous tenterons de dessiner les contours de cette figure énigmatique.

L'invisible chez James Whale

The Invisible Man raconte l'histoire de Jack Griffin (Claude Rains), brillant chimiste obnubilé par son travail qui a réussi à devenir invisible grâce à une formule qu'il a inventée, mais dont il ne parvient pas à inverser l'effet. Obsédé par la recherche d'un antidote pouvant lui redonner une apparence normale, Griffin se réfugie dans l'auberge d'un petit village isolé pour y travailler. Peu à peu cependant, son comportement évolue, il devient de plus en plus agressif et est pris d'une violente soif de pouvoir.

Le film de Whale est parsemé d'éléments comiques absurdes et grinçants, mais l'humour de la mise en scène passe peu à peu au second plan, alors que la mégalomanie du protagoniste principal va en s'intensifiant. Le dernier tiers du film, celui de la chasse à l'homme, est particulièrement tendu, au point que la joie maligne de Griffin qui effraie les policiers et les gens du village se teinte de

quelque chose de grotesque. *L'homme invisible* reprend un schéma typique des films d'horreur ou fantastique des années 1930 : le personnage principal est une menace, toutes les autorités sont à ses trousses et la population s'en mêle, torches et bâtons en main. Pour BELLEVUE (2019), «ces films cristallisent les peurs du public après la terrible crise économique de 1929, comme si le monstre ou l'entité était le fléau de cette société qu'il faut éradiquer à tout prix».

Avec ce film, Whale offre son premier rôle parlant à Claude Rains, qui, privé de visage, met tous ses talents d'interprétation dans la gestuelle et la voix de son personnage. Son ton théâtral et son rire glaçant révèlent l'ampleur de la folie habitant Griffin, tout en lui conférant une dimension ambiguë : en dépit de ses crimes et de ses fantasmes psychopathes, le savant conserve une part d'humanité qui empêche qu'on le perçoive uniquement comme un monstre. Par ce choix narratif d'une étonnante modernité, Whale crée «un monstre qu'on peut voir comme l'un des premiers véritables anti-héros du cinéma hollywoodien – amoral, horrible, physiquement inacceptable et pourtant tellement fascinant, tellement agréable à soutenir de tout son cœur» (AVENEL 2008).



The Invisible Man (James Whale, 1933).



The Invisible Man (James Whale, 1933).

En dépit de leur âge, certains des effets spéciaux de *The Invisible Man* ont su conserver une certaine fraîcheur même pour un regard contemporain. Le travail de post-production a d'ailleurs été gigantesque pour l'époque, il a en effet fallu retoucher pas moins de 64'000 photographes en laboratoire. Dans ce film, c'est surtout le procédé du cache/contre-cache qui est utilisé pour masquer le comédien et rétablir les parties cachées du décor. Ce procédé de trucage, possible uniquement sur pellicule argentique, permet de combiner des images de deux prises de vues différentes dans une image composite, donnant l'illusion que certains éléments du décor bougent tout seuls, l'acteur ayant été «effacé» lors de la réunion des prises de vues.

Dans un article consacré au film, BELLEVUE (2009) revient en détail sur la manière dont certaines scènes ont été tournées pour réaliser ces effets spéciaux :

La première tâche difficile des effets optiques tient à une mise en scène rigoureuse, car une scène à effets doit être rejouée plusieurs fois dans un même «timing» avec les mêmes gestes. La scène où les policiers sont poursuivis par la chemise blanche est un bon exemple. Cette scène est le résultat d'une surimpression de plusieurs négatifs. Le premier négatif présente les policiers dans le décor pourchassés dans la chambre de Griffin, le second montre Claude

Rains vêtu de noir portant la chemise blanche sur un fond de velours noir ; il doit rejouer la scène avec les déplacements exacts du négatif précédent. En superposant les deux négatifs, les policiers sont effectivement poursuivis par une chemise... transparente ! Pour remédier à cela, il fallait que Fulton reproduise le négatif avec Claude Rains sur un celluloïd où il va dessiner sur chaque photogramme les contours de la chemise et la remplir d'encre noire. Le celluloïd est ensuite filmé en continu puis associé au second négatif pour enfin s'ajouter au premier avec les policiers et la chemise devient blanche. Durant la post-production du film, cette technique évolue grâce à un assombrisseur optique qui donne un effet de silhouette à n'importe quel objet via une pellicule de haut contraste.

À ces effets «optiques» s'ajoutent également des effets «mécaniques», qui reprennent les méthodes de trucage de théâtre avec parfois des systèmes de poulies ou en l'occurrence ici, des fils très fins permettant de soulever des objets. Ce sont des effets réalisés directement au moment du tournage. La combinaison de ces deux types d'effets spéciaux se révèle encore aujourd'hui d'une grande efficacité, et l'on comprend sans peine l'engouement du public des années 1930 pour le film à sa sortie.

Dans son livre consacré au film de Whale, DURAFOUR (2015) constate que Griffin est «négativement visible par délévation d'objets ou de corps (coussin de fauteuils enfoncé, pyjama porté, cigarette allumée, poussette renversée, comportement des autres personnages réagissant à ses actes – le policier au nez pincé – ou les anticipant – la pièce quadrillée –, etc.), c'est-à-dire par ses effets sur son environnement, détournant pour l'œil le contour partiel de ses formes corporelles». Le scientifique ayant fait disparaître son propre corps, les vêtements sont d'ailleurs «son mode de visibilité, faisant de la nudité son costume d'invisibilité (et donc d'existence)» (BLANDY 2020). En cela

il s'éloigne des normes sociales pour finir par s'y opposer, comme s'il ne pouvait se définir qu'en négatif.

D'une certaine manière, le personnage semble régresser, son attitude passant de celle d'un savant ambitieux à celle d'un enfant gâté tyrannique et mégalomane. Certes, la drogue vient perturber Griffin en le rendant notamment plus agressif, mais cette évolution de sa psyché ne peut être attribuée aux seules substances chimiques. Plus que ces dernières, c'est l'invisibilité elle-même qui vient altérer l'expérience intime du personnage et lui fait peu à peu perdre pied avec les convenances, la décence et la morale. Le film de Whale est avant tout un vaste questionnement des pouvoirs de la science, qui met en garde contre ses dérives. La folie qui s'empare de Griffin, même si elle est partiellement due au sérum qu'il a ingéré, n'en demeure pas moins très concrète : lorsqu'il présente son plan pour dominer le monde, sa stratégie, qui allie despotisme et terrorisme, est d'une précision quasi militaire. La recherche scientifique lui offre un pouvoir inédit, et il entend bien l'utiliser pour servir ses propres intérêts, au détriment de la collectivité. Cette critique de la science fait écho aux préoccupations de H.G. Wells lui-même qui, dans un de ses derniers écrits, affirme que «l'homme est en inadéquation avec son milieu. Celui-ci est en retard sur ses propres inventions. Bref, la science est là, mais son emploi est quasi aberrant» (RUARD 2013).

Une autre lecture de cette œuvre, peut-être plus globale par rapport à la filmographie du réalisateur, est que la figure du monstre sert à mettre en scène l'altérité du cinéaste lui-même. Comme pour sa créature de Frankenstein dans le film de 1931, et dans *La fiancée de Frankenstein* en 1935, Whale offre l'option «de prendre fait et cause pour l'anormal». Dans chacun de ces films, la conclusion voit le triomphe de la masse sur l'individu, alors que «le monstre est avant tout celui qui sait, de première main, ce qu'il en coûte d'être hors norme – un sentiment bien connu par un James Whale dont l'homosexualité était hautement revendiquée» (AVENEL 2008).

Dans *The Invisible Man*, Whale livre sa réflexion sur la nature même du cinéma. Les villageois qui désirent voir au-delà des bandages de Griffin en faisant fi de toute pudeur ne sont que le reflet de la curiosité ressentie par le public spectateur du film devant les mêmes images. Le personnage de l'homme invisible, prêt à tout pour trouver un antidote lui permettant d'échapper à loisir aux regards, n'est pas si éloigné de l'artiste lui-même, tiraillé entre son désir d'être reconnu et l'oppression que représente le fait d'être dans la lumière. Dans ce récit, le cinéaste semble ainsi «stigmatiser le paradoxe de l'homme de cinéma, le réalisateur, ou l'acteur à l'image créée, et à qui il n'est bientôt plus possible de se séparer de l'image que la foule a brodée sur sa propre invention» (AVENEL 2008).

L'invisible chez Paul Verhoeven

Presque 70 ans après le film de Whale, Paul Verhoeven se penche à son tour sur la figure de l'homme invisible dans *Hollow Man*. Sebastian Caine (Kevin Bacon) est un scientifique reconnu effectuant des recherches sur l'invisibilité pour le compte de l'armée américaine. Voulant pousser plus loin ses expériences et refusant de se laisser freiner par de médiocres considérations éthiques, il se prend comme cobaye et se rend lui-même invisible. Sans moyen de revenir à la normale, il finit par prendre goût à cet état, alors que ses collègues, inquiétés par son comportement de plus en plus extrême, veulent arrêter l'expérience et le dénoncer. Sebastian finit par sombrer dans une folie sadique et perverse.

Pour Andrew Marlowe, le scénariste du film, l'histoire de *Hollow Man* est avant tout «une fable sur un personnage charismatique que les lois de la société tiennent en échec. On assiste à ce qui se passe en lui tandis qu'il est peu à peu libéré de ces contraintes – exactement comme il est dépouillé couche par couche de son enveloppe corporelle». La structure du récit, en crescendo, montre la manière dont des instincts de plus en plus primaires guident les actions

de Sebastian. De douteuses, elles deviennent choquantes puis totalement inacceptables aux yeux du public civilisé.



Hollow Man (Paul Verhoeven, 2000).

Chez Verhoeven, la manière de présenter l'invisibilité est très clinique : au début du film, on voit le sérum agir en se répandant dans le corps de Sebastian, effaçant la peau, les muscles, les nerfs, les veines et les os, et offrant le spectacle kitscho-gore d'un écorché animé hurlant de douleur. Ces effets spéciaux, supervisés par Scott Anderson, utilisent la technique de *volume rendering* (littéralement «rendu de volume») pour montrer le corps sans peau de Kevin Bacon apparaissant et disparaissant graduellement.



Hollow Man (Paul Verhoeven, 2000).

Le décor du laboratoire, avec tous ses instruments de mesures, ses écrans, ses ordinateurs recensant les données des expérimentations, vient encore renforcer la dimension clinique de l'action. Au fil du film cependant, le décor propre, clair et ordonné, métaphore de la rationalité scientifique, est peu à peu parasité par la folie de Sebastian. Les infrastructures sont sabotées, l'architecture du bunker hébergeant le labo s'effondre : les caméras deviennent aveugles, des tuyaux se décrochent et l'espace n'accueille plus qu'un chaos sanglant avant sa destruction finale. Tout au long du film, Verhoeven s'appuie sur un ensemble de dispositifs qu'il met en scène de manière diégétique pour donner à voir l'homme invisible à ses personnages comme au public. Ainsi, la présence de Sebastian se traduit notamment par l'impact de ce dernier sur son environnement, via les objets qu'il saisit et qui semblent flotter dans l'air, l'empreinte de son corps sur le lit ou encore la buée de son souffle sur une vitre. En dehors de ces éléments visuels, c'est surtout grâce aux sons que la présence de

Sebastian est révélée : ses respirations ou sa voix permettent de le situer dans l'espace tout en se faisant une idée de son humeur, de ses intentions... Pourtant, la limite de cette perception apparaît rapidement, Sebastian utilisant le silence au gré de ses envies pour perturber ses collègues et jouer avec leurs nerfs.

Pour rendre le personnage de Sebastian invisible, c'est surtout la technique du fond vert qui est utilisée. Kevin Bacon et les cascadeurs le doublant portent des combinaisons, des masques et même des lentilles de contact assorties aux écrans d'incrustation dans la couleur variait (vert, bleu ou noir) en fonction des besoins des scènes¹. En outre, chaque scène est tournée deux fois, une avec les acteurs et actrices et la seconde sans, afin de permettre à l'arrière-plan d'être visible comme s'il était vu à travers le corps de Sebastian. À cela s'ajoute l'enregistrement en *stop motion* de tous les mouvements de Kevin Bacon, qui sont ensuite incrustés sur ceux des interprètes portant la combinaison. D'une certaine manière, Verhoeven a repris le procédé du cache/contre-cache déjà présent chez Whale, tout en le modernisant et en l'alliant aux innovations du numérique.

D'ailleurs, le film étant sorti en l'an 2000, les technologies non analogiques sont également mobilisées au sein même du récit pour visibiliser l'invisible : par exemple, des caméras thermiques permettent de voir Sebastian grâce à la chaleur qu'il produit. Le scientifique parvient cependant à contourner ce mode de surveillance en trafiquant les images ou en intervenant sur la température du bâtiment, révélant la vulnérabilité de ces instruments.

Motif récurrent chez Verhoeven, le voyeurisme est au centre du propos. Le *male gaze* incarné par Caine fait écho à celui du public spectateur, qui, lui aussi, peut voir sans être vu. Les personnages féminins le subissent d'abord à leur insu, avant de peu à peu en prendre conscience – au fur et à mesure que Sebastian sort d'une posture passive pour satisfaire ses pulsions. Dès lors, son regard devient l'extension de la menace qu'il représente pour toutes les

femmes du film. Leur sommeil est colonisé par la présence de ce danger invisible auquel elles tentent, sans succès, d'échapper.



Hollow Man (Paul Verhoeven, 2000).

Dans *Hollow Man*, l'invisibilité sert de catalyseur venant révéler la nature profonde du personnage de Sebastian. Ce dernier passe du scientifique génial et un brin mégalomane au génie maléfique, qui laisse exprimer sa nature monstrueuse. Cette dernière est d'ailleurs visible lorsque, confrontés à l'impossibilité de ramener Sebastian du côté des visibles, ses collègues lui fabriquent un masque en latex lui donnant un semblant de visage. Paradoxalement, cet accessoire censé lui redonner une forme d'humanité le rend plus inquiétant, son absence d'expression finissant par être plus terrifiante que le vide qui occupait la place de son visage.

D'abord subie, son invisibilité est ensuite assumée dès lors que Sebastian réalise qu'elle lui permet de laisser libre cours à ses plus bas instincts. Voyeur, violeur puis meurtrier, il est grisé par sa propre impunité et est prêt à renoncer à son appartenance au monde des humains pour profiter de cette liberté nouvelle. Lorsque cette dernière est menacée par le projet de ses collègues de le dénoncer, Sebastian fait de cette invisibilité une arme.

Une question demeure cependant : est-ce ce pouvoir qui vient corrompre son détenteur, ou ce pouvoir ne fait-il que révéler ce qui était déjà là ? C'est l'une des ambiguïtés les

plus intéressantes du film, à laquelle nous laisserons chacun-e libre d'apporter sa propre réponse...

L'invisible chez Leigh Whannell

Une vingtaine d'années après la sortie du film de Verhoeven, Leigh Whannell s'est à son tour penché sur le mythe de l'homme invisible. Dans *The Invisible Man*, Cecilia Kass (Elisabeth Moss) vit avec Adrian Griffin (Oliver Jackson-Cohen), un riche ingénieur spécialisé dans l'optique, brillant mais pervers narcissique. Pour échapper à sa tyrannie domestique, elle décide de le quitter et part en pleine nuit avec l'aide de sa sœur Emily. Deux semaines plus tard, toujours traumatisée par cette relation abusive, Cecilia apprend qu'il s'est donné la mort à la suite de son départ. Pourtant, elle s'interroge sur son suicide lorsque certains signes étranges commencent à se manifester autour d'elle, la terrorisant et l'isolant de son entourage.

En dépit de ce que pourrait faire croire le titre du film et sa filiation assumée avec le film de Whale – l'homme invisible porte le même nom ! – le personnage principal de *The Invisible Man* de Leigh Whannell est bien Cecilia. L'œuvre s'attache à dénoncer les violences domestiques du point de vue de la victime, et ce faisant, elle modernise le mythe de l'homme invisible. En ancrant certains des attributs de ce personnage dans son époque, Whannell joue avec la crainte de l'invisible, de l'immatériel, et fait résonner des éléments de peur psychologique auxquels le public contemporain est sensible.

Dans le film de Whannell, l'invisibilité est permise grâce à une combinaison recouverte de micros caméras-écrans, projetant en continu les images d'un environnement vide. Ce dispositif n'est explicité que tard dans le film, même si le domaine d'expertise d'Adrian est mentionné tôt, permettant à Cecilia – et aux spectateurs et spectatrices – de soupçonner qu'il a réussi l'impossible grâce à ses compétences technologiques. Ce n'est plus une mutation physique qui entre en jeu dans la disparition, et ce faisant, la figure de l'homme invisible n'est plus monstrueuse par

son apparence (ou, dans ce cas, absence d'apparence) anormale, mais bien par ses actions.

L'invisibilité d'Adrian est d'abord montrée à travers les réactions de Cecilia, cette dernière sentant sa présence la hanter en permanence. Alors que ses proches mettent cette inquiétude sur le compte du stress post-traumatique, Cecilia paraît peu à peu sombrer dans la folie, notamment lorsqu'elle met en doute la réalité du suicide de son ex. Opérant méthodiquement, Adrian parvient à isoler Cecilia de sa famille et ses amis. Dans un jeu pervers, il va commencer à se révéler à elle : un élément important de son plan est qu'elle sache qu'il est là, invisible, mais que personne ne la croie. Dès lors, il lui manifeste sa présence par des bruits de pas, la réveille en la prenant en photo et en lui laissant des traces de son passage dont elle seule peut saisir le sens. Rapidement, on observe une escalade dans son manège, lorsqu'il va jusqu'à s'en prendre à son entourage en faisant en sorte que tout le monde soit persuadé que Cecilia est l'auteure des faits.

Pourtant, ce procédé finit par se retourner contre lui : une fois Cecilia convaincue qu'elle n'est pas folle et que tout ce qui lui arrive est bien de la faute d'Adrian, elle parvient à trouver en elle les ressources nécessaires pour le combattre en jouant sur son obsession de tout contrôler. Résistant à la volonté d'emprise d'Adrian, elle voit clair à travers lui et finit par réussir à lui échapper en utilisant les armes qu'il avait employées contre elle.



The Invisible Man (Leigh Whannell, 2020).

The Invisible Man met en scène le phénomène du harcèlement psychologique en montrant l'incarnation tangible,

mais invisible, d'une peur. La figure de l'homme invisible permet de parler de la détresse morale d'une victime de violences domestiques qui subit une pression ne se matérialisant pas par un harcèlement physique, mais uniquement psychique, inobservable, presque évanescent.

Dans le film de Whannell, Adrian est d'ores et déjà présenté comme un homme dangereux et manipulateur, prêt à tout pour maintenir son emprise sur Cecilia. Le motif de l'invisibilité permet ici de mettre en scène la terreur perpétuelle de cette dernière, sa honte, son isolement, son angoisse chronique et ses blessures morales et psychologiques. Contrairement aux deux autres films évoqués ici, l'invisibilité n'est subie à aucun moment, puisque Adrian atteint cet état grâce à un costume qu'il peut mettre et enlever à sa guise. Elle est d'emblée conçue comme une arme, conférant une impunité certaine à son détenteur.



The Invisible Man (Leigh Whannell, 2020).

Par ce moyen, *The Invisible Man* propose une variation moderne du mythe de l'homme invisible, en retournant les ressorts horribles habituels. En effet, paradoxalement, la menace invisible est parfaitement identifiée, elle est connue des spectateurs et spectatrices comme du personnage. Toute personne visionnant le film est confrontée à des décors vides, à sa propre paranoïa, à son imagination de ce qui est et de ce qui n'est pas. En instrumentalisant le silence régnant dans les plans longs, le cinéaste parvient à inquiéter, à créer de la tension autour d'espaces parfaitement neutres et à générer un fort malaise.

Dans ces trois œuvres, l'invisibilité sert à mettre en scène la figure du monstre-humain, meurtrier, violeur et sadique. Toujours, ce dernier s'appuie sur sa capacité à ne pas être vu pour manipuler les autres et jouir de la confusion qu'il provoque. Ne se voyant plus lui-même, il échappe à sa propre réflexion et renoue donc avec une forme de sauvagerie. En permettant à l'homme devenu invisible de laisser libre cours à ses instincts les plus primaires, ce pouvoir semble presque avoir la fonction – paradoxale – de révélateur : c'est lorsque l'on est caché que la nature humaine véritable se révèle...

Enfin, par un jeu de mise en abyme récurrent, les récits sur l'invisibilité peuvent ouvrir la voie à une réflexion sur le cinéma lui-même, ce dernier rendant visible la « matière film » – pellicule hier ou fichier informatique aujourd'hui – via un dispositif de projection. Ainsi, il n'est pas inconcevable d'appréhender les films évoqués ici dans une perspective plus « méta », et d'y voir un hommage aux pouvoirs du 7^e art et la métaphore de ce dernier.

* Université de Genève, membre du comité du Ciné-club universitaire.

- 1 Pour les scènes sous-marines, l'acteur a ainsi été camouflé en noir, cette couleur permettant de mieux refléter la texture de l'eau. Pour les scènes avec du sang, il portait une tenue verte et pour celles avec de la fumée, il était camouflé en bleu.

Bibliographie

AVENEL, Vincent (2008). «Miroir, mon beau miroir...», *Critikat*.

BELLEVUE, Flavien (2009). «Top Science-fiction no 28 : L'homme invisible», *Écran Large*.

BLANDY, Sylvain (2020). «L'œil du mâle», *Critikat*.

DURAFOUR, Jean-Michel (2015). *L'homme invisible de James Whale*.

Soties pour une terreur figurative. Aix-en-Provence : Rouge profond.

RUARD, Mathieu (2013). «L'homme invisible», Blog Courte-Focale.fr – *Grand angle sur le Cinéma !*

Un homme invisible peut dominer le monde

Signes, traces et emblèmes de l'invisibilité filmique

An invisible man can rule the world. Nobody will see him come, nobody will see him go. He can hear every secret. He can rob and skill!

James Whale, *The Invisible Man*

Michel Porret*

Les Grecs nommaient Hadès l'«invisible» car il portait parfois le *kunée*.¹ Forgé par les cyclopes, ce heaume prodigieux empêchait les dieux et les hommes de voir Hadès. Pour approcher et occire Méduse la terrifiante Gorgone, le preux Persée s'en couvre à son tour. L'invisibilité confère la puissance funeste ou héroïque qu'après H.G. Wells le cinéma fantasmagorique ou «horifique» visualise dès les origines du muet.

Montrer l'invisibilité

Le mythe ancestral de l'invisibilité humaine au moyen d'un casque, d'un bonnet, d'une cape ou d'une potion surnaturelle nourrit la pensée magique, le folklore et les contes de fées. Bien avant *Le secret de Wilhelm Storitz* (1910), où Jules Verne déploie l'imaginaire gothique de l'invisibilité humaine, l'écrivain anglais H.G. Wells (1866-1946) lui

donne une dimension scientifique et universelle dans le bouleversant *The Invisible Man* (1897). Avant lui, James Dalton publie en 1831 *The Invisible Gentleman* et Edward Page Mitchell *The Crystal Man* (1881).

Les premières images du Cinématographe des frères Lumière en décembre 1895 ou la découverte en Allemagne par Wilhelm Röntgen des rayons X, deux innovations industrielles qui dématérialisent le corps, anticipent le *best-seller* de Wells, traduit dans toutes les langues. *The Invisible Man* suit ses deux premiers chefs d'œuvres conjecturels (*The Time Machine*, 1895 ; *The Island of Docteur Moreau*, 1896) et précède *The First Men in the Moon* (1901). Entre positivisme, civilisation industrielle et impérialisme britannique, Wells rénove le genre de la fiction spéculative en montrant que la science sans conscience peut mener au mal et à la guerre. Lorsqu'il publie ses romans marqués

de pessimisme, il ignore qu'ils connaîtront tous une exceptionnelle destinée cinématographique dans les registres du film d'épouvante ou d'anticipation.

«L'apparaître ou le disparaître appartiennent aux vrais sujets du cinéma comme du fantastique.» (LEUTRAT 1995 : 10) L'invisibilité est bien un problème cinématographique, celui du fondu enchaîné entre «deux régimes d'images» qui distinguent ce qui est vu de ce qui ne l'est pas, selon les capacités filmiques et les effets spéciaux optiques ou mécaniques.² Dès sa fondation, le cinéma est hanté par un paradoxe esthétique et technique : comment montrer ce qui ne se voit pas, en l'occurrence l'invisible ? Comment faire entendre un corps qu'on ne distingue pas ? Comment le faire voir dans son invisibilité ? Quel langage filmique faut-il inventer pour résoudre le paradoxe esthétique et narratif de la vacuité du visible ? Quels «effets spéciaux» rendront sensible la transparence corporelle ? Comment figurer l'effroi que produit l'invisibilité non-naturelle sur les protagonistes apeurés du film, voire sur le spectateur ou la spectatrice pourtant sensibles aux trucages visuels et aux anamorphoses ? Car l'invisibilité n'est qu'un blason de l'imaginaire fantastique, soit l'énoncé d'un outrage infligé aux lois naturelles qui agencent le réel.

Pourtant, l'invisibilité n'est pas énonçable. Dans la nature, elle est improbable, voire inexistante. Elle est physiologiquement impossible. Un homme est-il vraiment invisible puisque sa cornée continue de refléter la lumière pour lui garantir la vision ? En fait, l'invisibilité est une «question d'échelle» entre les corps, selon le chef d'œuvre de Jack Arnold *The Incredible Shrinking Man* (1957) : contaminé en haute mer par la brume toxique liée à une retombée atomique, Scott Carey devient littéralement «invisible» car infiniment petit, au point de régresser à la dimension des atomes dans le focus en gros plan de la caméra (plan final).

L'invisibilité est toujours relative au système sensoriel de perception ou au mécanisme technique d'observation d'un individu ou d'une machine. Comme la cécité, l'aveugle-

ment produit l'invisibilité. Elle découle de la physiologie et de la puissance oculaire du sujet – pour le dire autrement, l'invisibilité dépend du regard observateur donc de l'objectif de la caméra qui en focalise la perception. C'est l'*artefact* cinématographique, ce régime optique du fantastique naturalisé en images animées, qui objective la transparence pour résoudre le paradoxe esthétique de montrer ce qui ne se voit pas. De la même manière, ce sont la loupe de Sherlock Holmes sur la scène du crime et le microscope du ou de la naturaliste au laboratoire qui rendent visibles l'indice matériel et les cellules imperceptibles à l'œil nu. Grossir l'objet efface l'invisibilité. Ouvrir l'œil d'une autre manière l'anéantit.

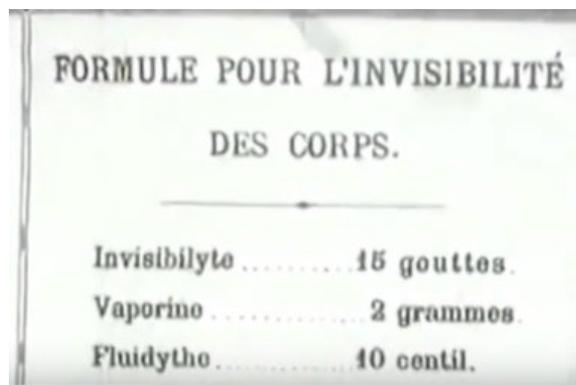
D'un côté, le problème de la fabrique cinématographique de l'invisibilité, de l'autre son imaginaire narratif. Entre fantasmagorie, illusionnisme de cirque ou de magicien, expérimentation visuelle et films de genre, la thématique de l'invisibilité évoque souvent la figure du démiurge, aveuglé par la puissance de la transparence, rêvant au pouvoir suprême sur les hommes, échappant provisoirement à la police, prédateur économique ou sexuel de celles et de ceux qui ne le voient pas. Être invisible permet de tout faire, même le mal. Parfois, *a contrario*, l'invisibilité devient l'attribut suprême du sage spiritualiste qui s'ajoute à la clairvoyance mystique (Paul Wegener, *Der Yoghi*, 1916).

Depuis George Méliès en 1903 (*Siva l'invisible*), le corpus de l'invisibilité humaine (aussi animale : R. Booth, *The Invisible Dog*, 1909) est composé d'environ soixante courts et longs métrages, muets et parlants (cf. *infra* «Corpus de l'invisibilité : sondage»). Parfois facétie conjugale (Matt More, *Her Invisible Husband*, 1916) ou fable sportive (Georges Méliès, *Le cycliste invisible*, 1921), le genre retenu ici exclut la filmographie du spectral qui balise le champ du film horrifique et fantastique des histoires de fantômes que la peur et la culpabilité visualisent dans l'âme des protagonistes mais aussi sur les lieux maudits de la hantise.

Pionnier proluxe du film muet, le Français Ferdinand Zecca tourne en 1909 *L'homme invisible*. Parfois titré *Le voleur invisible*, empli d'effets spéciaux optiques et mécaniques, ridiculisant la police vêtue à l'anglaise, ce court-métrage burlesque d'environ 8 minutes inscrit pour la première fois la figure wellésienne du criminel par ambition dans l'imaginaire filmique de la fiction fantastique et spéculative. Maître du sérum, du fluide ou de la lumière spectrale d'invisibilité, l'homme devient avant tout un loup pour l'homme. L'invisibilité lui donne le pouvoir de *l'homo criminalis*, mais aussi la force morale de la vengeance sociale après une incarcération arbitraire (Roland West, *The Unknown Purple*, 1923).



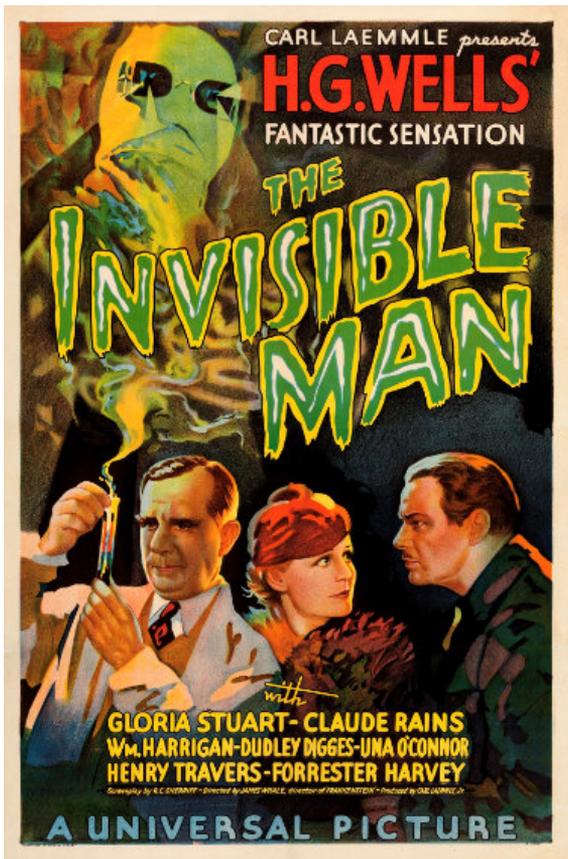
Ferdinand Zecca, *L'homme invisible*, court métrage, France, 1909. La mise en abyme.



Ferdinand Zecca, *L'homme invisible*, court métrage, France, 1909. La bonne formule.

Invisibilité et pouvoir

Avec le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux, Dracula de Bram Stoker, la créature de Frankenstein de Mary Shelley, le Loup garou et la Momie, l'Homme invisible de Wells siège bien vite au Panthéon des «Universal Monsters» sortis des studios Universal entre 1920 et 1950. Fils de prolétaires anglais, pionnier du cinéma parlant, habillé comme un dandy sortant d'Eton, cinéaste ouvertement gay, James Whale (1896-1957) va faire du monstre invisible une icône universelle du film horrifique, avec un zeste burlesque et antiautoritaire. Il répercute fidèlement l'imaginaire victorien et crépusculaire du roman de H.G. Wells. Entre *Frankenstein* (1931), *The Old Dark House* (1932) et *The Bride of Frankenstein* (1935), son troisième film d'horreur *The Invisible Man* sort sur les écrans le 31 octobre 1933, après quatre mois de réalisation, dont deux de tournage entre fin juin et fin août. Durant sa longue élaboration, avant le travail définitif de Whale, le film a occupé «quatre cinéastes, douze scénaristes (dont John Huston et Preston Sturges), six traitements et dix scénarios rédigés» (DURAFOUR 2015 : 17). Le roman de Philip Wylie *The Murder Invisible* (1931) marque certainement la noirceur criminelle que Whale distille dans son film.



James Whale, *The Invisible Man*, USA, 1933. Le paradigme.

Si le film est d'abord pensé pour Boris Karloff dans le rôle-titre qu'il refuse, c'est finalement l'acteur de théâtre cabotin Claude Rains, pratiquement aveugle de l'œil droit après un gazage dans les tranchées de la Grande guerre, qui incarne le chimiste Jack Griffin, la figure wellésienne de l'homme invisible («The Invisible One»). Optiques et mécaniques, les effets spéciaux sont respectivement contrôlés par John P. Fulton et Bob Lazlo (FULTON 1934 : 200). Succès mondial : le film rend terrifiant ce qui ne se voit pas et projette Rains au rang de star pour ce premier rôle au cinéma, bien que son visage ne soit visible que furtivement dans le plan final.

Collaborateur du grand chimiste Cranley, Griffin, durant ses travaux de laboratoire sur l'invisibilité, a ingurgité de la «monocaïne», une dangereuse drogue tirée d'une fleur indienne qui efface les couleurs. S'il est devenu invisible, l'effet toxique est irrémédiable. Pour donner le change, il camoufle la transparence de son visage sous des bandelettes dignes d'une momie ambulante. Habits pesants, lunettes noires sur les orbites vides et gants parachèvent de silhouetter un corps monstrueux car non-réfracteur de lumière. Retiré incognito à l'auberge *The Lion's Head* perdue sur la lande enneigée d'Iring pour y installer un laboratoire de chimie afin de fabriquer un aléatoire antidote, Griffin terrorise son entourage avant de s'enfuir.



James Whale, *The Invisible Man*, USA, 1933. Il'll show you who I'am.

La «terreur contagieuse» qu'il suscite lui fait entrevoir le pouvoir absolu que confère la transparence. Mû par son hubris, il se réfugie chez son collègue le docteur Arthur Kemp qu'il veut entraîner dans le projet d'asservir le monde par la terreur grâce à la faculté de l'invisibilité : «An Invisible man can rule the world». Apeuré et dégoûté des crimes en crescendo de Griffin (vols, meurtres, déraillement ferroviaire), Kemp le dénonce à la police, avant d'être assassiné par lui. Figure insaisissable de l'insécurité, traqué par des milliers de policiers équipés de filets, ridiculisant les forces de l'ordre, l'homme invisible provoque l'hysté-

rie insécuritaire et la délation sociale en cascade. Est-il l'image des réprouvés sociaux ?

Or, voulant imposer la terreur pour le «pouvoir», Griffin reste pourtant vulnérable car tout homme invisible est par définition un homme nu, de l'épiderme aux viscères, sensible au froid ! Son corps n'est visible que vêtu (les habits dessinent sa silhouette d'homme transparent). Griffin ne peut jamais se voir lui-même : «c'est le monde qu'il voit à travers soi, en lieu et place de son soi corporel» (DURAFOUR 2015 : 51). Sa fragilité provient de ce qui atténue sa transparence : corps vêtu sans tête, visibilité du bol alimentaire, buée respiratoire dans l'air froid, saleté sous les ongles, silhouette que délinéent le brouillard ou les intempéries, fumée de cigarette au niveau de la bouche uniquement, ronflements dans le foin, empreintes pédestres dans la neige. La terreur qu'il exerce sur autrui culmine lorsqu'il sautille comme le spectre ricanant d'une danse macabre de la Renaissance, revêtu d'une simple chemise qui évoque un suaire. Autant de signes cinématographiques de la terreur figurative pour énoncer ou visualiser l'invisibilité qui éprouve la nature des corps.

Réfugié dans une grange, trahi par ses ronflements sonores dans le foin où il dort, Griffin est dénoncé par un paysan crédule puis cerné par la police qui l'enfume en boutant le feu à la mesure. Tentant de fuir dans la nuit, repéré par les empreintes de ses pas mouvants sur la neige fraîche, *The Invisible One* est abattu sans semonce comme l'ennemi public qu'il est devenu.

En mourant à l'hôpital, il redevient visible sous l'œil désespéré de sa bien-aimée Flora Cranley. La mort qui saisit le vif restaure l'ordre naturel de la visibilité cadavérique. Griffin se met à reprendre de la lumière. Il redevient opaque.

Whale rénove l'horreur : lorsque le vampire est détruit (soleil, eau vive, crucifix, pieu), il se dématérialise en devenant invisible ; quand l'homme invisible expire, il se rematérialise en y gagnant une âme (DURAFOUR 2015 : 115). Si tout au long du film, le spectateur ou la spectatrice se demandent à quoi peut bien ressembler un homme nu que

l'on ne voit pas quand il n'a rien sur le corps, la mort (de l'invisibilité) lui restitue un visage humain alors que sa nudité est enfouie sous la literie.

Monstrueux car invisible

Création, résurrection et métamorphoses : tout autour du mal, le Fantôme de l'Opéra, la créature de Frankenstein, Dracula et le Loup Garou incarnent respectivement, l'effroi filmique de la défiguration, de la distorsion, de la bestialité et de l'hybridité. Tel est le monstre dans l'imaginaire social des années 1930 comme le déplore *Freaks* (1932) de Tom Browning, ce manifeste anti eugéniste qui veut gommer la ghettoïsation et l'invisibilité sociale des humains difformes. Fruit de la violence humaine, du rafistolage cadavérique, de la damnation éternelle ou de la malédiction familiale, à chaque fois, la corporéité monstrueuse de la créature hors-nature est toujours visible, active et animée en plein champ. Le mal s'incarne dans le corps visible d'Erik défiguré et spolié de son œuvre (Rupert Julian, *The Phantom of the Opera*, 1925), du vampire suceur de sang (Tod Browning, *Dracula*, 1931), de la momie vengeresse Im-Ho-Tep (Karl Freund, *The Mummy*, 1932), du loup-garou mélancolique (George Waggner, *The Wolf Man*, 1941). Si l'ermite forestier qui accueille chrétiennement l'abominable créature de Frankenstein est imperméable à la terreur qu'elle suscite habituellement, c'est en raison de sa cécité (James Whale, *Frankenstein*, 1931). Ce que le spectateur ou la spectatrice voit, l'ermite ne le voit pas. De plus, le vieil homme ressent l'innéisme invisible et bienveillant du monstre traqué par les hommes qu'effraie son apparence cadavérique.

A contrario, *The Invisible Man* lie l'altérité angoissante, terrifiante ou effarante à l'invisible. «Crowds would flock to see invisibility effects and marvel at how the might have been done» (CURTIS 1982 : 104) : fasciné par les effets spéciaux optiques et mécaniques du langage filmique, Whale renverse le paradigme esthétique des «Universal Monsters» – et plus largement le régime poétique de l'horreur

filmique dont il reste un virtuose dans le sillon de l'expressionnisme allemand. Si habituellement ce qui effraie peut ou doit être vu, Whale soude la terreur au non-visible, à la transparence physique, à ce qui la suggère, à ce qui échappe à l'œil, à ce qui renvoie hors champ du visible. Lorsque Griffin asservit Kemp, il menace de retirer les bandelettes de sa tête et d'arracher ses vêtements pour le terroriser avec ce que nul ne peut voir : un corps nu que néantise sa non-réfraction de la lumière. Le visage de Griffin est horrible car il n'est pas là !

L'horreur naît de ce *manque à voir* que le film expose en plein champ comme une réalité surnaturelle, à l'instar de celle du vampire que la lumière solaire détruit ou que les miroirs ne reflètent plus. Paradoxalement, Griffin en tant qu'*Invisible One* visibilise le mal moral dans la folie criminelle. Cette figure fantastique se dédouble (LEUTRAT 1995 : 64-70). Visible/invisible, il reste inscrit dans le même élan vers le mal, contrairement au double qu'incarnent à tour de rôle le bon Docteur Jekyll et l'épouvantable Mr Hyde dans le roman de Stevenson (1886), adapté au moins 40 fois au cinéma depuis 1908 (NOLLEN 2011).

Si nul ne voit le corps naturel et nu de Griffin, tous discernent la noirceur mentale qu'illustrent le rire démiurgique et les méfaits de l'homme invisible, entre landau d'un bébé renversé au sol, objets déplacés dans l'air, bris de vitrine, bousculades, vol de bicyclette et d'un tiroir-caisse, étranglement d'un *constable* et autres crimes de sang ou massacre de masse. L'homme invisible de Whale pose le problème théologique de la présence... du mal.

Inversement à d'autres figures de l'horreur filmique comme Ivan Igor l'homme au masque de cire défiguré par le feu (Michael Curtiz, *The Mystery of the Wax Museum*, 1933), Griffin atteint l'acmé de l'horreur lorsqu'il tombe le masque de la visibilité pour n'être plus vu. Frisant le saugrenu, le fantastique whalien joue sur ce différentiel de visibilité entre l'âme et le corps. La créature pathétique de Frankenstein *est horrible à voir*, pourtant son âme in-

visible est bonne. Griffin *est horrible lorsqu'on ne le voit plus* car il est ramené à l'invisibilité du moral maléfique. Contrairement au film matriciel de Whale, la puissance de l'invisibilité peut être mise au service de la justice et en faveur de la bonne cause. Dans *Invisible Man Returns* (1940) de Joe May, pionnier du cinéma allemand émigré aux U.S.A. en 1933, sir John Radcliffe (Vincent Price) est condamné à mort pour le fratricide qu'il n'a pas commis. Frère du premier homme invisible, le médecin Frank Griffin lui injecte un dangereux sérum d'invisibilité. Peu avant d'être pendu, Radcliffe fuit sa cellule de Newgate puis, au terme d'une course-poursuite, retrouve le meurtrier de son frère qui l'innocente en trépassant. Blessé et épuisé par l'effet morbide du sérum d'invisibilité, le justicier revient chez Griffin. Il le sauve avec une transfusion sanguine qui lui rend sa visibilité naturelle. Si la justice est aveugle, seul l'homme invisible peut corriger une erreur judiciaire ! Même quête du bien dans *Invisible Agent* (1942), film noir antihitlérien d'Edwin L. Marin. Après le désastre militaire de Pearl Harbor, Frank Griffin Jr., petit-fils de Jack Griffin, devenu agent secret américain, utilise l'invention de son grand-père pour combattre héroïquement le mal du nazisme en Allemagne même. Parachutiste invisible qui saute près de Berlin, il contribue ensuite au démantèlement d'un réseau d'espions infiltrés aux U.S.A. et de ce fait rachète la mémoire de l'aïeul criminel qui a utilisé la puissance de l'invisibilité à des buts criminels.

Déclinaisons de l'invisible homme

Après le chef d'œuvre de James Whale, la figure mégalo-maniaque de l'homme invisible continue d'occuper l'imaginaire cinématographique cosmopolite. Si *Abbot and Costello Meet the Invisible Man* (1951) de Charles Lamont forge la «relation parodique» au genre horrifique, la figure wellesienne du mal invisible inspire aussi le serial *The Invisible Monster* (1950) de Fred C. Bannon, au moment où ce genre filmique disparaît des écrans, remplacé par

les séries TV, plutôt accueillantes à l'homme invisible (5 feuillets entre 1958 et 2000).

Toujours dans les registres de la science-fiction, de l'épouvante et du film noir, plusieurs cinéastes exploitent encore la figure de l'homme invisible en incarnation du mal. En 1955, Lüfti Ömer Akad tourne le premier film fantastique turc *Görünmeyen Adam İstanbul'da* (*L'Homme invisible à Istanbul*), vaudeville puis drame policier où un mari trompé utilise l'invisibilité pour tuer l'amant de sa femme. Sous le label *Daiei*, film matriciel de science-fiction au Japon, trop oublié, pétri d'effets spéciaux mécaniques et visuels que signe Eiji Tsuburaya co-créateur ensuite de la franchise Godzilla, *The Invisible Man Appears* (1949) de Nobuo Adachi rend en noir-blanc un hommage appuyé à James Whale et à la série B américaine dans le genre du polar social et horrifique. Il évoque, après Hiroshima, les effets dévastateurs d'une science appliquée sans conscience. En 1957, pour la même compagnie, dans un esprit identique, renvoyant aux Universal Monsters d'avant-guerre, tout autour d'une enquête policière sur des meurtres en série, avec un chromatisme gothique, s'y ajoute *The Invisible Man versus the Human Fly* de Mitsuo Murayama.



Nobuo Adachi, *The Invisible Man Appears*, Japon, 1949. La dualité de l'invisible.

Dans l'Allemagne des fantômes du nazisme, avec *Die Unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse* (1962), Harald Reinl ré-

anime la figure insaisissable et maintenant invisible de l'abominable docteur Mabuse. Il salue ainsi Fritz Lang qui a consacré au Docteur Mabuse trois pellicules inquiètes, entre expressionnisme, fable politique antinazie et film noir. Alors que la guerre froide se réchauffe, *The Amazing Transparent Man* (1960) d'Edward G. Ulmer évoque, dans un style nerveux de serial, l'ex-major de l'armée américaine Paul Krenner qui veut conquérir le monde avec des soldats invisibles. Pour parvenir au pouvoir suprême, dans un laboratoire futuriste qui évoque pourtant celui du *Frankenstein* de James Whale, il transforme un perceur de coffrefort évadé de prison en homme invisible afin de dérober le radium de la conquête militaire.

Artisans prolifiques et inventifs du film gothique mexicain, dont la valeur inventive est aujourd'hui sous-estimée, Alfredo B. Crevenna et René Cardona reprennent aussi le paradigme du mal dans l'invisibilité. Ils tournent respectivement *El Hombre que logró ser invisible* (1958) et *El ASESINO invisible* (1964) dans un esprit baroque et maléfique que l'Argentin M. Rodríguez Mentasti transforme en comédie enfantine avec *El Hombre invisible ataca* (1967).



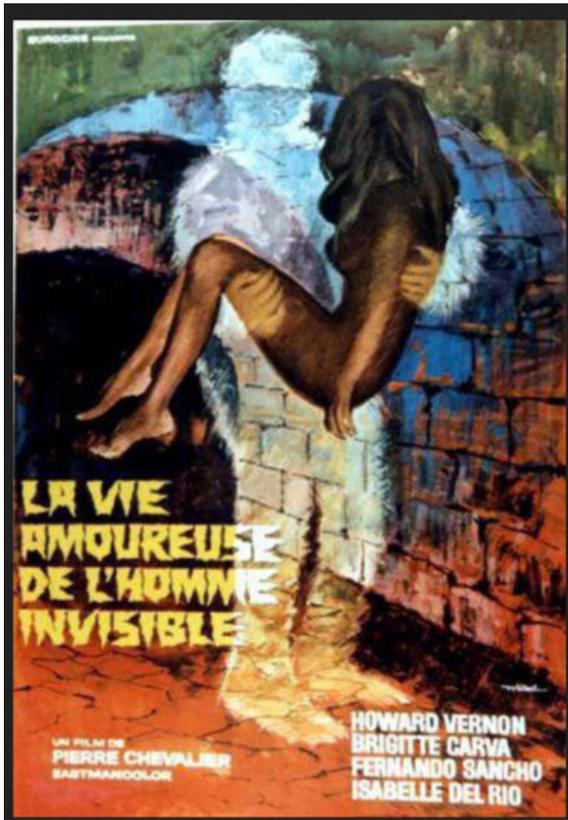
Alfredo B. Crevenna, *El Hombre que logró ser invisible*, Mexique, 1950. Avatar.

Dans le style saccadé et parfois bâclé du *Kriminalfilme* («Krimi»), *Der Unsichtbare* (1963) de Raphael Nussbaum place à nouveau l'invisibilité sous le signe du mal et de la duplicité morale. Un minable de bas étage devient un voleur et un meurtrier de haut vol, quasi imprenable sous le couvert de la transparence.

En 1985, avec *Chelovek-Nevidimka*, le Russe Alexandre Zakharov reprend à la lettre la trame du roman de Wells. Son style semble paradoxal au pays du réalisme soviétique. Il suit le graphisme victorien, l'univers gothique et l'imaginaire romantique des films de la compagnie britannique Hammer qui a repris depuis les années 1950 le catalogue

horifique des «Universal Monsters» (Frankenstein, Dracula, Wolf-Man) sauf ... *The Invisible Man* !

L'anatomie invisible du monstre imaginé par Wells convient particulièrement au genre pornographique. Hommage à la trilogie porno-gothique que Jesús Franco consacre à l'«Horrible Docteur Orloff» (1962, 1973, 1984), *Orloff et l'homme invisible* (parfois titré *La vie amoureuse de l'homme invisible*, 1970) de Pierre Chevalier corse d'érotisme sadique le genre morbide du film gothique italo-espagnol. Le libertinage et le voyeurisme, sous le couvert d'invisibilité, animent aussi *The Invisible Maniac* (1990) d'Adam Rifkin mais encore la comédie «soft-porn» *The Erotic Misadventures of the Invisible Man* de Rolfe Kanefsyk qui canule la culture du casting à Hollywood. Le code pornographique s'y ramène au seul corps féminin dont les convulsions extatiques suggèrent l'étreinte ardente avec l'homme invisible dont rien n'est montré.



Pierre Chevalier, *La vie amoureuse de l'homme invisible* [autre titre de : *Orloff et l'homme invisible*], France, 1970.

Terreur figurative

The Invisible Man de James Whale reste depuis 1933 le film emblématique du genre auquel se greffent une soixantaine d'œuvres cinématographiques et télévisuelles, réussies, répétitives ou médiocres, dans plusieurs traditions nationales. Figure plastique par excellence, l'homme invisible imaginé par H.G. Wells se prête à maints registres de l'imaginaire fantastique entre science-fiction, horreur, noir, comédie sociale et pornographie plus ou moins soft. Avec la thématique de l'invisibilité comme allégorie du mal mais aussi du rejet communautaire, Whale figure par le *manque visuel* ou le signe iconique (em-

preintes pédestres d'*Invisible One* dans la neige comme celles d'un spectre) *ce qui ne se voit pas*. Tout autour du projet wellésien, en filmant l'invisibilité qu'il fabrique pour mystifier le public, il objective l'artifice des figures visuelles en tant que dispositif des représentations cinématographiques. L'homme invisible whalien est le déroulé des images filmiques.

Le projet de Whale est singulier : à partir de la visibilité des corps et des objets, il «rend la visibilité signifiante» (DURAFOUR 2015 : 22). Fictionnelle et relative, l'invisibilité n'est qu'un leurre, soit le point de vue spécifique que choisit *a priori* le cinéaste qui contraint le spectateur ou la spectatrice à «changer de vue». La subjectivité créatrice n'a rien à voir avec le naturalisme de l'invisibilité qui, tout en n'existant pas, répand une terreur universelle chez celles et ceux qui l'affrontent.

Tout film est artifice : «L'homme invisible ne le serait pas pour un animal doté d'une vision thermique, comme les serpents» (DURAFOUR 2017 : 12). Jusqu'à *Hollow Man* (2000) de Paul Verhoeven, qui amplifie la technicité futuriste et la morbidity cadavérique de la pseudo-transparence en étalant la noirceur morale du monstre devenu voyeur et prédateur sexuel dans une société quasi pan-optique, les avatars d'*Invisible One* incarnent et déclinent par la non-opacité du corps la «terreur figurative». Entre réflexion éthique sur la science inconsciente et la nature de la présence, la terreur figurative par les effets spéciaux est celle que le cinéma génère avec les icônes emblématiques de l'imaginaire visuel pour subjuguier ou effrayer le public spectateur lorsqu'il voit ce qui ne renvoie qu'à l'invisible. Le film est l'image sensible de l'invisibilité car il reste le seul corps rassurant d'*Invisible One*.

Corpus de l'invisibilité : sondage

1904	Georges Méliès, <i>Siva l'invisible</i> FR, Star Film	1955	Lüfti Ömer Akad, <i>Görünmeyen Adam İstanbul'da (L'homme invisible à Istanbul)</i>
1906	Gaston Velle, Gabriel Moreau, <i>Les invisibles</i> FR, Pathé	1957	Mitsuo Muramaya, <i>The Invisible Man versus the Human Fly</i> JP, *Inaccessible
1908	Aylott Dave, <i>The Invisible Button</i> GB	1958	Alfredo B. Crevenna, <i>El Hombre que logró ser invisible</i> MX, Cinematográfica Calderón S.A
1908	Wallace Mc Cutcheon, <i>The Invisible Fluid</i> US	1958	Ralph Smart, <i>The Invisible Man</i> TV GB, ITV, 2 saisons, 26 épisodes
1909	Lewin Fitzamon, Cecil Hepworth, <i>Invisibility</i> GB	1960	Edgar G. Ulmer, <i>The Amazing Transparent Man</i> US, MCP
1909	R. Booth, <i>The Invisible Dog</i> GB	1962	Harald Reinl, <i>Die unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse</i> RFA, CCC, SF, polar et épouvante
1909	Ferdinand Zecca, <i>L'homme invisible</i> FR, *Adaptation matricielle du roman de Wells	1963	Raphael Nussbaum, <i>Der Unsichtbare (Dans les griffes de l'homme invisible)</i> RFA, Aero Film, Krimi
1915	Otis Turner, <i>The Black Box</i> US, *Serial inaccessible	1963	Jaime Salvador, <i>Los Invisibles</i> MX, Parodie
1916	Matt More, <i>Her Invisible Husband</i> US	1964	René Cardora, <i>El Asesino invisible</i> MX, Filmadora Panamericana
1916	Paul Wegener, <i>Der Yoghi</i> DE, Wegener Film	1965	Jose Antonio Nieves Conde, <i>El Sonido della muerte (El Sonido prehistorico)</i> ES, Zurbano Films
1921	George Méliès, <i>Le cycliste invisible</i> FR	1967	Julien Bass, <i>The Mad Monster Party ?</i> US, Parodie, film animation
1923	Roland West, <i>The Unknow Purple</i> US	1967	Martín Rodríguez Mentasti, <i>El Hombre invisible ataca</i> AR, Argentina Sono Film, S.N.C.I., Comédie
1930	Ray Taylor, <i>The Jade Box</i> US, *Serial inaccessible	1967	Claude Santelli, <i>Le secret de Wilhelm Storitz</i> FR
1933	James Whale, <i>The Invisible Man</i> US, Universal, *Le film référentiel	1967	J. Lee Donan [Mino Loy], <i>Flashman (Flashman contre les hommes invisibles)</i> IT, FR, Zenith Cinematografica, Fumetti, super-héros
1940	Joe May, <i>The Invisible Man Returns</i> US, Universal, Sequel	1970	Antonio Margheriti, <i>L'Inafferrabile Invincibile Mr. Invisibile</i> IT, Comédie fantastique
1940/1941	A. Edward Shuterland, <i>The Invisible Woman</i> US, Universal, Comédie	1970	Pierre Chevalier, <i>Orloff et l'homme invisible</i> FR, ES, Eurociné, Horreur-porno
1941	D. Ross Lederman, <i>The Body Disappears</i> US, Warner Bros. , Comédie	1972	Robert Butler, <i>Now you see him, now you do not see</i> US, Walt Disney
1942	Edwin L. Marin, <i>The Invisible Agent</i> US, Universal	1972	Pierre Chevalier, <i>La vie amoureuse de l'homme invisible</i> FR, Parodie pornographique
1944	Ford Beebe, <i>The Invisible Man's Revenge</i> US, Universal	1975	Harve Bennett, Steven Boccho, <i>The Invisible Man</i> TV US, NBC, 1 saison, 13 épisodes
1949	Nobuo Adachi, <i>The Invisible Man Appears</i> JP, *Inaccessible	1976	Harve Bennett, Steven Boccho, Lesli Stevens, <i>Gemini Man</i> TV US, NBC, 1 saison, 12 épisodes
1950	Fred C. Brannon, <i>The Invisible Monster</i> US, Republic Pictures, Serial	1983	Alan J. Levi, <i>The Invisible Woman</i> TV US, Comédie fantastique
1951	Charles Lamont, Abbot and Costello, <i>Meet the Invisible Man</i> US, Universal, Parodie		
1954	Motoyoshi Oda, <i>Tomei ningen (Invisible Man)</i> JP, Shuishi Anbara, Policier, fantastique		

- 1984 Alexandre Zakharov, *Chelovek-Nevidimka, (L'homme invisible)*
URSS, *Inaccessible
- 1984 Brian Lighthill, *The Invisible Man*
TV US, *Inaccessible
- 1988 Avery Crouse, *The Invisible Kid*
US, Elysian Pictures, Comédie
- 1990 Adam Rifkin, *The Invisible Maniac*
US, Republic Pictures, Parodie horrifique
- 1992 John Carpenter, *Memoirs of an Invisible Man*
US, Warner Bros., Thriller
- 1993 Joakim Ersgård, *Invisible : The Chronicles of Benjamin Knight*
US, Full Moon Entertainment
- 1996 Fred Olen Ray, *Invisible Mom*
US, Comédie
- 1997 Fred Olen Ray, *Invisible Dad*
US
- 1997 Rolfe Kanefsky, *The Erotic Misadventures of the Invisible Man*
IE, FR, US, Califilm, Oranton et al., Soft porn
- 1999 Fred Olen Ray, *Invisible Mom II*
US, ROE, Comédie
- 2000 Paul Verhoeven, *Hollow Man*
US, Columbia
- 2000 Mat Greenberg, *The Invisible Man*
TV US, Sci Fi Channel, 1 saison, 43 épisodes
- 2003 Stephen Norrington, *The League of Extraordinary Gentlemen*
US, 20th Century Fox, Pastiche
- 2006 Claudio Fäh, *Hollow Man II*
US, Destination Films
- 2016 Geoff Redknap, *The Unseen*
CA, Goonworks Films
- 2020 Leigh Whannell, *The Invisible Man*
US, Australia Blumhouse Productions, Thriller

* Université de Genève, professeur honoraire.

- 1 Merci à Cerise Dumont pour sa vigilante relecture.
- 2 Voir l'article de Cerise Dumont au sommaire de cette même revue.

Lectures

- AKNIN, Laurent, BALBO Lucas (2013). *Les classiques du cinéma bis*.
Paris : Nouveau monde
- ANDREYON, Jean-Pierre (2013). *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction 1896-2013*. Pertuis : Rouge Profond.
- CURTIS, James (1982). *James Whale*. Metuchen, N.J. : The Scarecrow Press.
- DURAFOUR, Jean-Michel (2015). *L'homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative*. Aix-en-Provence : Rouge Profond.
- DURAFOUR, Jean-Michel (2017). *L'étrange créature du lac noir de Jack Arnold. Aubades pour une zoologie en images*. Aix-en-Provence : Rouge Profond.
- FRAYLING, Christopher (2005). *Mad, Bad and Dangerous. The Scientist and the Cinema*. Londres : Reaktion Books.
- FULTON, John (1934). «How we made the Invisible Man», *American Cinematography*, IX 1934.
- JONHSON, Tom, DELVECCHIO, Deborah (1996). *Hammer Films. An Exhaustive Filmography*. Jefferson NC, Londres : McFarland & Company.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1995). *Vie de fantômes. Le fantastique au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- MALLORY, Michael (2009). *Universal Studios Monsters. A Legacy of Horror*. New York : Universe Publishing.
- MERIGEAU, Pascal, BOURGON Stéphane (1983). *Série B*. Paris : Edilig.
- NEWMAN, Kim (1996). *The BFI Companion to Horror*. Londres : Cassell.
- NOLLEN, Scott A. (2011). *Robert Louis Stevenson : Life, Literature and the Silver Screen*. Jefferson NC, Londres : McFarland & Company.
- PRÉDAL, René (1970). *Le cinéma fantastique*. Paris : Seghers.
- PUTTERS, Jean-Pierre (2014). *Ze caignos monsters. Le retour du fils de la vengeance*. Grenoble : Vents d'Ouest-Glénat.
- SABATIER, Jean-Marie (1973). *Les classiques du cinéma fantastique*. Paris : Balland.
- SMITH, Don G (2002). *H.G. Wells on Film. The Utopian Nightmare*. Jefferson NC, Londres : McFarland & Company.



À pas aveugles (Christophe Cognet, 2021).

Images recomposées

À pas aveugles, de Christophe Cognet

Dachau, Buchenwald, Mittelbau-Dora, Ravensbrück, Auschwitz-Birkenau – les photographies clandestines prises par huit prisonniers.

Jean Perret*

Alors que le film travaille la question de l'image comme fragment de mémoire pour un récit jamais achevé, il est tout autant occupé par ce qui relève de l'image impossible, de son aveuglante invisibilité. L'absence de l'image au bord de celle accessible à notre regard.



Photographie de Georges Angeli, des détenus en juin 1944 à Buchenwald et, en transparence, des visiteurs filmés en 2019 par Christophe Cognet.

Le plan inaugural de *À pas aveugles* (2021) est ample. Il embrasse une haie d'arbres battus de pluie, puis s'épanche lentement vers un fossé empli d'eau à la surface duquel les gouttes semblent dessiner les ondulations de la marche inexorable du temps. Fondu au noir. Puis la caméra avance au pas de l'homme sur la terre gorgée d'eau d'Auschwitz-Buchenwald, à la surface de laquelle émergent des aspérités blanches, de petits cailloux qui sont des ossements humains. Les victimes sont là au sol de la mémoire, que la terre rend à la préhension des vivants. Christophe Cognet n'a de cesse dès lors de prendre pied dans les territoires concentrationnaires afin d'y établir des cadres de compréhension qui soient autant des cadres de révélation de ce qui fut perpétré par le Troisième Reich, alors qu'il s'est agi pour ces photographes d'«arracher quelques images à *ce réel-là*».¹

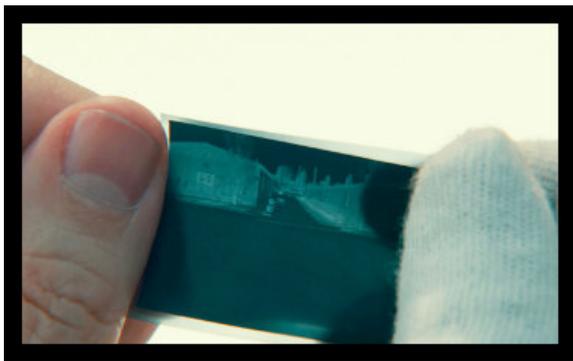


Superposition de l'image de Georges Angeli et de celle de Christophe Cognet (Buchenwald).

Comment prendre, reprendre le «contrôle» (le mot est de Christophe Cognet) de cette géographie et d'en entreprendre une espèce d'anthropologie visuelle hantée par des silhouettes, des corps, des fantômes immobilisés en des fractions de secondes sur quelques photographies, que perturbent les promeneurs, visiteurs et touristes ? Comment donc engager un film, alors que le cinéaste avait publié deux ans auparavant, aux Éditions du Seuil en 2019, *Éclats, Prises de vue clandestines des camps nazis*, dans lequel il faisait le récit méticuleux, insistant, tenu par une exceptionnelle rigueur, des images prises par huit prisonniers des camps de concentration en 1943 et 1944 ? Christophe Cognet éprouva l'impérieuse nécessité de poursuivre ses recherches dans les lieux mêmes dans lesquels les prises de vue furent réalisées. Il s'est agi pour lui de

figurer dans l'espace de ruines aujourd'hui muséographié des camps les gestes qui permirent ces saisies photographiques. Il arpente ces espaces concentrationnaires et en établit la topographie la plus précise possible au-delà de celle balisée dans l'ordre des parcours pour visiteurs ; des futaies, des haies et des étendues herbeuses et caillouteuses, des déclivités et des remblais, il va y regarder au plus près, fouiller à même le sol rendu à la luxuriance d'un sous-bois pour y identifier les fondations d'un bâtiment en voie de disparition définitive.

Rencontrant des historiens des camps et faisant équipe avec des spécialistes sur le mode d'une collaboration étonnamment sereine, personne ne faisant la leçon à l'autre, Christophe Cognet réunit rigoureusement les renseignements concernant les identités des photographes de fortune et de leurs compagnons, organisés pour certains en des réseaux de résistance. Ils ont nom Rudolf Císař, prisonnier tchèque dont une cinquantaine d'images furent prises pour la majorité dans une infirmerie à Dachau ; Jean Brichaux, déporté belge, photographe officiel du même camp et bénéficiant d'un laissez-passer ; Georges Angeli, prisonnier français dont les onze clichés sont liés à un dimanche de juin 1944 à Buchenwald. Des photographes amateur hommes, mais aussi une femme, la seule aux connaissances d'aujourd'hui, Joanna Szydłowska, à qui l'on doit, prises à Ravensbrück, les images de cinq jeunes femmes, des «lapins» selon le glossaire des camps, soumises à des expériences médicales. Le «Revier», ainsi appelé le lieu des expérimentations médicales, est identifié sur les images en noir et blanc, suivi d'un plan en couleur du bâtiment, tel que visible aujourd'hui. Ainsi se manifeste un des modes de travail mis en œuvre par le film, les effets spectaculaires du montage cut, qui précipite dans le temps présent.



« Y regarder au plus près » (Dachau, négatif photo de Rudolf Císař).

Il est sans objet d'établir une hiérarchie entre ces photographies, toutes sont essentielles en leurs qualités de témoignages de la vie quotidienne, de sa non-vie, faite entre autres de moments de repos, de détente, n'était la violence systémique établie par le régime concentrationnaire. Les cinq portraits des trois femmes suppliciées par des médecins pratiquant des expérimentations sur le corps hu-

La raison, l'art, la poésie ne nous aident sans doute pas à *déchiffrer* le lieu d'où ils ont été bannis. Mais ils nous demeurent nécessaires, et même vitaux, pour le *déchirer* : pour nous rappeler que les lieux totalitaires, aussi efficaces soient-ils, ne feront jamais disparaître tout à fait cette « parcelle d'humanité » – comme disait Hannah Arendt – qui en interrompra l'œuvre de destruction, si modestement, si lacunairement que ce soit. Cela s'appelle résistance, puissance de la survie. (DIDI-HUBERMAN 2014 : 10)

main sont impressionnants et émouvants. Elles ont alors survécu et posent avec une forme d'élégance, vestimentaire également, face à la caméra qui furtivement s'adresse à elles, qui dévoilent en une extrême pudeur les stigmates des manipulations subies. La séquence que le film dédie à cette collection de clichés est exemplaire du soin sans défaut mis à regarder, à dévisager ces personnes, à imaginer par-delà la représentation les conditions de leurs parcours et de leur présence. L'analyse de chacune des images, ici agrandies à être projetées sur un grand écran, ne sera jamais épuisée, semble insister Christophe Cognet. La dramaturgie du film par la maîtrise du rythme de son déroulement met parfaitement à l'abri le spectateur ou la spectatrice de toute précipitation. Le temps est construit pour qu'ils fassent avec lui l'expérience d'épuiser du regard chaque photographie afin de parvenir à un point aveugle, à cette éprouvante évidence que l'on ne voit rien, sinon pas tout de l'ensemble. Nous n'avons rien vu de ces femmes, de ces hommes. Le film a l'ambition démiurgique en quelque sorte de pénétrer ces surfaces de celluloid et d'en faire sourdre toute la dense épaisseur du réel, irréductible, et par le même mouvement de son récit, le même film fait acte d'une humilité muette quant à l'inimaginable évidence de l'inhumanité dont les images sont la trace.



Photographie agrandie de Joanna Szydłowska (Ravensbrück) avec le réalisateur.

Dérobées ainsi par des personnes au risque d'être immédiatement exécutées, ces images, parfois exposées dans l'espace public des camps sur un trépied, révèlent si besoin était dans sa transparence la méthode de Christophe Cognet. Faire se rencontrer dans la réalité quotidienne des camps tels qu'aujourd'hui fréquentés la réalité reconstituée et une réalité médiane. En ces quelques dizaines de photographies se côtoient vivants et morts en un même manteau de temps. Si le film ouvre très grands les yeux parmi les vestiges de ce qui fut, il invite autant à les fermer afin de voir les humains émerger des cadres de fragiles pellicules.



La lecture que pratique Christophe Cognet est impressionnante par force de l'acuité du regard porté dans les images, de l'insistance à vouloir approcher au plus près des frag-

ments, de l'insistance à tenter de les contextualiser dans l'espace et le temps (jusqu'à évaluer l'heure de la prise de vue), tout en restant sur leur seuil, comme l'explique le réalisateur.²

Ce récit est éminemment cinématographique par sa capacité de monstration. Le film ne démontre ni ne prétend ni n'assène, cependant qu'il donne en partage une habilité à regarder au creux des images dans l'épaisseur de leur matière de lumière et d'ombres et d'opacité.

C'est avec des gants blancs, afin certes de ne pas maculer de traces fussent-elles invisibles les pellicules originales, les tirages, les verres, mais en connaissant leur valeur métaphorique liée au soin extrême à s'en saisir – aucune souillure n'est concevable à leur endroit –, que Christophe Cognet est le personnage principal du film qui très sérieusement conduit ses pas aveugles. Précisément, il est aveugle et opiniâtrement engagé à mettre à l'épreuve son regard. Ce faisant, il fait l'expérience sidérante – et propre à toute personne de l'image – de le voir stigmatisé dans son impuissance à saisir le monde dans son insondable opacité et ses innommables hideurs.

La méticulosité mise à *faire histoire* des photographies est doublée d'une deuxième idée force développée par le réalisateur. Au montage évoqué, assurant la continuité du récit, sa linéarité, faite de sautes, de liaisons narratives logiques, de ruptures et rebonds marquant la progression

Il y a de l'irreprésentable, et pourtant on ne cesse de représenter ce qui échappe à la représentation, on ne cesse de tendre vers la représentation de cet irreprésentable aussi douloureux qu'aberrant : à l'instant de la mort, la parole ne trouve pas sa place, et pourtant c'est cette place – pour la conjurer – qu'elle s'invente. (HAENEL 2017 : 52)

de l'enquête, Christophe Cagnet pratique un montage travaillant en profondeur le champ de la représentation.



Christophe Cagnet tenant une photo d'Errera (Birkenau).

Il se déplace dans les camps, portant à bout de bras les photographies noir et blanc tirées sur des transparents placés entre deux plaques de plexiglas afin de les y incruster. Les images clandestines sont ainsi ceintes par l'espace vu en profondeur et qui fut le leur. Leur hors-champ est le champ dans lequel elles prennent momentanément leur place. Des historiens, des spécialistes accompagnent Christophe Cagnet. Souvent à l'image, il commente, pose des questions, cherche en temps réel à situer les événements photographiés en rapport avec les bâtiments et les axes de circulation des prisonniers. Comment ceux-ci ont pu déjouer les contrôles et user de stratagèmes de camouflage.



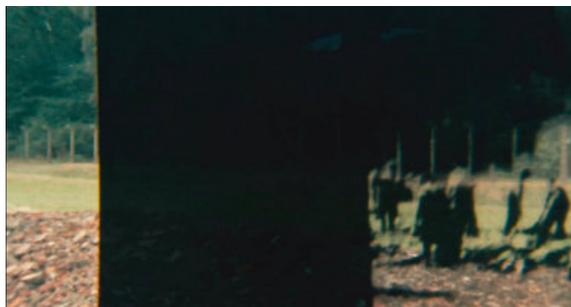
Christophe Cagnet reconstitue le camouflage possible d'un appareil photographique (Buchenwald).

Les images malgré tout : les quatre photographies de Alberto Errera

Les photographies pour leur plus grand nombre placent les scènes dans le hors-champ des fours crématoires et des lieux de torture. C'est la raison pour laquelle le film aménage un temps particulier aux quatre images dues à Alberto Errera, un juif grec, aidé de quatre membres du *Sonderkommando* de Buchenwald. Ces clichés sont uniques, puisque pris dans le périmètre du crématoire N° 5 de Birkenau au plus proche des processus d'extermination. Image décadrée avec des arbres et le ciel pour décor, une moitié d'image bouchée de noir ; des femmes dénudées en plein air, pensant aller se doucher, se dirigent vers l'une des quatre chambres à gaz ; des membres du *Sonderkommando* affairés parmi des cadavres extraits des chambres à gaz à vraisemblablement les porter sur un bûcher, alors que les fours crématoires ne fonctionnent momentanément plus.

Par des textes, par sa voix, selon une récurrence qui aménage sur des modes complémentaires des espaces de réflexion, le cinéaste fait fond sur des valeurs éthiques essentielles en disant que «si on pouvait reconnaître un visage, si on pouvait identifier une de ces femmes, cette image serait irregardable».

Alberto Errera a sans doute utilisé de son appareil à travers une ouverture du four N° 5. Caché à l'intérieur, il a regardé vers l'extérieur. De l'intérieur de l'espace de la mise à mort vers l'extérieur. Sous surveillance de ses camarades faisant le guet, il a utilisé son appareil à la limite de l'espace irreprésentable. Uniques images prises *là où ça a eu lieu*, comme le dit le réalisateur. La démarche toute entière de *À pas aveugles* prend sa dimension en donnant à imaginer sans échappatoire l'avant mise à mort dans les chambres à gaz et l'après, quand les corps vont être incinérés – «mais l'instant même du crime et son lieu sont des images impossibles».



Alberto Errera : quatre photos prises «là où ça a eu lieu» (Birkenau).

Mais ce travail de superposition des images s'enrichit d'un exceptionnel montage dans le plan : de gauche à droite, dans une maîtrise remarquable de la durée des quatre moments de ce même plan, la caméra par un travelling exemplaire met en lien deux photographies de cadavres dont s'occupent des hommes du *Sonderkommando* en passant résolument par le lieu actuel où s'est déroulée l'action décrite. S'accomplit de façon spectaculaire le projet du cinéaste, de figurer la perméabilité entre deux visions qui incorporent deux temporalités distinctes et intimement liées. De tenter de saisir dans la conscience contemporaine de l'histoire les réalités qui participèrent de ses fondements.

Le travail de Christophe Cognet a pour condition des interventions dans les images qu'il décompose, cadre et recadre, sa caméra est loupe, il nomme les manipulations dont certaines ont fait l'objet. Le document en sa nature d'archive chevillée à des événements passés est émancipé de son aura d'icône en ce que celle-ci aurait un caractère sacré, intouchable pour avoir révélé sa vérité dernière. Point de fétichisation dans cette pratique cinématographique, de sacralisation, qu'un savoir académique et spécialiste a tendance à figer en une doxa réductrice.³

«Le présent du passé, c'est la mémoire. Le présent du présent, c'est l'observation. Le présent du futur, c'est l'attente» dit SAINT AUGUSTIN (*Les Aveux* : Livre XI, 26). Dans le dispositif narratif de Christophe Cognet, le passé est rendu par effets de montage à une mémoire fondée sur des capacités d'observation opiniâtre de fragments éparés. Et à être concerné-e par la respiration tendue et patiente du film, c'est un sentiment d'attente qui se manifeste, attente impossible à satisfaire, mais néanmoins toujours prolongée, de porter quelque lumière dans les gouffres de l'histoire humaine.

* Genève, critique et essayiste.

- 1 «Un jour d'été 1944, les membres du *Sonderkommando* ont éprouvé l'impérieuse nécessité, ô combien dangereuse pour eux, d'arracher à leur infernal travail quelques photographies susceptibles de porter témoignage sur l'horreur spécifique et l'ampleur du massacre. Arracher quelques images à *ce réel-là*. Mais aussi – puisqu'une image est faite pour être regardée par autrui – arracher à la pensée humaine en général, la pensée du 'dehors', un imaginable pour ce dont personne, jusqu'alors (mais c'est déjà beaucoup dire, car tout cela fut bien projeté avant d'être mis en œuvre), n'entrevoit la possibilité.» (DIDI-HUBERMANN 2003 : 16)
- 2 À propos des images de Alberto Errera : «Là encore, il s'agit de rester au seuil du visuel de ces images et de ne pas y projeter des éléments incertains, même ceux attestés par les connaissances historiques et les témoignages qui pourraient y figurer – en l'occurrence, face à de telles photographies, l'emploi du conditionnel est périlleux.» (COGNET 2021 : 301-302)
- 3 Lire à ce propos le chapitre «Image-fait ou image-fétiche», DIDI-HUBERMANN (2003 : 69-113)

Bibliographie

- COGNET, Christophe (2021). *Prises de vue clandestines des camps nazis*. Paris : Seuil.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). *Essayer voir*. Paris : Minuit.
- HAENEL, Yannick (2017). *Roman*. Tourcoing : Le Fesnov.
- SAINT AUGUSTIN. *Les Aveux*, nouvelle traduction des *Confessions* par Frédéric Boyer. Paris : P.O.L., 2013.



L'image manquante (Rithy Panh, 2013).

Images malgré tout

L'image manquante, de Rithy Panh

Dix ans après *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), film sur la mise en œuvre du génocide cambodgien, Rithy Panh revient sur les traces de son enfance et de sa déportation, durant les années où l'Angkar de Pol Pot a régné d'une main de fer sur le pays. Face à la pénurie d'images, excepté celles de propagande, il invente un dispositif très simple : des figurines d'argile qui lui permettent de rendre un hommage vibrant aux siens ainsi qu'aux «âmes errantes». Retour sur quelques images et entretien.

Même rayé à mort un simple rectangle de trente-cinq millimètres sauve l'honneur de tout le réel.

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*

Quel homme ayant photographié cette scène de mort, voudrait qu'elle ne manque pas ? Je cherche cette image. Si je la trouvais enfin, je ne pourrais pas la montrer, bien sûr.

Rithy Panh, *L'image manquante*

Bertrand Bacqué*

Au bout de la première demi-heure du film, nous assistons à la mort du père de Rithy Panh. Nous sommes dans le camp de travail où toute la famille du futur cinéaste a été déportée. De fait, le père du jeune homme, un instituteur intègre, a décidé de ne plus s'alimenter : «Je ne mangerai plus de nourriture pour animaux», nous dit la voix off. «C'est non. Je suis un homme.» Dans de telles conditions de dénuement, d'épuisement, il s'agit d'un acte de bravoure, de résistance. Pourtant, le jeune Rithy lui en veut : «Je ne comprends pas» ajoute, laconique, la voix off. Les proches emballent le corps d'une feuille de tôle pour le mener à la fosse commune. La mère ne pleure pas. «Pas une larme

pour les Khmers rouges», est-il précisé. «Cette nuit-là, elle [ma mère] m'a raconté comment mon père aurait dû être enterré par les siens, par ses amis instituteurs, dans la tradition et la douce paix. C'est un enterrement des mots, je ne veux pas l'oublier. C'est un acte de résistance.»



Quelques figurines de glaise pour dire un deuil impossible.

À l'image, Rithy Panh organise une procession de figurines d'argile. D'abord, elles apparaissent floues dans un travelling latéral, de gauche à droite, puisque les figurines ne bougent pas, puis nettes, lorsque la caméra balaie la scène de droite à gauche. Enfin, elles se dressent face à la caméra, vêtues de blanc – couleur de deuil ? –, avant de redevenir noires, la couleur des uniformes des déportés. À «l'enterrement des mots» organisé par la mère succède l'«enterrement des images» mis en scène par le fils devenu depuis cinéaste. De fait, des morts, le film en montrera d'autres, mais il n'est pas si lugubre, même s'il accompagne un long travail de deuil. Le dispositif qu'il invente, dans sa simplicité, sinon sa naïveté, apporte un contrepoint aux images de propagande khmère rouge, comme les phrases lapidaires du commentaire répondent aux slogans de l'Angkar. Et d'abord celle d'une enfance modeste mais heureuse, à la fin des années 60, dans le Phnom Penh d'avant la dictature. Enfance parfumée et colorée où l'on rêve de rock'n'roll, de cinéma, mais aussi de marcher sur la lune...



Le cinéma d'hier comme antidote à la propagande.

Un génocide «sans images et presque sans trace»¹

En 1953, le Cambodge obtient son indépendance. En 1969, les bombardements américains sur les positions vietcong installées au Cambodge commencent. Plus de 500'000 tonnes de bombes seront versées pendant la période sur le pays. En 1970, un coup d'état renverse le Prince Norodom Sihanouk. La guerre civile commence. Le 17 avril 1975, les Khmers rouges entrent victorieux dans Phnom Penh. Les villes sont vidées de leurs habitants, la monnaie est abolie, les frontières fermées et toutes les personnes liées à l'ancien régime sont éliminées. Les vagues de purges se succèdent à l'intérieur du Parti. Et, surtout, les déplacements massifs de population et la désorganisation des campagnes, malgré les travaux pharaoniques entrepris, conduisent à de gigantesques famines. Près de deux millions de personnes périssent sur les sept millions d'habitants que comptait le pays. En 1979, Phnom Penh est prise par les Vietnamiens, c'est la chute du régime khmer rouge, le début de l'occupation vietnamienne. En 1989, les forces vietnamiennes quittent le pays et ce n'est qu'en 1991 que sont signés les accords de Paris.

Témoign et mémoire du génocide

Le cinéaste franco-cambodgien est né à Phnom Penh en 1964. Son père, instituteur, est devenu inspecteur des écoles primaires. Quand les Khmers rouges entrent triomphalement dans la capitale, Rithy Panh a onze ans. Toute la famille est déportée à la campagne dans les camps de

travail de l'Angkar. Orphelin de père et de mère, il réussit en 1979 à rejoindre le camp de Mairut en Thaïlande, puis la France en 1980. Après des études de menuiserie, il intègre l'IDHEC, l'ancêtre de la FÉMIS², dont il sort diplômé en 1988. Son premier documentaire *Site 2 – Aux abords des frontières* (1989) traite déjà de la condition des réfugiés cambodgiens en Thaïlande. Il reçoit dès lors ses premières commandes d'Arte et de Canal+. Mais c'est en 1994 avec *Les gens de la rizière*, son premier long métrage de fiction sélectionné en compétition internationale au Festival de Cannes, qu'il obtient la reconnaissance. Suivront des fictions comme *Un soir après la guerre* (1997), qui raconte le retour à la vie civile des hommes ayant combattu les Khmers rouges, ou des documentaires comme *La terre des âmes errantes*, qui recevra le grand prix à Visions du Réel en 1999. Mais c'est avec *S21, la machine de mort khmère rouge*, sorti en 2002, qu'il connaîtra la reconnaissance internationale.

Aux origines du projet

Dix ans après le succès de *S21*, Rithy Panh travaille sur les archives audiovisuelles de l'Angkar et particulièrement sur les films des opérateurs khmers rouges³. Qu'ont-ils vu qu'ils n'ont pas pu ne pas voir ? Si l'horreur de la torture et des exécutions sommaires fait défaut⁴, la fatigue, le dégoût, la saleté, l'épuisement et la misère sont bien présents dans les plans à qui sait voir et revoir. Et comment ne pas être saisi-e par les images voilées d'un discours de Pol Pot filmées par Ang Sarun. Était-ce de sa part une forme de résistance à l'horreur ? « Pourquoi ce voile ? » s'interroge Rithy Panh. « Est-ce une erreur technique ? Ou veut-il montrer les enfants en haillons, révéler au frère numéro 1 [Pol Pot] l'état de son pays ? » Et de conclure : « Le caméraman est torturé puis exécuté. Son corps disparaît. » À l'absence d'image, à l'invisibilité du génocide, Rithy Panh répond d'abord par la beauté des danses khmères, par la chatoyance des souvenirs heureux. Ensuite, par l'introduction de ces saynètes avec des figures d'argiles, faites

avec la même terre que celle des rizières qui ont vu couler le sang des victimes des Khmers rouges, et qui retourneront à la terre. Comme l'on invente un rituel et l'on redonne vie aux morts qui nous habitent.



À l'invisibilité du génocide, Rithy Panh répond d'abord par la beauté des danses khmères.

Images malgré tout

Lorsque les images manquent, lorsque l'horreur n'a pas été filmée, il reste les « images malgré tout » pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Georges Didi-Huberman, qui portait sur la représentation possible (ou impossible) de la Shoah et sur l'opposition canonique entre Lanzman-Moise, l'homme de parole, et Godard-saint Paul, l'homme d'image. Rendre visible, n'est-ce pas le travail des artistes ? Pour Rithy Panh, c'est un travail pédagogique aussi bien que politique et poétique. Comme l'écrit justement le philosophe des images dans son livre :

On ne peut pas « voir le désir » comme tel, mais les peintres ont su jouer de l'incarnat pour le montrer ; on ne peut pas « voir la mort », mais les sculpteurs ont su modeler l'espace comme une porte de tombeau qui « nous regarde » ; on ne peut pas « voir la parole », mais les artistes ont su construire leurs figures comme autant de dispositifs énonciatifs ; on ne peut pas « voir le temps », mais les images créent l'anachronisme qui nous le montre à l'œuvre ; on ne peut pas voir le lieu, mais les fables topiques inventées

par les artistes nous en montrent bien – par des moyens tout à fait sensibles et intelligibles – la puissance d’«évidance». Toute l’histoire des images peut ainsi se raconter comme un effort pour donner le dépassement visuel des oppositions triviales entre le visible et l’invisible.

DIDI-HUBERMAN (2003 : 167)

Entretien

Les propos qui suivent ont été recueillis le 8 novembre 2021 par Bertrand Bacqué.



Rithy Panh.

Bertrand Bacqué — Pourriez-vous préciser le chemin qui vous a mené de *S21* à *L’image manquante* ? En rappelant que *S21* est plutôt basé sur le geste et la parole, que *L’image manquante* travaille les représentations, que le premier aborde le génocide d’un point de vue collectif et le second, subjectif...

Rithy Panh — *Le chemin, c’est la mémoire. Mais il y a beaucoup de choses contenues dans le mot mémoire : une mémoire de la parole, une mémoire du geste qui se développe très tôt... Le tout premier de mes films, Site 2, se posait déjà la question : comment donner forme à la mémoire ? On écoute la mémoire, mais aussi on fabrique de la mémoire... Cependant, je ne tiens pas à être seulement le cinéaste du génocide khmer rouge. Il faut sortir de là, il faut être cinéaste ! C’est donc une*

*exigence de recherche formelle, où il n’est pas seulement question de fiction ou de cinéma-vérité, une exigence qui nous mène vers quelque chose de plus subtil, important, vivant et essentiel. Quand on a une trajectoire de vie comme la mienne, être cinéaste, ce n’est pas si évident. Claude Lanzman avait une position, je ne dirais pas plus «confortable», mais idéale, il était dedans sans être dedans. Moi, je suis dedans, et on peut facilement basculer dans des choses répétitives, passionnelles ou sentimentales ; tout ce qu’un être humain est capable de ressentir, comme la colère... Donc il faut toujours freiner, se forcer à être dehors, puis être dedans, et être dedans, ce n’est pas toujours très bon... Il faut trouver une distance par rapport à son histoire. Donc cette recherche formelle se doit d’être subtile, elle exige une invention permanente, qui ne soit pas gratuite, une narration qui est appropriée au sujet. Au départ, *L’image manquante* n’était pas un film sur «l’image manquante». C’était un travail d’analyse des films de propagande khmère rouge. J’avais trouvé des photographes et des caméramans khmers rouges et j’avais essayé de travailler avec eux pour savoir comment ils cadraient, comment ils travaillaient. Et c’est accidentellement que je suis allé vers *L’image manquante*, parce que j’ai découvert une forme, une idée, qui consiste à raconter sa propre histoire, ce qui était jusqu’alors impossible, avec des figurines en argile. Elles sont faites à la main, séchées au soleil, on ne les cuit pas, on ne les fait pas passer par le feu. C’est un travail bachelardien : il faut de l’eau, de la terre qu’on pétrit et du soleil ! Et quand vous aurez fini de raconter votre histoire, ces personnages redeviendront argile, terre, fleuve, eau, etc. Lorsque j’ai découvert cette possibilité de travailler avec l’argile, je me suis dit : ça y est, on change de film. Les personnages ne bougent pas, ce n’est pas un film d’animation.*



«Les Khmers rouges, c'est Marx et Rousseau. Le communisme intégral et le pur monde des origines – une société parfaite.»

B.B. — En revanche, la caméra est tout le temps en mouvement...

R.P. — *C'est la caméra qui bouge : c'est la grammaire du cinéma, ce langage qui remonte à Vertov... Pas la grammaire du cinéma contemporain, celle du cinéma avant-gardiste. Plutôt Marker et tous ces gens-là.*

B.B. — Si ma mémoire est bonne, c'est en voulant revisiter la maison de votre enfance que vous êtes arrivé à l'idée de maquette qui reproduirait votre point de vue d'enfant sur celle-ci...

R.P. — *En fait, je ne voulais pas rentrer chez moi... On était une grande famille et il m'était impossible d'y entrer seul, c'était un geste physiquement impossible, après 45 ans. Je voulais reconstituer cet univers. Mon école de pensée, c'est la poésie de René Char et la philosophie de Gaston Bachelard ; l'enfance chez Bachelard et la résistance chez Char. Je voulais absolument reconstituer cet univers de l'enfance, parce que c'est là où je l'ai perdue, d'où proviennent toutes les odeurs, tous les souvenirs. Je voulais retrouver la perception que j'avais avec ma taille par rapport au frigo, à la fenêtre, au monde extérieur, à la télévision, aux images qui pénétraient dans la maison. Pour moi, la télé, c'était un écran-loupe sur le monde et j'étais persuadé qu'il y avait des personnes à l'intérieur... Donc, il y a toute une rêverie d'enfance. Il y avait un voisin qui fai-*

sait du cinéma et j'allais ramasser chez lui les chutes de pellicule. Je les regardais avec une petite lampe sous le lit et je me racontais des histoires. Je voulais revoir cela, contre l'image de la propagande khmère rouge. C'était l'image créative contre l'image totalitaire. J'ai alors demandé à mon assistant de faire un petit personnage qui me représenterait enfant. Et quand j'ai vu ça, j'ai compris que je pourrais enfin raconter une partie de mon histoire. L'image manquante, c'est un film sur l'enfance.

B.B. — Comment s'est mise en place cette dialectique entre les images de propagande et les reconstitutions avec les figurines en argile ? J'apprécie beaucoup ce moment où elles fusionnent avec les images d'archive...

R.P. — *Deux choses : tout disparaît un jour, sauf la mémoire et l'âme. Je ne me souviens pas en entier des films que j'aime, mais je me souviens parfaitement de quelques images qui s'y trouvent. C'est comme une trace dans l'âme. Tout ça va disparaître, la pellicule dure 150 ans, elle va être banalisée ou transformée... Le rôle du cinéma va changer, il va incarner un autre statut, l'image-témoin ou l'image-historique, mais il perd son statut d'image fabriquée...*

Quant à moi, c'est autre chose qui m'intéressait dans tout cela, c'est la résistance dans ce processus de fabrication. À l'époque, je faisais partie de celles et ceux qui n'avaient pas la caméra. Seuls les gens qui faisaient partie du système avaient accès à l'image... Ce n'est pas très loin de ce qu'on voit aujourd'hui, celles et ceux qui contrôlent l'image sont du côté des plus puissants, comme on le voit dans les séries, dans le cinéma actuellement. Si vous l'analysez indépendamment des noms des auteurs ou des célébrités, vous verrez pas mal de transformations subtiles dans l'image... C'est comme une trace indélébile qui marque chacune d'elles. Comment résister à tout ça ? Comment remonter

le temps, comment offrir une lecture, une vision autre que celle qu'on vous propose ? Donc je fabrique ma narration aussi. C'est un acte de résistance et de liberté, à la Chris Marker, à la Fritz Lang, à la Vertov. D'ailleurs, Vertov, on ne sait pas trop. Trois chants sur Lénine en 1934, c'était de la propagande, mais il se moquait pas mal aussi. La minute de silence jusque dans le désert, alors qu'on ne savait même pas que le cercueil de Lénine sortait dans la rue... Cinquante ans plus tard, on se dit que c'est ça le totalitarisme...

B.B. — Pour prolonger votre remarque, j'ai été très marqué, en revoyant le film, par le passage de l'image manquante à l'image résistante, je pense en particulier aux images voilées des meetings de Pol Pot, prises par le chef opérateur Ang Sarun, mais aussi aux images des travaux forcés, qui sont autant de traces de ce système totalitaire dont on voulait faire l'éloge... «Images malgré tout» pour reprendre la formule de Georges Didi-Huberman !

R.P. — Il y a deux choses. Sur le coup, le geste est travaillé par la résistance, si on a une âme de résistant. Moi je ne me considère pas comme un résistant, j'apprends la résistance. C'est peut-être pour ça que j'ai survécu. Ceux qui résistent vraiment, en général, meurent parce qu'ils protestent, ils vont au front, ils crient. Mon père était un résistant, il a protesté, s'est exposé et l'a payé de sa vie. Moi, je ne sais pas si j'ai appris à résister, en tout cas, c'est cette résistance-là que je raconte. Ceux qui résistent vraiment le font à la fois de manière très spontanée et très structurée dans leur pensée. Le refus est déjà dans leur pensée. Mon père entame sa résistance dès le troisième mois de l'arrivée de Khmers rouges, il sait que c'est fichu, qu'il n'y a pas d'autre issue et que ça va être une catastrophe. Enfant, je l'observais, je ne comprenais pas et je lui en voulais. J'étais trop jeune pour comprendre et j'ai commis des actes de lâcheté, car j'avais la mort en face.

C'est peut-être pour ça que je continue à faire des films sur ce sujet-là.

B.B. — Pouvez-vous revenir sur les étapes de rédaction du commentaire avec votre co-auteur Christophe Bataille ? C'est aussi un travail d'aller et retour...

R.P. — L'aller et retour a eu lieu plutôt au début. Moi, j'aime les phrases courtes, sans adjectif... Christophe Bataille est un écrivain talentueux qui a publié de très beaux romans. Il découvre une autre façon de travailler. À la limite, c'est plus facile pour moi qui ai l'habitude de travailler avec plusieurs personnes. Un écrivain travaille avec son stylo ou son ordinateur, puis il est tout seul, dans sa tête. Moi, j'ai une demande précise et il s'adapte à cette demande très sérieusement. Je lui envoie des choses, une image par exemple... Ce que j'essaie, c'est d'imprimer quelque chose dans son imaginaire. Avec les musiciens, je fais pareil, j'envoie des photos ou des phrases par WhatsApp, ce qui très simple et très facile. Après, je lui dis ce qu'on va écrire, avec une voix, deux voix... Comme pour la musique, il fournit des textes sans savoir ce que je vais en faire.

B.B. — Puis vient un travail de montage...

R.P. — C'est normal ! Mais c'est un travail beaucoup plus complexe avec la musique...

B.B. — J'ai cru comprendre que vous vouliez des phrases courtes comme des slogans, pour répondre aux slogans de l'Angkar, comme si l'émotion devait provenir avant tout des images...

R.P. — C'est complémentaire, ça dépend des images, de la musique, ça dépend de ce que l'on veut dire là-dessus, et ça dépend de la voix que l'on met là-dessus, une voix d'homme ou de femme, de jeune ou de vieux... Ça se trouve en faisant, en fabricant, et je me trompe souvent.

B.B. — J'ai l'impression que chacun de vos films est une forme de rituel contre l'oubli, que ce soit *Les gens de la rizière* (1994), *Un soir après la guerre* (1997), *La terre des âmes errantes* (1999), *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), *Les artistes du théâtre brûlé* (2005)... Vous convoquez les âmes errantes avec ces figurines d'argile. On ne peut s'empêcher de penser au Golem de la tradition juive. En manipulant cette terre et cette eau, vous faites revivre les gens. Votre mère avait offert un enterrement à votre père par les mots, et votre film offre un enterrement par l'image à tous ces oubliés du génocide khmer rouge. Votre cinéma a une fonction quasiment liturgique...

R.P. — En quelque sorte, puisqu'on est élevé dans une société où les statues elles-mêmes – je pense aux représentations du Bouddha – ont une âme. J'ai été élevé dans une société bouddhiste-animiste où chaque chose possède une âme. J'adapte le cinéma à ma case culturelle, même si je peux être très cartésien parce que j'ai été éduqué en Europe. Mais je trouve très joli que chaque forêt ait une âme, que les fleurs aient une âme. On n'est pas seul...

B.B. — Il a dans votre pratique du cinéma, une dimension quasiment chamanique... Acceptez-vous cette perception de votre travail ?

R.P. — Oui, certainement. Il y a une sorte de convocation, mais aussi de contemplation. Le chamane n'est pas qu'un excité qui tape sur des tambours et qui allume le feu. C'est aussi celui qui contemple le ciel et qui peut dire que dans trois jours, il y aura une tempête. Il a une lecture du ciel et de l'univers. Le chamane ne fait pas que convoquer les morts, il soigne l'âme des vivants aussi...

B.B. — Ce qui m'a le plus marqué, sinon le plus ému, c'est l'image de la procession des morts, lorsque vous

évoquez l'enterrement de votre père par les mots de votre mère. C'est le moment le plus magique du film...

R.P. — Il est aussi le moment le plus nostalgique, le moment du deuil. J'offre le deuil que je n'ai pas eu, que ma famille n'a pas eu. Le deuil est une chose extrêmement importante dans le passage d'une génération à une autre. Si je ne fais pas ce deuil-là, c'est compliqué pour la génération suivante. Elle aura beaucoup de problèmes psychologiques à affronter.

B.B. — On peut parler d'une dette, d'un dû à la génération suivante, pour que les choses ne se répètent pas à l'identique...

R.P. — C'est la dimension politique de mon cinéma.

- * HEAD – Genève, HES-SO, professeur associé.
- 1 L'expression est du critique Serge DANEY (1994 : 33).
- 2 L'Institut des hautes études cinématographiques (l'IDHEC fondé en 1943), école de cinéma de renommée internationale basée à Paris, a formé nombre de grand-es cinéastes. Il est devenu l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (FÉMIS) en 1986.
- 3 Parallèlement à ses films, Rithy Panh a créé en 2006 le Centre Bophana, du nom d'une des victimes du centre de torture S21 à laquelle il a consacré un film, *Bophana une tragédie cambodgienne* (1996), qui collecte des archives au format vidéo, audio ou photographique.
- 4 Lors de son entretien pour la revue *Positif*, Rithy Panh déclare : «au départ j'étais parti sur autre chose. Sur l'image. J'imaginai comme objet de travail quelqu'un qui aurait filmé ou photographié une scène importante, qui aurait caché la pellicule dans une boîte et l'aurait enterrée quelque part. J'aurais aimé la retrouver.» (BAUCHE, MARTINEZ 2013 : 34)

Bibliographie

- BAUCHE, Nicolas et MARTINEZ, Dominique (2013). «Entretien avec Rithy Panh», *Positif*, no 632, octobre 2013, pp. 34-38.
- BÉGHIN, Cyril (2013). «Au peuple de terre», *Cahiers du cinéma*, no 694, novembre 2013, p. 72.
- DANEY, Serge (1994). «Le travelling de Kapo», *Trafic*, no 4, automne 1992. Repris dans *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*. Paris : P.O.L., pp. 15-39.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Images malgré tout*. Paris : Éditions de Minuit, coll. Paradoxe.
- EISENRICH, Pierre (2013). «Contre la négativité», *Positif*, no 632, octobre 2013, pp. 32-33.
- PANH, Rhythy, CHAUMEAU, Christine (2003). *La machine khmère rouge. Monté Santésok S-21*. Paris : Flammarion.
- PANH, Rhythy, BATAILLE, Christophe (2013). *L'image manquante*. Paris : Grasset.
- ROLLET, Sylvie (2011). *Une éthique du regard. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris : Éditions Hermann, coll. Fictions pensantes.

Des invisibles et des impensés

À propos de la trilogie de la terre mère de Patricio Guzmán

Noémie Baume et Nicolas Sarkis*



Guzmán à la caméra pour le tournage de *La Cordillera de los Sueños*.

Le 11 septembre 1973, le Chili vit un tournant historique et radical dans son histoire avec le coup d'État orchestré par l'armée et qui porte au pouvoir Augusto Pinochet. Cet événement signifie le début d'un régime dictatorial qui réprimera violemment les opposants politiques et les minorités : assassinats, enlèvements, disparitions.

La longue séquence de dictature qui en a suivi a marqué l'esprit des Chiliens et des Chiliennes, ainsi que des militant-es de gauche à l'international. Les traumas individuels et collectifs restent vifs, plus de trente ans après la chute du régime.

Alors que la cinématographie chilienne de ces dernières années a exploré ces thématiques de manière régulière par le biais d'un cinéma centré sur l'intime et empreint de réalisme, c'est dans une perspective macro et avec une esthétique à la fois ambitieuse et sublime qu'elles sont abordées dans l'œuvre filmique de Patricio Guzmán. Entamée en 2010 avec *Nostalgia de la Luz*, poursuivie en 2015 avec *El Botón de Nácar* et achevée en 2019 avec *La Cordillera de los Sueños*, la «trilogie de la terre mère» se démarque également des dispositifs que le cinéaste latino-américain a par ailleurs utilisés pour donner à voir ces passés tragiques et traumatiques.

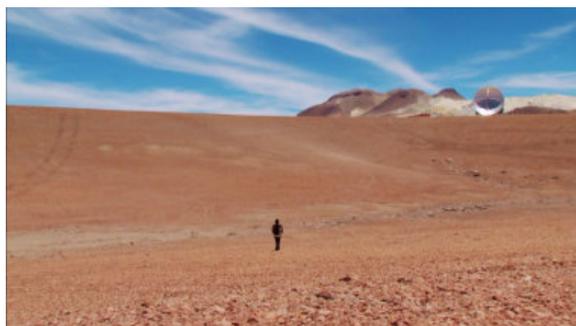
Filmer des chercheurs d'étoiles et de disparus

Nostalgia de la Luz : dans le désert d'Atacama, des astronomes scrutent le ciel en quête de vie extraterrestre tandis que des femmes parcourent le désert sec à la recherche d'ossements et de cadavres de prisonniers politiques de la dictature.

À la recherche de l'invisible scruté dans l'espace et fouillé dans le désert, ce film est une quête de soi et de celles et ceux qui ont disparu. Qui sommes-nous dans cet univers ? D'où venons-nous et où allons-nous ?

La démarche scientifique des astronomes de l'observatoire est ainsi mise sur le même plan que la recherche de ces femmes du désert. Diriger le regard vers ce que nous ne voyons pas, comprendre nos origines grâce aux traces de ce qui a précédé.

Déjà dans ce premier opus, la question du *devoir de mémoire* est très prégnante : regarder vers le futur sans oublier le passé, tel est le parallèle, voire le paradoxe des errances du *filmeur* dans le désert d'Atacama. Ainsi les astronomes, *la tête dans les étoiles*, contemplant le passé et y posent un regard empreint de rationalité «scientifique». Regard qui prend tout son sens mis en perspective avec l'histoire du désert et l'action de «las mujeres del desierto» qui continuent à chercher sans relâche les restes des disparus.



Désert d'Atacama : une femme du désert à la recherche de disparus, en arrière plan un observatoire astronomique.

Filmer les sources de l'Histoire d'un peuple : les Indios
El Botón de Nácar a pour fil conducteur l'eau. Guzmán nous entraîne tout d'abord dans le sud du pays, en Patagonie. Nous voyageons dans le temps et découvrons les premiers peuples autochtones du Chili. Ils voyageaient régulièrement et sur de grandes distances grâce à leur maîtrise de la navigation maritime. Dès la colonisation européenne, ces peuples autochtones ont été victimes d'esclavage, de déportation, de massacres et de déculturation/acculturation.

Guzmán nous emmène ensuite dans le Chili des années 70 et 80, en pleine dictature militaire. L'océan Pacifique devient un véritable cimetière marin, accueillant son lot de cadavres, jetés par-dessus bord. L'immensité du Pacifique et la force de ses courants font disparaître à tout jamais les traces de ces crimes de masse. Au grand dam des familles des victimes, à qui ni le régime ni le ressac ne rendront les corps pour effectuer un véritable travail de deuil.

Par son geste cinématographique, Guzmán cherche à faire acte de mémoire, offrir au peuple chilien un récit qui rende à la fois hommage aux *peuples de l'eau*, exterminés durant la colonisation, et aux victimes de la dictature. Cette démarche, partielle et limitée, est avant tout le reflet du cheminement d'un exilé, d'un cinéaste, à défaut d'un travail de fond effectué dans le pays par l'État et ses agents.

En portant un regard sur les réalités des survivants et les traces de celles et ceux qui ne sont plus, le cinéaste propose d'amener sa pierre à la construction d'un récit national. Autrement dit, de construire un récit de ces décennies sombres. De mettre à jour et en lumière ce passé, pour permettre à la réflexion autour d'un projet collectif de suivre son cours.



Plonger dans la matière.

Filmer cet autre, entre caméra au poing et archives

La Cordillera de los Sueños se place dans le sillage des deux films précédents tant sur les plans formel, narratif que thématique.

Habilement construit à partir d'images esthétisantes, d'entretiens de témoins et d'images d'archives, le tout lié par *une voix over* toute en sobriété et en justesse, Guzmán nous emmène dans un voyage sensoriel, mémoriel et méditatif. La *voix over* scande sans cesse la centralité de ce système de montagnes comme un sanctuaire de la mémoire du pays :

Pendant toute la durée de la dictature, la cordillère est restée à sa place. Elle nous regardait, peut-être sans que nous le sachions. Je ne l'avais pas pensé avant, mais je crois que la montagne est un témoin. Elle a vu des choses qu'on voulait nous cacher. Si l'on pouvait traduire ce que disent les roches, nous aurions aujourd'hui les réponses qui nous manquent.

À l'instar des Alpes, les Andes sont un territoire inhospitalier, inhabité et inexploré pour une bonne partie de la population, mais qui fait néanmoins partie intégrante et occupe une place de choix dans l'imaginaire national. Les Andes sont figurées en véritable colonne vertébrale qui structure le Chili du Nord au Sud, en parallèle et en miroir de la côte pacifique, explorée dans le volet précédent. Tout se passe comme si le cinéaste avait la volonté de filmer un territoire national imaginé. Il fait du réel géologique de son pays un lieu où s'impriment symboliquement les traces du passé. Le relief devient le lieu où se cachent et se réfugient les mémoires et les *traces*. Mais aussi, où elles sont redécouvertes, et d'où elles resurgissent. Figées dans la pierre, ou conservées dans la glace. Prêtes à émerger avec force au prochain changement d'ère. Ces montagnes prennent vie, elles font et sont le Chili d'hier et d'aujourd'hui sous le regard de la caméra. Le cinéaste leur donne la parole, ce sont elles, leurs sommets, leurs failles,

qui nous guident et nous racontent ces histoires puissantes qui constituent ce territoire rêvé, plus qu'imaginé.

Cette démarche s'apparente à une forme de réalisme magique, véritable lame de fond littéraire et cinématographique latino-américaine. Guzmán construit à partir de fragments du réel et du passé, coulés dans la matière minérale d'une part et dans celle de la pellicule d'autre part, une chaîne de montagnes qui domine le pays et archive ses secrets, tel un sanctuaire. Et les laisse conter à celui qui sait en inventer un langage, poétique. Cette sorte de sublimation créative, au sens littéral, qui permet de montrer pour révéler, tout en rendant possible le face à face avec ces atrocités et ces non-dits, qui sont là, présents, partout, en creux.



La montagne, au centre du récit de Guzmán.

Tout au long de ce dernier volet de la trilogie, le réalisateur place sous l'œil de la caméra le travail de Pablo Salas, cet autre documentariste resté au Chili après la prise de pouvoir de Pinochet, alors que Guzmán quittait le pays pour Cuba, puis en exil en France. Il est filmé longuement, montre et commente des images d'archives de la dictature, qui jusqu'à présent n'étaient pas montrées – ou pas assez regardées ? – par le grand public. Toujours dans la démarche de faire acte de mémoire collective au travers de la réalisation de films à caractère documentaire, Guzmán contribue à la visibilité de ces images. Il met en avant le rôle de ce cinéaste, témoin, *filmeur*. Il a le pouvoir de dire et de montrer des faits, des événements, de les faire exister

pour celles et ceux qui regardent ces images filmées, et montées.

Le dernier opus de la trilogie, outre le fait de donner des clés à la lumière desquelles les deux premiers volets peuvent être mis en dialogue, comporte un aspect testamentaire de par la mise en scène du travail de Pablo Salas, filmé dans ses archives personnelles. La place et l'importance du rôle de *l'homme à la caméra* est ainsi mis en exergue et en pleine lumière. Filmer est représenté comme un acte de lutte contre l'oubli et le refoulement des traumas collectifs liés à la dictature et aux violences collectives. À l'exemple de *El Botón de Nacar*, le discours ne se limite pas à la question des disparus souvent figurée dans les cinématographies latino-américaines, mais explore également les choix de société effectués sous Pinochet, et la manière dont ils continuent à conditionner la société chilienne contemporaine.

Le film se termine sur un message plein de lumière et résolument tourné vers l'avenir :

(Les) archives de Pablo sont un trésor fragile, mais extraordinaire. Elles sont le témoin d'une page de l'histoire chilienne. Elles maintiennent intacts et visibles des milliers de visages de la résistance populaire. Grâce au travail de Pablo, il est impossible d'effacer l'histoire et de dire que le passé ne s'est pas produit. Aujourd'hui il y a de jeunes cinéastes qui filment à travers le pays. Ensemble ils écrivent la mémoire de demain.

Filmer et dire pour faire exister les invisibles

Les *invisibles* sont présents, en creux, dans l'ensemble de la trilogie de Guzmán, en miroir de l'histoire latino-américaine, dont ils peuplent les histoires et conditionnent le présent. La trilogie, un nouveau langage formel à l'échelle de la filmographie de Guzmán : un regard et une voix pour dire des décennies de travail de construction d'une mémoire collective pour le Chili.

Dans le reste de sa filmographie – *La bataille du Chili* (1975-79), *Le cas Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004) –, ces thématiques récurrentes sont traitées de manière chronologique en s'appuyant d'une part sur des archives et d'autres parts sur des entretiens avec des protagonistes ou des témoins des événements.

Avec cette trilogie, Guzmán donne beaucoup d'importance à la parole, celle des témoins, et surtout, des victimes. Au travers de sa voix de conteur qui constitue le fil rouge des trois films, mais également de manière directe au travers de la présence à l'image des témoins à qui il donne la parole. Ces survivants de la dictature ont ainsi un espace pour partager leur vécu individuel et leur parcours de vie. De la parole des femmes cherchant des cadavres dans le désert à celle du documentariste en passant par les descendants de peuples autochtones et les astronomes, le témoignage contribue à leur visibilisation à l'écran, et dans l'espace public à la construction d'un discours mémoriel de manière plus large. Cette démarche engagée va de pair avec une forme de ré-enchantement de ce patrimoine commun à la fois naturel et mémoriel pour en faire un récit cohérent, où la lumière peut à nouveau trouver sa place, une fois les zones d'ombre explorées, ou simplement effleurées, comme survolées.

Et c'est là la force de cette voix, qui s'exprime avec recul, fruit d'un long parcours d'exilé, et surtout avec la tonalité juste et simple des mots du poète. C'est cette voix, en plus du montage dynamique et méticuleux, qui permet de voir le grand dans l'infiniment petit, l'individuel dans le collectif – ou inversement – et l'Histoire comme une somme de petites histoires qu'on n'a de cesse de se raconter, et de se transmettre.

* Université de Genève, membres du comité du Ciné-club universitaire.

John Ford et la cause afro-américaine

Le sergent noir (Sergeant Rutledge, 1960)

Suzanne Liandrat-Guigues*

Le western n'est pas un genre cinématographique qu'on associe à la représentation des Afro-américains. Pourtant ils ont été enrôlés dans la lutte contre les Indiens ou contre les Mexicains (en 1916, *The Trooper of Troop K* est un western produit par une Compagnie dirigée par l'acteur afro-américain Noble Johnson où sont relatés les exploits de la *black cavalry*). Certains individus ont connu une célébrité en tant que cowboys et se sont illustrés dans les exercices typiques du rodéo. C'est le cas de Bill Pickett, champion de *bull-dogging*, qui, dans les années 1910, a laissé son nom à sa façon de mettre à terre un taureau. Aux côtés de Tom Mix ou de Will Rogers, il devint, dans les années 1920, l'acteur de quelques films d'aventures où il faisait preuve d'héroïsme et d'honneur.

Il est d'usage de repérer un tournant «révisionniste» (au sens américain du terme) se produisant au début des années 1960 dans le cinéma et d'observer une transformation dans la représentation des minorités ethniques ou du moins dans l'exposition des contradictions régissant les groupes humains au regard des principes démocratiques du pays. Un western comme *Major Dundee* (1964) s'inscrit dans ce climat politique, notamment pro-indien. Toutefois

des mouvements de fond plus diffus s'exercèrent. En 1950, *Stars in My Crown*, de Jacques Tourneur, s'indigne du sort des Noirs. Dès les années 1939-1940, une série de westerns musicaux est lancée à la ressemblance du courant très populaire des «singing cowboys» blancs (Gene Autry, Tex Ritter...) avec des vedettes noires dont la plus célèbre est Herb Jeffries, saluée comme «Black America's first singing cowboy in the movies». En 1939, *Harlem Rides the Range* est décrit comme «all-black musical western». Puis, au cours des années 1970, on assiste à l'émergence de la *blaxploitation* à Hollywood avec une explosion de films à thèmes et acteurs noirs qui s'essayaient également au Western. *Buck and the Preacher* (1971) avec Sydney Poitier et Harry Belafonte est un exemple de prise de conscience qu'Indiens et Noirs connaissent le même oppresseur blanc. En revanche, *The Legend of Nigger Charley* (1972) et ses suites, avec l'ex-footballeur Fred Williamson, font de son héros un ancien esclave en fuite rejoignant le Wild West Show et misent davantage sur le spectaculaire d'exploits physiques convenus que sur l'approfondissement de la condition des Afro-américains.

À l'inverse, il n'est pas habituel de faire de John Ford le tenant d'un libéralisme progressiste à l'américaine tant on s'est convaincu de l'aspect raciste de son cinéma. Pourtant, lors d'un entretien avec Bertrand Tavernier, en 1967, après avoir rappelé qu'il a fait travailler et payer les Indiens de ses films aux taux les plus élevés en usage à Hollywood pour les extras, il s'insurge : «Raciste, moi ? Mes meilleurs amis sont des Noirs» et de citer Woody Strode ! Ce que pourrait confirmer ce moment des funérailles de Ford, où, dans une sorte de répétition de la scène finale de *The Man Who Shot Liberty Valance*, Woody Strode s'est retrouvé en larmes, seul, face au cercueil, avant le service religieux (GALLAGHER 1986 : 455).

Sans en faire un militant de la cause des Afro-américains, un parcours rapide de la filmographie de Ford permet de comprendre son emportement devant Tavernier et de mesurer son action en ayant à l'esprit les conditions dans lesquelles la censure politique et ses diverses institutions, les nombreuses associations racistes, les studios et les producteurs financiers, exerçaient leurs prérogatives sur les sujets proposés, le choix des acteurs et des autres contributeurs à la réalisation d'un film. De sorte qu'on pourrait dire (comme Jean-Luc Godard dans *Adieu au langage*) que si un fait est ce qui se fait, c'est aussi ce qui ne se fait pas. Car l'affranchissement ou, à l'inverse, le respect du dispositif hollywoodien de contrôles, concernant ce qui peut se réaliser comme ce qui ne peut voir le jour. Bien entendu, ce choix n'est pas sans conséquences pour une carrière ou une réputation, même pour un John Ford qui, dans les années de forte censure (Code Hays, maccarthysme), agit avec circonspection !

Ford avait été un antifasciste convaincu comme en témoignent ses déclarations contre Hitler en 1938 ; il passait pour un homme de gauche au cours des années 1930 en raison de son engagement en faveur des Républicains espagnols, ou de ses positions anti-patronales lors de la fondation de la *Screen Directors Guild* (SDG) chargée des négociations avec les studios ; il était favorable à la po-

litique pro-interventionniste du Président Roosevelt et avait apporté son soutien à des grèves, etc. Mais à partir de 1947, dans le contexte de la guerre froide et le climat de peur créé aux États-Unis, il s'adapta. Malgré son hostilité à McCarthy et son indignation, au nom du Premier Amendement, devant les agissements anti-communistes, il eut à cœur de rappeler son patriotisme et manifesta quelques distances par rapport à ses anciennes attitudes. Néanmoins, au cours des années 1950, il prit des positions publiques courageuses notamment lors du débat autour de l'obligation de faire une déclaration sous serment de non-communisme. Dans ce contexte, même les partisans du maccarthysme, conscients de la dégradation de l'image des États-Unis à l'étranger (la campagne qui conduisit à la condamnation des époux Rosenberg en 1951), soutinrent l'interdiction de toute référence à la «race» d'un personnage puis de l'usage injurieux du mot *nigger* dans les films (LACOUÉ-LABARTHE 2015 : 320). Toutefois, il y eut bel et bien des acteurs noirs (Paul Robeson, Canada Lee, Robert Earl Jones ou l'écrivain Richard Wright...) blacklistés à Hollywood.



Clarence Brooks, dans *Arrowsmith* (1931).

Si le citoyen Ford fit montre d'ambiguïtés dictées par le climat d'intolérance dominant, l'œuvre est plus significa-

tive. Dans les années 1930, Ford a fait jouer des acteurs noirs dont la personnalité était connue pour leurs combats en faveur de la cause afro-américaine ou la dénonciation de discriminations au sein des studios. C'est notamment le cas de Clarence Brooks (1896-1969) qui interprète un docteur noir, Olivier Marchand, dans *Arrowsmith* (1931). Le sujet du film portant sur l'expérimentation d'un vaccin et les difficultés que rencontre son inventeur, le Dr Arrowsmith, dans une île où sévit une épidémie, le Dr Marchand contribue avec lucidité et détermination à la réussite de l'entreprise du chercheur et au salut de la population. Toute sa carrière, Clarence Brooks a été très actif ; il a joué dans *Murder in Harlem* (1935) d'Oscar Micheaux, lui-même cinéaste engagé pour la cause des Noirs. Autre personnalité remarquable, Stepin Fetchit (1892-1985) est plusieurs fois présent dans les films de Ford à la Fox, notamment en 1934 dans *Judge Priest*, mais Zanuck refusa que l'acteur intervienne dans *My Darling Clementine* (1946). Il avait été «the studio's house darkie» à la Fox depuis 1927 et connu un grand succès. Il savait tourner les clichés relatifs aux Noirs et en faire rire par une caricature du *Uncle Tomism*, qui n'a pas toujours été comprise des milieux afro-américains. Fetchit joua de nouveau pour Ford en 1953, dans *The Sun Shines Bright*, film produit par Argosy Pictures-Republic. Ford eut recours également à des actrices noires connues comme Althea Gibson (dans *The Horse Soldiers*, 1959) ou Hattie McDonald (dans *Judge Priest*). Autant de films qui affrontent les interdits déclarés ou inconscients de la communauté blanche vis-à-vis de l'Autre (racial, sexuel...).



Stepin Fetchit, dans *Judge Priest* (1934).

Particulièrement intéressant dans le climat que firent régner tant le Code Hays que la «chasse aux sorcières», est *The Sun Shines Bright* (qui est une modulation autour de *Judge Priest* dont il reprend la situation en la complétant tout en reconduisant le rôle de Stepin Fetchit dans son personnage de Jeff, le serviteur de Priest). Il demeure le film préféré du réalisateur qui s'était offusqué des coupures imposées par la Fox, dans la version de 1934 : notamment la scène du lynchage du Noir et celle de l'enterrement conduit par les prostituées de la ville. Le juge Priest (interprété en 1953 par Charles Winninger, venu du vaudeville et de Broadway) suit d'abord seul le corbillard malgré la désapprobation évidente de la petite ville, puis les gens se joignent peu à peu à la procession qui entre dans l'église noire où est prononcée l'oraison funèbre. Alcoolique et persifleur, Priest affronte avec habileté autant les divisions politiques héritées de la Guerre de Sécession ou la structure raciste de la communauté que les Ligues de vertu féminines. Le film est une magnifique galerie de personnages figurant un milieu proliférant de contradictions et de clivages sociaux dont Ford a le secret. Le vieux juge semble renoncer à tout espoir d'être réélu lorsqu'il suit l'enterrement ou s'oppose à la bande de lyncheurs qui veut régler son compte à un jeune Noir accusé du viol d'une Blanche (dont le véritable coupable se révélera être un Blanc, comme dans *Sergeant Rutledge*). Mais le courage du juge

en modèle de tolérance, ainsi que la dignité du vieil oncle du jeune Noir, emportent la conviction de la ville qui réélit Priest. Le défilé de la population devant la maison du juge est rejoint par la marche finale des Noirs arrivant en sens inverse de l'autre bout de la ville, chantant *My Old Kentucky Home* tandis que Jeff reprend l'air sur son harmonica. En jouant les stéréotypes raciaux, subtilement incarnés par le vieil oncle noir (Ernest Whiman) ou Jeff (Stepin Fetchit) mais également questionnés par le regard critique du cinéaste, le film suggérerait, à la veille du Mouvement pour les droits civiques, que l'Amérique actuelle n'était guère différente de celle de la fin du 19^e siècle.

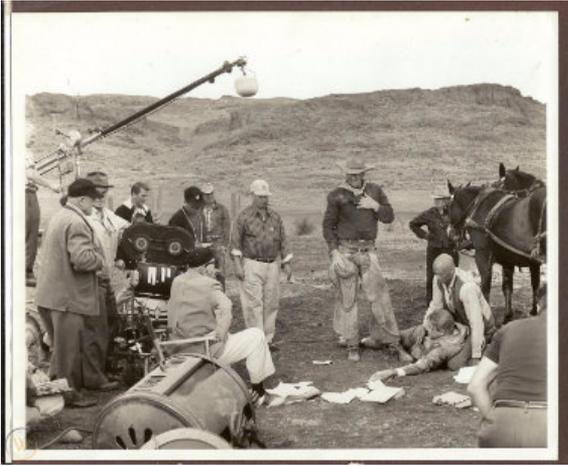


Woody Strode, dans *Sergeant Rutledge* (1960).

C'est *Sergeant Rutledge* (1960), le plus connu des films de Ford sur ce versant de son œuvre, qui aborde avec le plus d'intensité la question des Noirs où se distingue Woody Strode (1914-1994) dans le rôle principal. L'acteur noir, ancien footballeur à la stature imposante, est encore présent, chez Ford, dans *Two Rode Together* (1961) en Indien, puis dans *Seven Women* (1966) où il est un des guerriers de l'envahisseur mongol de la mission de femmes. Mais c'est dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) ainsi que dans *Sergeant Rutledge* qu'il incarne une figure de Noir aussi complémentaire que renversée : l'acteur est d'une part Pompey, le fidèle ami de Tom Doniphon (John Wayne), rôle ajouté par Ford à la nouvelle originale de Dorothy

Johnson, et d'autre part il est le digne sergent de la cavalerie injustement accusé. Un usage inattendu de la référence à Ann Rutledge dans le film de 1962 peut éclairer le choix du nom que porte le sergent noir en renvoyant aux principes illustrés par Lincoln dont la personnalité émaille la filmographie fordienne.

Le thème d'Ann Rutledge prend forme dans une scène de *Young Mr Lincoln* (1939) accompagnée par la musique d'Alfred Newman. La jeune femme encourage le futur président à aller à l'université et à devenir quelqu'un. Le travelling qui suit la promenade printanière des jeunes gens le long de la rivière, sous les arbres, tandis qu'une barrière défile entre eux et la caméra, est d'une beauté poignante lorsqu'une ombre annonciatrice de son prochain décès recouvre la sortie du cadre de la jeune femme. Puis, dans une image que Ford reprend à la conversation du juge avec sa femme morte (*Judge Priest*, 1934), Lincoln vient sous de grands arbres poser des fleurs sur la tombe d'Ann. Il la consulte comme si elle continuait à guider sa destinée. Ne sachant s'il doit rester ou partir faire carrière, il laisse la chute d'un bâton sur la tombe en décider, tout en disant «Eh bien, Ann, vous avez gagné, ce sera le droit», non sans ajouter avec un sourire «je me demande si je ne l'ai pas un peu poussé...». Ford a fait de cette référence, un haut lieu de son cinéma. Alliant présence du destin ou du hasard et du jeu, alternative personnelle, deuil ou souvenir d'un être aimé, le thème (visuel et sonore) d'Ann Rutledge peut s'adapter au gré des films du cinéaste.



Tournage de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), avec Woody Strode, John Wayne, James Stewart et John Ford.

Au début de *The Man Who Shot Liberty Valance*, on s'étonne de reconnaître le thème musical. Il sourd lors de la promenade de Hallie (Vera Miles) et du vieux Link (Andy Devine) qui, ayant deviné son intention, la conduit au désert, c'est-à-dire à l'ancien ranch de Tom Doniphon. Le boghei longe une barrière en s'avançant sous les arbres jusqu'à un massif de cactus en fleurs ayant poussé devant les ruines de la demeure. On reconnaît certains éléments du décor naturel de la scène de *Young Mr Lincoln*, mais le fleuve est absent alors que dans le film de 1939, c'est à l'occasion du voisinage de l'eau que Lincoln semble à plusieurs reprises envahi du souvenir d'Ann : notamment lorsque Mary Todd, intéressée par le jeune avocat, l'invite à sortir sur la véranda ; il devient indifférent à la présence de la jeune femme lorsque son regard s'attache à la vision du fleuve accompagnée du thème musical comme s'il plongeait dans son passé. De même que la barrière n'est plus placée à l'avant-plan de l'image, la situation initiale est inversée lorsque Hallie arrive chez Tom puisque c'est de la femme que semble provenir la réminiscence sonore. En effet, plus loin dans la remontée du temps qu'est le film, Tom avait offert un cactus en fleurs à Hallie qui avait été planté par Pompey pendant que le thème musical d'Ann

soulignait l'émotion de la jeune femme à valeur d'anticipation. L'eau avait été évoquée comme ce qui manquait grandement et c'est, pour finir, en comparant la région à un jardin que sont saluées les améliorations apportées par l'action du sénateur Ransom Stoddard (James Stewart), l'homme qui a tué Liberty Valance. Au moment où Ransom a ouvert une école à laquelle participent certains adultes dont Hallie et Pompey, Ford travaille encore la référence : volontaire pour réciter le préambule de la Constitution, Pompey, debout à côté du portrait de Lincoln, butte sur les mots « tous les hommes ont été créés égaux » si oubliés de sa condition de Noir. Lorsque l'école ferme à cause de la menace de l'arrivée de Liberty Valance, Hallie s'attarde alors qu'on entend le thème musical d'Ann pendant qu'elle rassemble les livres abandonnés. Quel sort se dessine pour elle, pour tous ? Le couple Hallie-Ransom venu honorer la dépouille de Tom, retrouve avec tendresse Pompey vieilli, seul à côté du défunt ; lorsqu'ils repartent à Washington, un cactus en fleurs a été déposé sur le cercueil. Ransom soupçonnant qu'il vient de son épouse, lui propose de revenir vivre ici, quand résonne à nouveau le thème d'Ann. Assurément la petite communauté est, selon Ford, le cadre idéal pour que s'accomplisse la promesse de Lincoln par-delà les deuils, les choix personnels contradictoires et la destinée de chacun.

Interprétant Pompey, Woody Strode a pu être comparé à *Uncle Remus* par James Stewart – ce qui aurait provoqué la colère de Ford (LEUTRAT 1995 : 56). En effet, Pompey est bien différent de ce jovial conteur noir des plantations du sud. Il est le bras droit de Tom, aussi judicieux que protecteur, il peut contribuer à la réussite de l'action comme lorsqu'il aide Tom à abattre discrètement Liberty Valance à la place de Ransom. Quant au rôle du sergent-chef Rutledge de la 9^e Cavalerie en lutte contre les Apaches, qui l'ont surnommé Captain Buffalo, il mobilise autant la plastique imposante de l'ancien footballeur que la fierté affichée sur son visage conscient de représenter tout un peuple. Il est conforme aux tableaux de soldats noirs réa-

lisés par Frederic Remington. Pompey, récitant le préambule adopte le même maintien. Si résonnent quelques notes de *Jubilo*, un air exaltant l'émancipation des Noirs (déjà entendu dans *The Horse Soldiers*), le sergent Rutledge ne cède pas à son incitation en renonçant à s'évader. Et à aucun moment du film de 1960 ne retentit le thème mélancolique d'Ann, parce que le personnage de ce Noir, confronté à une accusation de meurtre et de viol, bien à l'image des pires clichés raciaux conduisant au lynchage, a pu en triompher par un procès. De sorte que le Sergent Rutledge est, pour Ford, l'incarnation réussie de l'expression politique de Lincoln.

* Université Paris-8, professeure émérite en études cinématographiques.

Bibliographie

GALLAGHER, Tag (1986). *John Ford, The Man and His Films*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press.

LACOUÉ-LABARTHE, Mathieu (2015). «Western et maccarthysme» in MENEGALDO, Gilles, GUILLAUD Lauric (dir.). *Le western et les mythes de l'ouest*. Rennes : PUR.

LEUTRAT, Jean-Louis (1995). *L'homme qui tua Liberty Valance*. Paris : Nathan, coll. Synopsis.

Donde la luz (no) llega

Cuadecuc, de Pere Portabella

Lorsqu'en 1970 Jesús «Jess» Franco tourne les *Nuits de Dracula*, Pere Portabella saisit l'occasion pour créer, en seconde main, l'un des films les plus singuliers de toute sa filmographie : *Cuadecuc*. Film (presque) muet noir/blanc qui, à partir des hors-champs du film source qu'il «vampirise», dissèque les secrets du cinéma, les tabous des goûts du public et la réalité des opposants au totalitarisme. Si le *Dracula* de Jess Franco, inspiré des productions de la Hammer, est resté un film assez confidentiel de série B relativement ignoré de la critique et du public espagnol, *Cuadecuc* a, lui, été complètement oublié pendant quarante ans. Aujourd'hui le film de Portabella est enfin reconnu comme une œuvre importante du cinéma espagnol et un symbole de la résistance du mouvement *underground* antifranquiste.

Almudena Jiménez Virosta*

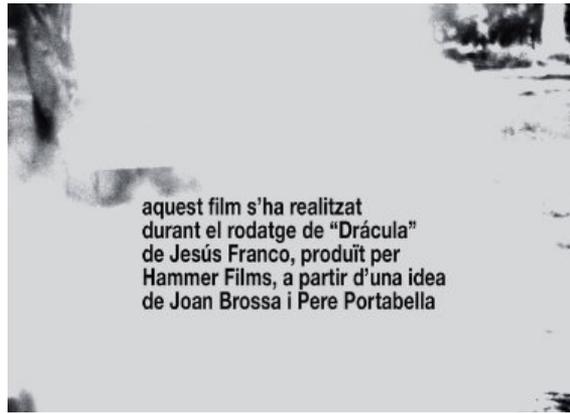
Un portón de madera sirve de antesala literal y metafórica a lo que en el lúgubre castillo espera. Aunque los vecinos le hayan puesto previamente sobre aviso, Jonathan Harker, quizá impulsado por estas mismas negativas, golpea decididamente la aldaba de la puerta. Telarañas por doquier, oscuridad casi plena. El ambiente gótico reina desde minutos previos a esta escena, cuando tiene lugar un viaje en carruaje que podría hacernos recordar el accidentado paseo de la mismísima Jane Eyre. El espectador es así transportado a otra época, a otro espacio donde se espera que lo sobrenatural quepa. Harker llama a la puerta. Drácula, tétrico candelabro en mano, le aguarda.

Un portón de madera sirve de antesala literal y metafórica a lo que en el lúgubre castillo espera. Se trata de la misma puerta, la misma aldaba. Pero esta vez un brazo sin cuerpo, máquina en mano, recorre verticalmente la puerta llenándola de telarañas y gracias a que la cámara acompaña dicho movimiento, nuestros ojos la recorren con ella. El ambiente gótico no tiene cabida en un momento en el que hombres en gabardina, portadores de paraguas y mujeres con vestidos por encima de la rodilla se entrecruzan en escena. Y aun así, el espectador debe ser transportado a otra época, a otro espacio, donde lo sobrenatural quepa. Es por esto que, hasta que no se consigue sobre la puerta el espesor deseado de la hilera blanca que conformará la telaraña, Harker no golpea la aldaba de la puerta tras la que Drácula, tétrico candelabro en mano, le aguarda.



Máquina de telarañas.

Cuando a finales de los años sesenta, los actores Fred Williams y Christopher Lee fueron contratados para interpretar a Jonathan Harker y a Drácula, respectivamente, lo fueron para aparecer en una película concreta bajo las órdenes del madrileño Jesús «Jess» Franco, sin saber que acabarían teniendo tres papeles más cada uno en otra película. Se trataba de *Cuadecuc, vampir*² del figuerense Pere Portabella (1929). Así, estos interpretarían a Harker y Drácula en *Drácula*, y en *Cuadecuc* a Fred William y Christopher Lee, a los personajes de Harker y Drácula, y a Harker y Drácula de *Drácula* dentro de *Cuadecuc*. Lo mismo le ocurriría a casi todo el reparto que venía de la película de Jess Franco, a excepción de Klaus Kinski en el papel de Renfield, cuya trama acabó siendo suprimida en el film de Portabella. Como si se tratase de un espejo, *Cuadecuc* mira y refleja la obra de Jess Franco mostrando lo que hay al otro lado, lo que no se ve, lo que está fuera de campo. A pesar de presentar rasgos característicos de un *making of*, la película cobra vida en sí misma, quedando su resultado lejos de poder denominarse versión. Idea del poeta barcelonés Joan Brossa y del cineasta Portabella, *Drácula* y *Cuadecuc* fueron creadas al mismo tiempo, siendo esta última rodada durante el rodaje de la primera, como lo indican sus títulos de crédito. Es por esto por lo que el mismo PORTABELLA (1972) la cataloga de película-vampiro.



Títulos de crédito en los que Portabella y Brossa refieren a la concepción de la película.

Para la fecha en que se realiza *Drácula*, Jess Franco ya había filmado más de veinte obras cinematográficas incluyendo *Vampiresas 1930* (1961), la mítica *El secreto del Dr. Orloff* (1964) o *Necronomicón* (1966): un currículum que le hizo entrar en la nómina de maestros del denominado *fantaterror* ibérico, junto a Jacinto Molina «Paul Naschy», Narciso «Chicho» Ibáñez-Serrador, Amando de Ossorio y al argentino León Klimvosky. Este género nacido en la España de entre 1960 y 1970 y del que hoy encontramos herederos en Juan Piquer Simón o Álex de la Iglesia, entre otros, conformaba un tipo de cine de explotación inspirado por una Hammer en ese momento ya en declive y que aún vendía violencia y sexo, lo grotesco y lo escabroso a un público cuya sociedad condenaba semejantes temas, precisamente. Si bien el público internacional y, en especial, el británico, llevaba participando de esto desde los antecedentes literarios³ que llegaron incluso a sortear morales como la victoriana, la España franquista no sería nicho para su propia creación. Y no porque el público no lo quisiera – para muestra basta con revisar la producción cultural del *underground* andaluz, de la Movida y del desatope postfranquista –, sino a causa de la censura ya oficializada por el régimen en 1963. Es por este motivo que las películas pertenecientes al *fantaterror* solían ser co-

producciones³ destinadas a un mercado internacional, por lo que generalmente eran rodadas en otras lenguas diferentes al español.

Jess Franco era conocedor del género y de la industria, un viejo amigo de la censura franquista desde que en 1959 le pusieran trabas a su primera película *Tenemos 18 años*. Cansado de cambios y ajustes, y de que le desecharan guiones enteros – como el que propuso para la adaptación de *Los Colgados* de Wes Craven –, el madrileño decide irse del país en 1967 con su *Necronomicón*, volviéndose prácticamente invisible para sus compatriotas. Su cine vendería solo en el extranjero y, especialmente, para un público nicho, amante de la serie B. Si bien su *Drácula* no explota el sexo o la violencia a la manera en que lo hacen otras de sus muchas obras, como la célebre *Vampyros Lesbos* (1971), la película explota el éxito de la serie de Dráculas de la Hammer de la que el mismo Christopher Lee se volvió rostro – recordamos que marca este el quinto Drácula en su extensa filmografía.

La película, considerada como la más fiel adaptación cinematográfica del texto de Stoker, no deja lugar a dudas sobre la maestría de Jess Franco en cuanto toca a la narrativa, el montaje, la escenografía, la música y el guion. Así como también demuestra que sabe seducir y envolver a un espectador que quiere volver a sentir lo ominoso, lo cual después de la superación del gótico ya en tiempos de E.T.A Hoffmann y E. A. Poe solo una película de este tipo podría lograr. A lo largo de sus 98 minutos, animales conservados mediante taxidermia parecen volver a la vida de un modo tan poco creíble como la sangre en los colmillos de los vampiros, el mecanismo de transfusión o el vestido de Mina. Como es propio del cine de Jess Franco, *Drácula* no pretende ser naturalista ni mucho menos verosímil, pero, como en toda recreación del gótico post-hoffmanniano, un pacto entre el creador del producto y el consumidor se hace necesario. Harker golpea la aldaba del gótico portón y Drácula, tétrico candelabro en mano, le aguarda. Se trata del mismo Drácula que, minutos antes y sin que

él lo supiese, le había recogido en carruaje, había espantado los lobos del camino y le había escoltado hasta el lóbrego castillo. La sublime silueta de este quiebra el horizonte y sus imágenes nos llegan siempre enmarcadas por ramas desnudas, por maleza y bruma. La banda sonora acentúa todo magistralmente. El espectador solo puede sobrecogerse. Pero ¿qué pasa cuando vemos la mano y las máquinas que crean telarañas y niebla ?

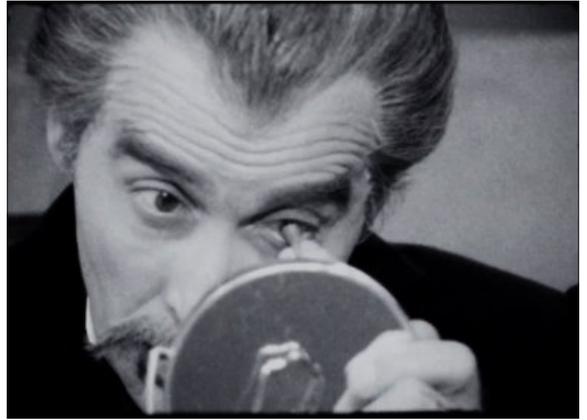
Mientras el Drácula de *Drácula*, bajo la guisa de un cochero con aires de bandolero, transporta a Harker hasta su morada, coches modernos llevan el equipo técnico y humano hasta la localización donde pasa lo anterior. El Drácula de *Drácula* dentro de *Cuadecuc* refleja lo mismo que el primero, mientras que el Christopher Lee interpretado por Christopher Lee nos saluda a cámara. Se trata de uno de los pocos momentos en los que la pista de audio en *Cuadecuc* se ve interrumpida por música. Trenes de época en *Drácula*, trenes modernos en *Cuadecuc*. Mina Harker vestida a la moda de la época en *Drácula* ; Mina Harker y Mina Harker de *Drácula* en *Cuadecuc*, ataviadas con un abrigo de leopardo, tal y como aparecerá vestida más tarde Maria Rohm interpretando a Maria Rohm en el set de rodaje del asesinato de las vampiras, luciendo además sombrero, pantalones con brillos y gafas de sol. Elementos modernos que rompen el espacio-tiempo gótico de *Drácula* aparecen exponencialmente en *Cuadecuc* : desde gente vestida anacrónicamente, como habíamos mencionado anteriormente, o los focos y cables que aparecen en ciertos ángulos de manera puntual, hasta escenas del equipo al completo trabajando e interactuando con los actores. Son en estas últimas en las que se acompaña de música la película acentuando el pasaje entre lo que podría considerarse, *a priori*, historia y documental. La banda sonora es encargada a Carlos Santos como parte intrínseca de la obra y no como algo concebido de manera externa ni añadido posteriormente, según explica el propio PORTABELLA (2020) ; un ejercicio expresionista que se basa, casi en su totalidad, en un conjunto de sonidos cacofónicos, así como en la ausencia total de estos.



Al mostrarnos la mano y la máquina que ponen y crean telarañas y niebla, Portabella revela el truco de magia, rompiendo el pacto que Jess Franco establece con el espectador de *Drácula*. Se muestra la cuerda por la que se desliza el murciélago de atrezo, se enseñan las parrillas de iluminación al completo, se ve cómo alguien saca un artefacto que escupe sangre en el rostro del Jack Taylor interpretando a Jack Taylor interpretando a Quincy Morris en el *Drácula* de *Cuadecuc*, cuando, en *Drácula*, Quincy Morris clava una estaca en el corazón de una vampira. Así, *Cuadecuc* revela lo invisible de *Drácula*, lo que no se ve, lo que queda fuera de campo, aunque, irónicamente, su cinta permaneciera en los márgenes durante años.



Imágenes de la película de Portabella donde se permite ver al equipo de rodaje de *Drácula*.





Vampir en producción. En esta escena se deja ver el proceso de maquillaje y caracterización de los personajes de *Drácula*.

Tras el escándalo de *Viridiana* en Cannes en 1969, en el que la película de Buñuel fue vilipendiada por el mismísimo Vaticano, su productor Pere Portabella tenía suficiente experiencia como para saber dónde y cómo producir una película como *Cuadecuc*. Tal y como explicó en una entrevista realizada en el marco del *fuori programma* de la muestra del festival «Il Cinema Ritrovato» de 2020, para el montaje de *Viridiana* se contó con una empresa francesa que guardaría los rollos de cinta en caso de necesidad, a salvo del régimen y de su organismo de censura cinematográfica y literaria. Esta medida, junto a la ubicación de su capital en México, hicieron que la película de

Buñuel se librara de la persecución española, aunque tuvieran que pasar más de quince años para que se estrenara en el país. Para *Cuadecuc*, proyectada por primera vez en 1972 en el MoMA de Nueva York, tendrían que pasar treinta y ocho para que viera la luz en España⁴. Así, «*Vampir [Cuadecuc]* es un esfuerzo de reflexión sobre el lenguaje cinematográfico. Es quizás, también un intento de desentrañar lo fantástico reducido al género de terror, una travesía a través del género cinematográfico», explica Portabella en una célebre carta leída en la presentación de la película en el MoMA. *Cuadecuc* es «un discurso sobre un discurso», pero también «uno de los primeros filmes marginados hechos en mi país», una marginación que «no es el resultado de una opción voluntaria, sino forzada por nuestro contexto político social y cultural» siendo así «la única salida para un cine independiente en España, que empieza por la renuncia definitiva a la “protección” del Estado y de la tutela de las grandes distribuidoras, de la censura y del control oficial e industrial y a la necesidad de arraigo con nuestra realidad concreta, con una política de producción ideológicamente coherente con nuestras necesidades» (PORTABELLA 1972).

Como comenta en la entrevista antes mencionada, lo que el autor pretendía con *Cuadecuc* era dismantlar no solo el cine comercial que representaba Jess Franco poniendo bocabajo todos sus códigos, sino también aquel que era permitido e incluso alentado por el sistema y que si pasaba la censura era porque acompañaba sus valores⁵ o que simplemente no atentaba contra estos⁶. Como respuesta, Portabella y otros autores comenzarían lo que posteriormente sería conocido como el cine de la Escuela de Barcelona. Se trataba de un cine clandestino y de contracultura de similar espíritu al *Free Cinema* británico y, en especial, a la *Nouvelle Vague* francesa. Sus miembros se encontraban en torno a la discoteca barcelonesa «Bocaccio» que, como no podría ser de otra manera, se encontraba literalmente en un subterráneo. Será el film *Mañana* del portugués afincado en Barcelona José María Nunes, el que abre la

senda de este grupo en 1957, siendo la *Fata Morgana* (1965) del barcelonés Vicente Aranda, considerada como la primera obra de importancia del grupo. Carles Duran, Luis Marquina, Jorge Grau, Llorenç Soler, Gonzalo Suárez, Ricardo Bofill, Jaime Camino, Joaquim Jordà y Jacinto Esteva completaban su nómina. Aunque encontremos además otros géneros, no es de extrañar que entre las películas de esta generación de cineastas se incluyan distopías y acontecimientos inexplicables (*Fata Morgana*), acosos por parte de monstruos indescriptibles (*El horrible ser nunca visto*, Gonzalo Suárez, 1966) o ejercicios de transposición de almas entre humanos e inquietantes muñecas (*Aoom*, Gonzalo Suárez, 1970), pues, al fin y al cabo, la escritura

de lo fantástico es la escritura, la materialización sobre el papel de lo que de otro modo queda fuera, de lo que está en los márgenes. Será a través de lo fantástico que los invisibles, los silenciados y los oprimidos expresen sus voces sin ser vistos por aquellos que constituyen el sistema.

Del griego φαίνειν (*fainein*), « hacer visible », el fantasma es la pieza clave para entender este submundo. Criatura intangible, familiarmente extraña y ligeramente blanquecina, aunque traslúcida, el fantasma no es otra cosa que un desorden en la materia que, por alguna razón, se hace visible a nuestros sentidos, pasando a formar parte de un espectro que de otro modo no podríamos apreciar. Así,

Carta leída en la presentación de *Vampir-Cuadecuc* en el MoMA

Pere Portabella

El hecho de que yo no esté hoy entre vds., muy en contra de mi voluntad me obliga a escribir estas líneas de presentación de mi filme. *Vampir* es un esfuerzo de reflexión sobre el lenguaje cinematográfico. Es quizás, también, un intento de desentrañar lo fantástico reducido al género de terror ; una travesía a través del género cinematográfico, un discurso sobre un discurso, un filme-vampiro pues ha sido realizado durante el rodaje de la producción *El Conde Drácula* dirigida por Jess Franco. Pero fundamentalmente lo que deseo señalar es que *Vampir* es uno de los primeros filmes marginados hechos en mi país. Advirtiéndolo que la marginación, en nuestro caso, no es el re-

sultado de una opción voluntaria, sino forzada por nuestro contexto político, social y cultural. Es la única respuesta posible, la única salida para un cine independiente en España, que empieza por la renuncia definitiva a la « protección » del Estado y a la tutela de las grandes distribuidoras, de la censura y del control oficial e industrial y a la necesidad de arraigo con nuestra realidad concreta, con una política de producción ideológicamente coherente con nuestras necesidades ; rechazando de plano las vías de la Administración, que en el mejor de los casos no son otra cosa que una manifestación más del aparato de poder.

Con unos medios de financiación reducidísimos, pero propios y mé-

todos de trabajo desligados del sistema que deben transformar el concepto tradicional de producción-artística, en un proceso de mutación ideológica de la práctica cinematográfica (del medio). Único camino o alternativa que nos permite asumir la búsqueda de un lenguaje, específicamente cinematográfico, que corresponda a una visión consciente y profunda de la realidad española. Hecho desde dentro, desde su propia raíz y por lo tanto vinculado a la misma vanguardia revolucionaria que no exige al realizador de su compromiso (histórico) en la acción cotidiana. Desemascarando la noción de vanguardia (política y artística) que descarta a las masas y se construye « fuera » de su lucha mis-

fantasmas, luces y sombras han ido de la mano desde tiempos inmemoriales, siendo en la baja Edad Media cuando el ingeniero Giovanni Fontana diseña, como muestra en su *Bellicorum instrumentorum liber cum figuris*, la que se piensa fuera la primera linterna mágica, la cual, según muestra en su dibujo, proyectaba un demonio femenino alado. Este artefacto, rudimentario antecesor del proyector cinematográfico, será desarrollado, especialmente, a finales del siglo 18 con los espectáculos de fantasmagorías de los que se cree que fuese pionero el mago francés Paul Philidor, también conocido como Phycisist Phylidor or Philippsthal. El *fantascope*, aún más cercano al proyector moderno, será introducido por el belga Étienne-Gaspard Robertson, quien a finales del mismo siglo recrea en la cocina de un convento cerca de la parisina plaza Vendôme un espectáculo basado en lo sobrenatural y cuya atmósfera se inspira en el mundo de ultratumba. Bajo tierra, subterráneo, clandestino. Desde la fantasmagoría de Robertson a la «Bocaccio» barcelonesa, el cine se revela como el arte más fantástico de las artes, tanto por su contenido como por su forma. No supondría sorpresa que, como cuenta la leyenda, los espectadores de *L'arrivée*

d'un train en gare de La Ciotat (1896) de los hermanos Lumière, considerada como una de las primeras películas en proyectarse en la historia, se asustaran al verse arrollados por las imágenes de un tren que simplemente no podía estar allí. El tren de los Lumière, como el cine, en general, no es otra cosa que la imagen blanquecina, la imagen fantasmagórica, hecha visible, de lo que físicamente no puede ser o aparecer en un plano concreto de lo que entendemos como realidad. De este modo, el cine propone una confrontación imposible y molesta y que, si se sigue la definición de David ROAS (2009), encaja de pleno en «lo fantástico» (2001). Las teorías acerca de lo Sublime (Περί ὕψους), presentes ya en la antigua Grecia, alcanzan su máximo punto de esplendor durante los siglos 18 et 19 (a destacar BURKE 1757 y SHELLEY 1816) en los que comienza a cultivarse el cuento fantástico y gótico. Junto al *umheimlich* freudiano, estas son clave para explicar la concepción estética y el mecanismo narrativo detrás de aquellas obras artísticas, naturales o literarias que nos provocan terror a la vez que placer por ser extraño y familiar al mismo tiempo, por ser insoportablemente bello o encantadoramente grotesco – revelando la predilección del

ma. Esta actitud activa se desenvuelve y sólo es posible fuera de los límites de la legalidad de un sistema que ni tan siquiera se muestra capacitado para mantener abierto un mínimo proceso de integración o asimilación pseudodemocrático o simplemente crítico, a la vez que, como resultado de su impotencia para ofrecer una salida o solución en sí mismo, toma la iniciativa de la regresión política en que se ve comprometido actualmente. Asumiendo

por lo tanto las consecuencias de marginarse en un país donde no existen las mínimas libertades. Donde reunirse más de 19 personas sin previo permiso gubernativo es un delito de reunión ilegal. Donde la huelga puede ser un delito de sedición militar. Donde la censura se ejerce impunemente sin ningún respeto a la personalidad. Donde no ha sido posible celebrar un homenaje legal a Picasso y en cambio, si ha sido posible el encarcelamiento

de un crítico de arte y de varios estudiantes, por el hecho de presidir un acto dedicado al pintor español en la Universidad de Madrid. En este terreno estrictamente cultural, sería interminable la lista de libros secuestrados, revistas retiradas, editoriales paralizadas, obras de teatro y películas prohibidas, profesores expulsados de las universidades, estudiantes e intelectuales detenidos.

cerebro humano por la repetición de unos patrones que necesitan romperse para volver a ser apreciados. Son aquellas imágenes bloqueadas por nuestra propia psique, por la censura, por la norma social; imágenes que encuentran espacio para salir a flote entre los márgenes y fisuras tanto del contrato social como de las leyes físicas a las que creemos estar sujetos. Si bien el cine es en sí el (casi) incorpóreo fantasma, nadie mejor que el vampiro para deambular entre sus (casi) inmateriales grietas.

Exanguis y, por tanto, muerto, el vampiro es personaje fantástico, en cuanto que confronta nuestra percepción de la realidad, y sublime, en cuanto que nos absorbe y repele al mismo tiempo. Ya en el mito de Endymion y Selene, recogido por Pausanias en su *Descripción de Grecia* (S. II d. C.), nos encontramos con una suerte de personaje que hoy categorizaríamos de vampírico – Endymion –, que no envejece con el tiempo y cuyo efecto sexual en Selene es tal, que llega a dejarla embarazada hasta en cincuenta ocasiones. Tanto *El Vampiro* de John Polidori como el fragmento de Lord Byron, primeros vampiros como tal de la literatura occidental, marcan la misma senda para este ser espeluznante de infinita lívido. Y es que sexo, deca-

dencia y vampiros van en nuestro imaginario de la mano. Moradores de lo subterráneo, caminantes errantes de los umbrales entre los diferentes planos, no hay otro ser fantástico que ejemplifique mejor lo reprimido, lo clandestino. Lo vemos en las películas que más renombre dieron a Jess Franco, lo vemos en la Lucy de Soledad Miranda quien gime cuando le muerde Drácula, abandonándose al placer de los sentidos. En la España del régimen, muchos quisieran tener la libertad del vampiro, lo que solo será posible para aquellos capaces de encontrar sus grietas en el mundo *underground* alternativo; un mundo del que, sin embargo, el vampiro no debe salir nunca. Como el carrete fotográfico corriente, el vampiro no acepta luz, como tampoco la acepta el celuloide no expuesto del final del carrete de una película. Irónicamente, es este el significado de «cuadecuc» en catalán, lo que casi parece un augurio de la suerte que correrá la cinta a lo largo de su vida.

Sorteando la censura a través del tiempo y del espacio, proyectándose al mundo a través de las grietas de un museo neoyorquino o un festival en la ciudad de Bologna, *Cuadecuc* ve la luz tamizada que solo los círculos artísticos e intelectuales pueden ofrecerle. En marzo de 2022,

Sobre el movimiento obrero la represión es todavía mucho más dura. Mientras el régimen actual intenta con su política exterior una cierta apertura (para ser admitido en el Mercado Común Europeo) y fortalecer así su economía, en el plano interior, el inmovilismo y el temor a las expresiones concretas del movimiento democrático, cada vez más fuertes, llevan al sistema a acentuar todavía más sus contradicciones en todos los terrenos.

Si tienen Uds. en cuenta ese contexto, el hecho de la denegación reiterada de pasaporte que recae sobre mi y tantos otros compañeros dedicados a trabajos intelectuales, y que explica mi ausencia de hoy en Nueva York, y la represión sobre el medio de comunicación que hacen posible que *Vampir* carezca de existencia legal en mi país, no deben ser interpretados nunca como hechos aislados, ya que expresan mejor la realidad española que todas

las representaciones oficiales de España en los festivales internacionales, al margen del interés que pueda merecerles el filme. Aquí está pues *Vampir*, no a pesar de todo, sino como resultado de todo.

con ocasión del festival que acompaña esta revista, el film de Portabella es expuesto por primera vez al público en Suiza, de nuevo, en el marco de un ciclo al que asisten espectadores vampíricos sedientos de encontrar nuevos pliegues entre los márgenes del mismo film. Pues «cuadecuc», subtítulo añadido por el co-guionista de la película, Joan Brossa, en realidad viene de «cua de cuc», es decir, «cola de gusano» o «culo de gusano», el «'cua', el culo, del gusano : y ¿cómo nace el gusano ? del cu...»», como recoge Federico SARTORI (2009). Por este motivo, «en *Cuadecuc* la historia del Conde Drácula no se reinterpreta», sino que se vampiriza y retroalimenta, como si ambas historias fuesen los dos espejos en abismo que al final de *Cuadecuc* muestran a Christopher Lee, o a Christopher Lee interpretando a Christopher Lee, leyendo *Drácula* y hablando a cámara. Es este el único momento en que alguien habla en toda la película, aunque no el primero en enseñar el mundo a través del espejo.



Christopher Lee lee *Drácula* de Bram Stoker a la cámara. Se trata del único momento en que alguien habla en *Cuadecuc*.

Para muchos, la creencia de que el vampiro no tiene reflejo tiene su origen en el hecho de que sus bases, construidas en plata, repelieran a la criatura como lo hace la luz. Tampoco en ellos se reflejan las luces, lo que, de cara al espejo, objeto inerte que se limita a crear un efecto de enantio-

morfismo, hace imposible su reflejo. Como el ojo o la misma mirada de la que su etimología latina proviene, el espejo forma parte de la mitología del relato fantástico – remitimos, una vez más, al texto de Freud y a su reflexión sobre *Der Sandmann* –, como otro umbral a otros mundos que, sin embargo, no dejan de ser otro nivel del nuestro. Es esto lo que propone la *Alicia a través del espejo*, el reverso del guante de Julio Cortázar o el agujero de gusano, el puente de Einstein-Rosen, de los modelos teóricos de la teoría de cuerdas en física cuántica.

Como las sirenas de la *Odisea*, las vampiresas susurran el nombre de Jonathan quien, decidido a explorar, acaba escapando de su habitación por una ventana. A continuación, un plano exterior muestra a Jonathan deslizándose cuidadosamente por la fachada. ¿Es esto posible ? ¿Puede Jonathan Harker salir de una habitación por la ventana y tener acceso a la fachada ? ¿Es la ventana el umbral que une el mundo de la habitación y el del mundo exterior ? ¿O es, acaso, la habitación el reverso del mismo castillo y son, por tanto, dos caras del mismo mundo, o, incluso, dos pliegues de un mismo mundo encogido ? En *Cuadecuc*, las vampiras susurran el nombre de Jonathan quien, decidido a explorar, acaba escapando de su habitación por una ventana. Ninguna escena continúa a esta, dando a entender al espectador tanto que Harker haya podido caer al vacío como que la misma ventana, como si de un agujero negro se tratara, pudiera haberle absorbido. Siguiendo la lógica de un mundo regido por leyes newtonianas, comprendemos que lo acontecido remite, en efecto, a la primera opción sin pararnos a pensar que lo que vemos es una imagen, una copia, un doble, un caso de enantiomorfismo que no se corresponde con la realidad. *Cuadecuc* nos lo recuerda : lo que vemos es cine y como tal, el Harker de la escena de la ventana ha sido absorbido por esta al atravesar ese umbral. Lo que se nos ofrece minutos después es, sin embargo, una imagen de Fred Williams saliendo por la misma ventana y agachándose bajo el alféizar. Y así es como en *Cuadecuc*, Fred Williams se convierte instantáneamente

en su propio reflejo pasando a ser Fred Williams interpretando a Fred Williams interpretando a Jonathan Harker en la película de Jess Franco. El reverso de la ventana se muestra y el mundo de *Drácula* pasa a ser el dorso del de *Cuadecuc*, a su vez, del cine entero. *Cuadecuc* en sí, película vampira, gusano que, de algún modo, se retroalimenta, muestra un ejercicio de metacine hasta el extremo como pocos otros films lo han hecho, habilitando a sus personajes a deambular entre los márgenes del cine, de la censura y de lo inefable como no han podido otros, pues lo fantástico se encuentra, según Rosalba CAMPRA (1991), en los silencios del texto, en cada hueco y recoveco donde la luz de lo que ha sido impuesto no llega. *Cuadecuc* repele la luz como el vampiro y a todo, a pesar del tiempo y del espacio, escapa.

Drácula, candelabro en mano, abre la puerta de lo que serán las nuevas dependencias de Harker y le invita a entrar. Un majestuoso espejo ocupa toda la pared. El candelabro, ahora en la mesa frente al espejo se refleja, así como Harker y la habitación al completo creando una imagen de la imagen que ya vemos a través de la lente cóncava cinematográfica, heredera del espejo cóncavo de la linterna mágica. Pero Drácula, *exanguis*, no se refleja. La luz no le alcanza.



Contrapicado de *Cuadecuc* de una escena de *Drácula*.

Drácula, candelabro en mano, abre la puerta de lo que serán las nuevas dependencias de Harker y le invita a entrar. Un majestuoso espejo ocupa toda la pared. El candelabro, ahora en la mesa frente al espejo se refleja, así como Harker y la habitación al completo creando una imagen de la imagen que ya vemos a través de la lente cóncava cinematográfica, heredera del espejo cóncavo de la linterna mágica. Pero Drácula, *exanguis*, no se refleja. La luz no le alcanza. Escenas después, el equipo de Portabella al completo aparece, por primera vez de forma clara y explícita en la película, reflejado en dicho espejo. No es la luz del candelabro la que les da, sino la de la parrilla de luces y focos que tantas veces se muestran, la que hace posible que hablemos del cine como reverso de la vida y espectáculo de magia.

- * Université de Genève, membre du comité du Ciné-club universitaire.
- 1 Si bien la crítica y el mismo autor suelen referirse a la película como *Vampir*, en este artículo se privilegia la forma *Cuadecuc* a fin de evitar confusiones con palabras similares.
 - 2 Como la *exploitation fiction* de entre 1930 y 1950, la literatura *pulp* de entre 1890 y 1960, los *dime novels* de entre 1860 y 1940, o los *penny dreadfuls* de a partir de 1836, por no mencionar novelas anteriores como *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764) o *El monje* de Matthew Lewis (1796).
 - 3 En el caso del *Drácula* de Jess Franco, se trata de una coproducción España (Fénix Films) - Italia (Filmar) - Alemania (Corona Filmproduktion GmbH) realizada por el inglés Harry Alan Towers. La película fue rodada en inglés.
 - 4 Cuenta Portabella que a aquella primera proyección del MoMA no pudo asistir por problemas burocráticos relacionados con el pasaporte. A la proyección del festival italiano, será la pandemia de la COVID-19, la que le impediría ver su película, una vez más, en la gran pantalla. (cf. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/portabella/vampir.html>)
 - 5 Recordamos que el grueso de películas propagandísticas data del primer franquismo, aunque encontramos ejemplos posteriores como *Franco, ese hombre* de José Luis Sáenz de Heredia (1964) o *Morir en España* dirigida por Mariano Ozores en 1965 con guion de los afiliados al régimen José María Sánchez-Silva y Rafael García Serrano. Se trata de una película producida como réplica al *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif (1963) y a la que se dedicó un artículo en el número intitulado *La guerre d'Espagne : regards croisés* de la revista del Ciné-Club universitario de Ginebra.
 - 6 Será este el caso de aquellas películas de comedia como *La gran familia* de Fernando Palacios (1962) o *Sor Citroën* de Pedro Lazaga (1967) entre otras, ambas con guion de Pedro Masó.

Bibliografía

- BURKE, Edmund (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford : Oxford University Press, 2015.
- CAMPRA, Rosalba (1991). «Los silencios del texto en la literatura fantástica», *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, edición a cargo de Enrique Morilla Ventura. Madrid : Quinto Centenario, pp. 49-74.
- PORTABELLA, Pere (1972). «Carta leída en la presentación de *Vampir-Cuadecuc* en el MoMA» (<https://pereportabella.com/es/archivo/1972-escrito-carta-leida-en-presentacion-de-vampir-cuadecuc-en-moma/>).
- PORTABELLA, Pere (2020). Entrevista por Esteve Riambau, director de la filмотeca de Cataluña, en el marco del fuori programma del festival // *Cinema Ritrovato* (Bologna).
- La Revue du Ciné-club universitaire : Guerre d'Espagne : regards croisés*, abril de 2019 (<https://unige.ch/dife/culture/cinema/cineclub/ guerre-espagne/revue>).

- ROAS, David (2009). *Teorías de lo fantástico*. Madrid : Ed. Arco/Libros.
- SARTORI, Federico (2009). «Crítica de *Vampir Cua-de-Cuc*», *Revisions : Els dijous del Cineclub*, enero de 2009 (<http://www.cineclubsabadell.org/recursos/recursos/doc237.pdf>).
- SHELLEY, Percy (1816). «Mont Blanc : Lines Written in the Vale of Chamouni».

Femme, es-tu là ?

Médiums spirites, genre et cinéma

Mireille Berton*

Émergeant au milieu du 19^e siècle, le mouvement spirite, convaincu de la survivance de l'âme après la mort, place les femmes au centre de sa doctrine et de sa pratique¹. La vogue des tables tournantes qui envahit les pays occidentaux fait surgir, parmi les participants, certains individus qui semblent faciliter, plus que d'autres, la circulation du «fluide» nécessaire à la communication avec les esprits. Parmi eux, de nombreuses femmes et adolescentes vont s'employer à révéler l'existence d'une population d'êtres spirituels attestant d'une solidarité entre les vivants et les défunts.

Pourtant, ces femmes sont aussi, à plusieurs niveaux, frappées d'invisibilité : elles deviennent de simples instruments dans les mains de savants les soumettant à toutes sortes de tests dans les laboratoires de sciences psychiques ; elles se cachent sous d'épaisses étoffes afin de canaliser au mieux leurs énergies (BAUDOUIN 2020) ; ou encore elles disparaissent derrière les fantômes auxquels elles confèrent une consistance. Comment comprendre cette place paradoxale des femmes – à la fois au centre et à la périphérie du mouvement spirite –, alors même qu'elles vont gagner, grâce à celui-ci, une nouvelle visibilité sur la scène sociale ?

Pour répondre à cette question, on propose d'effectuer un parcours en deux étapes. Une étape historique d'abord

qui permet de comprendre le rôle de médium en tant que «média» hypersensible, captant les messages des esprits. Selon les penseurs du spiritisme, les femmes se trouvent avantagées pour assumer une telle mission compte tenu de leurs penchants «naturels» à la passivité et à l'impressionnabilité. Elles sont non seulement dotées d'une sensibilité nerveuse (d'ondes dites négatives, sur le modèle de la pile électrique) qui facilite la connexion avec l'au-delà. Mais elles ont encore un tempérament propice à l'effacement de soi au profit d'autrui. Lors d'une seconde étape, on observera comment au cinéma cette conception du médium comme *machine sensible* relayant l'imperceptible est souvent mise en scène à travers des personnages transformés en «appareils» de prise de vues. Ce choix formel et narratif traduit alors la spécificité de la subjectivité médiumnique qui suppose une opération de dissociation mentale entre absence et présence, laquelle est indispensable au dialogue avec l'au-delà.

Ces deux volets de la réflexion – histoire du spiritisme et analyse des représentations du médium – nous permettront de défendre l'hypothèse d'une *spectralisation* des femmes médiums, comme si leur trop grande proximité avec le monde de l'invisible, leur réduction au statut de «machine spirituelle» et leur instrumentalisation par les hommes de science curieux d'explorer les phénomènes

paranormaux, avaient eu raison de leur prééminence au sein du mouvement².

Nervosisme, hystérie et automatismes

Comment comprendre un tel retournement de situation ? Un premier élément de réponse se trouve dans la subjectivité contradictoire des médiums au sein de laquelle fusionnent activité et passivité, sensibilité et automatisme. L'ethnologue Christine BERGÉ (1990 : 174-175) présente ainsi la singularité du travail médiumnique :

«Je suis une machine», dit encore le médium, qui se dessine ainsi comme un échangeur. Personne retranchée, mais lieu médiateur de l'échange ; machine parce que s'indiquant sans volonté propre, mais sensible et réceptive. Qu'il puise dans son corps les ressources de la communication avec ce qu'il désigne comme le monde de l'au-delà, ou qu'il mette en scène des procédés mécaniques pour dialoguer avec les esprits des morts, le médium laisse en lui fusionner deux mondes que l'évolution de notre société a choisi de diviser. La mort, cette belle refoulee de nos rêves technologiques, reprend son empire dans nos corps et dans nos machines elles-mêmes. Le médium déroule aujourd'hui la bande magnétique sur laquelle s'imprime la voix de votre fils décédé.

C'est pourquoi le médium spirite apparaît à maints égards comme un média, une machine sensible enregistrant des ondes invisibles, le spiritisme proposant une véritable théorie de la communication. Régulièrement mobilisée par les partisans du mouvement, l'analogie avec le télégraphe en témoigne (SCONCE 2000). Selon Allan KARDEC (1863 : 290), les esprits agissent «sur le médium comme l'employé du télégraphe sur son appareil ; c'est-à-dire de même que le tac-tac du télégraphe dessine à des milliers de lieues, sur une bande de papier, les signes reproducteurs de la dépêche», de même les esprits communiquent «à travers les distances incommensurables qui séparent le monde

visible du monde invisible». Telle est la fonction principale du médium : être un vecteur reliant le monde matériel à la sphère spirituelle.

La nature d'une telle tâche, exigeant délicatesse et servilité, justifie en partie l'importance des femmes au sein du mouvement spirite. Enclines, selon l'idéologie patriarcale, à l'hystérie et aux maladies nerveuses, et donc aux conduites automatiques qui en sont les signes manifestes, les femmes ont la complexion «idéale» pour devenir médiums. Au lieu d'être dévalorisée (comme dans le champ de la médecine), l'hypersensibilité féminine est une prédisposition nécessaire, comme le remarque Cesare LOMBROSO (1910 : 83) à propos du célèbre médium italien Eusapia Palladino : «Les divers symptômes hystériques trouvés chez les médiums, loin d'infirmier leurs facultés médianimiques, les expliquent au contraire, tout comme la névrose explique les miracles du génie et du somnambulisme lucide.» Les «anomalies cérébrales très graves» (Lombroso cité dans DELANNE 1897 : 262) que Palladino présente contribuent même à augmenter sa force psychique et ses effets moteurs à l'origine, par exemple, de lévitations de table (256). Les caractéristiques traditionnellement attribuées à la féminité, telles que la suggestibilité et l'émotivité, constituent donc dans la sphère du spiritisme des atouts significatifs (BRAUDE 1989 : 85).



Eusapia Palladino, lors d'une séance de spiritisme. Collection de l'Institut Métapsychique International (IMI) / Agence Martienne.

Piété, domesticité et soumission

Ann Braude, l'une des premières chercheuses à avoir exploré la participation du spiritisme à la promotion des droits des femmes aux États-Unis, rappelle que la médiumnité est, dès les origines du mouvement, étroitement associée à la féminité (BRAUDE 1989 : 82). Le spiritisme procure à de nombreuses femmes au foyer ou occupant des postes peu valorisés, comme des métiers de service, une occupation stimulante, mais aussi la possibilité de gagner en visibilité dans l'espace public. Connue pour être un mouvement progressiste, en faveur d'une réforme religieuse, d'une défense des droits civiques des femmes, et du développement scientifique, industriel et technologique, le spiritisme soutient la vocation de toutes celles qui s'engagent à propager les messages nécessaires à l'édification de l'humanité.

Les adolescentes sont en particulier réputées pour être d'excellents médiums car leur jeunesse et innocence invalident *de facto* tout soupçon de fraude (BRAUDE 1989 : 87). La pratique du spiritisme de salon fait naître des vocations parmi les femmes du peuple ou de classe moyenne, ainsi que chez leurs filles et leurs domestiques qui se découvrent des talents de clairvoyance ou d'écriture

automatique à la faveur d'une séance (OPPENHEIM 1985 : 9). La Polonaise Stanislaw P., dont les dons médiumniques se révèlent à l'âge de 18 ans alors qu'elle est caissière dans un magasin de Varsovie, constitue un cas d'école. Organisant avec la jeune fille des expériences entre décembre 1912 et février 1913, le médecin et parapsychologue allemand Albert VON SCHRENCK-NOTZING (1920 : 130) précise qu'elle est restée longtemps illettrée et qu'elle affiche «un degré peu élevé de compréhension pour les conditions nécessaires aux séances», ignorant à ses débuts tout du spiritisme. D'un «caractère modeste, simple, aimable, honnête», Stanislaw P. se démarque par «sa pudibonderie exagérée, sa timidité, son émotivité» – des arguments fournissant toutes les garanties de probité d'un médium qui ne cherche pas à tirer parti de ses facultés paranormales ni à tromper l'assistance.



Photographie réalisée à l'occasion d'expérimentations conduites par Albert von Schrenck-Notzing à Munich, en fin 1912 et durant l'année 1913 avec le médium Stanisława Popielska qui avait jusque-là œuvré dans sa ville natale de Varsovie. Schrenck-Notzing fut convaincu par l'authenticité des dons de la Polonaise «produits dans des conditions irréprochables». On voit ici un morceau de tissu ectoplasmique s'échappant de la bouche du médium en transe alors qu'un «gant» blanc cotonneux est posé sur son visage finement maquillé. En 1930 à Paris, le Dr Osty, directeur de l'Institut Métapsychique International (IMI), conduisit une nouvelle série de tests avec Stanisława Popielska. Au moyen d'un système d'enregistrement automatique permettant d'opérer dans l'obscurité grâce à un faisceau d'infrarouges excluant toute manipulation frauduleuse, le médium fut démasqué et qualifié de «faux médium». Collection de l'Institut Métapsychique International (IMI) / Agence Martienne.



Photographie avec le médium Stanisława Popielska. On voit ici une matière ectoplasmique posée sur l'épaule droite du médium en transe alors qu'un ensemble de manche avec gant (simulation de bras et de main ?) est posé sur son épaule gauche et son cou. Vue générale avec le cabinet noir. Collection de l'Institut Métapsychique International (IMI) / Agence Martienne.

On le comprend à travers ces lignes, le spiritisme soutient les femmes, mais à certaines conditions, à commencer par l'obligation de respecter des conventions morales et sociales. Comme d'autres femmes exerçant une fonction rémunérée, ces médiums doivent se plier aux attendus en vigueur dans le monde du travail. Elles rejoignent en ce sens d'autres corps de métiers majoritairement féminins, telles les somnambules, les télégraphistes, les téléphonistes et les secrétaires qui sont appelées à incarner un idéal de féminité axé sur la passivité, la discrétion, l'écoute, la douceur et l'empathie (GALVAN 2010). On attend de toutes ces femmes qu'elles servent de simple re-

lais à la communication, leurs corps et leurs esprits s'éclipsant en faveur du processus de transmission (automatique) de l'information. Incarnant le modèle de féminité privilégié, au tournant du 20^e siècle, dans les classes moyennes et supérieures, les femmes médiums effectuent par conséquent une tâche d'où elles sont à la fois présentes (physiquement) et absentes (car toutes entières au service d'autrui).

La passivité du médium concerne de surcroît la détermination d'une vocation dont l'impulsion vient d'abord de l'esprit qui élit son intermédiaire terrestre (BRAUDE 1989 : 83). Les conférences publiques données par certains médiums en état de transe – pendant lesquelles ils répondent automatiquement aux questions qu'on leur pose sur toutes sortes de sujets – offrent l'assurance d'une parole «pure», entièrement guidée par les esprits (BRAUDE 1989 : 84-90 ; OPPENHEIM 1985 : 21-22). Aussi, pour être un bon médium, que l'on soit un homme ou une femme, il convient de posséder deux attributs essentiels : l'inertie (psychologique) et la négativité (physiologique), l'enjeu consistant à déformer le moins possible le message original, à la manière d'un média d'enregistrement.

Le médium-média du cinéma

Cette conception du médium en tant qu'outil de médiation favorisant une série d'échanges entre le sensible et le suprasensible, le proche et le lointain, la vie et la mort, rencontre dans le langage cinématographique un moyen d'expression particulièrement efficace.

On peut prendre l'exemple de films des années 1970 qui mettent en scène des médiums visionnaires et des télépathes, comme dans *Les yeux de Laura Mars* (Irving Kershner, 1978) où une photographe de mode a le pressentiment de crimes commis dans son entourage par un homme dont elle ne discerne pas le visage (et pour cause puisqu'elle adopte complètement son point de vue). D'abord déclenchées par un cauchemar (des images psychiques), puis par un processus de prise de vue (des

images photographiques), les perceptions extrasensorielles de Laura Mars (reproduites en caméra subjective et accompagnées d'un vignettage flouté) jaillissent par la suite soudainement, sans intermédiaire ou support, pendant qu'elle marche dans la rue ou conduit une voiture.



Les yeux de Laura Mars (Irving Kershner, 1978).

Le *giallo* italien, un genre de thriller policier à la fois sulfureux et horrifique (MAZZEI, VALENTINI 2017), témoigne également de cet intérêt pour les potentialités extrasensorielles des «sujets psy» traduites dans le registre de la captation mécanique d'images et de sons. En ouverture de *L'emmurée vivante* (1977) de Lucio Fulci, une petite fille «perçoit» le suicide de sa mère dont elle est séparée par plusieurs milliers de kilomètres. Devenue adulte, Virginia Ducci «capte» les images d'un meurtre durant un trajet en voiture, au moment où elle traverse un tunnel. Persuadée qu'il s'agit d'une prémonition, elle s'adresse à un ami parapsychologue, Luca Fattori, qui attribue cette expérience à un état de rêve ou à des hallucinations provoquées par une fatigue nerveuse. Cependant, au moment de visiter la propriété inhabitée de son nouvel époux, Virginia reconnaît certains éléments aperçus en voyance (un salon et son mobilier), l'incitant à casser un pan de mur derrière lequel elle découvre les ossements humains.



L'emmurée vivante (Lucio Fulci, 1977).

La représentation des perceptions extrasensorielles de Virginia consiste à alterner des zooms sur ses yeux et de brefs inserts subjectifs dont le traitement esthétique (modification de la mise au point, léger flou, répétitions de plans, caméra subjective, voix et cris en écho, etc.) connote leur altérité. Ces visions surviennent à l'improviste alors que Virginia passe à travers un tunnel (une «salle» obscure), l'éclairage tamisé sur son regard suggérant la posture d'une spectatrice face à un écran de cinéma sur lequel se projetteraient ses images mentales. Bien que la séquence suivante (où l'on voit Virginia «endormie» au volant à la sortie du tunnel) encourage à lire cet épisode comme un rêve, le filmage insiste sur ses yeux écarquillés, surpris par le caractère disruptif et violent d'images (et de sons) qui se déploient devant elle.

Ces épisodes de voyance involontaire positionnent ainsi Laura et Virginia en réalisatrices et spectatrices d'images et de sons intérieurs (ils émanent de leur esprit) et extérieurs (ils s'imposent à elles, sans possibilité de les contrôler). Ces deux films, comme bien d'autres, emploient la métaphore du cinéma pour rendre compte de la subjectivité médiumnique, la projection sur un écran suggérant l'idée d'une agentivité toute particulière du médium, à la fois opérateur et spectateur... mais également ici et ailleurs, visible et invisible.

La spectralisation des femmes médiums

Restées dans l'ombre des grandes figures de savants et de parapsychologues (William Crookes, Camille Flammarion, Arthur Conan Doyle, Oliver Lodge, etc.), les femmes médiums occupent une place paradoxale au sein du mouvement spirite et de son histoire : simultanément au centre et à la périphérie, essentielles et dispensables. C'est ce qu'illustre le déroulement des séances spirites où les regards des participants, bien que focalisés sur elles, ne font rien d'autre que de les traverser pour converger vers l'essentiel, à savoir les missives de l'au-delà. À force de se soustraire mentalement et physiquement au monde visible et de prêter leur concours au dévoilement de l'imperceptible, les femmes médiums font l'objet non pas tant d'une invisibilisation que d'une *spectralisation* entraînée par le rapport de contiguïté avec le fantôme, au gré d'un processus de contamination ontologique.



L'orphelinat (*El Orfenato*, Juan Antonio Bayona, 2007).

Sous cet angle, l'histoire des femmes médiums se résume à une dialectique entre apparition et disparition du corps en transe. Au point que l'on peut se demander si le médium n'est pas autre chose qu'un fantôme, comme l'expriment à leur manière des films tels que *L'orphelinat* (*El Orfenato*, Juan Antonio Bayona, 2007) ou *Le dernier rite* (*The Haunting in Connecticut*, Peter Cornwell, 2009) dans lesquels médiums et spectres occupent des situations parfaitement interchangeables. Situé à la lisière entre le sensible et le suprasensible, le public et le privé, la vie et la mort, le normal et le paranormal, le naturel et le surnaturel, le médium est un être-frontière, à l'image même du fantôme dont il

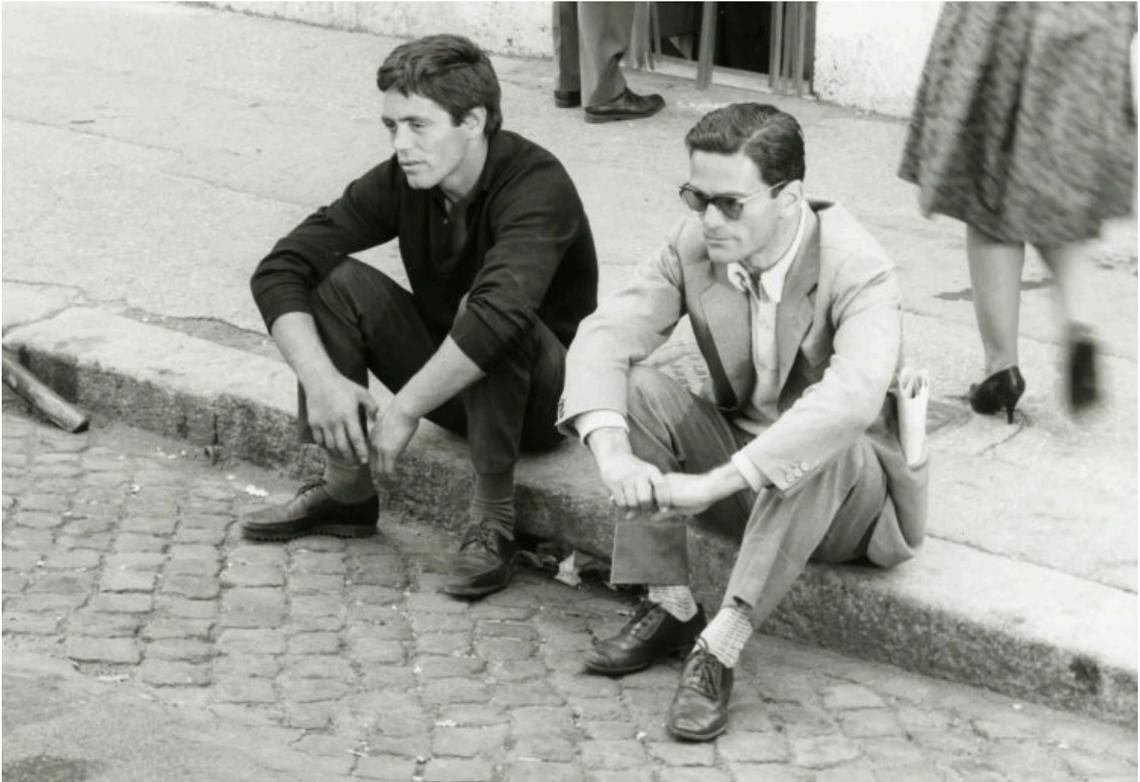
est un prolongement. Rejoindre le domaine du spectral exige ainsi de se soumettre à une redoutable logique d'effacement de soi, a fortiori lorsqu'on est une femme investissant l'espace public, l'espace par excellence du visible social et politique.

* Université de Lausanne, maître d'enseignement et de recherche.

- 1 Une grande partie de la matière de cet article est tirée d'un ouvrage analysant les rapports entre cinéma, spiritisme et technologie : BERTON (2021).
- 2 Les chercheuses et chercheurs contemporains contribuent à mettre en lumière ces femmes médiums, comme le montre l'ouvrage récent de Philippe BAUDOUIN (2021).

Bibliographie

- BAUDOUIN, Philippe (2020). «(Dés)habiller les médiums. Une histoire de spectres, d'étoffes, de fluides et de cordes (1870-1945)», *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, no 4, automne 2020, pp. 20-38.
- BAUDOUIN, Philippe (2021). *Surnaturelles. Une histoire visuelle des femmes médiums*. Paris : Pyramid.
- BERGÉ, Christine (1990). *La voix des esprits. Ethnologie du spiritisme*. Paris : Éditions Métailié.
- BERTON, Mireille (2021). *Le médium (au) cinéma. Le spiritisme à l'écran*. Chêne-Bourg : Georg Éditeur.
- BRAUDE, Ann (1989). *Radical Spirits. Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*. Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 2001.
- DELANNE, Gabriel (1897). *Phénomènes spirites. Témoignages des savants*. Paris : Chamuel Éditeur.
- GALVAN, Jill (2010). *The Sympathetic Medium. Feminine Channeling, The Occult, and Communication Technologies*. Ithaca, Londres : Cornell University Press.
- KARDEC, Allan (1863). *Le livre des médiums*. Paris : Didier et Cie, Libraires éditeurs.
- LOMBROSO, Cesare (1910). *Hypnotisme et spiritisme*, trad. de l'italien de C. Rossignaux. Paris : Ernest Flammarion Éditeur.
- MAZZEI, LUCA, VALENTINI, Paola (dir.) (2017). «Giallo italiano. Crime movie, Occulto, Conspiracy Theory, Gothic», *Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del Centro sperimentale di cinematografia*, no 587.
- OPPENHEIM, Janet (1985). *The Other World. Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*. Cambridge : Cambridge University Press.
- SCONCE, Jeffrey (2000). *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham, Londres : Duke University Press.
- VON SCHRENCK-NOTZING, Albert (1920). *Les phénomènes de la médiumnité*, trad. de l'allemand par E. Longaud, préface de C. Richet. Paris : Payot, 1925.



P.P. Pasolini avec Franco Citti lors du tournage d'*Accattone*, Roma, 1961.

Anthropologie du perdant

Accattone, de Pier Paolo Pasolini

A questa antropologia di vincente preferisco di gran lunga chi perde.

P.P. Pasolini

Leandra Patané*

Un film des années 60, interprété par Franco Citti et dirigé par un Pasolini à l'aube de sa carrière cinématographique. *Accattone* est un film qui ne naît pas du cinéma mais d'une expérience poétique, «une forme d'épopée à l'envers» (Moravia cité in ONGARO, CONVERSANO 2015). L'histoire peint un aperçu des marges de la société : *le borgate romane*. Il raconte la misère sans honte et sans pudeur. Il confère dignité et vitalité aux protagonistes, en exaltant la force d'âme des pauvres et des marginalisés. Il amène le public à regarder ce qu'il ignore délibérément, ce qui est marginal, ce qui est invisible jusqu'à ce qu'on nous force à le regarder. Dans aucun cas, le film a pour but d'émouvoir mais de décrire, de faire place aux oubliés de la société et à leur désir indomptable de ne pas se résigner et de «vouloir manger le monde». Les *borgate*, lieu de vital espoir politique, se sont transformées en lieux de violence et d'inhumanité, sous l'œil attentif de la caméra qui saisit et restitue une vérité historique, une réalité du spectre humain. Une immersion sans ceinture de sécurité dans ce monde des *borgate* et dans cette langue du *romanaccio* parlé par le peuple qui vivait dans les baraques et dans des conditions primitives, presque païennes. Le tout assaisonné de l'humour cynique

et gai, la spontanée inventivité lexicale de Pasolini ainsi qu'un choix courageux, celui d'embaucher des autochtones à la place de vrais acteurs. L'histoire d'*Accattone* dure un été. «Tout, dans mon pays, pendant ces mois, semblait à nouveau précipité dans ses éternelles constantes de grisaille, de superstition, de servilité et de vitalité inutile.»¹ (PASOLINI 1986 et 1996) Avec l'aide de Mauro Bolognini, *Accattone* trouve en Alfredo Bini son producteur. D'après la vision de Pasolini, le film doit être tourné, avec grande clarté, abondance de gros plans et premiers plans, une absolue prédominance des personnes sur scène, une grande simplicité presque grossière dans les moyens de production. Les interprètes seront les mêmes que ceux qui ont suggéré les événements de ce récit de désespoir et de gaieté sous-prolétarienne. Le protagoniste, Franco Citti, est *un ragazzo di vita*, il interprète un jeune garçon qui se fait entretenir par une prostituée. Federico Fellini, pour lequel il a écrit avec Sergio Citti une scène de *La dolce vita*, lui fournit les moyens de réaliser deux séquences entières d'*Accattone*.

Le tournage du film débute en avril. Par cette expérience le poète finit par découvrir à quel point le cinéma lui permet de maintenir vivant le contact avec la réalité ; un contact

physique, charnel, voir sexuel. En septembre, le film est présenté au Festival de Venise.

*J'ai découvert que le cinéma est quelque chose d'en-
core plus intéressant du point de vue philosophique
et linguistique. En réalité, le cinéma n'est rien
d'autre que la réalité. Disons que le cinéma est la
langue écrite de la réalité.*

Pasolini, *L'approdo*, cité dans

ONGARO, CONVERSANO (2015)

Pasolini intègre de nouvelles formes dialectales dans son écriture à travers l'immersion linguistique et littéraire, physique et passionnelle dans l'univers des *borgate romane*. Une descente violente et tout aussi esthétique dans l'enfer populaire et sous-prolétaire qui se réalise dans les formes du mimétisme réaliste. Le dialecte devient l'instrument du discours indirect libre à la manière de Verga² et de son ami Gadda³. Les dialogues s'articulent en énoncés maigres et brefs, le dialecte tend à se dégrader en des formes les plus fermées du jargon de vie et de la pègre. À travers le mimétisme linguistique, l'auteur, originaire du Frioul-Vénétie Julienne, réalise son identification avec un autre monde, une autre classe sociale qu'il assume comme objet de la représentation. L'iconographie infernale devient l'emblème figuratif de l'immersion de l'écrivain dans l'enfer des *borgate*.

Le rapport entre l'auteur et le monde, objet de la représentation, se complexifie davantage à cause de l'éloignement originel que l'œuvre vise à combler.

Une périphérie complètement païenne où «les jeunes savent à peine qui est la Vierge», peuplée de déshérités enfermés dans une vie triviale, sauvés par une vitalité sacrilège, heureuse, insouciant. La majorité de ces habitants provient de l'ancien centre populaire de Rome qui, dans les années trente, a été démoli par les architectes pour faire place à la Rome triomphale. Ce qu'aujourd'hui nous appellerions une déportation dont l'effet a été d'isoler ce sous-prolétariat d'«indésirables» dans des quartiers de cabanons ou de prisons construits au milieu de la cam-

pagne. Des rangées de maisons tristes, sales, inhumaines, à un étage, avec une petite cour.⁴ Après la guerre, aux plébéiens romains se sont ajoutés les immigrés du Sud qui se sont facilement assimilés à ces milieux où la vie signifie «la pègre» et à la fois quelque chose de plus, une pratique, une philosophie. Pasolini s'introduit dans ce monde par le soutien de Sergio Citti, «précieux collaborateur d'abord pour les dialogues de mes romans et maintenant pour ceux de mes films», frère de Franco Citti. Rencontré un jour d'été en 1951 sur les rives de l'Aniene, Sergio a dix-huit ans et est un «locuteur» à l'état pur, capable de rendre intelligible à Pasolini n'importe quel bout de jargon ou, à sa demande, de le lui fournir. Ce sera désormais son irremplaçable «dictionnaire vivant» lui ouvrant ainsi les portes d'un langage et d'une culture aussi éloignées des siennes que fascinantes à ses yeux :

*Tu savais ce qu'est Rome ! Tout le vice et le soleil, les
croûtes et la lumière : un peuple envahi par la joie de
vivre, l'exhibitionnisme de la sensualité conta-
gieuse, qui remplit les périphéries... Je suis perdu ici,
et c'est difficile pour moi et pour les autres de me re-
trouver.*

SANTATO (2012)

Quand Pier Paolo commence à mettre le pied dans ces bourgades, il y a presque une continuité de rejet entre lui et ce monde ; pauvreté et exclusion lui donnent l'énergie et la force d'affronter l'expérience humaine, immédiate et vitale, des bourgs qu'il cherche tout de suite à décrire : «Il n'y a pas eu de choix de ma part, mais une sorte de contrainte du destin : et puisque chacun témoigne de ce qu'il connaît, je ne pouvais que témoigner de la *borgata romana*.»⁵ (PASOLINI 1986) Et puisque chaque *borgata* a une source propre d'oralité, celle-ci semble inépuisable. L'immersion dans l'enfer des *borgate* se réalise linguistiquement comme *mimesis*, comme reproduction du langage réel des personnages. Son actualisation se traduit en quelque chose de plus que le dialecte romain, dans le jargon figuré du crime, avec son formulaire en code, le

très vaste répertoire d'imprécations, et sa violence expressionniste. Le dialecte se construit comme mimétisme global du monde représenté, ce qui linguistiquement se réalise comme régression à l'état pré-moral, pré-idéologique dans lequel se vautre ce monde sauvage.

Cette attraction envers les invisibles qui semble animer Pasolini est traduite par G. Contini (in PASOLINI 1986) comme «amour de l'humble et de l'authentique». Pasolini tente en effet de ramener la poésie dans les limites les plus humbles et humaines, en s'investissant dans toute une façon de vivre et de penser en pleine osmose linguistique avec le monde romain.

Le film *Accattone* transpose au premier plan la vitalité sauvage d'une jeunesse qui vivait en dehors de l'histoire et de la morale, destinée inévitablement à la mort. Il exalte un univers, «cet univers aux tonalités d'un noir et blanc aux forts contrastes, aux poses fixes, aux premiers plans intenses, explicitement inspirés de la statique de l'art primitif italien» (*Officina Pasolini* 2015). C'est précisément à cause de cette esthétique de la stagnation, qui se manifestait non seulement dans les images individuelles mais aussi dans le récit dans son ensemble, que les premières critiques surgissent.

Les images «éternelles» sous-jacentes à la musique classique, ont été interprétées comme métaphore d'un désespoir inévitable de ce sous-prolétariat. À une époque où la dynamique du progrès comptait et où penser en termes de contradictions était encore inconnu, l'esthétique du *status quo* de Pasolini a dû être rejetée comme antimoderne (SEMFF 2005).

Le réalisateur propose un scénario où l'humanité est surpeuplée au niveau animal, iconographie aussi récurrente dans *Ragazzi di vita*.

Il met en place un descriptivisme⁶ fortement pictural, dont l'objectif est de parvenir à la codification du cinéma comme «langue écrite de la réalité» (PASOLINI 1966). La caméra capture et reproduit cette réalité et ce langage. Le code qui en résulte est un *exemplum*, une représenta-

tion de la réalité qui se réalise par le mélange de styles «*humilis et sublimis*» (FRONTALONI 2014).

Accattone se situe en pleine continuité thématique et chronologique de deux autres œuvres pasoliniennes, *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta*. Ce n'est certainement pas un mystère si l'écrivain fut très souvent au centre de scandales et trop souvent censuré. C'est aussi le cas de ce binôme littéraire jugé inadapté pour trop de jurons, trop de violence, trop de situations poussées, trop de blasphèmes. Trop de pages qui semblent faites exprès pour aller droit au tribunal. Il s'agit d'un vrai *ultimatum* de la part de la maison d'édition Garzanti : «soit le roman se coupe et se corrige, soit on ne le fait pas» (DE LAUDE 2018). Ce film, tout comme les romans écrits avant lui, raconte la réalité telle qu'elle est, faite d'«oisifs, de voleurs, d'un impayé de brutalité et de perversion subtile» (*La Nazione*, cité dans le trailer original d'*Accattone*). Il provoque le plus délirant succès à la 22^e Mostra de Venise.

L'invisibilité de ces personnages se superpose à celle des œuvres cinématographiques et littéraires de l'auteur, victime de censure et d'autocensure. La narration de *Ragazzi di vita* met en évidence la tentative d'insérer la rapsodie épisodique des récits dans le contexte d'une réalité historique et sociale en cours. La période où se déroule le récit est représentée par l'«arc de l'après-guerre à Rome, par le chaos plein d'espairs des premiers jours de la libération à la réaction [des années] 50-51» (DE LAUDE 2018), coïncidant avec le passage des personnages de l'âge amoral de l'enfance à un âge adulte enfermé dans un égoïsme immoral qui s'accomplit dans l'arc narratif du roman. Quant aux conditions sociales qui ont fait grandir ces enfants comme des sauvages et des délinquants, Pasolini, dans la lettre à Garzanti, met en cause les responsabilités du fascisme, qui a construit ces camps de concentration que sont les *borgate romane*, et celles du gouvernement actuel qui n'a pas résolu le problème. Avant même d'avoir entre ses mains le livre, la maison d'édition avait exprimé sa perplexité sur le maintien du roman. Préoccupé par la vio-

lence de certaines expressions argotiques, Garzanti demande censures, coupures, petits ajouts qui rendent le récit plus clair. Les demandes d'autocensure imposées sur les épreuves par les scrupules moralistes de l'éditeur deviennent pour Pasolini un «cauchemar» (FIRPO 1960 ; BREVINI 1978). Pasolini remplace les *gros mots* par des points, atténue les épisodes les plus poussés, opère des coupures considérables, fusionne les chapitres et rend même le récit plus clair en ajoutant des dates. Le texte subit une métamorphose substantielle telle que la première édition porte en fin de volume la date «achevé d'imprimer le 27 avril 1955» alors que le roman sortit à la fin du mois de mai.

Pour la critique officiel PCI, Carlo Salinari, il manque une base idéologique adéquate : «Apparemment, Pasolini choisit comme argument le monde du sous-prolétariat romain, toutefois il a comme contenu réel de son intérêt le goût morbide de la saleté, de l'abject, de [l'infâme]...». ⁸

Pour clore la longue série d'interventions négatives, il y a la magistrature milanaise qui accueille la dénonciation de «caractère pornographique» du livre. Pasolini se limite à reporter la réalité à laquelle il assiste, langage inclus mais tous les jargons, les insultes qu'il répertorie sont des mots qui, dans une Italie boutonneuse et démocrate-chrétienne, ne peuvent pas être mis noir sur blanc. Le 4 juillet à lieu à Milan le procès contre *Ragazzi di vita*. Pasolini se défend des accusations avec la thèse du réalisme. À sa défense interviennent le poète Giuseppe Ungaretti ainsi que le critique catholique Carlo Bo. Ce dernier, lors de son témoignage en faveur de la valeur artistique pasolinienne, déclare :

Le livre a une grande valeur religieuse parce qu'il pousse à la piété envers les pauvres et les déshérités. Je n'ai rien trouvé d'obscène dans le roman. Les dialogues sont des dialogues de jeunes et l'auteur a senti le besoin de les représenter comme dans la réalité. ⁹

L'acquiescement est complet ! Le succès, les polémiques et la fréquentation si longtemps décrite du monde criminel des *borgate*, tendent de plus en plus insidieusement à créer un «personnage», dont Pasolini cherche à se défendre :

Je ne veux pas être un cas littéraire. Je ne veux pas être réduit à un objet de pure actualité, de superficialité journalistique. Je sais très bien que si cela est tenté, c'est à juste titre. On met au premier plan de mon œuvre, seulement les aspects secondaires comme ceux du langage, ou de la cruauté qu'il y a dans ma vérité. [Ces traits ne sont qu'] une façon élégante de s'attarder sur la question sociale, qui est pour moi, dans mes intentions d'artiste, la plus importante. ¹⁰

Pasolini ne fut certainement jamais une figure conventionnelle et en tant que tel, il a été perçu de façon ambivalente. Si d'un côté les journaux l'ont acclamé, notamment lors de la sortie d'*Accattone* dans les salles : « un langage dénudé et cultivé...un autre signe de la vitalité complexe du cinéma italien » (*La Notte*) ; de l'autre côté il a été perçu comme une menace, déclenchant ainsi une campagne de dénigrement menée par de nombreux journaux de droite.

Le 13 décembre 1961 : Il Secolo d'Italia continue d'identifier Pasolini aux personnages de ses œuvres : quand il publiait le premier roman, l'écrivain était «garçon de vie» (Ragazzi di vita), à ses débuts dans le cinéma il est un «mendiant» (Accattone).

CHIESI (2006)



«Pasolini ovvero “l'accattone”», *Il Secolo d'Italia*, 13 décembre 1961.

À Venise, en 1961, nous étions certainement peu nombreux à aimer Accattone. La gêne et l'hostilité de nombreux critiques littéraires, et pas seulement de ceux-ci, étaient pourtant compréhensibles, sinon justifiables... était répandue la persuasion que le choix de Pasolini était une énième preuve exhibitionniste de cette passion esthétique qui semblait, désormais, pour beaucoup de critiques, la seule véritable impulsion de cet écrivain.

Adelio Ferrero cité dans PASOLINI (1986)

Le 26 août, le film est présenté au visa de la censure qui lui refuse l'autorisation. Le producteur Bini se voit contraint de reporter la première romaine, prévue pour début octobre. C'est le 17 octobre que le sous-secrétaire au ministère du Tourisme et du Spectacle, Renzo Helfer, déclare ses réticences concernant les «conséquences de chocs» que la vision du film pourrait avoir sur un public qui n'est pas pleinement mûr. Il propose comme solution d'attendre l'adoption d'un décret-loi alors en discussion au Sénat, qui relèverait la limite d'âge légal de 16 à 18 ans (cf. PASOLINI 1961). Le 28 octobre, *Accattone* obtient l'autorisation suite à l'intervention directe du ministre du Tourisme et du Spectacle, Alberto Folchi. Toutefois, bien que le décret-loi n'ait pas encore été approuvé, il est obligé

de signaler sur toutes les affiches que le film est «exceptionnellement interdit aux moins de 18 ans».



Affiche du film *Accattone*, «exceptionnellement interdit aux moins de 18 ans».

Le même jour, au cinéma Barberini de Rome, des manifestants des «Formations nationales de jeunes Nouvelle Europe» lancent des tracts, des bouteilles d'encre et des légumes contre l'écran. Le soir, au cinéma Quattro Fontane, Pasolini est confronté à un groupe de jeunes fascistes, qui lui crient «au nom de la jeunesse italienne, tu crains !» pour ensuite le gifler.

Pasolini évoque par ses œuvres le tournant historique de l'après-guerre dans la capitale. Il reconnaît la beauté là où la société ne voit que honte et désespoir. Il raconte l'histoire de ceux que le monde a rejeté sans jamais les victimiser mais au contraire en les rendant les héros de leur épopée.

Conscient des conséquences de ses choix, il dénonce une société qui rend «prosaïque et immorale» la vie de ces jeunes que la guerre fasciste a fait grandir comme des sauvages, analphabètes et délinquants. Il accuse sans hésitation une société qui, une fois de plus, réagit au vitalisme des jeunes de manière autoritaire en imposant

son idéologie morale. Pour l'artiste, il s'agit d'une réelle consécration de vie à ce qui pour lui est l'incarnation du réel : un environnement «vrai», les bourgades romaines, qui fascinent la capitale par leurs lotissements, leurs villages de taudis ; des personnages «vrais», presque de documentaire social ; et des situations «vraies», jusqu'à paraître issues, ce qui est en partie le cas, de la chronique romaine.

Ici, l'emploi de l'étiquette néoréaliste serait éventuellement à nuancer (cf. WEHRLI 2015, DE LAUDE 2018), tout simplement parce que l'emploi de thématiques, décors, personnages qui ressortent typiquement du néoréalisme se trouve confronté à un fort pourcentage de violence que ce film englobe. L'auteur est donc le père d'un genre de récit qui s'inspire des modèles les plus authentiques et absolus que Pasolini pouvait envisager.

Il n'est plus question ici de littérature ou de cinéma. L'extrême actualité du document, qui est un document sur l'Italie contemporaine, celle de la fin de l'après-guerre, est déterminante et implique une passion et une piété bien autres que littéraires.

Pasolini dessine un portrait, rien de plus et rien de moins, de la vie dans les bourgades romaines, «où le vice et l'abandon s'expriment dans les joyeuses phrases du jargon, les maladies, les jeûnes et la mort ont de joyeux commentaires de chiffons flottant, de chansonnettes et de soleil»²¹.



Fotobusta. Corrado Cagli (1910-1976).

- * Università de Genève, membre du comité du Ciné-club universitaire.
- 1 «Tutto, nella mia nazione, in quei mesi, pareva riprecipitato nelle sue eterne costanti di grigiore, di superstizione, di servilismo e di inutile vitalità.»
 - 2 Giovanni Verga (1840-1922), écrivain et chef de file du mouvement vériste, correspondant au naturalisme français.
 - 3 Gadda, Carlo Emilio (Milano 1893 - Roma 1973), écrivain et poète italien célèbre pour l'usage très personnel de langages différents et pour le bouleversement incessant des structures traditionnelles du roman.
 - 4 Les *borgate* sont un thème récurrent dans la cinématographie italienne avant comme après Pier Paolo Pasolini. Déjà évoquées par les cinéastes néoréalistes comme Antonioni dans *N.U.*, De Sica dans *Le voleur de bicyclette*, Rossellini dans *Europa 51*, et Fellini dans *Les nuits de Cabiria* ou *La Dolce Vita*..., les *borgate* trouvent dans le monde du cinéma cette place qu'elles n'ont jamais eue en société.
 - 5 «Non c'è stata scelta da parte mia, ma una specie di coazione del destino : e poiché ognuno testimonia ciò che conosce, io non potevo che testimoniare la "borgata" romana.»
 - 6 Un usage de la langue qui privilégie la spontanéité en dépit des règles de grammaire si cela est nécessaire. Le descriptivisme encourage parfois à outrepasser ces règles pour convoquer ce que l'on veut dire de manière instinctive, mais non moins précise et intelligible. Cf «Qu'est-ce que descriptivisme en études linguistiques ?» (2018, <https://www.greelane.com/fr/sciences-humaines/anglais/descriptivism-language-term-1690441/>)
 - 7 «mondo delle borgate, oziosi, ladri, imastato di brutalità et di sottile perversione.»(<https://youtu.be/qCOKBf5L2iU>)
 - 8 «Pasolini sceglie apparentemente come argomento il mondo del sottoproletariato romano, ma ha come contenuto reale del suo interesse, il gusto morboso dello sporco, dell'abietto, dello scomposto e del torbido.»(DE LAUDE 2018) Cfr. NALDINI (1989), *Cronologia*, p. clxxxi.
 - 9 «Il libro ha un grande valore religioso perché spinge alla pietà verso i poveri e diseredati. Non ho trovato alcunché di osceno nel romanzo. I dialoghi sono dialoghi di ragazzi i quali non si esprimono bene ; e l'autore ha sentito la necessità di rappresentarli così come in realtà.»(NALDINI 1989 : 191-192)
 - 10 «Non voglio essere un caso letterario. Non voglio essere ridotto a un oggetto di pura attualità, di superficialità giornalistica. So benissimo che se questo viene tentato è a ragion veduta. Si portano in primo piano della mia opera, solo gli aspetti secondari come quelli del linguaggio, o della crudezza che c'è nella mia verità. Un modo elegante per non indugiare invece sulla questione sociale, che è per me, nelle mie intenzioni d'artista la più importante.» (PASOLINI 1986)
 - 11 «in cui il vizio e l'abbandono si esprimono nelle allegre frasi del gergo, le malattie, i digiuni e la morte hanno allegri commenti di stracci sventolanti, di canzonette e di sole.» (DE LAUDE 2018)
- FIRPO, Luigi (1960). «Correzioni d'autore coatte» in *Studi e problemi di critica testuale, Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 7-9 aprile 1960*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 143-157.
- FRONTALONI, Elena (2014). «Guido Santato, Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica». *La Cultura*, 52, pp 171-172.
- NALDINI, Nicola (1989). *Pasolini, una vita*. Torino : Einaudi. *Officina Pasolini*, mostra. Fondazione Cineteca di Bologna, dic.2015-mar.2016.
- ONGARO, Daniele, CONVERSANO, Graziano (2015). *Pier Paolo Pasolini - Il Santo Infame*. RAI Storia : Italiani (<https://youtu.be/N1npSUcVx-o>).
- PASOLINI, Pier Paolo (1955). *Ragazzi di vita*. Milano : Garzanti, 2005.
- PASOLINI, Pier Paolo (1959). *Una vita violenta*. Milano : Garzanti («Nuova biblioteca»), 2005.
- PASOLINI, Pier Paolo (1961). «Pasolini diffende *Accattone* contro la censura di Helfer», *L'Avanti*, 20 ottobre 1961.
- PASOLINI, Pier Paolo (1966). «La lingua scritta della realtà», in *Empirismo eretico*, cit. : SLA I, pp.1503-40.
- PASOLINI, Pier Paolo (1986). *Lettere. 1940-1954*. Con una cronologia della vita e delle opere. A cura di Nico Naldini. Einaudi.
- PASOLINI, Pier Paolo (1996). *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*. Editori Riuniti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude. Milano : Mondadori.
- SANTATO, Guido (2003). «Pasolini interprete del proprio cinema», *Studi Novecenteschi*, vol. 30, no 65 : pp. 175-187.
- SANTATO, Guido (2012) *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*. Carocci.
- SEMPFF, Michael (Hg.) (2005). *P.P.P. Pier Paolo Pasolini*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag.
- SITI, Walter (2005). «Il mito Pasolini». *Micromega*, 6, 2005, pp. 135-139.
- WEHRLI, D. (2015). «Pasolini et le néoréalisme», *Sguardo, Rivista di filosofia*, 19, pp. 301-309.
- «All'asta manifesti di cinema e pubblicità del '900», *La Stampa*, Cultura (19 Settembre 2013, <https://www.lastampa.it/cultura/2013/09/19/news/all-asta-manifesti-di-cinema-e-pubblicita-del-900-1.35980921>).

Bibliographie :

- BETTI, Laura (ed.) (1977). *Pasolini : cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*. Roma : Garzanti.
- BREVINI, Franco (1978). *Per conoscere Pasolini*. Roma : Bulzoni.
- CHIESI, R. (2006). *Una strategia del linciaggio e delle mistificazioni. L'immagine di Pasolini nelle deformazioni mediatiche*.
- DE LAUDE, Silvia (2018). *I due Pasolini*. Roma : Carocci.



On the Boverly (Lionel Rogosin, 1956).

Men of Bowery

L'invisibilité en plein-champ et en hors-champ

Reality – Life is Film.

Lionel Rogosin

Avant d'être la zone branchée où se dresse en 2021 l'hôtel le plus onéreux de Manhattan (*Bowery Hotel*), Bowery est un quartier new-yorkais longtemps mal famé du Lower East Side, entre Chinatown et Little Italy. Jadis piste indienne, zone rurale avant 1800, lieu des premiers immeubles en briques dans la plus longue rue de New York, district des saloons, des music-halls et des bordels au 19^e siècle, Bowery se paupérise dès la «Grande dépression» de 1930. Bouges, taudis, hôtels borgnes, asiles de nuit : le quartier attire désormais la misère urbaine puis la bohème culturelle vers 1960 avant sa gentrification.

Michel Porret*

Dark Continent

Charité chrétienne et accueil hygiéniste des sans-abris : *Bowery Mission*, une agence de l'Armée du salut, établie à New York en 1888, y reçoit les miséreux pour les moraliser, les dégraisser, les nourrir et héberger. Dans le ghetto social multiracial, l'indigence voisine avec les illégalismes, voire le crime plus ou moins organisé.



«Third Avenue El».

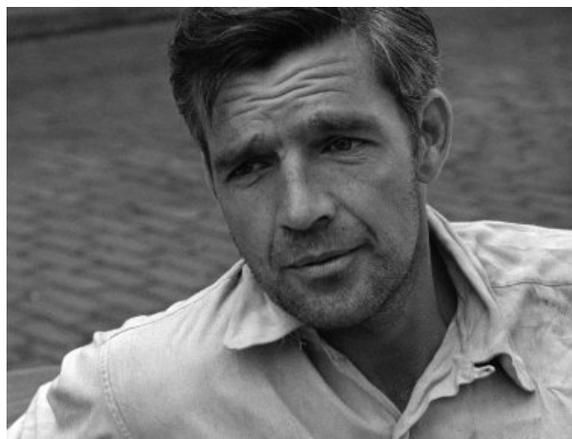
Bordé par le «Third Avenu El» (métro aérien) inauguré le 26 août 1878, le quartier de Bowery constitue, en quelque sorte, les bas de fonds de Manhattan. À l'instar de ceux de Londres ou de Paris, il distille l'imaginaire de la déchéance, du «struggle for life» et de l'«association des pauvres et des marginaux» (KALIFA 2013 : 122-130). Après la Prohibition, le film noir visualise et idéalise ce milieu dans l'honneur des gangs et la violence urbaine comme revers inquiet du puritanisme américain (SILVER, WARD 1992 : 1-2 ; BECK 2020 : 49-51). Outre la solitude des déçus qu'incarnent le soldat démobilisé ou l'ancien policier devenu détective privé, le «Dark Continent» new-yorkais est l'ancre interlope des caïds, des flics corrompus, des «gangs», des tramps et des matchs de boxe truqués – Edwin S. Porter, *How They Do Things on the Bowery* (1902) ; Raoul Walsh, *The Bowery* (1933) ; Wallace Fox, *Bowery at Midnight* (1942) William Beaudine, *Bowery Champs* (1944). Vers 1950, Bowery est le cadre urbain idéal pour certifier et montrer la sociologie de la misère new-yorkaise. Celle-là même que le modèle américain, au temps du maccarthysme, veut rendre invisible.

Cinéaste autodidacte, fortement marqué par l'ethnographie filmique de Robert Flaherty et le néoréalisme de Vittorio De Sica, Lionel Rogosin espère gommer cette invisibilité en cadrant sans artifice la sociabilité du déclassement social sur le macadam défoncé et dans les rades miteux de Bowery. Son premier dessein visait une autre invisibilité : celle raciale et criminelle de l'*apartheid* en Afrique du Sud que finalement il réalise dans la fiction-documentaire politique *Come Back, Africa* (1959, 89 min) avec les «gens de la rue» du *township* de Sophiatown (Johannesburg). Dans *Down and out in Paris and London* (1933), Georges Orwell se fait le chroniqueur emphatique sur le terrain social du vagabondage, de l'alcoolisme et des pathologies de la misère qu'il rend visibles dans cette fiction journalistique. Sur le même registre naturaliste, Rogosin est le cinéaste des hommes vaincus.

Des hommes vaincus

Sur la musique lancinante de Charles Mills dirigée par Harold Gomberg, *On the Bowery* se ramène à l'histoire éternelle d'hommes vaincus par la vie. Bouffant de la vache enragée, troquant tout et rien au marché des frusques et des objets de seconde main ou recelés («Marché des voleurs»), hagards, ils survivent dans la jungle urbaine passablement fliquée en rapinant bien souvent des plus miséreux.

Ray Salyer, Gorman Hendricks et Frank Matthews : trois figures individuelles de déclassés incarnent l'histoire collective des «Men of Boverly». Né avec son frère jumeau dans le Kentucky, ayant grandi en Caroline du Nord, jouant sous son propre nom et avec sa réelle identité, ancien GI entre 1939 et 1945, ayant refusé le pont d'or d'Hollywood après le tournage d'*On the Bowery* pour s'évanouir dans la nature comme un vagabond, Ray Salyer (1916-1963) est un véritable cheminot au chômage. Le film soude sa vie réelle à la fiction documentaire.



Ray Salyer : le «clochard céleste».

Dans l'objectif de Rogosin, il est à bout de course, fauché. Revenant du New Jersey où il a travaillé dans les chemins de fer, mangé et dormi en asile, il échoue valise à la main sur le territoire des clochards alcooliques, parfois unijambistes, plus d'une fois à torse nu, souvent en chaussettes,

voire à pieds nus, quelquefois propres ou alors en guenilles. Entre ombre et lumière, la structure métallique du notoire «Third Avenu El» matérialise (visualise) la frontière concrète et symbolique entre la misère et la prospérité urbaines. Alors en restauration, le viaduc ferroviaire ouvre le générique et clôt le film («The End»). Au-delà du seuil obscur que dessine l'énorme pont du métro aérien, l'histoire du migrant Ray Salyer est un naufrage et un itinéraire initiatique chez les «Men of Bowery».

Sur les trottoirs, les sans-abris affalés horizontalement sont les contre-points humains à la verticalité des buildings newyorkais. Ces figures douloureuses de la déchéance évoqueraient aussi celles des camps de concentration dont le souvenir hante Rogosin.

Zonant durant trois jours dans les rades de Bowery (*Round House*, 217 Bowery ; *Majestic Bar*), Ray Salyer offre à boire aux «potes» qui trônent au zinc en éclusant la bière pression ou qui sont attablés devant la piquette du patron. Autour de l'alcool, avec des œillades complices, la clope au bec, dans une brume de fumée, la casquette parfois vissée au crâne, continuellement assoiffés, mais aussi affamés, les sous-prolétaires blancs refont le monde à longueur de journée. Le bar est l'Agora des «wise guys» («types biens») qui peuvent pousser la chansonnette ou commenter les scores de base-ball des «Yankees». L'altercation de comptoir est leur philosophie sociale et politique. Ils sont intarissables sur l'histoire du salariat, sur les conditions honteuses de travail des pauvres, sur la crise économique aux États-Unis, sur la violence policière. Ils sont inépuisables sur eux-mêmes.



L'agora des «types bien».

Parmi les ivrognes-philosophes qui lui arrachent des tournées, Ray le «gentleman» croise le mélancolique, fabulateur et retors Gorman Hendricks, pilier désabusé du *Old Door*. L'homme ne boit que des «doubles rations». Avec un zeste d'élégance, véritable clochard depuis longtemps dans Bowery, sobre durant le tournage du film dont il est le dédicataire, journaliste déchu et jadis emprisonné après avoir caché ses sources sur les *speakeasies*, Gorman Hendricks décède à New York d'une cirrhose du foie peu avant la première du film. Lionel Rogosin paiera les funérailles du singulier «Man of Bowery».



Ray Salyer et l'affabulateur Gorman Hendricks.

Mendiant d'habitude, affirmant avoir été journaliste et excellent chirurgien, Gorman déambule en se déhanchant comme un danseur. Abusant du désarroi de Ray écroulé ivre sur le trottoir, il lui vole son unique bien – sa valise lignée qui contient des frusques et une montre-oignon. Après tergiversations avec le portier, il peut ainsi dormir au *Boston-House*, un des nombreux *flophouses* du quartier (hôtel à bas prix).

De retour aux «affaires», avant d'aller mendier dans les beaux quartiers où quasi personne ne le voit sauf un

homme d'affaire noir qui lui fait l'aumône, Gorman baratine le chiffonnier Frank Matthews, ancien taulard (réel) de Hart Island. Sur le macadam du non-retour, avec sa casquette et son tatouage de sirène sur son avant-bras gauche d'ancien marin, le cœur dans les étoiles, poussant sa charrette de récupération jusqu'au centre de Manathan, Matthews rêve aux «îles des mers du sud», comme tous les clochards célestes !

La méthode Rogosin

Je vis comme si je tentais de détruire Auschwitz. Chaque jour de ma vie.

Lionel Rogosin

Bertrand Bacqué*

Lionel Rogosin (1924-2000) est l'un des réalisateurs majeurs du cinéma indépendant américain, aux côtés de Sidney Meyers (*The Quiet One*, 1948) et de Morris Engel (*The Little Fugitive*, 1953), cinéastes qui vont fortement influencer la nouvelle vague française, voire le nouvel Hollywood. Largement inspirée par le néo-réalisme de Roberto Rossellini et de Vittorio de Sica, et particulièrement par *Ladri di Bicicletta* (1948), la forme de «documentaire joué» qu'il pratique annonce le meilleur du cinéma direct. Fils d'un chef d'entreprise de l'industrie textile parmi les plus impor-

tants et influents, Rogosin fait des études d'ingénieur chimiste à Yale afin de travailler dans les usines de son père. Très affecté par la seconde guerre mondiale, il se porte volontaire dans la marine américaine pour combattre le fascisme et le nazisme. Pendant trois ans, il sera démineur à la Navy. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il voyage en Europe de l'Ouest et de l'Est, puis en Israël et en Afrique, avec cette question en tête : «Qu'est-il arrivé aux Juifs ?»

On venait de sortir de l'holocauste, cette aberration. Je voulais découvrir ce qui ne tournait pas rond. Avec ma caméra. Quelque chose n'allait pas dans notre société. Je devais le découvrir. J'ai décidé que j'irais en Afrique du Sud pour faire un film

contre l'apartheid, dénoncer le fascisme de cet état policier.¹

Profondément touché par les conséquences du racisme et du fascisme, il change donc complètement de direction, abandonne l'usine familiale et décide de réaliser un film contre l'apartheid en Afrique du Sud, *Come Back, Africa*, qui sort en 1960. Auparavant, pour faire ses premières armes, il décide de filmer une autre forme de ségrégation sociale, celle qui met à l'écart les laissés-pour-compte de l'american dream. De fait, *On The Bowery* recevra le Grand Prix du Documentaire au Festival de Venise en 1956, mais subira l'opprobre d'une partie la presse américaine. N'ayant pas fait d'école de cinéma, il va mettre sur pied ce qu'il appellera «la parfaite équipe». Mais tout



Ray Salyer et le ferrailleur Frank Matthews qui rêve aux îles du sud.

d'abord, suivant les conseils de proches, il va appliquer la méthode de Robert Flaherty, le «père» du documentaire et le réalisateur de *Nanook from the North* (1922) ou de *The Man from Aran* (1934), méthode qui consiste à mêler observation, participation et reconstitution. Pendant six mois, il va observer les habitants du quartier et ce, sans caméra. Certains vont même venir cuever leur vin dans son appartement de Greenwich Village, au beau milieu de la nuit.

Pour écrire un scénario, il contacte James Agee, l'un des meilleurs critiques de sa génération, qui meurt peu avant le tournage. C'est avec Mark Sufrin et Dick Bagley, un irlandais soiffard qui fut le caméraman de *The Quiet One* et qui fréquente assidûment les bars du quartier, qu'il ébauche l'intrigue du film. Au départ, ils souhaitent filmer la vie

sur le vif, sans écrire de dialogue ni de scénario, avec des acteurs non professionnels. Las, le tournage vire au fiasco et les premières images filmées ne donnent rien. Ils retournent dans l'appartement du cinéaste, s'enferment pendant cinq heures et

écrivent un scénario inspiré de la vie des protagonistes qui vont jouer leur propre rôle : Ray Salyer, un authentique cheminot qui a fait la Seconde Guerre mondiale, Gorman Hendricks, un ancien journaliste habitué des bars du Bowery, et

Après une nuit de sans-abri, Ray gagne Houston Street pour travailler au déchargement de camions avec d'autres sous-prolétaires. Le soir, pour éviter de boire, il gagne la Christian Herald's Bowery Mission. Depuis 28 ans, le fringant révérend George Bolton y prêche devant des clochards affamés et désabusés pour leur rappeler qu'ils sont les enfants de Dieu et que leur ambition ne doit pas être de mourir alcooliques. Suivent la prière, la soupe, la toilette corporelle et la désinfection vestimentaire, ce double séisme hygiéniste des dortoirs qui ne sont ouverts qu'aux sans-abris «sobres».



«La parfaite équipe» au travail dans un des bars du Bowery.

Frank Matthews, qui a fait de la prison pendant le tournage. L'intrigue ténue, autour du vol d'une valise, est propice à montrer la vie dans les bars, les refuges et la rue, dans une forme que l'on qualifiera ultérieurement de «documentaire joué».



Christian Herald's Bowery Mission.

Dégoûté par la moralisation religieuse, insomniaque car couché à même le sol comme tout nouvel arrivant à la mission, Ray gagne la rue. Il rejoint les hommes et les femmes ivrognes blancs du *Confidence*, haut-lieu de bacchanales que captent les décadrages filmiques qui réverbèrent l'orgie éthylique. Au mur, parmi des affiches et des photographies de boxe, une peinture représente un ring avec un combattant au sol. L'icône sportive préfigure le sort de Ray. Entraîné dans la nuit par une souillonne amourachée qu'il repousse, Ray est tabassé et dévalisé par deux inconnus aux mines patibulaires. Au matin d'une nuit de sans-abri, avec sa barbe de trois jours, ayant échappé à une rafle policière grâce à la solidarité d'autres démunis, il confie

Inspirée des autoportraits de Rembrandt qui couvrent les murs de son appartement, la scène d'orgie qui est au cœur du film influencera John Cassavetes, qui s'en rappellera pour les scènes de beuverie de *Husbands* (1970). Les gros plans, les angles de vue et le montage sont sidérants, et jamais l'impression d'images volées ne domine. Nous sommes avec les protagonistes qui se laissent filmer en toute confiance, malgré les ravages de l'alcool, mais sublimés par un noir et blanc jamais esthétisant. On pense à toute une école documentaire, de Walker Evans à Robert Frank, en passant par Dorothea Lange.

Si le film reçoit à Venise le prix du documentaire, il est considéré par une partie de la critique états-

unienne comme anti-américain. *Time Magazine* refusera d'en faire la chronique. Il faut rappeler que les États-Unis sortent à peine du maccarthysme, que la Guerre froide s'installe durablement et que cette vision d'une autre Amérique, à des années-lumière des représentations convenues d'Hollywood, est jugée antipatriotique. En revanche, la reconnaissance du film en Europe, et particulièrement en Europe de l'Est, est immense, tout comme le sera sa postérité.

* HEAD – Genève, HES-SO, professeur associé.

1 Les informations et les citations sont extraites du documentaire *La parfaite équipe* de Michael A. Rogosin (2009), supplément du DVD *On the Bowery* édité par Carlotta Films dans le coffret consacré à Lionel Rogosin en 2010.

à Hendricks son désir de quitter Bowery pour Chicago tout en devenant abstinent.

Incrédule, Hendricks lui offre des dollars en lui demandant de quitter Bowery. S'il affirme qu'un comparse de bar lui a payé une dette, de fait, il a vendu la montre spoliée à Ray. Ayant perdu son innocence initiale, Salyer promet d'acheter de nouveaux habits puis de se décrocher pour fuir l'étreinte abhorrée de la misère et de l'alcoolisme. Peut-on échapper aux «Men de Bowery»? Peut-on redevenir visible?

À Bowery, nul n'est libre. Les miséreux du trottoir et des parvis sont captifs d'un espace néfaste qu'illustrent en clair-obscur filmique le quadrillage des ombres du viaduc au générique, la clôture grillagée du parc où ils se groupent, le rideau de fer contre lequel ils picolent, les omniprésents barreaux de la Christian Herald's Bowery Mission où ils dévorent le brouet, voire le treillis à poule du *Comet Hotel* où Hendricks dort engagé ou encore la barrière sombre contre laquelle Ray somnole dans la rue jonchée d'immondices. Pas de liberté, par contre l'égalité de tous dans la cuite de la mauvaise gnole, ou dans la dignité du dénuement. Celui que justement Rogosin rend visible avec son procédé de fiction documentaire.



La dignité du dénuement.

Fiction et réalité

Né dans une famille aisée, fils du philanthrope juif Israel Rogosin (1887-1971) enrichi dans l'industrie du textile,

ingénieur-chimiste sorti de *Yale University* mais cinéaste-autodidacte, pionnier du «nouveau cinéma américain», hanté par la Shoah et le «réveil fasciste» après 1945, Lionel Rogosin utilise le quartier désœuvré de Bowery pour esquisser le portrait collectif et individuel des marginaux. En rendant visibles les errants, les poivrots et les clochards, il met à l'œuvre son projet filmique de capture du réel urbain sur le mode documentaire : «C'est en 1954 que Lionel Rogosin à l'idée de faire un film sur les alcooliques qui vivent sur le Bowery, le plus souvent à même le sol» (MILLIOT 2018 : 28). Observer, arpenter et filmer les «Men of Bowery». Leur donner la voix. Respecter leur subjectivité d'hommes vaincus par l'alcool et le capitalisme : cette démarche se veut humaniste. Elle forge la vision naturaliste du désarroi urbain pour dire ce qu'est l'Amérique invisible. Lors de sa première, *On the Bowery* est couronné par le grand prix du documentaire et du court-métrage au Festival de Venise. Ensuite, après sa sortie londonienne en septembre 1956, il est primé comme meilleur documentaire par le British Film Academy Award (1957) avant le célèbre Robert J. Flaherty Film Award («mention honorable», New York, 1957). Il est présenté aux prestigieux festivals de Melbourne et Edinburgh (1957), Florence (Festival dei Popoli, 1959), Spoleto (Festival dei due Mondi, 1961). Distribué de manière assez confidentielle, salué par le cinéaste et critique Jacques Demeure dans *Positif* (19, 1956, «Les hommes et l'alcool»), rapportant peu de recettes, restauré en 2006 par la «Cineteca del Comune di Bologna» (laboratoire «Immagine Ritrovata») avec la Rogosin Heritage Inc., ce spectaculaire film en noir-blanc naturalise le réel. Les images poignantes de Rogosin réverbèrent le «néo-réalisme» italien d'après 1945 qu'incarne James Agee, décédé en 1955, rédacteur du scénario initial, actif à New York pour populariser les films venus de Rome. La misère familiale dans l'Italie postfasciste du *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio De Sica d'un côté, la déchéance humaine du libéralisme et du capitalisme américains de l'autre (*On the Bowery*).

«No sets, no actors, no dialogue» : telle est l'ambition de Rogosin. Précédé d'une demi-année de repérages et d'enquête hospitalière, le film est tourné difficilement *in situ* avec des clochards engagés sur le tas, ceux que surveille et parfois arrête la police pour «désordre» sur la voie publique. Du réveil énergique d'un homme éberlué sur un banc public par deux *cops* débonnaires à la difficile mise en fourgon cellulaire de clochards ivrognes par trois policiers : en filigrane, le film certifie la politique répressive de la municipalité newyorkaise envers les sans-abris.

Les acteurs non professionnels parlent l'argot et jouent ce qu'ils sont en tant que déracinés sociaux. Leur «dignité esthétique» réside dans ce naturalisme social que dramatise la photographie en noir et blanc du film qui rend visibles les hommes vaincus. Entre plans statiques d'intérieur (bars, Christian Herald's Bowery Mission, *flophouse*) et plans mobiles de rues dans l'ombre portée du sinistre «Third Ave El», le film est à la fois un documentaire (objectiver les «Men of Bowery»), une fiction (histoire touchante du cheminot Ray volé puis indemnisé par un frère de misère) et un manifeste esthétique (vision du réel). Cette hybridité du «docu-fiction» repose sur la mise en scène où rien n'est aléatoire, car tout est scénarisé autour des déboires de Ray, bien que la part belle soit laissée à l'improvisation contrôlée. Rogosin veillait à cadrer l'action sans contrer la démarche, la posture, le geste ou l'intonation vocale.

Au terme du tournage, le montage chaotique de la pellicule est finalement bouclé au bout de six mois par le grand Carl Lerner (1912-1973). Ce comédien, régisseur de théâtre puis monteur indépendant, a notamment travaillé aux studios Columbia puis pour Sydney Lumet (*12 Angry Men*, 1957 ; *The Fugitive Kind*, 1959).

Dans *La parfaite équipe* (2009, 47 min), film de Michael A. Rogosin, son père Lionel convient avoir «mêlé fiction et réalité» (Michael A. ROGOSIN 2009). Seul le montage, dit-il, peut fabriquer l'«illusion» du réel, car toute pellicule reste une fiction narrative. La nouveauté filmique : forger

la texture réaliste au cinéma de fiction pour représenter la réalité sociale des «Men of Bowery», ces sous-prolétaires clochardisés, majoritairement blancs, qui rendent visible la dureté du capitalisme américain.

Cinéaste des trognes que ronge la vie précaire et que défigure la gnole, focalisant les regards désabusés ou provocateurs des déchus rongés de nicotine, cadrant les bouges, les venelles et les trottoirs des sans-abris, Rogosin énonce peut-être l'anthropologie de l'altérité dans le désarroi social. Sa caméra *Arriflex* 35 mm, parfaitement invisible – cachée dans un paquet lors des plans de bar ou placée sur le siège arrière d'une voiture pour les scènes de rue – objective en gros plans les faces burinées ou glabres des «Men of Bowery». Rembrandt l'inspire, car il peignait en gros plans les hommes âgés au seuil de la mort. Sont-ils encore vivants ces nombreux clochards qui jonchent les trottoirs comme les cadavres épuisés d'une apocalypse sociale ? Que dire de l'homme affalé devant le *Majestic Bar* qu'à l'ouverture du film deux comparses tentent de relever ?

Ethnologue des marges, cinéaste du réel, Rogosin filme l'indigence, le chômage, l'alcoolisme et la débrouille qui escortent les illégalismes de la survie urbaine. Bowery est un Dark Continent, aux innombrables barrières métalliques, recoins, cours, ruelles et impasses. Là où affluent les laisser-pour comptes et les sans-abris blancs de l'Amérique d'Eisenhower. Y traîner avec dignité son éthylisme incurable sur la macadam fissuré évoque l'errance existentielle des *beatniks* et des clochards célestes que magnifie à la même époque Jack KEROUAC (1960) dans certains fragments de *Lonesome Traveler*.

On the Bowery dévoile les invisibles sociaux que l'Amérique bien-pensante et post-macarthyste veut cacher au point que le Département d'État a tenté de freiner la diffusion internationale du film «marxiste». La déchéance sociale du Bowery doit rester invisible. Avec le code néo-réaliste, Rogosin montre ce que la majorité muette espère ne jamais voir, à savoir l'«altérité refoulée de la pauvreté»

(MILLIOT 2018 : 39). Or, le problème de l'invisibilité est peut-être aussi ailleurs.



L'altérité refoulée de la pauvreté.

En quelque sorte, il est hors-champ. Si les hommes vaincus occupent chaque plan du film, l'Amérique prospère de la reconstruction d'après 1945 est quasi-invisible. Elle se ramène à ce qu'elle n'est pas, soit le monde pathétique du macadam de l'East Side newyorkais où la police opère des rafles et où surnagent les «Men of Bowery» dans le dédain des nantis.

* Université de Genève, professeur honoraire.

Bibliographie

BECK, George (2020). *Law Enforcement in American Cinema, 1894-1952*.

Jefferson, NC : McFarland & Company.

KALIFA, Dominique (2013). *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*.

Paris : Seuil.

KEROUAC, Jacques (1960). *Lonesome Traveler (Le vagabond solitaire)*,

traduction Jean Autret. Paris : Gallimard, 1966).

MILLIOT, Loïc (2018). «Through the Bowery», *Décadrages, Cinéma, à travers champs*, 37-38, Automne 2017/Printemps 2018, pp. 28-51.

ORWELL, George (1933). *Down and Out in Paris and London (Dans la dèche à Paris et à Londres)*, traduction Michel Petris. Paris :

UGE-10/18, 2003).

SILVER, Alain, WARD, Elizabeth (1992). *Film Noir. An Encyclopedic*

Reference to the American Style. Woodstock, NY : The Overlook Press.

Source filmique

ROGOSIN, Michael A. (2009). *A Perfect Team*, suppléments à ROGOSIN,

Lionel (1956). *On the Bowery*, DVD. Paris : Carlotta, 2010.



Les invisibles (Sébastien Lifshitz, 2012).

Les invisibles s'affichent

Autour du film de Sébastien Lifshitz

Taline Garibian*

Les témoignages recueillis par Sébastien Lifshitz dans *Les invisibles* relatent les amours, joies et peines de celles et ceux dont les liaisons demeuraient, dans l'après-guerre, marquées par l'opprobre. Face caméra, seul-es, en couple ou en familles, ces homosexuel·les racontent leurs trajectoires intimes et personnelles tout en faisant le récit des évolutions notables qu'a connues notre société sous l'effet de leurs mobilisations. Né-es dans l'entre-deux-guerres, ils/elles ont grandi dans un monde dans lequel «le moins on en parlait, le mieux c'était», comme l'explique l'une des protagonistes¹. Un mot d'ordre qui, s'il n'a de loin pas toujours été suivi à la lettre, a résolument bridé l'affirmation d'une vie intime en décalage avec les normes sociales de l'époque. Dans ce film, Sébastien Lifshitz explore donc une forme de dissidence avec les normes de genre, un travail poursuivi notamment dans *Bambi*, consacré à l'une des premières femmes transgenres françaises, et dans *Petite fille*, un documentaire qui suit le parcours d'une enfant transgenre. Ces documentaires ont en commun de poser la focale sur la singularité des parcours et expériences, une approche au plus près des subjectivités et sans discours surplombant.

Les témoignages réunis dans *Les invisibles* sont éclairants à plus d'un titre. Ils contribuent d'abord à documenter une

histoire de l'intime, particulièrement difficile à appréhender pour les historien·nes, et ce d'autant plus lorsqu'elle s'inscrit à la marge des normes dominantes. L'histoire de la vie familiale et domestique, celle des relations amoureuses et des émotions est longtemps restée en marge des recherches historiques accaparées par les grands événements politiques et sociaux souvent documentés par une profusion de sources. Les relations intimes, elles, sont moins souvent évoquées par écrit, et lorsque c'est le cas, dans des journaux intimes ou des correspondances, ces documents sont loin d'être systématiquement conservés. Ainsi, les subcultures homosexuelles d'après-guerre ont souvent été saisies par le prisme des sources policières, médicales et étatiques. On le sait, les administrations sont de grandes pourvoyeuses de papier et si ces archives permettent souvent de restituer un pan de l'histoire de celles et ceux auquel·les les autorités s'intéressent en raison de leur homosexualité, réelle ou supposée, elles en disent sans doute plus long sur l'État que sur tout autre chose. Si les pratiques homosexuelles ne constituent plus un délit en France depuis l'adoption du code de 1791, les homosexuel·les ont longtemps fait l'objet d'une surveillance policière. En Suisse, c'est le code pénal fédéral entré en vigueur en 1942 qui met un terme à la pénalisation de l'ho-

mosexualité qui subsistait, surtout dans les cantons alémaniques. Pour autant, la portée du texte doit être nuancée. D'abord parce qu'il introduit une majorité sexuelle plus élevée pour les relations homosexuelles qu'elles soient féminines ou masculines. Ensuite, parce qu'il existait, parallèlement à la justice pénale, une panoplie de mesures dite administratives qui autorisaient le recours à des dispositifs coercitifs, comme les internements administratifs par exemple. Rappelons que ce n'est qu'en 1990 que l'homosexualité est retirée de la Classification internationale des maladies, éditée par l'Organisation Mondiale de la Santé.

Cette répression explique sans doute la discrétion dont ont souvent fait preuve les communautés homosexuelles avant les années 1970. Aussi, les témoignages laissés par celles et ceux qui furent les acteur/rices de cette histoire rendent compte de leurs expériences souvent bien éloignées des discours publics tenus sur l'homosexualité à l'époque. C'est qu'en dépit d'un contexte social hostile, des associations homosexuelles voient le jour dès l'entre-deux-guerres. En Suisse, la revue *Der Kreis* est lancée en 1932 par un groupe constitué essentiellement de lesbiennes. Au début des années 1940 le journal change d'orientation et s'adresse dès lors essentiellement à la communauté homosexuelle masculine. En 1949 les éditeurs créent *Der Kreis Club* qui organise des réunions hebdomadaires. Pionnière en Europe, cette association en a inspiré d'autres, ailleurs en Europe et en Amérique du Nord. En France, c'est en 1954 qu'est fondée Arcadie, une organisation qui publie un journal du même nom. Si elle marque un tournant dans la structuration des mouvements homosexuels en France, cette organisation demeure discrète et, de l'avis des militant-es de la génération suivante, plutôt conservatrice.

Les récits de vie mis en valeur par le film permettent ainsi de mesurer la portée des mouvements de libération et de luttes LGBTQ+² qui, depuis la seconde moitié des années 1960, ont porté sur le devant de la scène des identités

jusqu'à-là réprimées. C'est à cette époque que pour la première fois aux États-Unis les mobilisations gagnent la rue, dans le sillage des manifestations pacifistes, féministes et pour les droits civiques. En 1966, de premières émeutes éclatent à San Francisco en protestation contre le harcèlement policier que subissent les drag queens et trans qui fréquentent la *Campton's cafeteria*. Quelques années plus tard, un scénario similaire déclenche les désormais célèbres émeutes de *Stonewall*. Situé dans *Greenwich Village*, le *Stonewall Inn* est un établissement fréquenté essentiellement par la communauté LGBTQ+. Lorsqu'il fait l'objet d'une énième descente de police juin 1969, les personnes présentes ripostent et déclenchent des émeutes qui s'étendent sur plusieurs nuits. Ces manifestations marquent réellement un tournant dans l'expression des revendications et l'affirmation des communautés LGBTQ+. À leur suite, de nombreux *Gay rights groups* sont créés dans les grandes villes américaines et plusieurs journaux communautaires voient le jour, à l'image de *Come out!* dont le titre est révélateur de l'état d'esprit qui prévaut. C'est à la date anniversaire de ces émeutes, en 1970, que les premières *Gay pride* défilent dans le monde.



Marche nationale pour les droits et les libertés des homosexuels et des lesbiennes organisée le 4 avril 1981 à Paris par le Comité d'urgence anti-répression homosexuelle (CUARH). © Claude Truong-Ngoc / Le Gai Pied.

En France, des mouvements semblables émergent au tournant des années 1970 et dans le sillage des événements de 68. Ces mobilisations ont permis d'affirmer ce qui était alors difficilement exprimable ; « parler d'homosexualité n'était pas dans le langage de la vie sociale ». Et lorsque la question était abordée publiquement c'était pour en souligner le caractère problématique. Comme en témoigne le titre de l'émission animée par Ménie Grégoire sur RTL en 1971, « l'homosexualité, ce douloureux problème », que chahutent des militants, et surtout des militantes, sur le point de fonder le F.H.A.R., le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire. À Genève, un groupe similaire voit le jour en 1978. Le Groupe Homosexuel de Genève milite notamment pour l'abolition du certificat de bonne vie et mœurs. L'année suivante, le groupe Vanille-Fraise est fondé dans la même ville par des lesbiennes qui quittent le groupe féministe l'Insoumise. Elles publient dès 1981 un périodique intitulé CLIT 007 pour Concentré Lesbien Irrésistiblement Toxique et organisent en 1982 une « goudou-manif ».

Certain-es protagonistes du film se sont aussi exposé-es publiquement, à la télévision par exemple. D'autres l'ont été à leur insu, comme celui dont la photo en gros plan paraît dans une double page d'un *Paris Match* qui couvre le bal de l'université d'été des homosexualités qui a lieu à Marseille en 1979. Les mots manquaient certainement et il fallait du courage pour revendiquer ce que l'on vous intimait de cacher. C'est qu'être identifié-e comme homosexuel-le pouvait coûter cher, comme à ces deux femmes qui expliquent que l'entreprise pour laquelle elles travaillaient a choisi de se séparer d'elles lorsque leur relation fut connue de la direction.

La visibilité est donc au cœur de la stratégie de ces groupes militants qui n'hésitent pas à redoubler d'outrance et rompent ainsi avec les options choisies par leur prédécesseur-euses, les organisations dites homophiles, pour qui l'acceptation passe par la discrétion et la respectabilité. « À un moment donné de l'histoire, il a fallu apparaître col-

lectivement et pouvoir le dire. » Les quelques images d'archives des manifestations qui viennent illustrer les témoignages du film rendent compte de l'euphorie des manifestant-es autant que de leur sens de l'humour. Dans les années 1970, le F.H.A.R., les Gouines Rouges et bien d'autres groupes militants multiplient les manifestations, actions et textes politiques, non sans une certaine auto-dérision. Leur sens de l'humour ne leur épargne pas la désapprobation de nombreux partis, y compris à l'extrême gauche de l'échiquier politique.



Archives contestataires, EFI, Fonds du MLF Genève, série 3, dossier 28, pièce 23.

« Au moment où j'ai vraiment été militante, à 30 ans, on fait tout pour être visibles. » Cette stratégie de l'expression individuelle et collective était nécessaire pour bousculer un ordre solidement établi. Il faut rappeler que l'homophobie ambiante est alors non seulement profondément ancrée dans les mentalités, mais aussi inscrite dans les lois, dans les pratiques policières et les manuels de psychiatries. En revendiquant ce qui était jusque-là au mieux un penchant personnel à dissimuler, au pire une maladie, ces militant-es ont non seulement modifié les représentations de l'homosexualité, mais ils/elles ont également transformé les moyens d'expression politique. Résolument révolutionnaires, ces mouvements contribuent à porter sur le terrain politique des questions qui étaient jusque-

là largement reléguées à la sphère privée. L'affirmation de ces sexualités subversives et les revendications qui l'ont accompagnée ont imprégné durablement le vocabulaire associé à l'homosexualité et aux identités de genre non-conformes. Les locutions «sortir du placard», *coming out*, et *Gay pride* – qui sont d'ailleurs souvent devenues des *Pride* par volonté d'inclusivité – sont le résultat de cette histoire faite de revendications que des militant-es ont incarnées personnellement pour les rendre audibles et visibles. La réappropriation des stigmates – et des insultes qui l'accompagnent souvent – fait écho à cette volonté d'adopter et de brandir avec fierté ce qui est désigné par d'autres comme une infamie. Pour autant, le film de Sébastien Lifshitz évite l'écueil d'un récit trop sombre de la période qui précède les mouvements de libération des années 1970. Comme l'admet l'une des protagonistes, «la marginalité nous rendait libres».

* Université de Genève, maître assistante.

- 1 Toutes les citations entre guillemets qui suivent sont extraites des témoignages du film.
- 2 Bien qu'anachronique, l'acronyme LGBTQ+, pour Lesbiennes, Gays, Bis, Trans, Intersexes et Queer et + pour les autres, me semble le plus approprié pour rendre compte de la diversité des personnes fréquentant ces lieux.

Fin de partie

L'échiquier du vent, de Mohammad Reza Aslani

Nicolas Appelt*

Par son histoire, sa trajectoire, *L'échiquier du vent* (Mohammad Reza Aslani, 1976) s'inscrit de plein pied dans la tradition des films maudits demeurés très longtemps invisibles, dans la lignée, pour ne mentionner qu'un seul exemple, du *Don Quichotte* d'Orson Welles. En effet, la seule projection du film eut lieu lors du Festival international du film de Téhéran et se révéla catastrophique. En raison d'un désaccord entre le réalisateur Mohammed Reza Aslani et le sélectionneur, la projection fut littéralement sabotée et les pellicules endommagées (cf. ASLANI SHAHRESTANI). Par ailleurs, le film reçut un accueil désastreux de la part des critiques, dont certains quittèrent la salle durant la projection, si bien que le jury décida de retirer le film de la compétition. Comme le film fut refusé par l'ensemble des distributeurs le considérant comme trop élitiste, ses producteurs furent découragés de l'envoyer dans des festivals à l'étranger. Le film fut censuré après la révolution de 1979 en raison de son contenu ne correspondant pas aux valeurs islamiques, et les bobines furent considérées comme perdues. Le film n'a plus alors été visible que par le biais d'une mauvaise copie sur support VHS circulant sous le manteau. C'est le fils du réalisateur qui retrouva par hasard, en 2015, le négatif original du premier long métrage de fiction réalisé par son père chez un brocanteur de la capitale iranienne. Une certaine aura

entoure le film, laquelle repose sur le fait que les réalisateurs Roberto Rossellini et Satyajit Ray aient pu voir le film lors de projections privées et qu'ils l'aient apprécié (voir ASLANI SHAHRESTANI). Les conditions de sa restauration contribuent également à cette aura, menée à bien par le «World cinema project» de la Film Foundation au conseil de laquelle siège notamment Martin Scorsese et financée par la fondation de George Lucas. Une légende a même accompagné le film avant d'être démentie : Mohammed Reza Aslani, le réalisateur, et Houshang Baharlou, le directeur de la photographie, auraient utilisé les mêmes lentilles de caméra que Stanley Kubrick sur le tournage de *Barry Lyndon* (voir FILIPI 2021). Le réalisateur a toutefois affirmé qu'après avoir vu le film de Kubrick, il a choisi de ne pas utiliser de lumières artificielles et de se limiter aux sources lumineuses faisant partie du décor naturel (la lumière naturelle passant à travers les fenêtres, les lampes à huile, les bougies, ...). Dans la continuité de cette volonté de raccrocher *L'échiquier du vent* à une lignée cinématographique prestigieuse, comme pour compenser et pour rattraper une si longue période durant laquelle le film était invisible, les critiques ont multiplié les références. Parmi celles-ci figurent Luchino Visconti (peut-être pour certains plans larges et l'ambiance crépusculaire), Pier Paolo Pasolini (voir DUNNING 2020), Max Ophüls (les mouvements

de caméra : voir CHESHIRE 2021) ou encore Robert Bresson (le «découpage quasi bressonien qui isole gestes emblématiques et objets symboliques» ou encore le réalisateur qualifié de «sublime filmeur de mains» qui renvoie à *Pick-pocket* : voir MÉRANGER 2021 : 49).

Toutefois, pour faire écho aux propos d'un personnage de Daniel PENNAC (1985 : 70) qui affirmait que «ce qui boussille la création, c'est la référence», il s'agit de mettre en valeur la dimension subversive du film qui met en scène l'inversion de rapports de pouvoir au profit des subalternes, des invisibles de la société. Cette immixtion des invisibles dans les affaires des membres de la bonne société de l'empire kadjar du début des années 1920, alors en phase finale de déliquescence, s'incarne dans la jeune servante qui officie auprès de la maîtresse de maison, clouée sur un fauteuil roulant. La façon dont cette jeune servante, dont on n'apprendra jamais le prénom, devient centrale dans la lutte de succession pour la fortune familiale entre une héritière (Aghdas) assiégée par son beau-père (Haji Amou) et ses neveux adoptifs (Ramezan et Shaban) ne peut se résumer à son rôle dans l'intrigue marquée par une «surenchère scénaristique [...] qui ferait passer *Les diaboliques* ou *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* pour des *whodunits* candides» (MÉRANGER 2021 : 49). La place qu'elle prend est en effet accentuée par des choix de mise en scène et de réalisation, lesquels soulignent une ambiguïté constante de sa position vis-à-vis des factions rivales. Tout d'abord, le personnage de la servante constitue un personnage pivot, la pièce maîtresse autour de laquelle s'articule la partie par sa façon d'occuper l'espace, de circuler entre les autres personnages et de souligner la dimension antagonique qui les relie. La servante n'est jamais là où on l'attend, elle surgit de façon impromptue. C'est ainsi le cas dans la séquence où, après avoir quitté précipitamment la salle à manger à la suite de la maîtresse de maison ne supportant plus les insultes de son beau-père, la servante revient apporter l'eau pour les ablutions d'après le repas. Le spectateur perçoit alors l'arrivée de

la jeune femme via son reflet dans le miroir avant Haji Amou qui lève la tête, surpris par son arrivée.



De même, dans la séquence de confrontation entre Aghdas et son beau-père qui se sait démasqué d'avoir utilisé de faux cachets pour falsifier les actes de propriétés, tandis que Haji Amou fixe la jeune héritière depuis le bas de l'escalier, la jeune servante entre dans la maison sans être vue, esquive le beau-père et se glisse derrière les deux neveux pour rejoindre la jeune femme en haut des marches.



La jeune servante n'est pas seulement témoin des antagonismes, mais elle établit également des complicités entre les personnages, comme dans la séquence où elle porte le corps de Haji Amou avec Ramezan : un long mouvement de caméra circulaire qui passe des deux porteurs du corps à Aghdas avant de revenir sur la servante qui lui fait face unit les trois personnages dans le crime avec la servante comme dénominateur commun.

L'ambiguïté qu'elle porte se situe à plusieurs niveaux. D'une séquence à l'autre, comme d'une pièce à l'autre, elle passe d'éros à thanatos : à la séquence dans laquelle Haji Amou lui caresse la jambe pendant qu'elle déplie son tapis de prière



succède celle où elle tend à Aghdas le petit fléau qui lui servira à tuer son beau-père.



Cette incarnation d'éros et thanatos se retrouve dans le plan où, sortant d'un bassin du hammam où elle a attiré Aghdas pour être vue en compagnie de Haji Amou, la jeune servante vérifie que les deux ennemis ont bien trépassé.



Le rôle de la jeune servante de passeuse entre la mort et le désir apparaît également dans la séquence qui s'ouvre sur le moment où elle montre à la maîtresse de maison le maniement du revolver-dague et qui se clôt sur l'étreinte entre les deux femmes, les gros plans sur les mains des deux personnages féminins se retrouvant au début et à la fin de cette séquence.



Mais l'expression de ce désir ne constitue finalement qu'un aspect de la relation complexe qui se noue avec la riche héritière, mélange de complicité, de bienveillance, d'at-

traction et de rivalité mimétique, alors que tout les oppose (l'une est illettrée et sans ressource, tandis que l'autre est riche et instruite ; l'une se déplace partout dans la maison, fait office d'intermédiaire avec le monde extérieur, alors que l'autre est dépendante dans ces mouvements, clouée sur son fauteuil roulant). Dans plusieurs séquences, la servante se trouve aux pieds de la riche héritière soulignant ainsi le fossé social qui les sépare.



Sa position sociale s'exprime ainsi par la place qu'elle occupe dans le champ, comme dans la séquence où Aghdas est au centre du plan, trônant dans son lit, au centre des attentions, la servante demeurant muette sur le côté, les yeux baissés vers le sol, alors que le commissaire de police tente de démêler le mystère de la disparition de Haji Amou.



Cependant, dans la même séquence, préalablement, elle bondit de la place qu'elle occupe à côté d'Aghdas comme pour s'interposer entre le commissaire, les deux neveux et la maîtresse de maison qui les accuse de vouloir attenter à sa vie, la jeune femme quittant d'une certaine façon la place qui lui est dévolue.



La sortie de son rang peut se traduire par la place qu'elle occupe dans le champ, comme dans la séquence où Aghdas reçoit, alitée, quatre dames à l'heure du thé : un mouvement de caméra suit la jeune servante effectuer le service, puis, dans le plan suivant, une fois sa tâche accomplie, elle s'assoit sur une marche, au pied du lit, captant l'attention de l'assemblée pour adresser une requête. Elle se retrouve ainsi au centre de la discussion, à égalité avec les autres femmes présentes qu'elle surplombe légèrement, ne daignant même plus regarder la maîtresse de maison.



La prise de distance avec la condition sociale se traduit également à travers une certaine forme de mimétisme : lors de la séquence de la première rencontre avec le commissaire, les deux femmes ont la même coupe de cheveux, portent un voile identique et leurs jupes plissées se ressemblent. Par leur proximité dans le cadre, on se demande à qui finalement s'adresse l'officier de police qui fait face aux deux jeunes femmes.



En outre, la jeune servante adopte par moment le rôle de maîtresse de maison, comme quand elle donne une pièce

au jeune garçon qui travaille au service de l'héritière des lieux. Se met en place une forme d'inversion des rapports de force, car même si la servante se trouve au pied de la maîtresse de maison dans certaines séquences, cela ne l'empêche pas de dominer la situation, comme lorsqu'elle reproche à Aghdas sa naïveté. Le cadrage accentue alors l'importance de la jeune servante dans le champ qu'elle occupe quasiment seule.



Cette inversion des rapports de force trouve son point culminant dans la séquence où Aghdas est contrainte de ramper pour quitter son espace protégé et atteindre le sous-sol, lieu réservé aux invisibles de la maison et aux relations interlopes impliquant la jeune servante qui attire ainsi la maîtresse de maison sur son territoire. L'implication et les intérêts des deux jeunes femmes dans la disparition de Haji Amou se mélangent, dans une partie de plus en plus confuse. Le motif de l'échiquier présent dans cette séquence ne cessera de gagner en importance. Dans la séquence qui se termine par leur étreinte, la jeune servante fait effectuer une ronde dans le grand salon à la maîtresse de maison. La caméra effectue un gros plan sur l'échiquier, tandis qu'hors champ, Aghdas demande qui a touché aux pièces de la partie qu'elle était en train d'effectuer avec Haji Amou avant sa disparition. Dans le plan suivant, le raccord regard montre les deux jeunes femmes en train de regarder dans la même direction, indiquant que le plan précédent peut être vu par les deux personnages, comme si elles jouaient simultanément cette partie contre ceux qui convoitent la fortune de la riche héritière.



Elle met ainsi un terme à la partie dans laquelle elle a affronté la riche héritière dont elle a essayé de prendre la place, pour quitter le rang des invisibles, ainsi que cela transparait quand elle prend le temps de s'admirer dans l'un des deux grands miroirs qui se trouvent au sommet de l'escalier,

La servante s'immisce dans la partie, comme le montre également le plan où elle s'amuse à déplacer les pièces sur l'échiquier avec le canon du pistolet.



elle dont le reflet dans les miroirs n'était que furtif ou alors interdit, comme dans le plan où elle regarde Aghdas contempler son image, appuyée sur le cadre du miroir.



C'est la même jeune femme que l'on voit balayer le plateau de l'échiquier d'un revers de la main quand le plan qu'elle avait imaginé tourne au jeu de massacre.



Si les deux jeunes femmes ont eu pour projet commun de s'affranchir de la tutelle masculine quitte à commettre un crime pour cela, l'une voulait également s'affranchir du poids de la classe sociale.

Ayant échoué dans son projet, la servante quitte le huis-clos irrespirable à l'aube sous les yeux d'autres invisibles, la gouvernante et un jeune garçon à qui elle demande de veiller sur la maison. Invisibles, car eux non plus n'ont pas le temps de s'admirer dans les miroirs à l'inverse des personnages appartenant à la haute société.



Invisibles, car les disputes qui impliquent les différents protagonistes convoitant la fortune d'Aghdas se déroulent comme s'ils n'étaient pas là. Ces témoins silencieux et anonymes, on ne connaît pas non plus leurs noms, suivent les protagonistes de cette tragédie comme leur ombre. La plupart des scènes conduisant au drame final sont perçues par un-e membre du personnel de maison : la découverte des corps de Haji Amou et de Aghdas par Ramezan ;



la destruction des dame-jeanne par Aghdas et la servante ; les plans de Ramezan et de Shaban une fois qu'ils auront mis la main sur la fortune dont a hérité Aghdas.



Bien qu'ils demeurent muets dans le champ, ces personnages participent à la construction du récit, en quelque sorte hors champ. En effet selon les anecdotes que relatent les lavandières sur leurs maîtres dans cinq séquences, les invisibles ne sont pas que des yeux et des oreilles, mais aussi des langues qui se délient le moment opportun. Les lavandières font véritablement «office de chœur antique» (MÉRANGER 2021 : 49) au sein de la tragédie, et leurs apparitions dans cinq plans séquences rythment le film. Distillant au public spectateur des informations sur les personnages (la mère d'Aghdas étant la Grande Dame et sa fille la Petite Dame), livrant des informations sur le contexte social de l'époque, elles annoncent également ce qui pourrait advenir (utilisation de l'acide pour dissoudre un corps) quand ce ne sont pas les éléments naturels du lieu où elles se trouvent qui le font (vent et nuages gris annonçant l'orage et le dénouement de la tragédie).



Mémoire des lieux, peut-être raconteront-elles l'histoire de l'une des leurs qui aura joué son va-tout pour s'affranchir de sa condition et qui aura tout perdu, quittant la maison lors de l'appel à la prière du matin, revêtant une *abaya* noire pour rejoindre une autre cohorte d'invisibles.

* EPFL, chargé de cours.

Bibliographie

- ASLANI SHAHRESTANI, Gita (s.l.). «*Shatranj-E Baad*, Mohammad Reza Aslani», *Il Cinema Ritrovato* (<https://festival.ilcinemaritrovato.it/en/film/shatranj-e-baad/>)
- CHESHIRE, Godfrey (2021). «Chess of the Wind» (29/10/2021, <https://www.rogerebert.com/reviews/chess-of-the-wind-movie-review-2021>).
- DUNNING, John Harris (2020). «“Audiences won't have seen anything like this” : how Iranian film Chess of the Wind was reborn», *The Guardian*, 30/09/2020.
- FILIPPI, Dave (2021). «A Conversation about *Chess of the Wind*» (27/02/2021, <https://wexarts.org/film-video/conversation-about-chess-wind>).
- MÉRANGER, Thierry (2021). «Le verre et le fer», *Cahiers du cinéma*, no 778, juillet-août 2021.
- PENNAC, Daniel (1985). *Au bonheur des ogres*. Paris : Gallimard.

Furieuses

À la recherche des transgressions oubliées

Eléonore Beck* et Clarissa Yang**

La violence, une affaire d'hommes ? L'historiographie de la justice et de la criminalité a longtemps polarisé les illégalismes féminins, réduits à leur forme extrême. Les études se sont concentrées sur les figures archétypales et bien connues, de la sorcière de la première modernité à l'empoisonneuse du 20^e siècle. Selon les statistiques criminelles, près de 90% des transgressions à caractère violent dans la criminalité apparente sont commises par des hommes à l'époque moderne (SPIERENBURG 1984 : 234). Construits sur des conceptions religieuses et médicales, les discours normatifs proposent généralement une distinction genrée de l'honneur : pour les hommes, ils valoriseraient la vaillance, tandis que chez les femmes, ils privilégieraient la chasteté et la pudeur. Cette dichotomie expliquerait la surreprésentation des hommes dans les archives criminelles.

Néanmoins, depuis quelques décennies, de nouveaux travaux dévient le regard sur d'autres sources et révèlent que les femmes étaient également actrices de leur honneur (VAN DER HEIJDEN 2016 ; REGINA 2017). Les violences féminines « ordinaires » existaient bel et bien sous l'Ancien Régime : querelle de voisinage, excès lié à des enjeux honorifiques, présence revendicatrice de l'espace, les femmes jouent de leur *agentivité* pour transgresser les valeurs traditionnellement associées à leur sexe, à savoir la modestie

et la douceur. Loin de la figure de la mère-épouse soumise, elles occupaient également le territoire urbain de manière sonore, visuelle et physique, avec des problématiques propres à leurs rôles sociaux.

Minorisées par l'historiographie, ces actions ponctuent régulièrement les archives criminelles. De par leur nature et leur visée, ces sources doivent toutefois être consultées avec prudence. Les écrits et pratiques judiciaires d'Ancien Régime, dictés et exercés par une magistrature masculine, contiennent un biais inévitable. Le contenu de ces sources traduit moins les pratiques sociales réelles que les impératifs motivant la main de l'État.

L'analyse des affaires ayant trait aux femmes suggère plusieurs processus d'invisibilisation : l'anonymisation des identités, la minorisation des contentieux, ou encore le raccourcissement des enquêtes. Dans le régime inquisitoire, la répression des violences interpersonnelles vise à réparer l'ordre public et moral (PORRET 1995 : 96). Souvent résumés sous les « scandales » et « mauvaises conduites », les excès féminins ne semblent pas constituer un enjeu majeur pour les magistrats. Fortement soumises au « chiffre noir » qui distingue les pratiques réelles de la criminalité apparente, les violences féminines doivent aussi se chercher dans d'autres corpus que les procédures

pénales. Les femmes transgressives restent des cas parfois oubliés, en tout cas sous-documentés et sous-étudiés.

Genève et Saint-Gervais

Entourée par la France, la Savoie et la Suisse, la république de Genève est souveraine depuis l'adoption de la Réforme en 1536. L'exercice de la justice est détenu par le Petit Conseil, organe concentrant les compétences législatives, militaires, administratives et judiciaires (BRIEGEL, PORRET 2005 : 70). Enclavée dans ses fortifications, la cité-État se divise en plusieurs quartiers : la haute-ville, le Bourg-de-Four, la basse-ville et Saint-Gervais.

Aux marges du territoire, séparé du cœur du pouvoir par le Rhône, Saint-Gervais est un quartier dynamique, dont le centre social et économique se situe à la place homonyme. À l'époque moderne, la rue de Coutance devient l'axe de communication principal reliant rive gauche et rive droite jusqu'à la porte de Cornavin (BROILLET, WINIGER, LABUDA 1997 : 3-4). Aux 17^e et 18^e siècles, Saint-Gervais rassemble une population hétérogène, travaillant dans les domaines florissants de l'orfèvrerie, l'horlogerie, la bijouterie ou la gravure.



Christian Geissler, Place de Saint Gervais à Genève, 1811, gravure sur cuivre, 274 x 388 mm, Genève, © Bibliothèque de Genève.

Sur les traces des transgressions féminines

Épicentre de la vie sociale et religieuse, les temples se muent parfois en théâtre de conflits interpersonnels. L'un des motifs de discorde les plus fréquemment cités devant les autorités a trait à l'occupation des bancs. En février 1650, la servante Marie Gaudy commet un «scandale» en frappant des «filles» assises sur le banc qu'elle convoitait, lors du prêche de cinq heures, dimanche matin, au temple de Saint-Gervais. Ce type de querelle, qui se retrouve également dans la cathédrale Saint-Pierre ou au temple de la Madeleine, révèle les enjeux de visibilité et de représentation liés à l'honneur féminin.

Malgré les injures et coups échangés, ces affaires n'entraînent que rarement l'ouverture d'une procédure criminelle. Aux femmes violentes sont d'abord réservées les censures ecclésiastiques, prononcées par le Consistoire, *a fortiori* lorsque les excès se produisent dans l'espace religieux. Reposant sur un réseau de dizeniens et de pasteurs, l'organe constitue un interlocuteur accessible aux populations les plus vulnérables. Tribunal des mœurs central dans la conception calviniste, il régule une grande partie des conflits féminins, signe que les violences commises par des femmes sont d'abord perçues comme une entorse aux normes morales.

Communiquant avec le Lieutenant de police et le Petit Conseil, le Consistoire constitue souvent le premier chaînon de cette justice parcellaire, caractérisée par l'enchevêtrement des juridictions et des autorités. L'institution favorise les méthodes de réconciliation, tout en pouvant prononcer des mesures disciplinaires, de la censure à l'interdiction de la Cène, de manière temporaire ou définitive. Entendues par les ministres, les femmes violentes sont donc paternellement exhortées à mieux se conduire, à l'image de Marie Gaudy en 1650, sans que leur voix ait laissé de trace écrite. Cette forme de violence homosociale, dont la fréquence est probablement sous-estimée, reste encore méconnue et peu mise en exergue dans l'historiographie de la violence.

Autre scène de la violence quotidienne : les rues, haut lieu d'interactions sociales dans une ville caractérisée par sa densité. Voie de passage, terrain de jeux, espace de nettoyage et de vidange, la rue multiplie ses fonctions et favorise les frictions. Juxtaposée au temple de Saint-Gervais, la rue des Corps-Saints matérialise encore aujourd'hui la promiscuité des habitats et la densité des échanges. Là, en 1784, la lavandière Catherine Moré se plaint d'avoir été injuriée et «maltraitée», à la suite d'une altercation malencontreuse. En effet, à 11h du matin, occupée à écouler l'eau depuis les escaliers devant la porte de la maison, elle éclabousse «sans aucune mauvaise intention» un garçon du voisinage. Le ton monte, la situation s'envenime avec l'intervention de la mère en colère, venue défendre son fils. S'ensuit un corps-à-corps féminin, composé de coups et de coiffes arrachées, dégénérant jusqu'à se poursuivre dans le domicile de la plaignante. Le conflit sera finalement interrompu par une autre femme présente dans le voisinage.

Cette affaire à l'apparence anecdotique révèle pourtant une occupation spatiale poreuse et loin d'être dichotomique. Sphères «privée» et «publique» s'entremêlent alors que le rôle joué par les femmes dans la gestion domestique leur confère une présence effective dans les rues et la collectivité. Elle montre aussi la solidarité encouragée par la proximité spatiale. À l'image du cas précédent, cette procédure se termine de manière sommaire. Relevant cette fois-ci du pouvoir laïc, elle sera réglée par les autorités policières après une brève enquête de voisinage. La condamnée, «la femme Parléry», n'aura pas laissé ici d'autre trait que le nom de son époux¹.



Saynète représentant une dispute entre femmes, extraite de Christian Geissler, Genève, place du Molard, 1794, Aquarelle originale, 275 x 377 mm., Genève, © Bibliothèque de Genève.

Les femmes ne se manifestent pas seulement dans les conflits du quotidien, mais également dans la criminalité acquisitive. C'est notamment le cas de «la fille Champury», dont le prénom sera oublié au profit de la fonction de son père, marguillier de Saint-Gervais. En 1789, elle se serait emparée du mouchoir du pasteur Basset, oublié dans la chaire du temple. Confondue par le ministre, dénoncée par un témoin, elle aurait persisté dans ses négatifs, avant de faire réapparaître le mouchoir et de «sauter» sur l'homme d'Église. «Avec fureur», elle se serait saisie d'un couteau, menaçant de l'utiliser contre qui oserait l'approcher, tout en attribuant des titres injurieux à ses accusateurs. Cette scène n'est restituée qu'au travers des voix masculines, puisque la procédure repose entièrement sur la plainte et le témoignage. L'enquête prend brusquement fin lorsque le pasteur renonce à la voie judiciaire en raison de la «tête dérangée» de la suspecte.

Le motif de l'aliénation, fréquemment invoqué pour les femmes transgressives, pourrait cacher ici une autre cause : un arrangement infrajudiciaire réalisé à l'amiable, approche appréciée des populations et tolérée par les autorités judiciaires, entre le père marguillier et le pasteur. En effet, les femmes restent selon le droit soumises au pouvoir masculin, paternel, marital ou fraternel, en vertu de l'*imbecilitas sexus* (BEAUVALET-BOUTOUYRIE 2003 : 32-35). Dans ce cas, le statut privilégié de la fille Champury

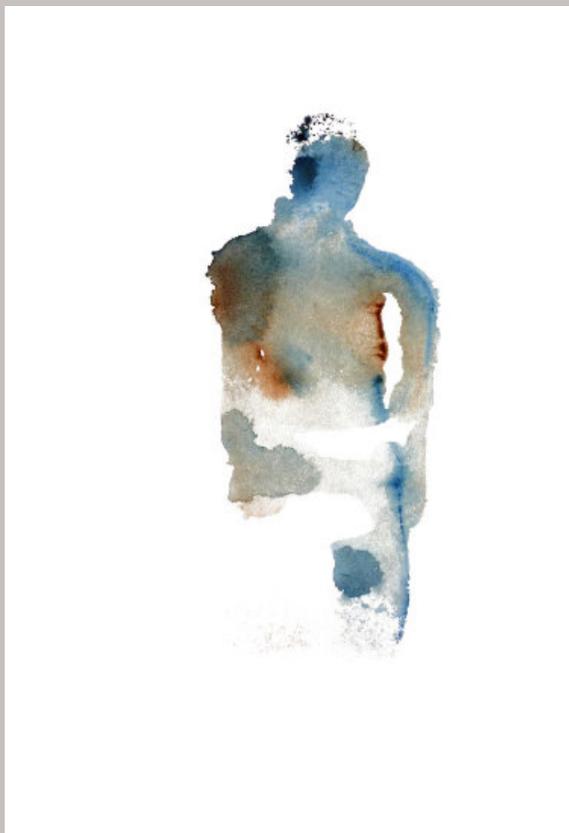
pourrait peut-être l'avoir protégée d'une mise en examen plus approfondie. Cette hypothèse invérifiable n'est toutefois pas nécessairement représentative du devenir des autres transgressives, issues de milieux moins influents.

La tentative de résoudre le conflit de manière informelle apparaît plus explicitement dans la procédure à l'encontre de Suzanne Truchet, en 1704. Issue de la récente vague de réfugié-es d'Orange qui se concentre dans le quartier de Saint-Gervais, la domestique Truchet se noie pour

échapper à une accusation de vol. Son maître, sa logeuse et son pasteur se livrent à un interrogatoire musclé en «l'exhortant à avouer son crime», tout en procédant à une perquisition sommaire de sa chambre. Le groupe tente ainsi de régler le litige en vase clos, afin peut-être d'éviter que l'affaire n'arrive aux oreilles des magistrats, le vol domestique étant sévèrement puni par la justice (PORRET 2008 : 63-73). La situation dégénère lorsque la logeuse frappe et menace du bourreau la jeune domestique, qui refuse d'avouer le vol. Poussée par le désespoir et poursuivie

Furieuses : parcours sensible au cœur de Saint-Gervais

Afin de redonner voix à ces vécus oubliés, en tout cas minorisés, l'exposition *Furieuses* dans le cadre du festival Histoire et Cité 2022 propose un itinéraire urbain dans le quartier de Saint-Gervais. Aux termes du parcours, le projet qui allie recherche académique et créations artistiques offre une expérience dynamique et sensorielle de l'histoire, hors des murs de l'Université. Des panneaux installés au cœur de Saint-Gervais permettent ainsi de découvrir les créations visuelles et sonores de l'écrivaine et artiste peintre Linn Molineaux (Cie Les Filoues). Pour une visite guidée ou un parcours libre sur les traces de ces vies transgressives oubliées.



© Linn Molineaux, Cie Les Filoues, 2011.

par les «gens qu'elle avait émus contre elle», Suzanne Truchet se jette dans les épuisoirs du Rhône du haut du pont de Saint-Gervais.

Longtemps considérés comme un épiphénomène par les historien-nes, les suicides féminins semblent au contraire fortement inscrits dans leur contexte social et historique collectif. Depuis l'époque médiévale, la mort volontaire est considérée comme un «meurtre de soi-même», un crime contre Dieu et une rébellion sociale. Les autorités genevoises ouvrent une investigation judiciaire et médico-légale lorsque la mort est jugée «suspecte». Les courtes procédures retracent, par la récolte des témoignages et la description des circonstances de la mort, les biographies parcelaires de chacune des défuntes.

En tant que jeune domestique étrangère, Suzanne Truchet apparaît, par son insertion sociale, professionnelle et matrimoniale fragile, comme le profil type des femmes qui attendent à leur jour (WATT 2001 : 161). L'accusation de vol domestique par le maître – motif récurrent de suicide féminin – découle de la verticalité du rapport ancillaire. Métier exercé majoritairement par des femmes, la domesticité implique la juste soumission de l'employée de maison envers son maître. La voleuse domestique subvertit un ordre social et de genre caractéristique des sociétés inégalitaires de l'Ancien Régime. La faute fait apparaître au grand jour l'échec du devoir de supervision du maître paternaliste. Les procédures de suicide se révèlent alors comme de précieuses sources d'information pour appréhender les domestiques transgressives, qui échappent le plus souvent aux mains de la justice.

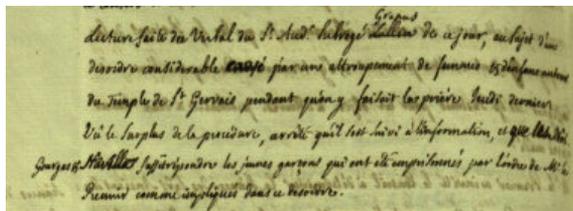
L'invisibilité caractérise également les cas de maquerillage et de prostitution, à l'image des sœurs Catherine et Gabrielle Paillard. Leurs activités ne sont portées devant les autorités judiciaires qu'en dernier recours, notamment lorsque l'équilibre fragile entre visibilité sociale et moralité publique a trop fortement été rompu aux yeux des voisins et du pasteur de quartier (GONZALEZ-QUIJANO, ROBY 2017). Criminalisée sous l'Ancien Régime, la prostitution

s'insère dans le territoire de «l'antimonde» (BRUNET 1992) : l'enquête de voisinage menée par le Consistoire fait ainsi état d'une longue période où les deux femmes exercent clandestinement sans que les autorités en soient informées. Estimant que «[ni] les exhortations ni les censures ne sauraient apporter aucun remède», les pasteurs transmettent l'affaire à «l'autorité du Gouvernement», qui condamne les deux sœurs à la prison en chambre close. En 1783, les sœurs Paillard auraient tenu un «lieu infâme de prostitution» dans leur appartement du quatrième étage qui donne sur la place de Saint-Gervais. Le scandale public tient principalement à la visibilité de l'activité illicite qui s'y tient. Interpellant les soldats depuis leur fenêtre, les deux sœurs logent dans leur appartement des «filles de leur trempe» et reçoivent «une foule de gens» «à toute heure du jour et de la nuit».

Dès 1782, les autorités genevoises doivent faire face à une explosion de la prostitution qui s'instille dans des caves, des rues ou des appartements privés. Dynamique, l'espace domestique comporte de multiples usages, que les femmes savent parfaitement exploiter (VICKERY 2007). Les prostituées et maquerelles jouent de cette frontière ténue entre visible et invisible, espaces privé et public, afin d'échapper au regard de la justice, tout en restant apparentes aux yeux de leurs clients.

L'afflux de prostituées résulte du nouveau contexte perturbé de la ville. Après plusieurs décennies de hautes tensions politiques, le parti des «Représentants», qui exige plus de droits politiques, renverse l'oligarchie et prend les rênes du pouvoir. La courte révolution est bientôt interrompue par l'intervention des armées françaises, sardes et bernoises qui imposent un édit de pacification limitant les droits de la bourgeoisie. Inquiet de potentielles nouvelles insurrections, le gouvernement décide de renforcer la surveillance de certains quartiers, et notamment celui particulièrement contestataire de Saint-Gervais.

En novembre 1782, un attroupement de femmes et d'enfants autour du temple de Saint-Gervais vise à stigmatiser les signataires de l'édit controversé par des cris, insultes et jets de pierre. Les magistrats qualifient l'émeute de «désordre scandaleux», en écartant l'aspect politique du tapage. La dépolitisation de la violence des émeutières passe également par leur déresponsabilisation : les membres du Petit Conseil insistent ainsi sur le mauvais encadrement du marguillier qui aurait «donné lieu à quelques personnes de commettre ce désordre». Comme souvent, les émeutières se trouvent frappées «d'anonymisation» (REGINA 2017 : 20) : un pasteur hostile qualifie le groupe émeutier de «populace», terme qui désigne péjorativement le «bas-peuple». Les enfants mâles, futurs citoyens de la République, sont par ailleurs immédiatement saisis par la justice pour être détenus en prison, tandis que les femmes seront entendues, puis censurées, à la fin de la procédure.



Registre du Conseil 283, 23 novembre 1782, fol. 514.

Depuis la fin des années 1980, les «évidentes émeutières» d'Ancien Régime ont été réhabilitées dans leur fonction clé d'agentes de violences dans l'espace public, notamment en tant que mobilisatrices et boute-feux (FARGE 1991). Si l'historiographie a souvent réduit les émeutières à leur rôle de garantes morales et domestiques dont la participation se limiterait aux émeutes de subsistance, leur fonction complexe dans les révoltes politiques est mieux connue aujourd'hui (CHEVALIER 2012). Néanmoins, il reste de nombreux champs d'action à élucider en ce qui concerne les violences féminines, encore marquées par les difficultés méthodologiques posées par les sources.

* Université de Genève, assistante.

** Université de Genève, doctorante FNS.

1 La femme Parléry apparaît dans une autre procédure, datant de 1797, qui porte sur une querelle avec un homme. Son identité complète y sera révélée : née Rembernard, Françoise Parléry exerce comme bouchère. Voir CH AEG, Procédure criminelle, 2e série, 4990, « Rixe », 1797.

Sources

AEG Consistoire R. 56, 1650, fol. 69v-70r.

AEG Consistoire R. 91, 1783, fol. 331.

AEG, Procédure criminelle, 1ère série, 13988, «Désordre», 1782.

AEG, Procédure criminelle, 1ère série, 15653, «Menaces outrageants», 1789.

AEG, Procédure criminelle, 2e série, 3110, «Noyée», 1704.

AEG, Procédure criminelle, 2e série, 4691, «Excès», 1784.

AEG, Procédure criminelle, 2e série, 4990, «Rixe», 1797.

Littérature secondaire

BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett (2003). *Les femmes à l'époque moderne (16e-18e siècles)*. Paris : Belin.

BRIEGEL, Françoise, PORRET, Michel (2005). «Le droit de punir en République au temps des Lumières», *Dix-Huitième Siècle*, 37, pp. 69-85.

BRUNET, Roger, FERRAS, Robert, THERY, Hervé (1992). *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*. Montpellier, Paris : Reclus.

CASTAN, Nicole (2002). «Criminelle» in DUBY, Georges, PERROT, Michelle (éd.). *Histoire des femmes en Occident*, t. 3 – 16e-18e siècles, sous la direction de Natalie Zemon Davis et Arlette Farge. Paris : Perrin, pp. 539-540.

CHEVALIER, Clara (2012). «Des émeutières passées sous silence ? L'invisibilisation de la violence des femmes au prisme du genre» in CARDI, Coline, PRUVOST, Geneviève (dir.). *Penser la violence des femmes*. Paris : La Découverte, pp. 85-184.

DAUPHIN, Cécile, FARGE, Arlette (1997). *De la violence et des femmes*. Paris : Albin Michel.

DOUSSOT, Joëlle-Elmyre (1992). «La criminalité féminine au 18e siècle» in GARNOT, Benoît (dir.). *Histoire et criminalité de l'Antiquité au 20e siècle : nouvelles approches*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, pp. 175-179.

- FARGE, Arlette (1988). «La violence, les femmes et le sang au 18e siècle», *Mentalités*, 1, pp. 95-109.
- FARGE, Arlette (1991). «Évidente émeutière» in ZEMON DAVIS, Natalie, FARGE, Arlette (dir.). *Histoire des femmes*, vol. III – 16e-18e siècles. Paris : Plon, pp. 491-496.
- GODINEAU, Dominique (2003). *Les femmes dans la société française : 16e-18e siècle*. Paris : Armand Colin.
- GRANDJEAN, Michel (1994). «Du catéchisme à la discipline. L'Église de Calvin entre profession de foi et exigence éthique», *Équinoxe*, vol. 11, pp. 37-50.
- GONZALEZ-QUIJANO, Lola, ROBY, Agathe (2017). «Pour une approche spatiale de la prostitution», *Histoire urbaine*, 49, pp. 5-15.
- GROSSE, Christian (2006). «“Pour bien de paix”. La régulation des conflits par les consistoires en Suisse romande (16e-17e siècles)» in CHABOT, Jean-Luc, GAL, Stéphane, TOURNU, Christophe (éd.). *Figures de la médiation et lien social*. Paris : L'Harmattan, pp. 85-107.
- PORRET, Michel (1995). *Le crime et ses circonstances. De l'esprit de l'arbitraire au siècle des Lumières selon les réquisitoires des procureurs généraux de Genève*. Genève : Droz.
- PORRET, Michel (2008). *Sur la scène du crime : Pratique pénale, enquête et expertises judiciaires à Genève (18e-19e siècle)*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- REGINA, Christophe (2017). *Dire et mettre en scène la violence à Marseille au 18e siècle*. Paris : Classiques Garnier, coll. POLEN.
- SPIERENBURG, Pieter (1984). *The Spectacle of Suffering*. Cambridge : Cambridge University Press.
- VAN DER HEIJDEN, Manon (2016). *Women and Crime in Early Modern Holland*. Leiden : Brill.
- VICKERY, Amanda (2007). *Gender and Space in Early Modern England*. Woodbridge : Boydell & Brewer.
- WALKER, Garthine (2003). *Crime, Gender and Social Order in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge University Press.
- WATT, Jeffrey (2001). *Choosing Death : Suicide and Calvinism in Early Modern Geneva*. Kirksville : Truman State.



À pas aveugles

de Christophe Cognet

FR, 2021, Coul., 110', vo fr st, 14/14

Alberto Errera, un juif d'origine grecque affecté aux *Sonderkommandos* de Birkenau, est parvenu au péril de sa vie à saisir et à dissimuler quatre images témoignant du processus d'extermination. Christophe Cognet les décrypte et les incruste dans les paysages actuels où s'est déroulée la solution finale. D'autres rares clichés pris par des déporté-es dans des camps de concentration balisent le parcours opiniâtre d'un cinéaste résolu à restituer la mémoire de gestes de résistance ultime à portée universelle.

Jeudi 31 mars à 20h00

Genève – Uni Dufour, Salle U600

Projection suivie d'un échange avec Christophe Cognet, Jean Perret



Attica

de Cinda Firestone

US, 1973, Coul., 80', vo st fr, 14/14

Septembre 1971 : une révolte éclate dans la prison d'Attica dans l'État de New York suite à l'assassinat d'un militant du Black Panther Party. Les prisonniers réclament des conditions de détention plus humaines et dénoncent le racisme de l'institution. 1973 : après la répression sanglante des mutins, ce documentaire engagé les rend à nouveau visibles et audibles..

Dimanche 3 avril à 16h00

Lausanne – Palais de Rumine, Aula



Cuadecuc, vampir

de Pere Portabella

ES, 1970, NB, 67', muet, 16/16

Lorsqu'en 1970 Jesús Franco tourne *Les Nuits de Dracula*, le catalan Pere Portabella saisit l'occasion pour s'en inspirer. Il crée un *silent film* qui, à partir des hors-champs du premier, explore les secrets du cinéma, les tabous dans les goûts du public et la situation des opposant-es à la dictature. Si l'œuvre de Jess Franco est passée presque inaperçue à l'époque, que dire de *Cuadecuc*. Il aura en effet fallu plus de quarante ans pour que l'un des bijoux du cinéma espagnol, symbole de la résistance *underground* au franquisme, se fasse connaître.

Mardi 29 mars à 17h00

Genève – Uni Dufour, Salle U600



L'échiquier du vent

de Mohammad Reza Aslani

IR, 1976, Couleur, 101', vo st fr, 14/14

Après la mort de son épouse, un commerçant projette de se débarrasser de sa belle-fille, héritière en titre de la fortune et de leur luxueuse maison. À travers le récit de cette lutte, Mohammad Reza Aslani livre une critique sociale et culturelle puissante, anticipant la révolution et dessinant avec clairvoyance l'échec social et économique de l'Iran. La récente restauration du film permet enfin d'apprécier l'originalité et la modernité de cette œuvre fascinante, restée près de 45 ans dans l'ombre de la censure.

Samedi 2 avril à 20h00

Lausanne – Palais de Rumine, Aula

Projection suivie d'une discussion avec Nicolas Appelt



L'image manquante

de Rithy Panh

FR, KH, 2013, Couleur, 92', vo st fr, 14/14

Dix ans après *S21, la machine de mort khmère rouge* (2002), film qui fit date sur la mise en œuvre d'un génocide, le cinéaste franco-cambodgien Rithy Panh revient sur les traces de son enfance et de sa déportation durant les années où l'Angkar de Pol Pot régna d'une main de fer. Face à la pénurie d'images, exceptées celles de la propagande, il invente un dispositif simple, des figurines d'argile, qui lui permet de rendre un hommage vibrant aux siens et aux «âmes errantes».

Mercredi 30 mars à 20h30

Genève – Uni Dufour, Salle U600

En partenariat avec la HEAD – Genève et le FIFDH



Into the Fire

American Women in the Spanish Civil War

de Julia Newman

US, 2002, Coul., 58', vo fr,

En 1936, un coup d'État militaire tente de renverser le nouveau gouvernement démocratique espagnol légalement élu. Hitler et Mussolini rejoignent rapidement le combat aux côtés des militaires fascistes. En réponse, environ 80 américaines, avec plus de 2700 de leurs compatriotes hommes, se portent volontaires du côté républicain pendant la Guerre civile espagnole. Le film recueille les témoignages de seize d'entre elles.

Dimanche 3 avril à 17h00

Genève – Cinémas du Grütli

Projection suivie d'une discussion avec Brenda Lynn Edgar, Pascal Hufschmid, Marie Leyder, Dolores Martín Moruno, Julia Newman, María Rosón

En partenariat avec les Cinémas du Grütli



The Invisible Man L'homme invisible

de James Whale

US, 1933, NB, 70', vo st fr, 14/14

Adaptation du roman éponyme écrit par H. G. Wells en 1897, *The Invisible Man* raconte l'histoire du docteur Jack Griffin, un scientifique qui utilise une substance pouvant rendre invisible. S'étant pris lui-même comme cobaye, il se retrouve piégé dans un état d'invisibilité. Il se réfugie alors dans un village isolé pour fabriquer un antidote. Griffin devient toutefois de plus en plus agressif et cède à une violente soif de pouvoir.

Mardi 29 mars à 20h00

Genève – Uni Dufour, Salle U600



Les invisibles

de Sébastien Lifshitz

FR, 2012, Coul., 114', vo fr, 16/16

Des hommes et des femmes, né-es dans l'entre-deux-guerres. Ces personnes n'ont aucun point commun sinon d'être homosexuel-les et d'avoir choisi de le vivre au grand jour, à une époque où la société les rejetait. Ils et elles ont aimé, lutté, désiré, fait l'amour. Aujourd'hui, ils et elles racontent ce que fut cette vie insoumise, partagée entre la volonté de rester des gens comme les autres et l'obligation de s'inventer une liberté pour s'épanouir.

Samedi 2 avril à 16h00

Genève – Uni Dufour, Salle U600

Projection suivie d'une discussion avec Sébastien Lifshitz, Lorena Parini

En partenariat avec l'Institut des études genre et le Service Agenda 21



Moonlight

de Barry Jenkins

US, 2016, Coul., 110', vo st fr, 14/14

Chronique de l'enfance, de l'adolescence et de l'âge adulte d'un jeune homosexuel afro-américain qui grandit dans un quartier difficile de Miami, cet important récit d'émancipation déjoue l'imaginaire traditionnel de la criminalité et de la pauvreté aux États-Unis.

Dimanche 3 avril à 11h00

Lausanne – Palais de Rumine, Aula

Projection suivie d'une discussion avec Alice Fuchs, Alana Guarino Giner et Yann Schlaefli



On the Bowery

de Lionel Rogosin

US, 1956, NB, 65', vo st fr, 14/14

Ray, Doma («Doc») et Frank, trois prolétaires blancs des bas-fonds de Bowery (New York), traînent leur dénuement avec les asociaux, chômeurs, clochards, aliénés et alcooliques. Entre taudis, bars, pensions miteuses, dortoirs de l'Armée du Salut, impasses et rues, similaires à ce trio pathétique, beaucoup de miséreux invisibles surnagent dans cette lutte pour la survie.

Hommage au néo-réalisme italien, le naturalisme urbain de Lionel Rogosin humanise les femmes et les hommes hébété-es du *Lower East Side*.

Vendredi 1er avril à 20h00
Genève – Uni Dufour, Salle U600



Sergeant Rutledge

Le sergent noir

de John Ford

US, 1960, Coul., 111', vo st fr, 14/14

1881, Arizona. Le charismatique sergent Rutledge est accusé devant une cour martiale du viol et du meurtre de la jeune Lucy Dabney et de l'assassinat du père de la victime. Issu du 9e régiment de cavalerie composé d'anciens esclaves, l'officier noir défend son innocence devant la justice blanche. Plaidoyer antiraciste, ce film rappelle le rôle des Africains-Américains dans la conquête de l'Ouest et revendique leur présence dans le western – genre majeur de la production cinématographique états-unienne de l'après-guerre.

Samedi 2 avril à 13h00
Genève – Uni Dufour, Salle U600

Programmation en salle

Mardi 29 mars

17:00 Uni Dufour, salle U600 (Genève)
Cuadecuc, vampir, Pere Portabella

19:00 Uni Dufour, rez (Genève)
V.O., émission cinéma du campus
en direct de la librairie historique avec Cerise Dumont, Almudena Jiménez Virosta, Youri Volokhine

20:00 Uni Dufour, salle U600 (Genève)
The Invisible Man, James Whale

Mercredi 30 mars

20:30 Uni Dufour, salle U600 (Genève)
L'image manquante, Rithy Panh
en partenariat avec FIFDH, HEAD – Genève

Jeudi 31 mars, Uni Dufour, salle U600

19:00 Uni Dufour, rez (Genève)
V.O., émission cinéma du campus
en direct de la librairie historique avec
Christophe Cognet, Jean Perret

20:00 Uni Dufour, salle U600 (Genève)
À pas aveugles, Christophe Cognet
projection suivie d'un débat avec Christophe Cognet, Jean Perret

Vendredi 1er avril

19:00 Uni Dufour, rez (Genève)
V.O., émission cinéma du campus
en direct de la librairie historique avec Bertrand Bacqué, Leandra Patané, Michel Porret

20:00 Uni Dufour, salle U600 (Genève)
On the Bowery, Lionel Rogosin

Entrée

Entrée libre

Contrôle COVID selon les mesures en vigueur

Lieux de projection

Uni Dufour, Auditoire Piaget U600
rue Général-Dufour 24, Genève

Cinémas du Grütli
rue Général-Dufour 20, Genève

Palais de Rumine, Aula
place de la Riponne 6, Lausanne

Samedi 2 avril

13:00 Uni Dufour, salle U600 (Genève)
Sergeant Rutledge (Le sergent noir), John Ford

16:00 Uni Dufour, salle U600 (Genève)
Les invisibles, Sébastien Lifshitz
projection suivie d'un débat avec
Sébastien Lifshitz, Lorena Parini
en partenariat avec Institut des études genre,
Service Agenda 21

20:00 Palais de Rumine, Aula (Lausanne)
L'échiquier du vent, Mohammad Reza Aslani
projection suivie d'une discussion avec Nicolas Appelt

Dimanche 3 avril

11:00 Palais de Rumine, Aula (Lausanne)
Moonlight, Barry Jenkins

16:00 Palais de Rumine, Aula (Lausanne)
Attica, Cinda Firestone
projection suivie d'une discussion avec Faye Corthésy

17:00 Cinémas du Grütli (Genève)
Into the Fire, American Women in the Spanish Civil War, Julia Newman
projection suivie d'un débat avec Brenda Lynn Edgar, Pascal Hufschmid, Marie Leyder, Dolores Martín Moruno, Julia Newman, María Rosón
en partenariat avec Les Cinémas du Grütli

V.O., l'émission cinéma du campus

unige.ch/dife/culture/cinema/vo

Informations

histoire-cite.ch

cinema@histoire-cite.ch | 022 379 7705

Partenariat

Bibliothèque cantonale et universitaire (BCU Lausanne), Ciné-club universitaire, Cinémas du Grütli, FIFDH, HEAD – Genève, Institut des études genre (UNIGE), Musée cantonal d'archéologie et d'histoire – Lausanne, Service Agenda 21, Université de Lausanne

Coordination

Ambroise Barras, Sébastien Farré, Julie Polli

Moyens techniques : Jennifer Barel, Fabien Giller, Elsa-Line Huwyler, Miléna Mathez-Loïc (MédiasUnis), Service audiovisuel de l'Université

Programmation

Bertrand Bacqué, Ambroise Barras, Noémie Baume, Floriane Chassaing, Cerise Dumont, Sébastien Farré, Vincent Fontana, Taline Garibian, Almudena Jiménez Virosta, Leandra Patané, Jean Perret, Michel Porret, Nicolas Sarkis, Estelle Sohler

Remerciements

Nicolas Appelt, Eléonore Beck, Mireille Berton, Christophe Cognet (réalisateur), Isabelle Gattiker, Suzanne Liandrat-Guigues, Sébastien Lifshitz (réalisateur), Rithy Panh (réalisateur), Lorena Parini, Mathias Popee, Alexandra Ryf, Youri Volokhine, Alexandra Weber Berney, Clarissa Yang

La revue « Invisibles » du Festival Histoire et Cité (2022) est une publication hors-série de la Revue du Ciné-club universitaire, Vie de Campus – Activités culturelles de l'Université de Genève

Édition

Ambroise Barras

Couverture

SO2 Design

Graphisme et composition

Julien Jespersen

La Revue du Ciné-club universitaire, 2022, hors-série « Invisibles »
Festival Histoire et Cité
ISSN 1664-4441 (print)
ISSN 1664-4476 (online)
© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch
Genève, mars 2022