

La Revue du Ciné-club universitaire, 2020, hors-série

La peur

[cinéma]

 Festival —
Histoire et Cité

Sommaire

La raison de la peur	
Édito.....	1
Une plongée dans les archives et les images	
<i>Ma vie dans l'Allemagne d'Hitler</i>	2
La peur de l'invasion	
Winston Churchill, la rhétorique de la victoire	9
<i>Dunkerque</i>	
La peur sur tous les fronts.....	14
Peurs collectives et anticommunisme	
<i>La peste rouge</i>	22
La terreur comme arme de répression	
<i>La nuit des crayons</i>	29
Les vertus épistémiques de YouTube	
Le web au service de l'histoire?	32
Exorciser le martyr des prisonniers de la prison de Palmyre	
<i>Tadmor</i> , de Monika Borgmann et Lokman Slim	34
Plus vampire que moi tu meurs!	
<i>Nosferatu</i> , de Murnau	40
Le raid formique	
<i>Them!</i> Terreur, horreur, épouvante, massacre	47
Cacher la bombe	
La réception de <i>The War Game</i>	57
Filmer la peur	
La séduction morbide de la caméra meurtrière	63
Hitchcock et le registre horrifique	
<i>Les oiseaux</i>	75
La collapsologie	
En bulles et sur le divan.....	82
Horreur à l'italienne	85
Une allégorie de la peur sur fond d'Apocalypse	
<i>Les harmonies Werckmeister</i> , de Béla Tarr.....	91
Exister à travers l'écriture	
La <i>contre-enquête</i> de Kamel Daoud	98
Films au programme.....	99

La raison de la peur

Édito

Ambroise Barras,
Université de Genève

Dès son invention, le cinéma a entretenu une relation si étroite avec la peur qu'on pourrait dire qu'elle – la peur – en est la raison intime. Provoquer la peur ou l'exorciser, la thématiser, la figurer ou la refouler hors cadre des modes de sa représentation filmique, ... l'histoire du cinéma peut sans doute être écrite comme celle, culturelle, des multiples traitements cinéscopiques de ce sentiment. La programmation cinéma du Festival Histoire et Cité 2020 en esquisse un plan panoramique en 16 films, du court *Frankenstein* (1910) de J. Searle Dawley – dont il faut noter l'impeccable restauration de la



copie que le Ciné-club universitaire a récemment produite – jusqu'à l'hyperbolique *Dunkerque* (2017) de Christopher Nolan.

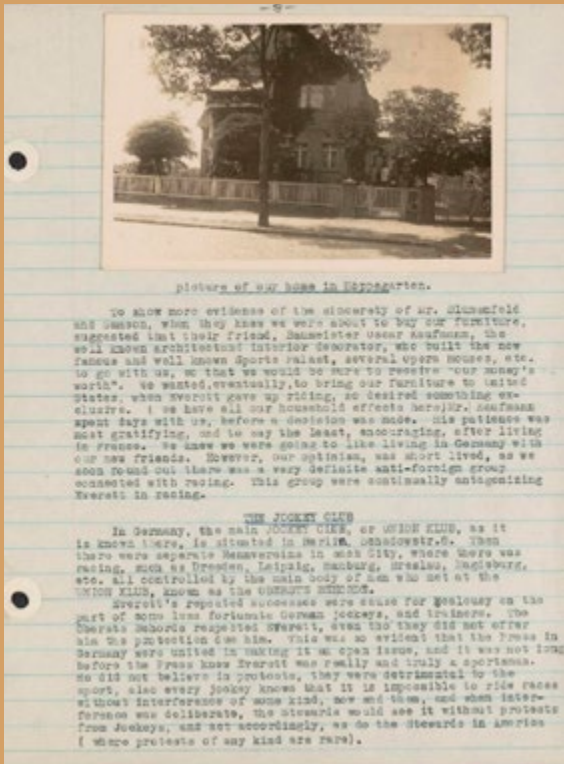
Il y a, dans l'urgence à représenter, la trace d'une peur fondamentale. À la question que *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) pose emblématiquement «Can you see yourself in this picture?»,

chacune de ces œuvres varie les formes d'une même réponse inquiétante. Les contributions qui composent cette édition [cinéma] de la revue du Festival Histoire et cité se risquent à en caractériser les matières, à en révéler les modalités, à en exemplifier les genres. À lire, pour angoisser à vue.

Peeping Tom (Michael Powell, 1960). Crédits: Cinémathèque Suisse.

Une plongée dans les archives et les images

Ma vie dans l'Allemagne d'Hitler



Harvard University – Houghton Library / Haynes, Edna. My life in Germany contest papers, 1940.

Entretien de Jean-Leclerc avec Jérôme Prieur¹

Jean Leclerc – Autant dire que Ma vie dans l'Allemagne d'Hitler, le film que vous avez réalisé, est une enquête au double sens du terme. C'est à la fois celle que vous avez menée et une enquête qui a réellement eu lieu.

Jérôme Prieur – Tout part en effet d'une enquête lancée par trois professeurs de l'Université de Harvard à l'été 1939, enquête que j'ai découverte un peu accidentellement en lisant un recueil de témoignages réunis par Uta Gerhardt et Thomas Karlauf (2009) autour de la sinistre «Nuit de cristal» du 8 au 9 novembre 1938. Et là, grâce aux notes et à la préface de ce livre publié en Allemagne puis en France il y a dix ans, je m'aperçois que les récits publiés dans ce recueil proviennent d'une grande enquête qui a eu lieu à Harvard en 1939. Je regarde si cette enquête a été publiée, et je découvre avec étonnement que non. Aux États-Unis et en Allemagne, seule une vingtaine de textes a été éditée bien après-guerre, essentiellement à partir des années 90. Ainsi seul le récit du philosophe Karl Löwith (1988) qui avait répondu à cette enquête de Harvard a paru en France: un seul texte édité en français jusqu'à aujourd'hui!

«Ma vie en Allemagne avant et après le 30 janvier 1933»: c'est le thème donné à tous ces auteurs, ces témoins qui ont pour point commun d'avoir tous réussi à fuir

l'Allemagne, à un moment ou à un autre, entre 1933 et début 1939. Quand on dit «enquête», on s'attend à ce que ce soit un questionnaire avec des réponses qui occupent trois ou quatre pages. Or chaque «réponse» fait de 50 à 300 feuillets, manuscrits ou dactylographiés, en allemand et parfois en anglais... Il y a eu finalement 261 manuscrits qui sont aujourd'hui pour l'essentiel toujours conservés à Harvard. Un matériel absolument énorme, très peu exploré, sauf par un chercheur allemand installé à Mayence qui m'a beaucoup aidé dans mon travail d'investigation et de sélection, Detlef Garz, probablement le meilleur connaisseur au monde de cette enquête.



Fuir l'Allemagne. Crédits AKH.

Cela laisse à entendre que ces Allemands étaient tous allés se réfugier aux États-Unis?

Beaucoup sont alors aux États-Unis, mais sinon ils sont pour la plupart éparpillés à travers le monde. Ceux qui partent en 1933 vont en Suisse, particulièrement à Zurich, parce que c'est le pays le plus proche. D'autres vont à Paris, ce qui n'est pas forcément la meilleure idée étant donné ce qui va se passer à partir de 1939 pour les Allemands qui se croyaient à l'abri en France. Beaucoup d'autres exilés vont essayer d'aller en Espagne puis de partir en Amérique, en Afrique du Sud, en Palestine, au Japon...

Toute cette population qui a été forcée de partir compte pour moi parmi les premiers résistants au nazisme: ces

Toute cette population qui a été forcée de partir compte pour moi parmi les premiers résistants au nazisme.

Allemands ont décidé de partir, de tout abandonner, leurs biens, leurs familles, leur vie, leur travail. C'est un choix très radical, dès lors que l'on peut penser – comme beaucoup d'autres – que la situation est grave mais qu'elle ne va pas empirer.

Mais comment Harvard avec cette dissémination des exilés allemands a pu rendre public son appel d'offres?

L'enquête se présentait sous la forme d'un concours. Les sociologues américains, depuis les années 1910, ont beaucoup pratiqué les enquêtes de terrain auprès de certains types de populations ou de populations minoritaires. Souvenons-nous d'ailleurs du livre de Walker Evans et de James Agee *Louons maintenant les grands hommes* (1941), qui est issu d'une de ces enquêtes. Et donc Harvard offre de récompenser les meilleurs récits. Le premier prix est doté de 500 dollars, ce qui peut nous paraître modeste aujourd'hui, mais à l'époque cela permet de vivre plusieurs mois aux États-Unis, donc c'est un attrait matériel qui stimule les candidatures, en dehors du désir de la plupart de témoigner de l'état de l'Allemagne, et de raconter le tournant de leur existence.

Il y a tout un système de relais qui est mis à contribution. Il y a des journaux, le *New York Times* publie notamment cet appel à concours, il y a des associations locales d'exilés qui le font connaître. C'est très émouvant de voir de ses yeux ces manuscrits, ces dossiers quand on se dit que ces gens-là non seulement sont partis de leur pays, ont tout abandonné, mais qu'ils livrent leur vie à des

chercheurs inconnus en leur racontant ce qui leur est arrivé depuis la prise du pouvoir par les nazis.

Beaucoup de femmes répondent. Il y a évidemment des Juifs allemands, ceux que les lois de Nuremberg vont considérer comme «juifs» ou «demi-juifs»... enfin toutes ces

comptabilités sordides, mais il y a encore des socialistes aussi bien que des conservateurs, des catholiques, des protestants, y compris des citoyens qui sont sans aucune opinion politique. Ce sont des Allemands qui, pour différentes raisons, ne supportent plus de vivre en Allemagne et qui le racontent à leur échelle.



Crédits: Roche Productions. Photos: Renaud Personnaz.

Au fond, la sociologie est très vaste.

C'est évidemment la bourgeoisie intellectuelle qui écrit plus facilement, des avocats, des journalistes, des médecins. Mais il y a au moins un ouvrier, un jeune militant communiste. Il y a des professeurs, il y a des employés de bureau, il y a des étudiants. Ce n'est évidemment pas un échantillon au sens scientifique. Mais cela est très représentatif au sens historique. Cela

nous dit quelque chose de la manière dont l'Allemagne voit, à chaud, l'arrivée des nazis au pouvoir.

Il y a une femme, Eva Wysbar – une jeune actrice qui va partir à Hollywood où elle n'a pas fait une carrière formidable – qui résume la situation d'une formule absolument extraordinaire: avec les nazis, dit-elle, on n'a «plus de livres, plus de lit, plus de casseroles». Elle veut dire par là que les nazis ont envahi – c'est le totalitarisme – toute la vie publique, mais aussi la vie privée.

Un autre de ces témoins s'appelle Robert Breusch. Il est sans arrêt sollicité par l'un de ses collègues de bureau qui lui demande d'entrer dans la SA. Et Robert Breusch qui n'est pas vraiment un militant antinazi répond en son for intérieur, un peu comme Bartleby, qu'il n'est pas pressé de porter leur uniforme ridicule et de participer le soir après le travail à des réunions interminables. Lui, ce qu'il défend, c'est son petit territoire privé, mais je trouve que la façon dont il le dit est révélatrice. Elle est magnifique, et rien que de le dire, c'est quand même un acte de résistance, même à un niveau très peu politique.

Ce que j'aime particulièrement, c'est que vous ayez choisi une voix, celle d'Ute Lemper, avec son léger accent allemand, avec ce je-ne-sais-quoi qui écorche un peu ou tord les mots avec un autre sens que celui que l'on entend habituellement dans notre langue.

J'ai convaincu Ute Lemper, l'actrice et chanteuse allemande, d'être cette interprète aussi bien pour la version française que pour la version anglaise (elle vit à New York). Comme j'ai retenu finalement 40 à 50 témoignages, je voulais que cette hétérogénéité des sources, des origines, des personnes soit impérativement compensée par le fait qu'il y ait une voix unique, celle d'une narratrice. Cette narratrice est le porte-voix de ces différents personnages, qu'ils soient hommes ou femmes, mais elle me permet en outre de présenter chacun, de les situer socialement et personnellement au fur et à mesure du récit. Il n'y a pas de sous-titres ou d'autres voix. Il y a un seul récit, un récit choral, celui des exilés, porté par la voix d'Ute Lemper. Récit à la première personne qui restitue en parallèle la chronologie explicite ou souterraine de

l'histoire allemande des années 30 que j'ai établie avec les conseils précieux d'Isabelle Davion, la conseillère historique de ce film comme des autres films que j'ai pu déjà réaliser sur la période et avec laquelle je suis en dialogue constant, de la préparation à la fin du film, jusqu'au bout.

Votre film pose la question de l'obéissance et du consentement.

Ce qui m'a le plus frappé en lisant les récits de l'enquête de Harvard, c'est de voir sans cesse comment le pays a été rapté par le nazisme, ravi, envoûté... C'est cela qui est le plus effrayant, en dehors de la violence de la prise de contrôle de la société dès les premières semaines, les premiers mois de l'année 1933. Et l'on voit bien que le travail de sape des nazis commence avant qu'Hitler n'arrive au pouvoir, légalement. Il ne faut jamais oublier qu'il n'est pas arrivé au pouvoir à l'issue d'un coup de force mais que l'on a pensé que l'on pourrait le manœuvrer, ou l'éliminer... Comme si le régime de dictature annoncé par Hitler et ses partisans était une option politique parmi d'autres que l'on pouvait essayer le temps que les nazis fassent preuve, au pire, de leur incompétence. Le régime a tout de même tenu plus de douze ans. L'enquête de Harvard permet d'observer très concrètement les effets de la mise au pas du pays pendant les cinq premières années du pays, avant la guerre, avant le projet d'extermination, puisque tous les témoignages ont été envoyés au plus tard à Harvard au printemps 1940.

Ce qui est formidable dans ces images d'amateurs, c'est qu'elles nous montrent quelque chose que d'habitude on ne voit pas.



Voilà, ces hommes, ces femmes roulent dans un train. Ils sont soulagés et accablés en même temps. Crédits AKH.

Je dois vous avouer que les premières images de votre film m'ont particulièrement fasciné, troublé même pour certaines. Imaginez-vous dans un train. La caméra est à l'intérieur, et même à l'intérieur d'un compartiment, ce qui est tout à fait sidérant. Et ces voyageurs nous jettent des coups d'œil...

Ces regards caméra sont utilisés dramatiquement, de manière à ce

que vous ressentiez exactement ce que vous exprimez, la question sur votre propre place de spectateur...

Vous, spectateur d'aujourd'hui, vous êtes regardé par ceux qui sont irrémédiablement dans le passé...

C'est cela qui m'intéresse par-dessus tout, ce face à face, ce décalage. Surtout pas la sécurité de ceux qui analysent le passé derrière une vitre protectrice. Voilà, ces hommes, ces femmes roulent dans un train. Ils sont soulagés et accablés en même temps. C'est cela

qui, sourdement, nous trouble. J'ai besoin que l'image d'archive soit prise en compte comme une image, qu'elle ait une puissance poétique, que ce ne soit surtout pas une image d'illustration. Cela m'agace beaucoup de voir nombre de documentaires, particulièrement à la télévision, qui utilisent les images d'archive comme si elles étaient tombées du ciel, comme si elles n'avaient pas d'émetteurs, pas d'origine, pas de sens intrinsèque. Elles viennent illustrer de façon transparente ce que l'on veut prouver.

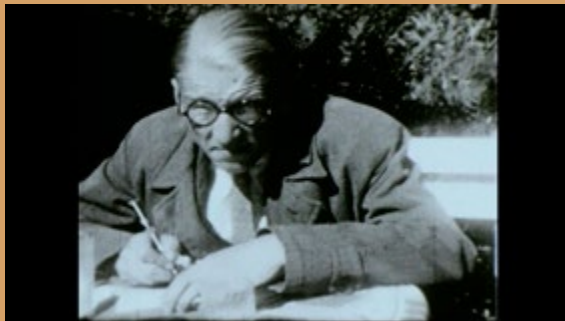
Au contraire je cherche à pousser les images à l'extrême limite de leur insignifiance apparente ou de leur durée, de manière à faire vibrer insensiblement en nous des zones affectives, des associations d'idées, d'autres images, des images mentales.

On est au début du film, donc on est un peu dans l'énigme: on ne sait pas où l'on va?

Ceux qui parlent sont des survivants. Ils ont eu la vie sauve mais on ne sait pas tout à fait où ils vont, où on va. Ce train nous emmène, on l'espère, vers la liberté avec un grand L, vers des jours meilleurs ou vers la survie. Évidemment ce train c'est un train de l'espoir puisque grâce à cela les voyageurs et les passagers vont fuir leur pays. Mais pas seulement... Il est impossible d'oublier que les trains ont été aussi les trains de la mort. L'image d'archive, pour moi, doit le plus possible pouvoir se retourner comme un gant.

D'où viennent ces images?

Pour la plupart d'entre elles, ce sont des amateurs qui ont filmé, mais des amateurs éclairés: ils ne tournent pas à toute vitesse, ils font des plans, ils réalisent de vraies séquences. Il y a très peu d'images venues des actualités, des images de propagande, mais évidemment ces images amateur montrent aussi comment le nazisme est entré dans la vie privée et dans la vie quotidienne des Allemands. Quand on voit une classe avec les élèves qui sont comme des petits régiments, tous les petits jeunes gens qui obéissent au doigt et à l'œil, il saute aux yeux que ces images témoignent d'une réalité de la société. Elles respirent cet air du temps. Mais ce qui est formidable dans ces images d'amateurs, c'est qu'elles nous montrent quelque chose que d'habitude on ne voit pas, quel que soit d'ailleurs le point de vue de celui qui filme.



Crédits: AKH.

Pourquoi? Parce qu'elles n'illustrent pas la grande Histoire, et donc les réalisateurs de documentaires historiques ne les utilisent pas beaucoup parce qu'elles n'ont pas de place pour eux, ils croient qu'elles ne disent

rien des événements importants. Or elles nous disent quelque chose de cette époque dans lequel j'espère le film nous plonge, nous spectateurs d'aujourd'hui. Dans mon travail de cinéaste elles ont toute leur place, elles permettent ces frottements et ces décalages avec la voix des témoins qui expriment souvent autre chose mais en sont les contemporains.

Pour moi le passé n'est jamais mort. Il n'est jamais passé. Ce qui m'intéresse dans le passé, c'est de voir comment il nous touche encore, comment il vit en nous. Cette histoire n'est pas bien loin: je pense que l'on ressent cet effroi. Je pense souvent qu'en s'intéressant à ce qui a eu lieu il y a 80 ans – ou il y a deux mille ans – on parle très profondément de ce qui est important pour beaucoup de nos contemporains aujourd'hui. Grâce à ces images amateur qui me fascinent infiniment, je veux répercuter l'effet de sidération que j'ai ressenti moi-même en réalisant *Ma vie dans l'Allemagne d'Hitler* (Prieur 2019a) ou en écrivant *La moustache du soldat inconnu* (Prieur 2019b), mais en cherchant à produire une sorte d'effet de sidération critique. Grâce à la recherche historique, nous avons acquis des instruments qui nous permettent d'être plus lucides, ou moins aveugles, mais en même temps, quelque chose du passé nous résiste, nous reste absolument étranger. C'est cette exploration qui me passionne de plus en plus.

Notes

- 1 Ce texte a été établi à partir de l'entretien mené par Jean Leclerc pour son émission de la RTS, *Histoire vivante*, «Avec Jérôme Prieur, de l'écrit à l'image», 30 septembre 2018.

Bibliographie

- AGEE James; EVANS, Walker (1941). *Louons maintenant les grands hommes*. Paris: Plon, Terre humaine, 1993.
- GERHARDT, Uta; KARLAUF, Thomas (éds) (2009). *Jamais nous ne retournerons dans ce pays. Nuit de cristal, les survivants racontent*, trad. Bernard Kreiss. Paris: Albin Michel.
- LÖWITH, Karl (1988). *Ma vie en Allemagne avant et après 1933*, trad. Monique Lebedel. Paris: Hachette.
- PRIEUR, Jérôme (2019a). *Ma vie dans l'Allemagne d'Hitler* suivi de *Les Jeux d'Hitler, Berlin 36*. Paris: Arte éditions.
- PRIEUR, Jérôme (2019b). *La moustache du soldat inconnu*. Paris: Éditions du Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle.



Keep Calm and Carry On, 1939. Affiche britannique.

La peur de l'invasion

Winston Churchill, la rhétorique de la victoire

Le nombre de civils tués pendant la Seconde Guerre mondiale dépasse pour la première fois de l'histoire celui des militaires, un écart qui se mesure en dizaines de millions (Lowe 2019). Les morts laissent des populations traumatisées par les conséquences militaires, économiques, politiques et psychologiques de cette guerre. La population britannique connaît quant à elle des difficultés économiques avec pénurie et rationnement, et aussi psychologiques comme à l'été 1940 la crainte de l'invasion nazie et les effets des bombardements intensifs pendant le *Blitz*. Rétrospectivement, la mémoire collective britannique, nourrie notamment par les *Mémoires de guerre* de Winston Churchill, a pourtant construit le mythe d'une Angleterre héroïque qui, en particulier pendant l'année 1940, fait preuve de résistance, de courage et de détermination. Un pays uni derrière son chef qui fait fi de la peur et dont l'attitude se résume par le slogan *Keep calm and carry on*.

Olga Hidalgo-Weber, Université de Genève

Il s'agit du «mythe du Blitz» que de nombreux historiens se sont appliqués à déconstruire afin de montrer notamment les divergences qui existaient au sein de l'*establishment* politique et le comportement réel de la population qui ne fut pas toujours exemplaire (scènes de pillages) et était divisée socialement (Sanderson 2015). Néanmoins, ce mythe subsiste dans les esprits car il repose sur des faits tangibles (les morts) que la construction de lieux de mémoires dédiés aux civils à l'occasion des différentes commémorations de la guerre s'est chargée de rappeler. La propagande de guerre a quant à elle instrumentalisé les supposées caractéristiques de placi-

dité et de bravoure britanniques afin d'éviter des scènes de panique et des actes de rébellion. Le discours mémoriel construit après la victoire s'est ensuite articulé autour de la personnalité du Premier ministre. En effet, Winston Churchill, revenu au pouvoir le 8 mai 1940, personnifie la lutte à mort contre Hitler. Chaque mot de ses discours à la Chambre des communes et à la radio est pesé afin de rassembler la nation et rallier les politiques et les militaires à sa stratégie. Les affiches, les journaux et les films d'actualités cinématographiques constituent le relais de cette mobilisation.



Dunkerque, ou la transformation d'un repli en victoire

En mai 1940 pendant la bataille de France, le corps expéditionnaire britannique (BEF) venu en aide aux forces militaires françaises et belges réalise trop tard le réel objectif de la *Wehrmacht* et se retrouve pris au piège dans la poche de Dunkerque dans le nord de la France. Face à la menace militaire, les Britanniques décident de mener l'opération *Dynamo* qui permet entre le 27 mai et le 4 juin 1940 d'évacuer 330'000 hommes (200'000 Britanniques, 130'000 Français). Cet épisode a été rendu possible par l'organisation et la rapide exécution des Britanniques mais aussi par l'arrêt subit des troupes allemandes devant Dunkerque, ordonné par Hitler.

Winston Churchill concède certes que «l'on ne gagne pas les guerres par des évacuations», il réussit néanmoins à transformer ce qui ressemble malgré tout à une débâcle en une victoire, en s'empressant le 4 juin 1940 de faire un discours à la Chambre des communes dans lequel il souligne le miracle de cette évacuation. Le Premier ministre use d'une rhétorique particulièrement guerrière afin de se positionner en véritable *warlord*. Il valorise le combat

britannique contre la tyrannie nazie et joue sur la corde patriotique afin d'insuffler l'esprit de résistance et gommer les peurs. Churchill devient l'incarnation de «la lutte jusqu'au bout», en annonçant que jamais l'Angleterre ne se rendra. Il réussit à trouver les mots pour le peuple dans ce combat, et les baromètres d'opinion de l'époque montrent que son discours fait sensation (Bédarida 1999).

Dunkirk (Neslie Normann, 1958). Affiche du film.

Seuls contre tous

Entre la bataille de France, l'armistice française et la fin de la menace d'invasion (mi-octobre 1940), l'Angleterre vit des mois critiques. Le continent a sombré dans la folie guerrière et à l'occupation nazie, et la Grande-Bretagne se retrouve désormais seule à mener le combat en attendant l'entrée en guerre des Américains qu'elle appelle de ses vœux. Le Cabinet de guerre cherche à transformer cet



"VERY WELL, ALONE"

isolement en force. Le dessin publié par David Low, juste après la chute de la France, illustre à merveille cet état d'esprit. Nombreux sont les Britanniques qui viennent à penser qu'ils sont finalement mieux seuls que mal accompagnés. La propagande britannique jouant avec l'insularité pour l'ériger en forteresse, la population compte sur l'invincibilité de leur île.

En juin 1940, alors que de nombreux gouvernements de pays occupés se retrouvent en exil à Londres, la capitale est promue ville de la liberté. Elle abrite les adversaires du nazisme et le gouvernement affirme que jamais la capitale ne se rendra. L'énonciation de cette position per-

met de raffermir l'esprit de résistance. C'est là tout le sens du discours de Churchill «This was their finest hour» énoncé le 18 juin 1940, le jour où il offre les ondes de la BBC au général Charles de Gaulle. Même ses plus grands détracteurs ont reconnu à Winston Churchill le génie du verbe. Ses discours sont minutieusement préparés et répétés pendant de longues heures, et il sait trouver des formules mémorables pour en permettre le retentissement.

Ce discours en particulier, qui énonce la lutte à mort contre le nazisme, est important car il permet d'affirmer la ligne choisie par le Cabinet britannique suite aux discussions politiques qui ont eu lieu au sein de l'*establishment*. Entre le 26 et le 28 mai 1940, d'après négociations se sont en effet déroulées au gouvernement afin de décider de l'opportunité d'entamer des pourparlers avec Hitler. Si Churchill a toujours été partisan de la fermeté, il doit convaincre et bloquer des manœuvres venues de l'ancien groupe des *appeasers* autour de Neville Chamberlain et Lord Halifax. La ligne dure l'emporte finalement et le concept de lutte à outrance fait son chemin dans les

discours du 4 et surtout du 18 juin. Néanmoins, pendant toute la guerre, Churchill doit tenir compte des tenants d'une paix de compromis qui se cristallisent autour de Lloyd George, d'où l'importance certes des mots mais aussi des victoires.

La Bataille d'Angleterre et le mythe du *Blitz*

Le 16 juillet 1940, Hitler lance sa directive pour mener une opération de débarquement en Angleterre, opération de code *Seelöwe*. L'Allemagne doit s'assurer au préalable de sa supériorité aérienne. C'est là tout le sens de la bataille d'Angleterre, qui se joue du 10 juillet au 12 octobre

1940 (date à laquelle Hitler renonce à l'invasion). La bataille d'Angleterre est d'ailleurs ainsi nommée avant même qu'elle ne commence par Churchill lui-même dans son discours du 18 juin 1940. Cet affrontement connaît plusieurs phases successives, des premières escarmouches au-dessus de la Manche, suivies de l'attaque du *Fighter Command* au sol et des usines de construction des avions anglais, jusqu'à un renversement complet de stratégie en septembre lorsqu'Hitler pense abattre le moral des Britanniques en bombardant massivement Londres d'abord, puis l'ensemble des villes britanniques. Cette stratégie se révèle un échec car malgré les destructions et les effets ponctuels sur le moral, la population continue à travailler et l'effort de guerre général n'en est guère affecté. L'Angleterre a certes gagné cette bataille, infligeant à Hitler sa première défaite, néanmoins, tout comme dans le cas de Dunkerque, c'est surtout une victoire morale et symbolique dont Churchill s'empare afin de glorifier l'esprit de résistance britannique. Dans son discours du 20 août 1940, Winston Churchill rend hommage à ses vaillants pilotes anglais, il individualise les héros auxquels la population doit tout: «Jamais un si grand nombre



Affiche reprenant les mots du discours de Churchill du 20 août 1940.

d'hommes n'a été redevable à un si petit nombre». Le Premier Ministre est conscient du contraste entre la grandeur de ce qui est en jeu (l'invasion nazie) et la modicité des faits (Reynolds 2005). Il sait en conséquence donner à la bataille d'Angleterre un caractère dramatique, et exalter la bravoure de la RAF à défendre le territoire, pour faire de cette victoire un événement symbolique qui doit encourager le peuple à tenir bon.

Pendant la *Blitz* qui dure du 7 septembre 1940 au 21 mai 1941, l'Allemagne nazie lance des raids nocturnes d'immense ampleur sur Londres et d'autres villes britanniques, qui continuent même

après qu'Hitler eut renoncé à envahir l'Angleterre. Ces attaques provoquent la mort de plus de 40'000 civils et la destruction de plus de 2 millions de maisons (Smith 2000). Le raid du 14 novembre 1940 sur Coventry fait preuve d'une telle violence à l'encontre uniquement de cibles civiles, dans le but de détruire pour tuer, qu'il incarne à lui tout seul la diabolisation de la figure d'Hitler en l'associant au mal absolu. Les bombardements du *Blitz* entraînent des traumatismes psychiques pour les personnes qui se retrouvent sans maison, seules, blessées et pleurant la perte de proches, mais l'objectif allemand

a échoué: les Anglais ne se rendent pas, ils s'habituent à cette situation avec courage et détermination et parfois même avec humour. Les attaques allemandes ont certes pris les Anglais au dépourvu, néanmoins, et contrairement aux attentes, le moral de la population tient bon, c'est l'émergence de *l'esprit du Blitz*. Ce mythe permet d'ignorer toutes les lâchetés, les scènes de panique et les périodes de grand découragement qui sont désormais connues mais qui sont passées sous silence par la propagande pendant la guerre. Au contraire, les actualités cinématographiques sont emplies d'images d'un Churchill vaillant, bravant la peur pour rester avec la population, visitant les sites les plus détruits et encourageant la nation afin de maintenir son moral. Les habitants de l'*East End* sont ceux qui ont le plus souffert des bombardements et étonnamment à cette période on constate moins de maladies nerveuses, moins de problèmes d'alcool ou de suicides. Le mythe trouve un fondement dans le fait que les Londoniens, même s'ils ont peur, ont le sentiment de vivre une épreuve qui les rend uniques, et motive leur esprit de résistance et leur bravoure (Sanderson 2015). Cette prise de conscience nationale est rendue possible grâce à la diabolisation de l'ennemi qui permet d'unifier les différentes composantes de la nation et d'effacer les dissensions pour un temps.

Entre mai 1940 et mai 1945, la popularité de Churchill n'est jamais descendue en dessous de 78% dans les sondages (Kersaudy 2015). Afin de lutter contre la peur qui risque de faire vaciller le moral de la nation, le Premier ministre utilise plusieurs thèmes toujours énoncés en termes absolus et grandiloquents. Il use abondamment de l'allégorie de la lutte du bien contre le mal. La guerre est envisagée en termes apocalyptiques, le nazisme incarnant le mal ab-

solu qui a projeté le continent européen en enfer. Rien de mieux qu'une menace extérieure pour favoriser *l'esprit du Blitz*. Cette diabolisation de l'ennemi justifie le recours à tous les moyens pour l'abattre et elle permet également à des mythes britanniques positifs de s'épanouir: l'héroïsme et le combat pour la liberté. La propagande a joué sur le fait d'être seuls contre tous pour mobiliser les pulsions de vie et galvaniser le peuple par l'idée que la survie de la civilisation britannique était en jeu.

Bibliographie

- BÉDARIDA, François (1999). *Churchill*. Paris: Fayard.
- CHURCHILL, Winston (2009). *Discours de guerre*, édition bilingue. Paris: Éditions Tallandier.
- GILBERT, Martin (2003). *Winston Churchill's War Leadership*. New York: Vintage Books Edition.
- KEEGAN, John (2018). *Winston Churchill, une vie*. Paris: les Belles lettres.
- KERSAUDY, François (2015). «Les Britanniques étaient unanimement derrière Churchill avant et pendant la Seconde Guerre mondiale» in WIEVIORKA, Olivier et LOPEZ, Jean (dir.) (2015). *Les mythes de la Seconde Guerre mondiale*. Paris: Perrin.
- LOWE, Keith (2019). *La peur et la liberté. Comment la Seconde Guerre mondiale a bouleversé nos vies*. Paris: Ministère des Armées/ Perrin.
- REYNOLDS, David (2005). *In command of History: Churchill Fighting and Writing the Second World War*. New York: Random House.
- SANDERSON, Claire (2015). «Économie de guerre et mobilisation des esprits en Grande-Bretagne», in AGLAN, Alya et FRANK, Robert (2015). *La guerre-monde, 1937-1947*. Paris: Gallimard, Folio Histoire.
- SMITH, Malcolm (2000). *Britain and 1940: History, Myth and Popular Memory*. London: Routledge.

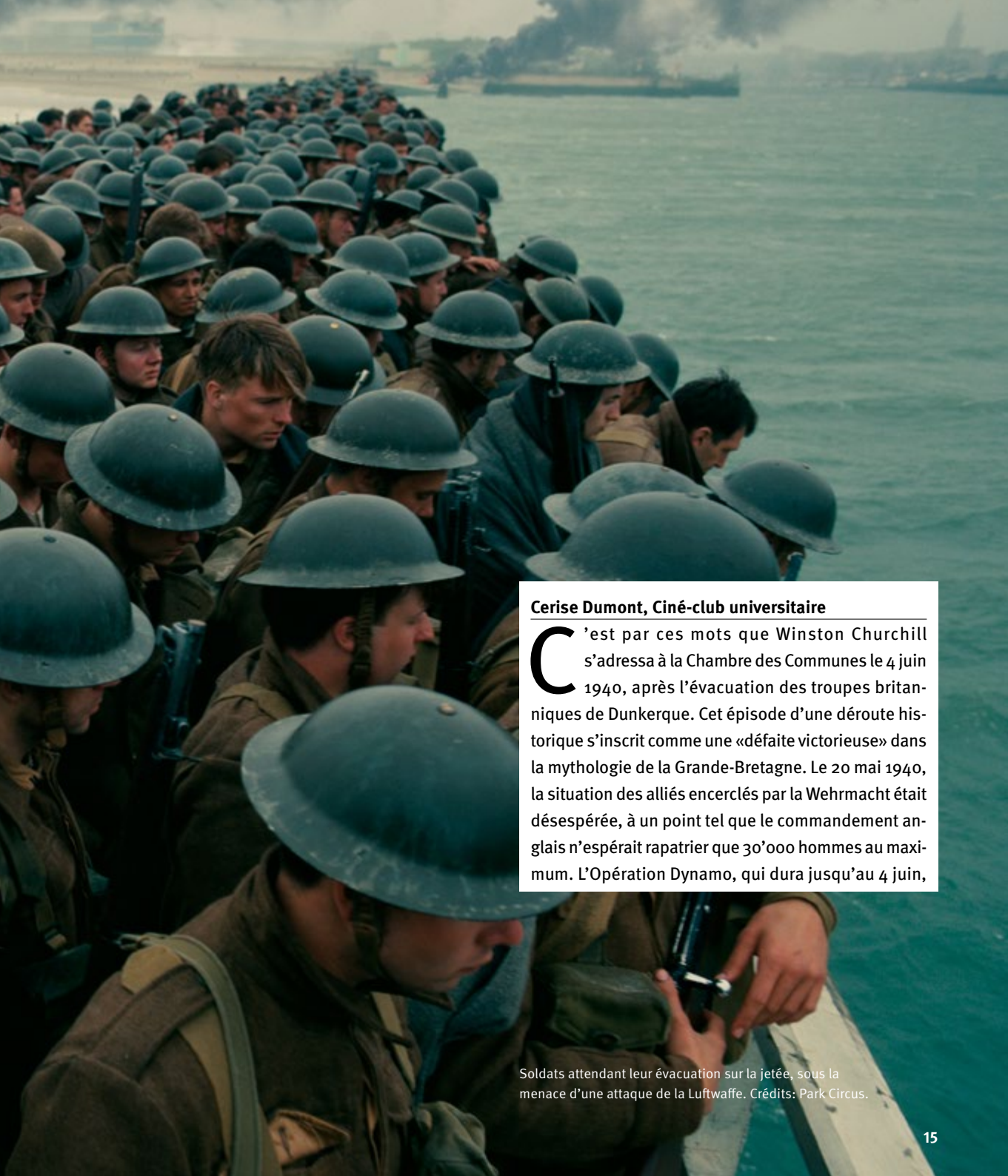


Dunkerque

La peur sur tous les fronts

Nous irons jusqu'au bout,
nous nous battons en France,
nous nous battons sur les mers et les océans,
nous nous battons avec toujours plus de confiance ainsi qu'une force grandissante dans les airs,
nous défendrons notre île, quel qu'en soit le coût.

Nous nous battons sur les plages,
nous nous battons sur les terrains de débarquement,
nous nous battons dans les champs et dans les rues,
nous nous battons dans les collines;
nous ne nous rendrons jamais¹.



Cerise Dumont, Ciné-club universitaire

C'est par ces mots que Winston Churchill s'adressa à la Chambre des Communes le 4 juin 1940, après l'évacuation des troupes britanniques de Dunkerque. Cet épisode d'une déroute historique s'inscrit comme une «défaite victorieuse» dans la mythologie de la Grande-Bretagne. Le 20 mai 1940, la situation des alliés encerclés par la Wehrmacht était désespérée, à un point tel que le commandement anglais n'espérait rapatrier que 30'000 hommes au maximum. L'Opération Dynamo, qui dura jusqu'au 4 juin,

Soldats attendant leur évacuation sur la jetée, sous la menace d'une attaque de la Luftwaffe. Crédits: Park Circus.



visait à les évacuer de Dunkerque. En neuf jours, ce furent finalement 338'226 combattants des forces alliées qui purent rejoindre l'Angleterre dans des conditions inouïes.

De l'aveu-même du réalisateur, *Dunkerque* se veut un film de survie davantage qu'un film de guerre. L'œuvre fait certes la part belle à l'héroïsme des hommes qui ont rendu l'Opération Dynamo possible, comme les pilotes de la Royal Air Force (RAF) ou les civils ayant traversé la Manche pour participer à l'évacuation des troupes britanniques dans ce qui est aujourd'hui connu comme la noria des *Little Ships*, mais Nolan met surtout en scène des soldats terrifiés, prêts à tout pour fuir l'enfer de Dunkerque. Anonymes, souvent très jeunes, ils sont avant tout mus par un instinct de survie que d'aucuns pourraient assimiler à de la lâcheté. À travers leurs yeux, le spectateur se trouve projeté dans l'angoisse de l'attente, dans une atmosphère de chaos et d'étouffement.

La peur de ces soldats prend de nombreux visages, à commencer par celui d'un ennemi invisible. À l'exception de quelques avions de la Luftwaffe, l'armée allemande demeure en permanence dans un hors-champ anxieux,

cachée au-delà des dunes ou sous la mer d'où jaillissent des torpilles. Dès lors, la crainte qu'inspire cet adversaire indécélable mais paradoxalement omniprésent est palpable tout au long du film. «Toutefois, ce qui intéresse vraiment Nolan est moins la mort qu'il répand derrière lui que l'espoir de le fuir.» (Dugois 2017).

Peurs individuelles et collectives se mêlent, la solidarité dans l'angoisse pouvant être abandonnée en un éclair au profit de la fuite. La logique du «chacun pour soi» prime, l'éthique et la rationalité devenant secondaires dans l'urgence. Dans une situation apparemment sans issue, chacun est confronté à des choix difficiles et la force du film de Nolan est de ne pas tomber dans une vision manichéenne. Au contraire, la démarche sensorielle du cinéaste contribue à susciter l'empathie pour tous. La peur devient ainsi créatrice de héros et d'anti-héros, les frontières entre les deux tendant à se brouiller.

Le véritable courage est rare dans le film de Nolan: le pilote de Spitfire (Tom Hardy), le commandant Bolton (Kenneth Branagh) de la Royal Navy – rôle librement inspiré de James Campbell Clouston – qui veille à être le dernier homme à rester sur place, les capitaines des *Little Ships*

Le commandant Bolton sur la jetée de Dunkerque sous le feu des bombardements.



ayant risqué leur vie et souvent leurs moyens de subsistance pour entrer dans une zone de guerre lors de cette mission de sauvetage quasi-suicidaire, sont dépeints héroïquement. «Cependant, Nolan se donne beaucoup de mal pour filmer la grande masse de soldats exactement comme cela: une masse inlassable de soldats formant des files d'attente bien ordonnées, mais finalement futiles et même mortelles, sur les plages.» (Kinney 2017: 55)

La volonté d'immersion totale est perceptible tout au long du film. Le tournage de *Dunkerque* a certes nécessité des moyens colossaux (l'œuvre aurait coûté près de 100 millions de dollars), mais ces ressources sont majoritairement investies dans la quête d'authenticité de Nolan. Loin d'une multiplication d'effets spéciaux, la réalisation conserve une relative simplicité: le film, tourné en 70mm avec des caméras Imax, met en scène des navires d'époque, reconstitue les manœuvres militaires dans un souci de vérité historique et privilégie au maximum figurants réels (près de 2000 personnes ont été mobilisées) et décors peints aux images de syn-

Nolan met surtout en scène des soldats terrifiés, prêts à tout pour fuir l'enfer de Dunkerque.

thèse. Tous ces éléments concourent à faire éprouver l'expérience de la guerre au spectateur. Ce dernier est propulsé dans le cockpit d'un Spitfire, jeté sur la plage sous les bombes ennemies ou encore plongé dans des eaux maculées du pétrole des destroyers torpillés. La terreur le dispute à la résignation, tandis que le temps semble à la fois figé et distordu. Au fil du film, la sensation d'être pris au piège devient de plus en plus présente, jusqu'à en devenir insoutenable.

Même après la bataille, la peur est encore palpable. Les pulsations de l'adrénaline laissent peu à peu la place à l'épuisement, la souffrance s'installe dans la lassitude. Les blessures, ignorées dans le feu de l'action, se font désormais sentir. «Certains soldats se sentent à l'abri à l'intérieur quand d'autres veulent absolument rester à l'extérieur par peur de l'enfermement.

La guerre a créé des traumatismes dans le cœur et la tête de tous ces hommes qui ont perdu tous leurs repères» (Guyon 2017). La terreur – ou son souvenir – accompagnera longtemps ceux qui ont survécu, laissant les vété-

La noria des *Little Ships* ayant participé à l'Opération Dynamo.



rans se débattre dans le cauchemar du stress post-traumatique.

L'expérience sensorielle intense est servie par la grande maîtrise formelle qui est la marque de fabrique du réalisateur. Chaque plan est travaillé avec minutie et la composition de la moindre image est soignée, au risque de parfois se perdre dans une esthétique trop lisse. Les dialogues sont réduits au minimum afin de laisser toute sa place à la force visuelle et sonore du film. La sobriété de l'écriture est ainsi équilibrée par la maîtrise de la réalisation, comme souvent chez le cinéaste.

Christopher Nolan a choisi de tourner une bonne partie de son film sur le lieu-même des événements. Les conditions climatiques ont rendu le tournage difficile tout en contribuant à l'atmosphère lugubre d'un certain nombre de sé-

La terreur – ou son souvenir – accompagnera longtemps ceux qui ont survécu, laissant les vétérans se débattre dans le cauchemar du stress post-traumatique.

quences, où le ciel de plomb semble peser physiquement sur la plage et les hommes². Les couleurs sombres et les paysages d'apocalypse laissent parfois la place à un ciel d'un bleu radieux, dont la clarté devient presque tranchante lorsqu'elle éclaire l'ampleur de la débâcle. De manière générale, les espaces de la guerre n'offrent aucun répit aux personnages en pleine déroute

et contribuent à une impression d'enfermement qui demeure même dans les scènes d'extérieur. Dans les airs ou sur l'eau, le haut et le bas sont constamment défiés tandis que la ligne d'horizon se fait instable. Ciel et mer se confondent, générant une certaine oppression, renforcée par le cockpit minuscule des pilotes ou par l'obscurité des cales où se réfugient les soldats. Le spectateur, comme

Des soldats sur la plage lors d'un bombardement.



les personnages, est emporté dans un tourbillon de sensations où les moments de répit sont rares.

Tangage des navires, chocs des Spitfires lancés à la poursuite d'un bombardier Heinkel, masse désarticulée de milliers de corps se jetant au sol pour éviter les bombes, le rythme de la majorité des séquences se veut vertigineux. Contrastant avec ce ballet incessant, l'immobilité latente de certains plans confère au film une dimension quasi-contemplative. Le ciel du Nord, chargé d'embruns, évoque des peintures marines d'un autre siècle, tandis que les gros plans sur les visages terrifiés des jeunes soldats touchent au mystique. «*Dunkerque* élabore un dispositif pictural dont le pouvoir de sidération est indiscutable.» (Riaux 2017)

Christopher Nolan fait revivre la déroute phénoménale de Dunkerque autant par le son que par l'image. Supervisée conjointement par Richard King et Hans Zimmer, la bande sonore métallique de *Dunkerque* est omniprésente

et puissamment anxiogène: craquements, grincements, sirènes assourdissantes des Stukas (les bombardiers allemands) en chute libre, impacts des bombes et sifflements des balles plongent le spectateur dans l'enfer de la guerre³. «La force et l'originalité de cette composition hybride résident dans la complémentarité et l'imbrication d'éléments constitutifs a priori disparates, tels que le chromatisme, la pulsation donnée par le tic-tac d'une montre, le sinistre gémissement des bateaux engloutis par la mer.» (Bobée 2018: 37)

Comme souvent dans les films de Nolan, le schéma narratif est délibérément déconstruit: divisé en trois temps et trois espaces (la jetée/une semaine, la mer/un jour et les airs/une heure), chacun porté par un personnage principal. Ces trois arcs narratifs s'entremêlent dans un montage dont le rythme de plus en plus rapide contribue à l'accroissement de la tension chez le spectateur avant le dénouement final. La notion du temps a une importance

Soldats attendant leur évacuation sur la plage. Crédits: Park Circus.



Les rues de Dunkerque, tenues par l'armée française.

capitale dans la mise en scène de ce récit qui se déroule dans un présent ubiquitaire, sans cesse renouvelé (Bobée 2018: 37). Le tempo est celui d'une fuite éperdue face à la mort. «Une impression de nasse mortelle, d'asphyxie et de terreur prend à la gorge, dont le film met à dessein, très longtemps à sortir. Sa construction narrative accentue ce sentiment, utilisant le montage alterné et la décomposition cubiste d'un événement montré de manière désynchronisée, sous des angles diffractés.» (Mandelbaum 2017)

Le cinéaste prend quelques libertés avec l'histoire, notamment en minimisant l'importance du rôle joué par l'armée française ou en faisant de la plage et de la jetée le point central de cet épisode, ne montrant pas le port d'où la majorité des évacuations s'est faite. La véritable bataille de Dunkerque n'est d'ailleurs évoquée que lors de la séquence d'ouverture. Nolan cherche néanmoins à rester le plus proche possible de la réalité. Il a d'ailleurs évoqué la quête d'une «vérité extatique» recherchée par Werner Herzog lorsqu'il a présenté le film à Paris (Péron et Lamm 2017). Le réalisateur a ainsi rencontré des vétérans anglais ayant vécu l'évacuation de 1940, et il avoue

s'être beaucoup inspiré de leurs récits évoquant l'expérience des combats.

Dans *Dunkerque*, Christopher Nolan préfère se concentrer sur des histoires individuelles: celle d'un bateau de plaisance traversant la mer pour ramener quelques gars, celle d'un escadron de la RAF appelé à protéger la plage, ou celle encore de simples soldats crevant de peur et du désir de rentrer chez eux. Ce faisant, le réalisateur touche ainsi davantage à l'universel que s'il avait tenté de filmer l'Histoire en marche. En outre, le processus d'immersion révèle quelque chose que la mise à distance d'un récit linéaire ne semble pas (ou plus) à même de susciter. Le temps du film, le spectateur est dérouteré, en empathie avec les soldats et les civils que l'on voit à l'écran et ressentant presque physiquement leur désarroi. En dépit de sa structure narrative complexe, Nolan assume ainsi le choix de faire primer le sensoriel sur l'intellect, l'adrénaline sur l'intelligible, faisant de *Dunkerque* un film historique profondément contemporain.



Opération dynamo. Crédits: Musée de l'Armée, Paris

Notes

- 1 We shall go on to the end, we shall fight in France, we shall fight on the seas and oceans, we shall fight with growing confidence and growing strength in the air, we shall defend our island, whatever the cost may be. We shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields and in the streets, we shall fight in the hills; we shall never surrender.
- 2 Dans les faits, la météo était particulièrement clémente en juin 1940, ce qui a sans nul doute contribué au succès de l'Opération Dynamo.
- 3 «Nolan tenait à ce que les effets sonores soient aussi réalistes que possible. Lors de la phase de pré-production, Richard King a donc consulté de nombreux ouvrages historiques sur les événements qui se sont déroulés à Dunkerque pendant la Seconde Guerre mondiale, se penchant avec intérêt sur les témoignages de personnes qui avaient vécu cette période et en avaient conservé des souvenirs sonores. Ces témoignages portaient notamment sur le bruit caractéristique de sirène hurlante émis par certains bombardiers allemands, appelés Stuka – véritable arme psychologique conçue pour terroriser la population et décourager la fuite des militaires, le dispositif était constitué d'une sirène mécanique actionnée par une hélice, fixée au sommet de chaque train d'atterrissage.» (Bobée 2018: 37)

Bibliographie

- BOBÉE, Emmanuelle (2018). «La partition sonore et musicale de *Dunkerque* (C. Nolan, 2017). Une expérience sensorielle inédite», *Revue musicale OICRM*, vol. 5, no 2, pp.125-148.
- DESPLANQUE, Simon (2018). «Autopsie d'un mythe: la geste de *Dunkerque*». *Mémoires en jeu*.
- DUGOIS, Julien (2017). «*Dunkerque* – la critique du film», *aVoir-aLire.com*, 19 juillet 2017.
- GOBBO, Stéphane (2017). «*Dunkerque*, la guerre dans la chair», *Le Temps*, 18 juillet 2017.
- GUYON, Christopher (2017). «*Dunkerque*: analyse et explications du film de Christopher Nolan», *Oblikon*, juillet 2017.
- KINNEY, Tracey J. (2018). «Christopher Nolan's *Dunkirk* as Film & History», *Mise-en-scène/The Journal of Film & Visual Narration*, vol. 3, no 2.
- MANDELBAUM, Jacques (2017). «*Dunkerque*: un déluge de bombes hors sol», *Le Monde*, 19 juillet 2017.
- MOREL, Josué (2017). «*Dunkerque*», *Critikat*, 18 juillet 2017.
- PÉRON, Didier; LAMM, Olivier (2017). «*Dunkerque*: guerre épaisse», *Libération*, 18 juillet 2017.
- RIAUX, Simon (2017). «*Dunkerque*: critique qui bombarde», *ÉcranLarge.com*, 29 juin 2017.
- SAVIGNAC, Baptiste (2017). «Trois raisons de voir *Dunkerque*, le film saisissant de Christopher Nolan», *Le Figaro*, 18 juillet 2017.
- «*Dunkirk*», *Internet Movie Database (IMDb)*, <https://www.imdb.com/title/tt5013056/> (consulté en janvier 2020).

Peurs collectives et anticommunisme

La peste rouge

Il serait tentant de cantonner cette fresque anticommuniste que l'ancien Conseiller fédéral, le conservateur fribourgeois Jean-Marie Musy, avait fini par faire exécuter à Munich par la société *Bavaria* pour des raisons techniques, à un film de propagande désuet. L'intérêt suscité par ce montage audio-visuel d'environ quatre-vingts minutes, constitué à partir d'un mélange d'images collectées dans les archives, produites pour l'occasion ou extraites de films de fiction, qui figure parmi les productions suisses les plus coûteuses de l'entre-deux-guerres, devrait pourtant dépasser le cercle des historiens. Par la permanence de sa rhétorique conspirationniste



et l'indifférence dont elle fait preuve à l'égard des faits, *La peste rouge* nous apparaît comme une préfiguration des guerres de l'information qui inondent nos écrans aujourd'hui.



Jean-Marie Musy, producteur de *La peste rouge* (1938), ici avec sa femme et sa fille, 1945. Crédits: Dukas / RDB.

Jean-François Fayet, Université de Fribourg

Un synopsis conspirationniste

À l'instar des théories de la conspiration mettant en scène les Juifs, les jésuites ou les francs-maçons analysée par Raoul Girardet (1986) dans son célèbre ouvrage *Mythes et mythologie politiques*, la conspiration communiste présentée dans *La peste rouge* se décline autour de trois séquences, malgré la structure bipartite revendiquée par le narratif.

La première est la révélation de *l'Empire des ténèbres*. «Il n'est pas de complot, écrivait Girardet, dont la découverte ne se présente comme une descente progressive loin de la lumière.» (1986) Profitant des désordres de la Première Guerre mondiale, des masses citadines, aveugles et anonymes, manipulées par les disciples de Karl Marx, sèment le chaos en Russie; soudain Lénine et Trotski surgissent à l'écran, rassemblant dans un même flot d'événements apocalyptiques les révolutions de février et d'octobre 1917; puis c'est la guerre civile. Les images qui défilent enchaînent non sans voyeurisme les actes de violence (exécution, profanations de sépultures, destruction d'églises) exclusivement mis sur le compte des bolcheviques et de repris de justice au faciès de brutes à leur

solde. Le commentaire ne manque pas souligner de façon redondante l'origine juive des principaux dirigeants communistes et l'aspect asiatique, c'est à-dire inconciliable avec la civilisation européenne, des Russes, façonnant l'image d'un ennemi particulièrement inquiétant. Le caractère démoniaque qu'on leur suppose est aussi volontiers souligné, tout comme leur duplicité. La Russie soviétique telle que nous la présente le film n'est qu'une forme renouvelée de «la mystérieuse puissance du grand empire resté tatar» tombée sous le joug des conspirateurs juifs. Le recours à l'imagerie de la maladie – «la peste rouge», le «poison moscovite», le «virus bolcheviste» – accentue encore ce processus de diabolisation du communisme et de ceux qui en sont porteurs: les agents infectieux du bolchevisme.

Le film décrit ensuite, avec la prétention d'un documentaire historique, la lutte des communistes pour *la domination du monde* au moyen de leur organisation clandestine. «Au centre de la mythologie du complot s'impose d'abord l'image, redoutable et redoutée, de l'Organisation» (Girardet 1986): l'Internationale communiste. Le Komintern, selon l'acronyme utilisé par le commentateur pour souligner son caractère étranger, est une «redoutable organisation» appelant à l'union «des ouvriers de race blanche, jaune et noire du monde entier, pour abattre tous les gouvernements civilisés.» La référence au Komintern s'impose tout au long du film, sous sa forme sonore, *l'Internationale*, qui réapparaît de façon récurrente dans diverses compositions instrumentales et des versions multiples: «de la mélodie originale à une variante d'air de guinguette ou de marche funèbre, en passant par les arrangements les plus singuliers» (Sébastieniani 2004). Grâce à son organisation, «le virus communiste» se répand ainsi de Russie en Finlande, en Allemagne et en Hongrie, mais aussi en Italie, en Angleterre, aux États-Unis et en Amérique latine. L'immense conspiration dispose rapidement de ramifica-

Un pays idyllique ayant échappé aux révolutions et aux bouleversements de l'horrible modernité.

tions mondiales qui dans le film sont figurées – selon le bestiaire traditionnel du complot – par la pieuvre aux multiples tentacules tendues dans toutes les directions. La peste rouge se diffuse ensuite en France et jusqu'en Espagne «pays d'antique culture chrétienne» où se joue une bataille décisive «entre le bolchevisme et la civilisation occidentale» défendue par le général Franco.

Face à cette incarnation des ténèbres, le film oppose le portrait d'une Suisse de carte postale pour touristes anglais du 19^e siècle, *le bien contre le mal*. Daniel Sébastiani (2004), le biographe de Jean-Marie Musy, a produit une analyse détaillée et pertinente des clichés de cette Suisse idyllique, ou plus précisément rêvée par son sujet, dans laquelle nous promène la caméra. Cette Suisse réactionnaire dans le sens le plus littéral du terme puisqu'elle célèbre le Pacte des pères fondateurs de l'Ancienne Confédération tout en scotomisant la révolution démocratique de 1848, est une Suisse alpine, rurale et chrétienne, plus précisément catholique, dont la population composée de paysans et d'artisans travaille en habits traditionnels; un pays idyllique ayant échappé aux révolutions et aux bouleversements de l'horrible modernité (l'industrialisation, l'urbanisation et la sécularisation). Lorsque la caméra quitte les sommets bucoliques, c'est pour partir à la découverte du patrimoine touristique romand: le château de Chillon, le château et la cité des comtes de Gruyères, la vieille fontaine de Lessoc, la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg. L'harmonie résultant du respect d'un ordre hiérarchique fondé sur la famille, la patrie, la religion et l'armée transparaît dans la bande sonore, à la fois apaisante par opposition au vacarme confus de l'expansion communiste en Europe, et familière grâce aux mélodies populaires.

Alors en quoi le sujet de *La peste rouge* concerne-t-il la Suisse? questionne gravement la voix-off. Après quelques plans renvoyant aux séjours de Lénine en Suisse ainsi

qu'aux conférences socialistes de Zimmerwald et Kienthal, la pellicule s'attarde longuement sur la Grève générale de 1918 présentée comme une tentative de bouleversement révolutionnaire résultant des intrigues bolcheviques. Mais le bien n'est pas totalement impuisant. En Suisse, comme en Finlande (Mannerheim, von der Goltz), en Hongrie (Horthy), en Bavière (von Epp) et en Espagne (Franco), la figure du sauveur émerge du sommet de l'Armée en la personne du général Wille. Les premières versions soulaient, notamment par une carte, le rôle de rempart contre le communisme rempli par le fascisme et le national-socialisme. Ces images, qui avaient été sifflées par les spectateurs fribourgeois, avaient pourtant été retirées en avril 1938 pour ne pas ajouter au scandale suscité par l'adhésion du secrétaire et principal collaborateur de Musy, Franz Riedweg, à la SS, ni renforcer la suspicion d'un financement allemand.

Le film prononce un dernier rappel de la menace pesant sur l'Occident avant de se clore par une injonction solennelle au peuple suisse: «choisir entre la paix et le chaos du front populaire, entre le travail source de prospérité et le désordre, entre la religion et l'impiété, entre la défense du pays et la guerre civile».

Mutation qualitative et documents apocryphes

Cette interprétation des crises et soubresauts de l'Europe (Suisse comprise) de l'entre-deux-guerres comme résultant uniquement d'une conspiration communiste appartient au répertoire des mythes politiques. La logique et la cohérence structurelles d'un tel récit rejoignent celles des prétendues conspirations juive, jésuite ou franc-maçonne. Pour les milieux de la droite suisse, le complot communiste s'inscrit d'ailleurs dans cette filiation satanique, dont il représente une forme réactualisée. Mais le mythe fonctionne d'autant mieux qu'il a quelques fondements objectifs, qu'il peut être relié à des faits. Personne

ne conteste le déchaînement de violence et de contre-violence des révolutions russes de 1917. Non seulement les bolcheviks s'étaient fixés pour horizon la révolution mondiale, mais encore ils en acceptaient les conséquences jusqu'à la guerre civile, y compris par l'usage de la terreur. Quant à l'Internationale communiste, elle avait bien

pour vocation de devenir l'état-major et l'armée de la révolution mondiale. «Ce qui ne peut toutefois manquer d'étonner, notait Girardet, c'est l'ampleur du hiatus existant entre la constatation de ces faits, tels qu'ils peuvent être objec-

tivement établis, et la vision qui en est donnée à travers le récit mythologique.» Il ne s'agit pas d'«un simple phénomène d'amplification, de distorsion sous l'effet d'un grossissement polémique», mais bien d'«une véritable mutation qualitative: le contexte chronologique est aboli, la relativité des situations et des événements oubliée...» (Girardet 1986)

L'histoire du communisme telle que la raconte le film procède de cette «mutation qualitative» par le travestissement des faits et leur décontextualisation. Si le commentaire ne manque pas de souligner l'importance de la Grande guerre dans «l'enfantement tragique d'un monde nouveau», il se garde bien d'évoquer les passions nationalistes qui en sont la cause, et dont Musy avait été l'un des chantres enthousiastes. Pas un mot non plus sur les légitimes revendications sociales, démocratiques et nationales ayant conduit à l'effondrement de l'Empire russe, puis à la radicalisation de la société. Comment croire que le mouvement spontané de jacqueries qui traverse la Russie en 1917 soit le produit des intrigues bolcheviques, alors que la revendication du partage des terres plonge dans les profondeurs de l'histoire russe. D'une façon générale la progression du communisme n'est jamais mise en lien avec la misère sociale de l'entre-deux-guerres, les crises économiques, la précarité matérielle, le chômage de masse, les marches de la faim...

Vision partielle et partielle, à l'instar de séquences consacrées à l'Allemagne «victime du bolchevisme», omettant totalement la violence des organisations de la droite radicale qui caractérise pourtant les premières années de la République de Weimar. La violence de l'entre-deux-guerres héritée de la culture de guerre est d'ailleurs, selon le film, le monopole des communistes, dont l'idéologie serait intrinsèquement criminogène. Il en va de même de l'ingérence étrangère puisque le commentaire insiste, pour mieux la dénoncer, sur l'intervention soviétique en Espagne, alors qu'il ne mentionne nullement celles de l'Allemagne et de l'Italie. Sélection des faits et recours aux mythes comme celui de la subversion intérieure, symbolisée par l'image du cheval de Troie, pour expliquer la politique des Fronts populaires antifascistes adoptée par le Komintern lors de son VIIe congrès de 1935.

Mais dans une démarche allant bien au-delà de la distorsion des faits, *La peste rouge* s'appuie aussi sur des faux à l'instar du *Projet d'instructions générales après la révolution en Suisse* prétendument rédigé par Lénine en octobre 1918 et transmis par le courrier diplomatique de Berlin. Selon ce télégramme, lu par la voix-off, les plus hautes autorités helvétiques – dont le Conseil fédéral, les présidents du Conseil national et du Conseil des États, le général commandant l'armée et son chef d'état-major – devaient être «arrêtées et gardées comme otages». L'évocation de Karl Radek – célèbre révolutionnaire cosmopolite et polyglotte, à la réputation de voleur et d'extrémiste – comme «dictateur de la future République soviétique

helvétique» ajoute encore aux fantasmes. Nous avons reconstitué avec Michel Caillat dans un article publié par *Traverse* et *Les Cahiers du mouvement ouvrier* (Fayet et Caillat 2018) à l'occasion du centenaire de la Grève générale la genèse de ce document apocryphe publié par l'émigré russe Serge Persky dans la *Gazette de Lausanne* au printemps 1919 en mettant en évidence le rôle joué par l'attaché militaire français à Berne, le colonel Gaston Pa-

geot. C'est en effet lui, l'homme clé du service de renseignement français en Suisse, qui plus que quiconque a contribué, afin de lutter contre l'orientation jugée trop germanophile des autorités helvétiques, à la construction du mythe d'une Suisse centre de l'état-major révolutionnaire en Europe, par la diffusion auprès de Persky et d'autres chroniqueurs de la presse romande de ses «rapports» sur les *Activités bolcheviques en Suisse et dans les pays voisins*. Largement repris dans la presse helvétique de l'époque, ce faux document qui confortait les thèses de Musy sur la conspiration communiste en Suisse, a connu de multiples rééditions jusqu'en 1970, y compris dans un

recueil de textes d'histoire suisse (Salamin 1970), sans que son authenticité ne soit interrogée.

La force du mythe de l'ingérence bolchevique découle de sa capacité à rendre intelligible les soubresauts de l'entre-deux-guerres en les interprétant à partir d'une explication unique: «c'est la faute à Moscou». La rhétorique du complot peut ainsi s'interpréter comme une réponse aux grandes peurs collectives liées à la crise des valeurs,



Charles-Georges Duvanel, co-réalisateur de *La peste rouge* (1938).

aux tensions politiques et sociales, ou encore à la violence de la modernisation économique. Mais cette sociologie de l'angoisse avait aussi pour vocation de contribuer à la mobilisation de la population. *La peste rouge* constituait un plaidoyer pour l'interdiction des organisations communistes. Et cette célébration d'une suisse pré-démocratique, conjuguée à une totale absence d'empathie à l'égard de la République de Weimar, comme des Démocraties autrichienne et tchécoslovaque, préparerait les esprits à une adaptation de la Suisse à l'ordre nouveau européen.

Depuis 1989, la rhétorique anti-communiste du complot communiste a progressivement disparu avec l'effacement de son objet. Mais le discours antiterroriste reprend nombre des éléments qui la caractérisaient – pensons à la diabolisation de l'adversaire et à l'exagération de sa puissance, aux amalgames, à l'usage de faux... – et assume désormais des fonctions analogues – syndrome ou exutoire d'une crise, réponse au doute identitaire... Comme celle de communiste, l'étiquette de terroriste est appliquée à une multitude de mouvements, du Parti des travailleurs du Kurdistan aux islamistes radicaux en passant par les altermondialistes et les éco-terroristes. Or, la lutte antiterroriste recouvre, comme autrefois l'anticommunisme, de nombreux usages politiques qui, de la stigmatisation à la criminalisation de toutes les contestations, ne sont pas toujours en relation avec l'objectif qu'elle s'est officiellement fixé.



Une Suisse alpine, rurale et chrétienne, plus précisément catholique, dont la population composée de paysans et d'artisans travaille en habits traditionnels. Crédits: Cinémathèque suisse.

Bibliographie

CAILLAT, Michel (2016). *L'Entente internationale anticommuniste de Théodore Aubert – Organisation interne, réseaux et action d'une internationale antimarxiste 1924-1950*. Lausanne: 2016.

COSANDEY, Roland (1997). «Du bon usage du patrimoine cinématographique en Suisse: *La peste rouge* (Suisse, 1938), *Vous avez la mémoire courte* (France, 1942), *Guglielmo Tell* (Italie, 1911)», *Études et sources*, 23, 1997, pp.255-269.

COSANDEY, Roland (1994). «Il n'est de film que sa copie: *La peste rouge* (1938), par exemple», *Ciné-Bulletin*, 224, 1994, pp.13-15.

COSANDEY, Roland (1992). «À la recherche des sources», *Équinoxe*, 7, 1992, pp.125-138.

FAYET, Jean-François; CAILLAT, Michel; CERUTTI, Mauro, ROULIN, Stéphanie (éds.) (2009). *Histoire(s) de l'anticommunisme en Suisse*. Zurich: Chronos-Verlag.

FAYET, Jean-François; CAILLAT, Michel (2018). «Le mythe de l'ingérence bolchevique dans la Grève générale de novembre 1918. Histoire d'une construction franco-suisse», *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier. Traverse. Zeitschrift für Geschichte – Revue d'histoire*, Band 2018/2, pp.213-230.

FAYET, Jean-François; CAILLAT, Michel (2008). «9 novembre 1932: la cristallisation du mythe du complot communiste», in HEIMBERG, Charles; PREZIOSO, Stefanie; ENCKELL, Marianne (éds) (2008). *Mourir en manifestant. Répressions en démocratie*. Lausanne, pp.61-85.

GIRARDET, Raoul (1986). *Mythes et mythologie politiques*. Paris: Seuil.

MUSY, Jean-Marie (1938). *La peste rouge*, Suisse, Action nationale contre le communisme, version française déposée aux Archives fédérales, Berne.

ROULIN, Stéphanie (2010). *La commission Pro Deo de l'Entente internationale anticommuniste*. Lausanne: Antipodes.

SALAMIN, Michel (1970). *Documents d'histoire suisse, 1848-1968*. Sierre.

SÉBASTIANI, Daniel (2004). *Jean-Marie Musy (1876-1952), un ancien conseiller fédéral entre rénovation nationale et régimes autoritaires*, Thèse de doctorat. Université de Fribourg.



La nuit des crayons (Héctor Olivera, 1986). Affiche.

La terreur comme arme de répression

La nuit des crayons

Il n'en a pas réalisé beaucoup, à peine une douzaine de films de long métrage, mais il n'empêche que Héctor Olivera a marqué l'histoire du cinéma avec *La nuit des crayons*. Une œuvre lumineuse sur la «sale guerre» menée par la junte militaire au pouvoir en Argentine, entre 1976 et 1983.

Alfio Di Guardo, Cinémas du Grütli

La Plata, ville proche de Buenos Aires, septembre 1976. Deux jeunes garçons courent dans la rue, gravissent quatre à quatre les marches d'un vénérable bâtiment et s'engouffrent dans un vaste hall. Sans s'arrêter, ils s'attaquent à un grand escalier avant de se précipiter dans une salle de cours. La classe est bourrée de collégiens en réunion plénière. Ils discutent, prenant la parole à tour de rôle, pour décider d'une mobilisation afin de demander des billets de bus à tarif réduit. Dans ses balayages, la caméra s'attarde par instants sur quelques adolescents. Nous les retrouvons plus tard, riant, bavardant, buvant des verres, dansant, flirtant, s'embrassant... Des plans entrecoupés de militaires à cheval, de policiers se déversant d'un panier à salades... Et tandis qu'une musique guillerette berce ce quotidien somme toute banal et qu'avec une certaine nonchalance on semble s'acheminer vers l'habituel film de potache... Héctor Olivera change de registre. Brutalement. Tout bascule au cours d'une nuit. Du film pour adolescents standard, on plonge dans un cauchemar insoutenable, comme les héros du récit, tirés des rêves par les cris de leurs parents, frères

ou sœurs, assaillis en pleine nuit par des individus masqués et particulièrement sinistres. Point de départ d'une heure de pure terreur pour le spectateur... Et d'une longue – mais très longue – nuit pour les protagonistes de cette histoire vraie.

L'horreur! Terrifiant car orchestré volontairement pour réprimer, pour étouffer toute velléité de résistance, par la junte militaire qui avait pris le pouvoir en Argentine, quelques mois plus tôt, sous le couvert d'un «Processus de réorganisation nationale» particulièrement meurtrier qui se débarrassa (au sens propre du terme) de toute forme d'opposition politique: parti, mouvement social, syndicat. Cette pratique a été mise en place de manière méthodique et planifiée en dehors de tout cadre juridique. En 1977, le général Ibérico Saint-Jean, gouverneur de Buenos Aires, avançait sans émotion apparente: «D'abord, nous tuerons tous les agents de la subversion, puis leurs collaborateurs, et puis enfin leurs sympathisants; ensuite viendront les indifférents et enfin, pour terminer, les indécis.» (Barki 1988: 70) Entre 1976 et 1983, les quatre junte militaires qui se sont succédées au pouvoir en Argentine,

exercent un régime de terreur qui se traduit par au moins 30'000 disparus, 15'000 fusillés, 9'000 prisonniers politiques, et des millions d'exilés, ainsi que quelques 500 bébés enlevés aux «disparus» confiés à des familles proches du pouvoir. Ces chiffres sont ceux du rapport de la «Commission nationale sur la disparition des personnes» (CONADEP) mise sur pied en 1983, lors de la transition démocratique.

Mais revenons au film. Dans la nuit du 16 au 17 septembre 1976 et dans les jours qui suivent, dix collégiens sont enlevés et disparaissent. Seuls quatre d'entre eux survivront. Ces étudiants faisaient partie de l'«Union des Étudiants du Secondaire (UES)»; leur crime: l'organisation de quelques manifestations en faveur du transport gratuit pour les étudiants. En réalité, cela n'était qu'un prétexte, pour la junte de Videla, ils étaient coupables d'organiser la subversion dans les écoles. Un motif suffisant

pour les faire taire, pour étouffer dans l'œuf toute protestation. Pour signifier à la population que la junte était attentive au moindre soubresaut, même à l'école. Si on ne voulait pas disparaître, mieux valait faire profil bas. Sur-

tout ne pas se faire remarquer et rester dans l'ombre de l'ombre... Cela pour ne pas disparaître dans l'abîme sans fin des lieux de détention, de torture et d'élimination du régime totalitaire. Et l'un des mérites du film de Héctor Olivera est justement d'aller éclairer ces zones obscures, sans filtre aucun. À l'aide d'une caméra-témoin, il semble filmer comme à travers un miroir sans tain. Qu'on ne s'y trompe pas toutefois, car même si la mise en scène est tout sauf démonstrative et qu'Olivera n'a rien d'un maniériste ostentatoire, il parvient aisément à ses fins. Par l'intelligence d'une mise en scène transparente et d'un montage serré, il transmet et installe un sentiment de terreur



La nuit des crayons (Héctor Olivera, 1986).

**30'000 disparus,
15'000 fusillés, 9'000
prisonniers politiques,
et des millions d'exilés.**

et d'effroi glaçant chez le spectateur, pour qu'il réalise à quel point dans un régime totalitaire, le maintien au pouvoir passe inmanquablement par l'effacement de l'individu. Entre les mains des tortionnaires, les personnes sont «travaillées» afin que tout sentiment humain se résume à l'instinct de survie. Les êtres sont traités comme

des choses, des choses qu'on utilise et dont on se débarrasse après emploi. En Argentine, en l'occurrence, bon nombre de victimes ont littéralement été précipitées dans le vide au-dessus de l'océan Atlantique.

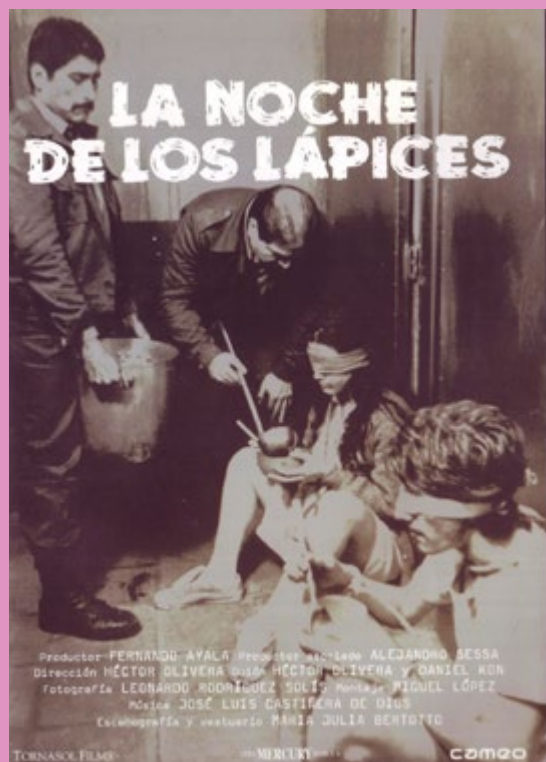
Dans *La nuit des crayons*, Héctor Olivera témoigne de cette brutalité extrême sans subterfuge, sans artifice. Lorsqu'ils ne sont pas masqués, les bourreaux n'affichent aucun sentiment. Ils crient quand leurs victimes hurlent, rient quand elles pleurent, et mangent quand elles vomissent. Ainsi, la terreur a de multiples visages... Par exemple celui de l'indifférence. Celui du bourreau qui rentre chez lui le soir et s'assied à table avec le sentiment du travail bien fait, sans plus. Celui du soldat sans âme qui obéit aux ordres sans se poser de question. Celui du maître qui donne ses ordres sans états d'âmes cherchant à se maintenir au pouvoir coûte que coûte.

Certes, le scénario de *La nuit des crayons* s'appuie sur une histoire vraie et se réfère directement à celle-ci, point par point, méthodiquement. On pourrait d'ailleurs reprocher à Héctor Olivera de faire preuve de manichéisme, en montrant les méchants d'un côté, les bons de l'autre, et en prenant position pour ces derniers. Mais ce serait oublier le contexte de la facture du film. Sa genèse se développe au moment où un régime plus démocratique revient au pouvoir et que différentes commissions se mettent en place pour relire ces pages d'histoire réellement sordides, pour chercher à attribuer des responsabilités aux auteurs de crimes innommables. N'oublions pas que la junte militaire au pouvoir n'est tombée que suite à la débâcle de la Guerre des Malouines et que le président Raúl Alfonsín, qui est élu en 1983, ne parvient que partiellement à restaurer la démocratie. Les militaires, le bras armé des véritables responsables des forfaitures perpétrées envers le peuple argentin (à chercher également hors des frontières du pays, sans doute), pèsent sur la politique argentine et conservent encore un pouvoir de nuisance certain. Mais, en dépit de la misère économique, l'espoir pointe à l'horizon et les paroles se libèrent. Pas uniquement les paroles d'ailleurs, les prisonniers aussi, du moins ceux qui ont survécu, retrouvent la liberté. Et c'est à partir du témoignage d'un survivant de *La nuit des crayons*, qu'Héctor Olivera a bâti son film. Les travaux de différentes commissions ont révélé que cette terrible opération avait été réalisée par un bataillon des services spéciaux, assisté par la Police de la Province de Buenos Aires, sous la direction d'un trio de commissaires, dont l'un fut condamné à perpétuité en 2006, après des années de combats juridiques. Mais même si *La nuit des crayons* se réfère à un cas bien précis, la portée de son contenu est universelle. L'explication de texte s'applique à tous les régimes dictatoriaux, quelle que soit leur position sur l'échiquier politique.

Terrifiant! Horrible car banal, terriblement banal. Et c'est justement cette banalité qui tétanise: le masque du démon peut être porté par n'importe qui. Voilà une leçon qu'on ne risque pas d'oublier à la sortie de ce film. Cette «nuit des crayons» ne risque pas de s'effacer avec la première gomme venue.

Bibliographie

BARKI, Irène (1988). *Pour ces yeux-là. La face cachée du drame argentin. Les enfants disparus*. Paris: La Découverte.



L'affiche originale de *La nuit des crayons* (Héctor Olivera, 1986).

Les vertus épistémiques de YouTube

Le web au service de l'histoire?

Depuis quelques années, YouTube n'est plus seulement une plate-forme de divertissement, puisqu'au milieu des vidéos humoristiques, des web-séries et des *let's play* est apparue un nouveau genre de vidéos, cherchant à vulgariser des connaissances savantes. Ont ainsi vu le jour des vidéos philosophiques, linguistiques, biologiques ou encore historiques. Les vidéos de vulgarisation historique, produites en français et en anglais, foisonnent sur le net. En quoi se distinguent-elles de l'histoire académique? Et qu'impliquent-elles pour le grand public?

Adrien Faure, Université de Genève

De l'histoire académique à la vulgarisation historique sur YouTube

La principale différence entre l'histoire académique et la vidéo de vulgarisation historique est que seule la première fait progresser la recherche en histoire, c'est-à-dire produit de la connaissance historique en tant que telle. Toutefois, on ne peut écarter la possibilité que des youtubeurs, formés à la méthodologie historique dans un cadre académique, ne se lancent à leur tour dans la recherche, financés par leurs fans-mécènes, par la monétisation de leurs vidéos et par la publicité. On pourrait alors concevoir une concurrence entre deux systèmes de production de la connaissance historique, assortis de deux systèmes de financement différents. Une telle éventualité reste pourtant peu probable, car les contraintes temporelles de l'activité de youtubeur (qui doit publier régulièrement du contenu neuf pour générer un revenu) ne sont guère compatibles avec les conditions de la recherche, qui impliquent un important investissement temporel.

Une seconde différence entre l'histoire académique et la vulgarisation youtubienne est que la première tend à se spécialiser dans l'étude d'objets de plus en plus précis, alors que la seconde tend à vulgariser d'abord des événements historiques de grande importance, c'est-à-dire ceux qui ont été particulièrement marquants dans notre contexte socio-culturel. Ceci n'implique pas que les you-

tubeurs n'abordent jamais des événements de moindre importance: ils vulgarisent *aussi* une histoire de micro-événements. Par ailleurs, il est évident que plus les événements majeurs auront été couverts par les youtubeurs de façon exhaustive, plus ceux-ci se tourneront vers une histoire de moins en moins macroscopique, partant à la recherche de nouvelles contrées historiques à vulgariser. Si l'on admet que la formation académique en histoire ne peut couvrir non nombre d'événements majeurs, centrée comme elle l'est sur l'acquisition de compétences méthodologiques et sur le progrès de la recherche historique, cet accent mis par les vulgarisateurs sur la «grande histoire» peut apparaître comme un phénomène positif pour les étudiants et les diplômés en histoire. En effet, il leur permet de compléter, dans une certaine mesure, leurs connaissances, notamment en vue d'une carrière dans l'enseignement.

Quand vulgarisation rime avec démocratisation

La vulgarisation youtubienne de l'histoire à l'attention du grand public démocratise l'accès à la connaissance historique pour qui souhaite élargir son apprentissage pendant sa scolarité, ou développe son goût pour ce savoir une fois celle-ci achevée. Certes, le grand public a déjà accès à des ouvrages de vulgarisation historique en librairie ou en bibliothèque, à des magazines d'histoire et à des articles sur le web, mais tous ces différents vecteurs d'accès à l'histoire passent par la lecture. Le grand avan-

tage de YouTube réside dans le fait qu'il propose un accès alternatif à l'histoire par le biais de l'écoute seule ou de l'écoute et du visionnage, supports peut-être plus accueillants pour se familiariser avec des contenus théoriques. Par ailleurs, quand on sait qu'en raison d'une marginalisation surprenante de l'histoire cantonale et nationale durant la scolarité obligatoire et post-obligatoire, bon nombre de Genevois ignorent les circonstances de l'avènement de la démocratie dans leur canton – de même que bon nombre de Suisses ignorent celles de la fondation de leur État fédéral –, on peut se réjouir d'une diversification des diffuseurs de contenus historiques.

En somme, la vulgarisation historique sur YouTube est un phénomène de diffusion de la connaissance décentralisé et spontané (un phénomène non étatique), reposant sur le désir d'apprendre de certains individus (sur une demande), sur la créativité et sur les talents de vidéastes (sur une offre) et sur le travail académique des historiens produisant les matériaux à vulgariser (sur des ressources). Ce phénomène montre que le désir d'apprendre comme celui de transmettre ne s'arrêtent pas aux portes des écoles et des universités et que les nouvelles technologies, et tout particulièrement YouTube, sont des outils permettant une démocratisation croissante de la connaissance, au-delà des résultats proposés par les encyclopédies en ligne.

Exorciser le martyr des prisonniers de la prison de Palmyre

Tadmor, de Monika

Borgmann et Lokman Slim

Fictionnaliser le documentaire pour figurer en notre intime conviction et connaissance la réalité du système concentrationnaire, métaphore cinglante du régime syrien dans l'entier de son fonctionnement dictatorial. Et documenter la fiction pour lui conférer véracité et authenticité qui légitime son récit.

Jean Perret

Toujours, dans ce courant fondamental qui voit le cinéma, ou du moins certains de ses films, se préoccuper de raconter des histoires du passé et ce faisant d'en inventer des vérités contemporaines, *Tadmor* occupe une place centrale tout autant pour la compréhension du passé libanais et syrien que pour tenir en éveil une conscience universelle. L'engagement politique, au sens humaniste non partisan du terme, consiste à contrer les forces de l'oubli, de la négation, de l'amnésie, qui, elles, sont conduites selon des stratégies politiques et culturelles sciemment élaborées.

Tadmor, mot arabe, fut d'abord, au centre de la Syrie, dans la région de Homs, une caserne française du temps du mandat de la France en Syrie et au Liban, du début

des années 20 au début des années 40. Mais elle est aujourd'hui et dès les années 80, connue comme la prison de Palmyre, «la plus dure des prisons». Tragiquement célèbre sous le régime de Hafez el-Assad, elle fut le lieu de détention, de torture et d'exécution de militants communistes et de membres des Frères musulmans, sans compter grand nombre d'opposants non affiliés à des partis et de gens simplement suspectés d'alliances. Elle rassembla par moments jusqu'à 2'500 prisonniers avant d'être fermée en 2001. Dix ans plus tard, elle fut remise en activité avant d'être détruite en 2015 par les djihadistes de l'État islamique (EI). Cette disparition, si elle a pu faire illusion quant aux bonnes intentions de l'EI engagé contre le régime syrien – mais on n'aura pas été longtemps dupe

Pour montrer l'invisible, je cherche la répétition. Je la travaille. C'est un langage.

Rithy Panh. *La paix avec les morts.*

de son cynisme – a été vivement dénoncée: l'existence matérielles de ce lieu aurait fait partie des éléments nécessaires à l'élaboration de son histoire et partant de la mémoire collective attachée aux exactions qui y furent commises.

Le film longuement documenté, pensé, imaginé et finalement mis en chantier par Monika Borgman et Slim Lokman est nourri par une urgence lancinante de dire, de montrer, de témoigner par un acte cinématographique résolu de résistance face aux amnésies d'ores et déjà à l'œuvre. Les cinéastes et activistes avaient créé en 2004 à Beyrouth l'UMAM D & R (pour Documentation et Recherche), une organisation non gouvernementale vouée au rassemblement de toute documentation et archive qui contribue

à la connaissance, à la conscience de la guerre civile et à sa mémoire au Liban et dans la région¹. Le Hangar en est l'expression la plus manifeste, ce bâtiment où se déroulent nombre d'activités culturelles, rencontres, lectures, expositions...

Comment raconter dès lors en images et sons l'extrême exercice de la violence qui affligea des centaines de prisonniers libanais, alors que leur pays était occupé par la Syrie depuis 1975 (elle le quitta en 2005). Le cinéma n'a pas toujours eu beaucoup d'états d'âme pour ce qui concerne la mise en scène des plus réalistes de fictions de la guerre (les guerres mondiales, fonds de commerce encore aujourd'hui), des camps de concentration (les travelings coulés sur les mourants), des génocides (le western,

un genre adoubé), des dictatures (des films d'action politiques); des centaines de films se sont échinés à produire les spectacles les plus vraisemblables possible qui aient les atours de l'authenticité. Mais ces films nourrissent la polémique parfois violente: est-il seulement envisageable, sur un plan moral, de reconstituer avec force acteurs, figurants et équipes de professionnels les pratiques abjectes d'événements du passé? La question divise, oppose: le cinéma peut tout montrer vs le cinéma ne peut mettre en scène la férocité ignominieuse dont sont capables les hommes. Ces infamies échappent-elles à toute représentation, qui jamais ne sera en mesure d'en rendre la dimension réelle?

Monika Borgman et Slim Lokman avaient développé le projet de mettre en lumière des mémoires tues dès 2008-2009, quand avec des survivants ils travaillèrent à des spectacles *live* présentés à Beyrouth et en Allemagne au cours desquels des ex-prisonniers racontaient leurs

expériences de vie et de survie à Tadmor. Puis s'imposa l'évidence de réaliser un film, qui réponde à une double exigence, celle d'embrasser l'ampleur de la tragédie que symbolise cette prison et celle d'aménager à l'endroit du spectateur un espace ouvert tout à la fois à l'émotion et à la réflexion.



Humiliations quotidiennes.

Deux idées force conduisent ce film à son accomplissement. La première est de faire construire le décor pour figurer une cellule et une cour de la prison par les futurs acteurs du récit. Ainsi, le film débute dans une ancienne école des faubourgs de Beyrouth transformée pour partie en chantier dans lequel des hommes s'emploient à construire les espaces et les objets nécessaires à figurer les conditions de leur détention. Et c'est en riant en bons copains qu'ils découpent dans une mousse les matraques de la violence quotidienne. Rarement sans doute une école désaffectée n'aura si admirablement connu un tel sursaut d'excellence pédagogique! D'emblée, les réalisateurs montrent combien la reconstitution produit un effet factice et à quel point les sempiternelles questions de la *fiction* et du *documentaire* sont obsolètes. C'est bien à un espace hybride, à un essai, que nous avons affaire, qui re-

Quand j'étais à la prison de Tadmor, je pensais que ma vie était finie... La peur, la maladie, la défaite... Humiliation sur humiliation sur humiliation... Les mots ne peuvent pas décrire la brutalité que j'ai vécue... La vie m'avait échappé... Mais nous sommes revenus de l'enfer... La liberté est aussi précieuse que l'âme... Pour les prisonniers qui souffrent encore: Que Dieu vous fasse sortir de là...

Témoignage d'un survivant de Tadmor

lève de cette tentative de rendre au plus vrai du vécu carcéral la vie telle qu'elle fut réglée, imposée et éprouvée. Comment elle instilla la peur et, pire, la peur d'avoir peur. «L'attente de la peur est la peur même.», dit Alain. Car les personnages du récit sont ceux-là mêmes qui ont été pendant trois, quatorze, huit, dix, douze années, emprisonnés. La dimension *documentaire* tient dans le *casting* de ces vingt-deux survivants auxquels le dispositif du film offre deux scènes différentes et complémentaires pour que s'y épanouisse, dans la terreur des mémoires meurtries, leur présence.



Les matraques de la violence quotidienne.

Ainsi, les vingt-deux ex-prisonniers sont invités à jouer ce qu'ils ont été contraints de vivre pendant l'éternité de leur captivité. À eux d'incarner et les prisonniers et les gardiens tortionnaires dont ils ont à retrouver les gestes, les mots, les comportements, les élans de solidarité fraternelle d'un côté et de perversité mortifère de l'autre. Le film contient nombre de séquences tournées dans la cellule où le rituel de domination ne cesse de culminer dans les humiliations quotidiennes. La domestication des corps et des esprits est étonnement sophistiquée et tout à la fois régie par des gestes de violence basique. L'ali-

Le travail remarquable du film tient en la dédramatisation d'une tragédie.

gnement des corps que thématisent régulièrement les images stigmatise l'ordre concentrationnaire établi et on découvre comment au sein même de la communauté des prisonniers une hiérarchie a été imposée. L'infantilisa-

tion des hommes conduit à la délation. La surveillance est constante, elle est également exercée par le haut, par le trou percé dans le plafond de la cellule. Tadmor, la prison de Palmyre, fut le lieu de l'application systématique et efficace d'un régime de terreur qui façonna un climat atroce.



L'alignement des corps.

La mort rôde, les exécutions aléatoires, les tortures sont figurées, alors même que l'on comprend plus tard, par ailleurs, combien les réalisateurs se sont défendus de céder à la tentation de ce qui aurait pu apparaître comme une surenchère. Ils ont su éviter l'écueil de la fascination par la monstration de plus de violence. La mise en scène est rigoureusement descriptive et étrangement réservée. Sinon les cris des tortionnaires, point de hurlements, ni de déchirements de chairs, à peine quelques soliloques quand la folie s'empare d'un esprit épuisé. Il y a là donnée en partage par Monika Borgmann et Lokman Slim l'expression d'une intelligence de la mise en récit cinématographique d'événements qui sache être respectueuse des protagonistes, qu'il s'est agi de ne pas mettre par trop à l'épreuve – on peut imaginer leur vulnérabilité psycholo-

gique à interpréter leur calvaire. Cependant, point de compromis avec la dénonciation radicale du système carcéral! Quant au spectateur, le respect à son endroit a partie liée avec celui témoigné aux personnages. Le travail remarquable du film tient en la dramatisation d'une tragédie, sans pour autant en réduire la considérable ampleur.

«L'attente de la peur est la peur même.»



Quand ces hommes ne tiennent plus sur leur chaise et qu'ils se lèvent, se mettent à genoux, à terre, pour mimer au plus juste de leurs paroles les violences subies...

Ceci se vérifie par la deuxième idée-force, qui met en scène huit des suppliciés dans un décor neutre face à la caméra. À chacun de raconter par fragments les sévices subis. Il s'agissait d'ancrer le récit de *Tadmor* dans la réalité des expériences terriblement concrètes, telles qu'elles ont été gravées dans les corps, les mémoires et les cauchemars. Ce choix est essentiel, que de dire le pire et de ne pas l'illustrer, de ne pas le montrer. À mettre ainsi en éveil leur mémoire, ces hommes encourraient-ils le risque des troubles post-traumatiques? Si une psychologue accompagna la réalisation du projet, il convient d'insister à nouveau sur le dispositif permettant une mise à distance des émotions, une mise en quarantaine d'une approche cédant au pathétique. Ce que capte la caméra en plans fixes et frontaux en cette mise en scène épurée devient par moments exceptionnel, quand ces hommes ne tiennent plus sur leur chaise et qu'ils se lèvent, se mettent à genoux, à terre, pour mimer au plus juste de leurs paroles les violences subies. Ils franchissent le seuil du dispositif, investissent par le geste les mots prononcés, mettent en jeu leurs corps. Leur dignité est saisissante.

Tadmor est ainsi un film complexe, fait de cette double élaboration de son récit, qui est développé essentiellement du point de vue des prisonniers. La caméra est placée de leur côté sans pour autant céder à la simplification des situations. Point d'hagiographie de ces hommes, pas de martyrologie pathétique, ni de détestation grossière des agents du mal. Le film invente par son montage alterné une architecture de la mémoire dont les fragments saillants se donnent, à force de corps et de parole en action, dans une progression lente des états de l'horreur, à notre compréhension. La réussite du travail de Monika Borgmann et Lokman Slim est affaire exemplaire ici de la *bonne distance* à laquelle ils se sont placés pour se risquer à raconter cette histoire faite de mille histoires.

La seule voix chantée du film est celle d’Audrey Chen. Elle clôt *Tadmor* et paraît témoigner, au moment de quitter le cauchemar, d’une espèce de quiétude certes paradoxale mais qui esquisse sans doute un sentiment de sérénité. Le travail de mémoire est accompli, même fragmentairement, les horreurs imprescriptibles sont enkystées dans l’histoire. La conscience collective ne peut ignorer ce passé libanais, syrien et, partant, universel.

Monika BORGSMANN est née en Allemagne, étudie l’arabe et les sciences politiques à Bonn et Damas. Journaliste indépendante, elle couvre entre 1990 et 2001 le Moyen-Orient et l’Afrique du Nord. Binationale, allemande et libanaise, elle publie en 2008 *Saïd, une mort à la lettre*.

Lokman SLIM est né au Liban, étudie la philosophie à Paris. Il fonde la maison d’édition Dar al-Jadeed et publie des ouvrages parfois controversés sous la plume de jeunes écrivains. Essayiste, observateur aux aguets des événements de son pays et de la région, il est le porte-parole engagé pour la préservation de l’histoire et de la culture libanaises et moyen-orientale.

Ils inaugurent leur collaboration en 2001 et réalisent le long métrage *Massaker* en 2004, film qui met en scène six assassins impliqués dans le massacre des camps palestiniens de Sabra et Chatila. L’UMAM D&R, qui est leur création dès 2004, s’occupe aussi à produire une série de documentaires libanais.



Monika Borgmann et Lokman Slim. Photo: Miguel Bueno.

Notes

1 <https://www.umam-dr.org>

Plus vampire que moi tu meurs! *Nosferatu*, de Murnau



En 1897, Bram Stoker publie à Londres son roman *Dracula*. Adaptation libre de ce chef-d'œuvre, le film de l'Allemand Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (littéralement, *Nosferatu: une symphonie de l'horreur*, le titre français officiel étant *Nosferatu le vampire*) est projeté pour la première fois au début du mois de mars 1922 à Berlin. À ce qu'elle tient pour une violation du copyright, Florence Stoker, veuve du romancier, riposte par une guérilla judiciaire implacable; elle obtient que le studio qui a produit *Nosferatu*, Prana Film, détruise l'œuvre de Murnau. Certaines copies – grâce à Dieu ou à quelque démon cinéophile? – échappent à sa vindicte, empêchant ainsi un impardonnable forfait culturel.

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (F.W. Murnau, 1922). Affiche du film.

Alain Morvan, Sorbonne Nouvelle

Murnau réalise le film, Henrik Galeen construit le scénario, mais c'est l'architecte allemand Albin Grau qui en est le véritable inspirateur. Au cours de la Première Guerre mondiale, ce passionné d'occultisme avait entendu un vieux paysan serbe raconter comment son père, victime de la chute d'un arbre et mort sans avoir été béni par un prêtre, s'était transformé en vampire. Grau devient le décorateur du film et en conçoit les costumes.

Nosferatu est dopé au gothique. De l'étourdissante subtilité du livre de Stoker qui, n'en déplaise à Julien Gracq (Bouvier et Leutrat 1981: 11), n'a rien de «touffu», le film ne retient qu'une trame épurée au maximum, assortie de quelques changements de lieux et de noms – dont le seul objet n'est pas d'écarter les accusations de plagiat. En 1838 (les personnages de *Dracula* évoluent, eux, à la fin du 19^e siècle), un jeune Allemand nommé Thomas Hutter quitte sa femme Ellen et la ville (fictive) de Wisborg pour la Transylvanie, à la demande de son employeur, le marchand de biens Knock. Il s'agit de conclure avec le comte Orlok l'achat d'une propriété. Hutter comprend vite la nature vampirique de l'acquéreur, tandis qu'Orlok, à qui il laisse voir par mégarde un médaillon représentant Ellen et dont la convoitise est ainsi stimulée, résout de faire de Wisborg sa résidence et la cible de sa dévastation. La ville connaît alors une épidémie de peste, offrande maléfique des rats qui ont accompagné le comte à bord du bateau qui le transportait vers l'Allemagne. Ellen sauve Wisborg et détruit le vampire en s'offrant à ce dernier, qui laisse passer l'heure fatidique du chant du coq.

Nosferatu offre un magnifique exemple de l'expressionnisme allemand. Loin d'être une carence, le noir et blanc (parfois modulé par des filtres de couleur) vaut comme un enrichissement: de saisissants effets d'ombre et de lumière renvoient à l'une des clauses les plus essentielles



de l'héritage gothique. Par un inoubliable attelage visuel, le film associe le vampire à un jeu macabre d'ombres chinoises, qui atteint son paroxysme au moment où Orlok, dont les mains s'étirent démesurément, s'apprête à s'emparer d'Ellen. La technique du cinéaste est tout entière dévolue au service de l'horreur, avec, entre autres, un recours diaboliquement efficace au *stop-motion*: sans doute n'existe-il rien de plus glaçant dans toute l'histoire du cinéma d'horreur que l'émergence saccadée du mort-vivant sortant de la cale du navire devenu vaisseau-fantôme. Joue dans le même sens l'expressivité outrée des personnages qui, film muet oblige, libèrent une gestuelle très accentuée, souvent figée, des sourires prolongés. On frôle la caricature. Témoin Knock, qui cumule son rôle et celui de l'aliéné Renfield, inféodé à *Dracula* chez Stoker: avec sa calvitie, sa couronne de cheveux frisottés et aspirés vers le haut, ses sourcils exubérants, sa bedaine sertie dans un gilet à boutons, les mimiques du marchand de biens suscitent un mélange grotesque (au sens premier du terme) de jubilation et de surnoiserie, d'innocuité et d'horreur. On glisse d'une bonhomie dickensienne à l'inquiétante étrangeté théorisée par Freud.

J'ai eu l'occasion d'écrire que *Nosferatu* était «hallucinant» (Morvan 2019: 1017). Ce terme, qui peut sembler banal, a l'avantage de rendre compte de l'aura de quasi-irréalité qui nourrit l'horreur. Cette zone indéfinie où rêve et réalité, veille et sommeil, conscient et inconscient, sujet et objet s'entremêlent, héberge les meilleurs récits vampiriques. Ce brouillage des frontières, ces télescopes incongrus qui juxtaposent des entités hétérogènes, signalent la parenté entre l'esthétique du film et l'émergence concomitante du surréalisme, dont les hérauts, admirateurs notoires de la poésie gothique, rendront hommage au film de Murnau.

L'esprit gothique sature le décor. Perché sur un éperon des Carpates, le château d'Orlok associe le funèbre et l'arrogance altière. L'intérieur de la bâtisse, dans sa rigueur carcérale, répond à la même esthétique; les chaises à très haut dossier qui renvoient à la verticalité effarante de la demeure du vampire offrent ainsi un écrin lugubre à la pendule en forme de squelette. Les animaux liés au *nosferatu* sont à l'unisson. Faisant l'objet d'un rajout manuscrit de Murnau sur le script, l'hyène, «incarnation du principe du mal» (Bouvier et Leutrat 1981: 314n), atteste le potentiel destructeur que possède le bestiaire de Murnau; des moustiques auxquels Hutter attribue – à tort, mais cela ne change rien au jeu des connotations – les piqûres qu'il découvre sur son cou, jusqu'aux rats grouillants, hantise du matelot mais aussi des terriens puisqu'ils sont le vecteur de la peste consubstantielle au vampirisme, tout se passe comme si le règne animal avait pour vocation première de tuer. Il faut bien sûr y ajouter l'évocation de l'hydre d'eau douce¹ que le professeur Bulwer fait observer à ses étudiants, et dont on a pu montrer à quel point elle sustentait l'armature métaphorique de *Nosferatu*, où prévaut le concept d'ingestion par phagocytose: on en retire l'impression d'une «similitude 'perlée' affectant tous les étages de la Création» (Lefebvre 1999: 76), analogie universelle en pleine cohérence avec la pensée de Paracelse.

Il y a plus: décor et personnages sont unis en une dialectique placée sous le signe de l'*Unheimlichkeit*. On reviendra plus tard sur le cas d'Orlok. Mais celui d'Ellen est emblématique de cette contagion entre les êtres et leur environnement. Sur une dune désolée qu'ornent seulement les croix du cimetière marin déchaussées par le vent, Ellen sur son banc, attendant le retour de l'époux dans une solitude glacée, évoque, avec une acuité poétique rarement égalée au cinéma, le *topos* gothique de la jeune femme persécutée. En même temps, on décèle dans l'épisode cette «attirance de la jeune femme pour le funèbre» (Bouvier et Leutrat 1981: 30), qui apparaît dès les premières scènes du film où elle ne voit qu'un geste mortifère derrière le bouquet de fleurs que lui offre Hutter. «Pourquoi les as-tu tuées?» se lamente-t-elle.

La germanité² vient survolter le gothique. Murnau gomme l'Angleterre stokerienne et lui substitue Wisborg, d'autant plus allemande qu'elle est fictive. Choix judicieux, tant le gothique se nourrit de la ballade allemande (Morvan 2014: XX) et se nimbe de *Schauerromantik*. À Wisborg, la félicité à l'allemande – «cet ordre bourgeois au charme désuet et un rien calfeutré» (Combes 1988: 2) – se teinte de labilité. Certes, de l'intérieur coquet et fleuri du jeune couple à l'immense pipe recourbée que fume l'armateur



Harding, en passant par les maisons à colombages bordant la place où attend le cheval du jeune voyageur, la ville arbore quelques emblèmes de *Gemütlichkeit*. Mais on sent vite que cette félicité est viciée, qu'elle n'existe que pour nous faire mieux glisser, d'une façon toute freudienne, du *gemütlich* et du *heimlich* au *unheimlich*.

Nosferatu fixe des règles canoniques que les films vampiriques ne manqueront pas de suivre. Ainsi du rôle légal de la lumière pour le non-mort. Déjà, dans *Le vampire*, texte pionnier de John William Polidori, on voyait Lord Ruthven souffrir de photophobie (Morvan 2019: 968). La fin du film, après que le chant du coq a sonné le lever du soleil, montre la désintégration du corps d'Orlok, réduit à l'état de fumée. Bref, le film consolide l'héritage vampirico-gothique.

Murnau propose une forme de gothique unilatéral et absolutiste. Si l'intrigue de *Dracula* se montre ici très simplifiée, si les histoires d'amour sont réduites à presque rien, si – autre exemple – ce qui ressortit à la détection policière disparaît entièrement, cette économie de moyens bénéficie exclusivement à la genèse de l'horreur. Le modèle littéraire du comte Orlok, *Dracula*, au même titre que nombre de ses prédécesseurs (à commencer par la Géraldine de *Christabel*, poème de Coleridge, dont la poitrine

Ce vampire-ci est à tous égards l'antithèse même du principe de vie.

dénudée inspire l'admiration autant que la terreur), possède une fascinante ambiguïté. Chez cet aristocrate fastueux, capable de se rajeunir et de séduire, la hideur carnassière se pare d'un charisme en partie fondé sur l'attrait physique. Le buveur de sang cohabite en lui avec un véritable prédateur sexuel. Murnau, lui – et c'est l'une de ses grandes originalités par rapport à ses sources –, dépouille son vampire de cette paradoxale dualité. Cette fusion en oxymore du beau et du laid disparaît au profit d'une polarité unique, celle de la peur. Certes, l'effet de liminalité qu'exprime le franchissement tout symbolique du pont, quand Hutter approche du château, reste fidèle en esprit à l'épisode correspondant de *Dracula*. Mais sa parfaite économie technique et visuelle rend cette transgression plus effrayante encore. Le film procède à cet égard à une *désambiguïstation* du roman de Stoker. Si l'arrivée de Hutter au château rappelle de près celle de Harker (Murnau, cependant, pousse le détail lugubre jusqu'à faire de la voiture envoyée par le comte un vrai corbillard, dont les ouvertures sont parées de tentures funéraires, tandis que

les chevaux sont caparaçonnés de draperies sombres tombant jusqu'à terre), la rencontre avec le comte procède ici d'une logique différant très sensiblement de l'agencement imaginé par Stoker.

L'entrée en scène de *Dracula*, dans le roman, est celle d'un vieil homme étrange et intimidant, entièrement vêtu de noir, à la poignée de main d'une vigueur terrifiante et «froide comme de la glace» (Morvan 2019: 185); le Transylvanien, pourtant, n'est pas dénué d'une certaine aura. Même s'il est un instant effrayé, Harker se dit sensible à la courtoisie de son accueil et à la qualité de son expression en anglais. *Dracula* a la dimension d'un grand seigneur. Voilà qui dissipe – provisoirement il est vrai – les doutes et les peurs du visiteur. Rien de tel chez Orlok qui d'emblée terrifie. Cet être figé possède le schématisme hideux d'une caricature. Le comte de Murnau arrive à petits pas, croquevillé sur lui-même, avec son nez en serpe, des

Le chant du coq a sonné le lever du soleil.

Crédits: Cinémathèque suisse.



oreilles en pointe, des sourcils en essuie-glace, des yeux ombrés d'immenses cernes, une calvitie radicale (c'est là une innovation apportée par le film), des lèvres exsangues, deux incisives acérées (chez Dracula ce sont les canines qui percent le cou des victimes) et une anatomie filiforme se doublant d'une légère gibbosité lorsqu'on le voit de profil. Son corps étique est engoncé dans une étroite redingote qui contraste (Bouvier et Leutrat 1981: 22) avec l'ampleur confortable des vêtements de Hutter. Cette créature de cauchemar, interprétée par un acteur au jeu superbe de sobriété et au nom introuvable de Max Schreck³, ne bouge qu'avec une lenteur quasi cataleptique, et lit avec une minutie de myope les documents criblés de signes cabalistiques que lui a fait tenir Knock – alors que la lettre de Hutter à Ellen, comme le journal de bord du capitaine, apparaissent à l'écran dans la calligraphie rassurante de la traditionnelle *Spitzschrift*. Ce vampire-ci est à tous égards l'antithèse même du principe de vie. Et si Ellen, fébrile, espère son étreinte, c'est pour mener à bien son sacrifice christique. Le *Janus bifrons* qu'était le comte stokérien se réduit ici à un emblème de mort, doté d'une macabre monovalence et d'une altérité sans partage. La représentation qu'en offre Murnau est si péjorative que

certaines n'ont pas hésité à y déceler comme une caricature antisémite; ni à souligner qu'Orlok rime avec Shylock. On peut légitimement trouver cette comparaison forcée; elle n'en demeure pas moins révélatrice.

La même désambiguïisation affecte-t-elle le personnage (central chez Stoker) de l'antivampire? Le professeur Bulwer, avatar du Van Helsing de Stoker, voit son rôle fortement minoré par rapport à son prédécesseur; il ne se montre qu'en trois occasions, alors que, dans *Dracula*, le médecin-vampirologue domine le récit de sa silhouette à partir de son entrée en scène au chapitre IX. Éléments cruciaux de la typologie de son prédécesseur, le mysticisme et le ritualisme catholiques font ici l'objet d'une oblitération quasi complète. Mais, du savant hollandais, Bulwer conserve le goût pour l'occultisme (les intertitres le qualifient de disciple de l'alchimiste Paracelse) et pour les horreurs naturelles, telles les plantes carnivores; en outre, le script de Galeen le décrit entouré d'un fatras d'instruments scientifiques vieillots (Eisner 1973: 269). En contrepartie de cet archaïsme, Bulwer n'affiche pas de proximité particulière avec la médecine contemporaine et ses nouvelles techniques. Rien, par exemple, ne rappelle en lui l'intérêt de Van Helsing pour la transfusion sanguine, qui

Cet être figé possède le schématisme hideux d'une caricature. Crédits: Cinémathèque suisse.

est encore une grande innovation à l'époque de Stoker. Bulwer, voix du destin comme en témoigne son entrée en scène, ne possède ni l'omniscience, ni l'éloquence profuse, ni la complexité de son modèle hollandais. Et le charisme – souvent envahissant – dont ce dernier était porteur ne crève pas ici l'écran.

Le titre de Stoker et celui de Murnau creusent le fossé entre l'aristocrate que poursuit Van Helsing et celui qui veut infecter Wisborg. Si le nom de Dracula tire un certain prestige de la proximité phonétique dont le substantif *dracul* (dragon) bénéficie en roumain avec *dragul* (cher, chéri, bien-aimé), «nosferatu», terme entièrement superposable au patronyme Orlok, résonne en revanche d'une façon exclusivement sinistre. Ce mot roumain, désignant une créature démoniaque, n'intervient que deux fois dans *Dracula*, aux chapitres XVI et XVIII – contraste évident avec l'affichage majeur du même terme dans le film dont il est l'enseigne macabre. Entretemps, il est vrai, la boucherie de 1914-1918 avait plongé l'Europe dans la désolation. On ne pouvait guère s'attendre à une euphémisation de l'horreur.

Notes

- 1 Coïncidence troublante, l'hydre d'eau douce est une cnidaire, comme la méduse, dont la figure emblématique, la gorgone Méduse, compte au nombre des créatures protovampiriques (Morvan 2019: XVII-XVIII).
- 2 C'est là l'une des différences les plus immédiatement visibles par rapport au livre de Stoker, même si ce dernier, par exemple, cite l'Allemand Gottfried August Bürger et sa déjà vampirique ballade *Lenore*, composée en 1773.
- 3 *Der Schreck*: la terreur, en allemand.

Bibliographie

- BOUVIER, Michel; LEUTRAT, Jean-Louis (1981). *Nosferatu*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard.
- COMBES, André (1988). «Un cliché et sa destruction: le *Nosferatu* de Murnau», *Germanica*, 3/1988; DOI: 10.4000/germanica.2819.
- EISNER, Lotte H. (1973). *Murnau*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- LEFEBVRE, Thierry (1999). «Les métamorphoses de *Nosferatu*», 1895: *Revue d'histoire du cinéma*, no 29, pp.61-77.
- MORVAN, Alain (éd.) (2014). *Frankenstein et autres romans gothiques*. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- MORVAN, Alain (éd.) (2019). *Dracula et autres écrits vampiriques*. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- SKAL, David J. (2016). *Something in the Blood: The Untold Story of Bram Stoker, the Man Who Wrote Dracula*. New York, Londres: Liveright.



Them! (Gordon Douglas, 1954). Crédits: Park Circus | Warner Bros

Le raid formique

Them! Terreur, horreur, épouvante, massacre

Ants are the only creatures on Earth other than man who make war. They campaign. They are chronic aggressors.

Gordon Douglas, *Them!*, Dr H. Medford [50' 12"'].

Michel Porret, Université de Genève

The *War of the Worlds* (*La guerre des mondes*, 1898) d'Herbert George Wells noue l'imaginaire inquiet du péril extraterrestre à la hantise du déclin de l'Angleterre victorienne. Envahisseurs bellicistes, voulant anéantir l'humanité, les Martiens succombent *in extremis* aux microbes humains. Réalistement mis en ondes radiophoniques en 1938 par Orson Welles qui provoque la panique collective, ce *best-seller* mondial de la science-fiction est adapté 5 fois au cinéma entre 1953 (Byron Haskin, *The War of the Worlds*) et 2005 (Steven Spielberg, *idem*). De plus, il inspire *The Quatermass Xperiment* (1955, GB, Hammer) de Val Guest, volet matriciel de la saga filmique (1955-1967) du physicien Bernard Quatermass, chef du *British Experimental Rocket Group*, confronté au péril extraterrestre. Après 1945, le roman de Wells inspire volontiers l'imaginaire de l'effroi filmique.

Effroi filmique

Écho affolant au conflit mondial de 1939-1945, un assaut atomique ferait aux États-Unis des millions de victimes avec le raid de bombardiers ennemis [soviétiques] selon le court-métrage propagandiste et gouvernemental en noir et blanc *U.S. Takes Cover. Operation Alert* (1955, Cameras: Alvey et Dept. of Defense; voice, Dwight Weist, Warner Pathe News³). On y voit la fourmilière américaine, gouvernement en tête, qui anticipe le pire. Avant l'apocalypse, l'État sécuritaire cadre le civisme que réverbère volontiers Hollywood.

Cette crainte géostratégique de la guerre froide codifie le cinéma horrifique autour de la bombe atomique A (1945) et H (1951) – guerre (Hiroshima, Nagasaki), tests dans le désert du Nouveau Mexique. S'y ajoutent la phobie sociale du «péril rouge» et la *paranoïa* hygiéniste dans l'espace domestique qu'infestent *aliens* hideux ou colosses atomisés de 18 mètres (*War of the Colossal Beasts*, 1958, Bert I. Gordon). Les créatures profanent aussi les tombes pour troquer le défunt contre son clone extraterrestre issu des gousses légumineuses d'*Invasion of Body Snatchers* (1956) de Don Siegel – parabole gothique du maccarthysme.

L'offensive des mutants instaure le couvre-feu et l'union sacrée. À Washington, l'armée, la police, le FBI et les savants s'allient dans l'agrégat militaro-industrialiste. Terrestres, volants ou aquatiques: les créatures bravent la contre-offensive des trois armées – marine, aviation, infanterie – avant l'ignition.

En forte intertextualité iconique et textuelle, cet imaginaire de la peur naturaliste brise avec l'épouvante en noir et blanc, néo-expressionniste et puritaine, qui caractérise le moment filmique des «Universal Monsters». Jailis des romans gothiques anglais, les monstres romantiques de l'entre-deux-guerres spectralisent la peur folklorique ou savante de la malédiction religieuse (*Dracula*, Tod Browning, 1931) et ancestrale (*The Wolf-Man*, George Wagner, 1941), du bricolage prométhéen-cadavérique ou physico-chimique de la voix sans corps (*Frankenstein*, *The Invisible Man*, James Whale, 1931 1933), voire du gigantisme. Celui qui trouble la belle platinée dans les pattes velues de la bête bonasse – terreur de New York, avant d'être mitraillée par un biplan militaire au faîte de l'Empire State Building (*King Kong*, Merian Caldwell Cooper, Ernest Beaumont Schoedsack, 1933).

Meurtris par la science, incubés dans le mal, souillés en leur écosystème, les animaux évoluent en mutants du détraquage des espèces. Se dupliquant chaotiquement, ils menacent la niche écologique de l'humanité épouvantée.

Cauchemar contemporain

«Tomorrow's Fear, becomes Today's Nightmare!» prévient la bande-annonce emphatique d'*Atomic Submarine* (1959) de Spencer Bennet. Le film en noir et blanc visualise la joute atomique entre le sous-marin américain *U.S.A. S Sturgeon* et un cyclope titanesque, avant-coureur du raid extraterrestre. Après 1945, durant la «Cold War Hysteria» (Ed Naha), terrestre ou océanique, l'imaginaire de la menace globale réverbère le «péril communiste». Entre *aliens* dévastateurs ou colonisateurs, le Panthéon filmique des assaillants annonce le raid imminent: «It could happen tomorrow» (bande-annonce, *Invaders from Mars*, William Cameron Menzies, 1953). In-

vincibilité du prédateur titanesque: cet

imaginaire escorte la fable dévastatrice de *Godzilla*, *King of the Monsters* (1954, Inoshiro Hondo, Terry More).

Flying Disc Man from Mars (serial, Fred C. Brannon, 1950), *The Thing from Another World* (Christian Nyby, 1951), *Red Planet Mars* (Harry Horner, 1952), *Invasion of the Saucer-Men* (Edward L. Cahn, 1957): répétitifs, tournés en 4^e vitesse avec de modestes budgets, ces films de genre exploitent l'imaginaire obsidional. En résulte la guerre totale contre l'intrus selon *Earth vs. Flying Saucers* (1956) de Fred F. Sears, épique manifeste en noir et blanc sur l'hostilité des *aliens*, qu'en 1966 moque explicitement Tim Burton (*Mars attacks!*). En 1951, au zénith de la guerre froide, alors que le Martien filmique ne cesse d'assaillir le peuple américain, Robert Wise inverse le modèle paranoïaque avec le lyrique *The Day the Earth stood still*. Il y oppose le pacifisme des sages extraterrestres au bellicisme atavique des Terriens xénophobes.

Péril zoologique

Année	Réalisateur	Titre	Péril	Origine	Slogan
1953	Ron Ormon, Herbert Tevos	Mesa of Lost Women	Araignée	Manipulation génétique	A race of deadly spider-women luring men to their death
1953	Eugène Lourié	The Beast from 20,000 Fathoms	Rhedosaurus	Bombe atomique	The sea's master-beast of the ages raging up from bottom to time!
1954	Gordon Douglas	Them!	Fourmis	Bombe atomique	A horror horde of crawl-and crush giants clawing out of the earth from mie-deep catacombs!
1954	Inoshiro Hondo, Terry More	Godzilla, King of the Monsters	Dinosaure	Bombe atomique	Earth-shaking! Screen-shattering!
1955	Jack Arnold	Tarantula	Araignée	Manipulation génétique	Giant spiders strikes!... crawling terror 100 feet high!
1955	Robert Gordon	It Came from Beneath the Sea	Pieuvre	Bombe hydrogène	Out of primordial depths to destroy the world!
1957	Arnold Levan	The Monster that Challenged the World	Mollusque	Retombées radioactives	Crawling from the depths... to terrify and torture! A new kind of terror to numb the nerves!
1957	Roger Corman	Attack of the Crab Monsters	Crabe	Retombées radioactives	From the depths of the sea... a tidal wave of terror!
1958	Bert I. Gordon	Earth vs The Spider	Araignée	?	Bullets won't kill it! Flames can't hurt it! Nothing can stop it! It will eat you alive!
1958	Kenneth G. Crane	The Monster from Green Hell	Guêpe	Nucléaire spatiale	The mammoth monster that terrorized the earth!
1958	Nathan Juran	The Deadly Mantis	Mante religieuse	Réveil glaciaire	This was the day that enguled the world in terror
1959	Eugène Lourié, Douglas Hickox	The Giant Behemoth	Paleosaurus	Tests nucléaires sous-marins	The biggest thing since creation!
1963	Alfred Hitchcock	The Birds	Oiseau	Invasion naturelle	—
1964	Del Tenny	The Horror of Party Beach	Homme-poisson	Pollution radioactive	The first horror monster musical
1972	Denis Sanders	The Invasion of the Bee Girls	Abeilles	Manipulation génétique	They'll love the very life of your body!
1977	Bert I. Gordon	Empire of the Ants	Fourmis	Pollution	For they shall inherit the earth... sooner you think!
1977	John «Bud» Cardos	Kingdom of the Spiders	Araignée	Pesticide	A living, crawling, hell on earth!

«American science-fiction Monster»: le plus mortel des raids est zoologique. Au péril interplanétaire s'ajoute celui de la dénaturation animale — terrestre, aérienne, aquatique. Préhistorique ou mutant, géant ou menu, le monstre parasite l'ancestrale chaîne des êtres. L'hybridité de l'homme-poisson condense le bestiaire prodigieux que Jack Arnold visualise dans le langage zoo-fantastique de la *Creature from the Black Lagoon* (1954).

Entre mutation expérimentale et radiation atomique, le bestiaire phénoménal perturbe le transformisme darwinien ou le *credo* créationniste. Meurtris par la science, incubés dans le mal, souillés en leur écosystème, les animaux évoluent en mutants du détraquage des espèces. Se dupliquant chaotiquement, ils menacent la niche éco-

logique de l'humanité épouvantée (cf. tableau «Péril zoologique»). À l'instar de *Them!*, maints films des années 1950 suppriment la zoo-panique. Les effets spéciaux entrecroisent l'instinct du prédateur et l'effroi de la proie.

Les inédites figures gesticulantes ou fourmillantes du péril zoologique envahissent les écrans. Parfois, la nature les anéantit à l'instar du volcan éruptif en apothéose libératrice de *The Monster from Green Hell* (1958, Kenneth G. Crane). Cette bande fauchée du film B, où s'agrègent des rushes oubliés, lie l'anticipation spatiale, l'épouvante zoologique et l'aventure colonialiste à la Livingstone. Sur l'horizon de la brousse africaine, le volcan enfouit sous la lave en fusion les guêpes titanesques, mutantes du bricolage atomique, prédatrices de la vie animale et humaine.

Près de 100 films

Réalisateur prolifique, sévère envers son œuvre, «directeur de zone B à Hollywood», Gordon Douglas (1907-1993) a tourné près de 100 courts et longs métrages entre 1935 et 1977 pour les majors et les plus petites compagnies (MGM, RKO, Columbia, Cagney Production, Warner Bros, 20th Century Fox, EON Production, etc.). Comédie (burlesque, dramatique, propagandiste, sentimentale, musicale) mais aussi spectrale (*Topper Returns*, 1941), drame mental (*Niagara Falls*, 1941), policier (*Dick Tracy vs Cueball*, 1946), noir (dont le chef d'œuvre censuré aux U.S.A. *Kiss Tomorrow Goodbye*, 1950 avec James Cagney, icône de lui-même) et néo-noir (*Tony Rome*, 1967, avec Frank Sinatra), fiction politique (*I was a Communist for the FBI*, 1951), aventures et/ou guerre, cape d'épée (*The Black Arrow*, 1948), espionnage, science-fiction burlesque (*Zombies on Broadway*, 1945; *Skullduggery*, 1970), westerns âpres, musclés, émaillés d'images fulgurantes (*The Great Missouri Raid* ou saga des frères James; *The Fiend who walked West*, 1958, remake du film noir *Kiss of Death* d'Henry Hathaway, 1946; *Rio Conchos*, 1964; *Barquero*, 1970), blacksploitation (*Slaughter's Big Rip-Off*, 1973, avec James Brown): artisan méticuleux, Gordon Douglas brille en tous les genres.

Gordon Douglas forge en noir et blanc l'archétype de l'invasion animalière qui distingue la série B durant la guerre froide.

Entre deux films musicaux – *Young at Heart* (1954) où Doris Day raille Frank Sinatra et l'ode iconique à la culture *kitsch Sincerely Yours* (1955) – Gordon Douglas réalise en 1954 *Them!* (Warner Bros. Pictures, Inc). *Screenwriter* depuis 1938 (serials, films d'aventures, etc.), auteur de romans policiers, George Worthing Yates en signe le scénario, avant de se vouer à la science-fiction (*Conquest of Space*, Byron Haskin, 1955; *The Amazing Colossal Man*, Bert I. Gordon, 1957; *Attack of the Puppet People*, Bert I. Gordon, 1958; *War of the Colossal Beast*, Bert I. Gordon, 1958; etc.). Icône de cet imaginaire, *Them!* fait exploser le box-office. Via la forte et horrifique publicité télévisuelle avant la première, le film rapporte 2.2 millions de dollars (coût de production: 1 million).

«Looks like she's in shock»

Énergique et minimaliste, Gordon Douglas forge en noir et blanc l'archétype de l'invasion animalière qui distingue la série B durant la guerre froide. Frappé du titre en couleur rouge et blanche, défilant sur un paysage ombré de *Joshua trees*, le générique suit la partition emphatique de Bronislau Kaper, pianiste et compositeur polonais émigré aux U.S.A., auteur d'environ 150 bandes-son de 1941 à 1965. Le générique dévoile un *Cesna* 170, ronflant patrouilleur aérien de la «New Mexico State Police». Dans les cieux, l'aéronef inaugure la continuité narrative de l'*incipit* filmique.

Le monomoteur d'inspection survole une Ford Tudor Sedan de la police d'État du Nouveau Mexique engagée sur la route blanche du désert. Durant les 120 secondes initiales, la liaison radio («Ten / Ten!») entre le pilote et les policiers Ben Peterson et Ed Blackburn assis dans l'auto,

sonorise l'énigme atroce que pose le film en croisant l'innocence et le mal de la dénaturation. Perdue dans le désert, une fillette de 5-6 ans incarne *illico* la peur-panique. D'abord vue de l'avion en plan surplombant, chaussée de savates délacées, elle avance machinalement dans la poussière en robe de chambre à carreaux sur lainage blanc fermé jusqu'au col. Sourde au monde, elle agrippe une poupée de celluloïd au crâne brisé. Bordé de nattes, son visage dégagé aux yeux hagards incarne l'état de stupeur aphonique que note en la consolant le bienveillant sergent Ben Peterson, incarnation du dévouement policier (inoubliable James Whitmore).



Sourde au monde, elle agrippe une poupée de celluloïd au crâne brisé.

La patrouille gagne la caravane isolée d'où vient la fillette. Implosée, elle jouxte une Ford Mercury Monterey station-wagon (1953) immatriculée *ILL 208 359*. Ni survivant ni cadavre. Inspectant les lieux avec le photographe judiciaire et Cliff le policier scientifique, Peterson fait hospitaliser la fillette. Jaillies du désert, d'«effrayantes» stridulations la redressent hagarde sur la civière de l'ambulance.

Certains que Gramps Johnson, patron du «General Store» sis à 20 km en amont du drame, a croisé le conducteur de la Ford Mercury, les policiers gagnent sa boutique dans la tornade de sable. Comme la caravane abandonnée, le magasin a implosé mais la recette n'a pas été volée.

Sous la lumière oscillante des fanaux électriques que brinquebale le vent, le poste-radio annonce qu'à Genève l'OMS débat sur les pandémies parasitaires (choléra, malaria, maladie du sommeil). Les policiers découvrent — plans de film noir —, le cadavre sanglant de Johnson, les yeux béants de terreur. Au sol, sa *winchester 94* brisée. Sur les deux scènes de carnage, les enquêteurs récoltent d'analogues indices: sucre au sol qui attire des myriades formiques, traces animales inconnues du zoologiste local, effarant dégât matériel. Resté seul sur les lieux du crime, colt en main, hurlant d'épouvante, tirant sur un ennemi hors-champ, le policier Ed Blackburn périt au même endroit sur fond de stridulations aigües.

Dans le bureau du capitaine Edwards, entre pièces à conviction et avis de recherche, l'enquête s'organise. Les empreintes dans la caravane identifient Alan Elinson de Chicago, agent du FBI en vacances avec femme et enfants dans le comté d'Otero, près de White Sands National Mountains, où en 1945 explose la première bombe atomique. Nuque, dos et crâne brisés, poitrine écrasée, dose mor-

telle pour 20 hommes d'acide formique («here's one for Sherlock Holmes!» ironise le médecin-légiste Putman): l'autopsie de Johnson certifie l'homicide brutal que Peterson attribue à un «maniaque». Or, la cause de l'intoxication reste obscure.

L'arrivée depuis Alamogordo de l'agent du FBI Robert Graham anticipe celle de Washington du professeur Harold Medford (Département d'agriculture), débarqué d'un *North American B-25 Mitchell*, bombardier «patriotique» après le raid sur Tokyo de 1942. Zoologiste notoire, hostile au paternalisme masculin, sa fille Pat le suit. Medford visite la fillette choquée. Plaçant de l'acide formique sous son nez, il réveille le traumatisme. Sautant d'effroi, l'enfant hurle cinq fois «them», puis se blottit en sanglotant contre le paternel sergent Peterson.

État de siège

«And there shall be destruction and darkness over creation. And the Beasts shall rule over the earth» (29'45'') : selon Medford, scrutant les lieux du drame, la prophétie apocalyptique de la Bible frappe le désert car «quelque chose d'incroyable» est advenu. Une empreinte ensablée de 12 centimètres serait celle d'une «bête» longue de 2 mètres. Surgie de la bourrasque, elle assaille sa fille Pat puis est mitraillée par Peterson: une fourmi laineuse et colossale (*Camponotus vicinus Formicidae*). Si Medford combine vite la riposte contre ce formicidé muté par radiation après la première bombe atomique, il propose le postulat «génétique» de la catastrophe. L'humanité affronte l'offensive prédatrice de fourmis démesurées que pendent de titanesques reines.



Une fourmi laineuse et colossale. Crédits: Cinémathèque suisse.

L'anéantissement (phosphore, gaz) de l'étendue fourmière d'où fuient deux reines précède la réunion au sommet à Washington. Face à un aéropage politico-militaire, Medford projette un court-métrage zoologique sur les fourmis qui n'ont pas évolué depuis 50 millions d'années – laborieuses, sociales, belliqueuses. Cette mise en abyme réaliste de *Them!* motive la contre-offensive sous la tutelle du général O. Brien (U.S. Air Force Force Intelligence) et de Medford. Objectif: détruire les deux reines évadées avant les nouvelles pontes. Le FBI ouvre une ligne de télex pour localiser les reines fugitives en captant les rumeurs de faits obscurs, naturels ou surnaturels – migrations animales, vols de sucre, soucoupes volantes, odeurs insolites, sons aigus.

Calamité terrestre et maritime, une des reines échappées au gazage de la fourmière native gagne Los-Angeles, où 40 tonnes de sucre ont disparu d'un train de marchandise. Elle niche dans les collecteurs d'eaux pluviales. Alors que la loi martiale appuie la mobilisation militaire, un journaliste s'alarme: «Has the cold war gotten hot?» Au terme de la traque souterraine, le sergent Paterson donne sa vie pour arracher deux garçonnets captifs du «monstre létal» (Mike, Jerry). Joute finale entre humains et monstres: les Marines calcinent au lance-flamme les mutants formiques. L'ignition du nid néantise la horde myrmicéenne.



Les Marines calcinent au lance-flamme les mutants formiques. Crédits: Cinémathèque suisse.

La boîte de Pandore

Du comté conservateur d'Otero (Nouveau Mexique) à la mégapole démocrate de Los Angeles, le péril myrmicéen est global. Avec *Tarantula* de Jack Arnold, *Them!* reste le film canonique du raid animalier. Le cauchemar formicidé est surligné par la photo contrastée du cameraman légendaire Sidney Barnett Hickox, actif sur plus de 100 films d'auteurs et de genre entre 1916 et 1955, dont pour la Warner Bros. (Frank Borzage, Michael Curtiz, Howard Hawks, Charles Vidor, Raoul Walsh, Robert Wise, etc.). En style documentaire d'objectivation qui réverbère le reportage d'investigation, Gordon Douglas noue aisément la noirceur de l'intrigue policière, l'épouvante de la fable horripifique et la vertu civique du récit héroïque qui culmine avec la liquidation des créatures.

Le film condense le dispositif imaginaire de l'«Americain science-fiction Monster». Péril omniprésent, communauté assaillie, autodéfense policière, appui de l'État fédéral (FBI), union sacrée (Gouvernement, armée, science), intervention militaire, sauvetage épique des innocents, destruction des monstres, conclusion édifiante: l'effroi de *Them!* distille *in fine* la philosophie préventive de l'atomisation zoologique. «If the monsters are a result of the first atomic bomb in 1945, what about all the others that have exploded since them?», demande Graham (FBI) dans les entrailles de Los Angeles face à l'ignition des monstres.



Le général O'Brien, le prof. Medford et sa fille Pat. Crédits: Cinémathèque suisse.

Pour répondre, trente secondes avant le mot «fin», flanqué du placide général O'Brien, le professeur Medford – vainqueur avec sa fille des fourmis calamiteuses – évoque la boîte de Pandore atomique: «When man entered the atomic age, he opened a door into a new world. What we'll eventually find in that new world, nobody can predict». Comme une des dix plaies providentialistes d'Égypte, le raid myrmicéen exsude la rage génétique de la nature que l'humanité meurtrit. Dans le désert du Nouveau Mexique, entre la bombe et l'assaut formique, la frayeur de la fillette choquée par «them» serait le cauchemar prémonitoire de l'apocalypse atomique.

Notes

¹ https://www.youtube.com/watch?v=X_f2aloWMTU

Bibliographie

- CANADELLI, Elena; LOCATI, Stefano (2009). *Evolution. Darwin e il cinema*. Genova: Le Mani.
- FISCHER, Dennis (2000). *Science-Fiction Film Directors, 1895-1998*. Jefferson (NC), London: McFarland & Company, I.
- FIELD, Douglas (2005). *American Cold War Culture*. Edinburgh: EUP.
- FRAYLING, Christopher (2005). *Mad, Bad and Dangerous. The Scientist and the Cinema*. London: Reaktion Books.
- GUIDO, Laurent (éd., 2006). *Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Lausanne: Antipodes.
- HISCHACK, Thomas S. (2015). *The Encyclopedia of Film Composers*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield.
- PORRET, Michel (2019). «Deep Black Lagoon», *Revue du Ciné-club universitaire*, 2019, *Histoires d'eaux*, pp.50-57.
- THOMSON, David (2014). *The New Biographical Dictionary of Film*. New York: Alfred A. Knopf.
- WELLS, Herbert-George (2012). *The War of the Words*. London: Penguin Books.



Cacher la bombe

La réception de *The War Game*

Projeter le film *The War Game* dans un festival grand public s'apparente à un véritable événement cinématographique. Réalisé pour la télévision en 1965 par le cinéaste Peter Watkins, ce docufiction évoquant une attaque nucléaire contre l'Angleterre est à l'origine d'un scandale politique majeur pour la BBC, qui l'a commandé, produit puis aussitôt banni au prétexte d'endiguer la «panique morale» que le film aurait pu susciter. Il ne sera finalement diffusé sur la BBC qu'à une seule reprise, le soir du 31 juillet 1985, assorti d'une longue introduction mettant en garde les téléspectateurs, avant de quitter définitivement les petits écrans britanniques.

Vincent Fontana, Université de Genève

The *War Game* appartient aujourd'hui au panthéon de ces œuvres contestataires adulées aussi bien pour leur forme radicale que pour leur statut subversif, clandestin et confidentiel. À l'occasion de l'une des rares rétrospectives consacrées à Peter Watkins organisées en Suisse dans les années 2000, le cinéma genevois Sputnik, qui forme l'une des composantes du centre alternatif historique de L'Usine, célébrait ce «cinéaste en colère». Presque toute son œuvre a en effet été écartée de la télévision et des canaux de diffusion commerciaux. «Pour trouver une trace de Peter Watkins dans un dictionnaire ou une histoire du cinéma, il faudrait engager une détective privé», dénonçaient en octobre 2001 les programmeurs de ce haut lieu de l'activisme politique suisse dans le fanzine *Vox Usini*. Si ce constat historiographique est largement obsolète, le cinéma de Watkins reste encore, à bien des égards, confiné aux milieux universitaires et contestataires (Denis et Bertin-Maghit 2012).

La confidentialité de *The War Game* peut sembler surprenante tant le film fut l'une des plus grandes «affaires» de la BBC. Les échos politiques et médiatiques de cette «cause célèbre» ont porté l'œuvre à l'échelle internationale et ont fait de Peter Watkins l'un des cinéastes les plus en vue de sa génération. Les circonstances complexes qui aboutissent à la brutale «censure» du film par la BBC – soit la décision unilatérale de non-diffusion – sont aujourd'hui bien documentées grâce au déclassé des archives de l'entreprise (Chapman 2006). Né en 1935, Peter Watkins est recruté en 1963 par la BBC comme assistant-réalisateur au Département documentaire, où il se fait rapidement remarquer par des producteurs et réalisateurs chevronnés pour son talent précoce. Il s'affiche par ailleurs ouvertement comme un militant pacifiste et antimilitariste, dans un contexte marqué par de nombreuses crises nationales et internationales liées à la puissance nucléaire. Entre les premiers essais nucléaires britan-



niques de 1957 («Grappe X»), la création de la Campagne pour le désarmement nucléaire (CND) la même année et la crise des missiles de Cuba (1962), le pays est alors traversé par d'intenses mouvements de contestation. Dès l'été 1963, Peter Watkins nourrit le projet d'un faux documentaire consacré aux conséquences – matérielles, psychologiques et politiques – d'une attaque atomique sur le Royaume-Uni. Contrairement au *Dr Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick, qui raille avec morve la cupidité des dirigeants, le projet de Watkins entend dénoncer la responsabilité individuelle vis-à-vis de la puissance atomique:

Le vrai scandale ce n'est pas tant l'existence de l'armement nucléaire ou l'utilisation qu'on se prépare à en faire, que le silence qui règne autour de ces questions avec le consentement de tous. Sur la guerre, tout le monde est d'accord pour se taire. Et le public lui-même finit par admettre, par souhaiter ce silence, par préférer oublier plutôt que de réfléchir à ce qui se passe. C'est cela surtout que je ne peux pas supporter. À mon avis, le cinéma sert à déchirer ce silence, à briser l'apathie, l'ankylose du spectateur.

L'illustré, 3 août 1967, p.39

The War Game adopte le langage ultra-réaliste développé par Peter Watkins dès son premier moyen-métrage produit par la BBC, consacré à la dernière bataille de la révolte jacobite écossaise de 1746 (*Culloden*, 1964). Le film est tourné durant les premiers mois de l'année 1965, dans de petites villes du Kent (Tonsbridge, Gravesend, Chatham et Dover). Peter Watkins n'engage que des acteurs amateurs locaux ou de simples habitants, tourne caméra à l'épaule en 16 mm, favorise la captation son directe, limite les éclairages artificiels et exclut la musique extradiégétique. Pour guider les réactions des acteurs face à la catastrophe atomique, Watkins consulte des rapports sur les bombardements de Hiroshima et Nagasaki, des manuels de défense civile ainsi que de nombreux experts du monde de la science, de la médecine et de la stratégie militaire. Le premier montage est achevé à la fin du mois

Extrait du programme du cinéma Soutnik, *Vox Usini*, octobre 2001.

de juin 1965 et se présente comme un docufiction virtuose, cru et désespéré, dont le style allie le documentaire de terrain typique de la BBC d'alors avec le film officiel de défense civile. Le message délivré *in fine* par *The War Game* est, lui, résolument subversif: aucune mesure de protection prévue par les pouvoirs publics britanniques n'est à même de mettre à l'abri la population contre une attaque nucléaire soviétique (Webb 2019). Au regard de la brutale intensité que délivre le film encore aujourd'hui, sa censure par les dirigeants de la BBC semble finalement moins surprenante que le soutien dont a bénéficié le projet durant toute la production, et ce dans un contexte d'intensification de la Guerre froide. De fait, la projection officielle du premier montage devant le contrôleur des programmes et le directeur du Département documentaire, le 24 juin 1965, expose toute la portée politique du film et ouvre un féroce débat interne sur l'indépendance de la BBC vis-à-vis du Gouvernement britannique (Chapman 2006: 83). Qualifié de «patate chaude politique», le projet terrifie les dirigeants de la chaîne. En septembre 1965, le directeur de la BBC (*chairman* Lord Normanbrook) avise le Secrétaire du cabinet du Premier ministre des conséquences politiques afférentes à une retransmission du film:



Le sujet [de The War Game] est nécessairement alarmant et la diffusion du film à la télévision pourrait bien avoir un effet important sur l'attitude du public à l'égard de la politique de dissuasion [nucléaire]. Dans ces circonstances, je doute que la BBC doive assumer seule la responsabilité de décider si ce film doit être diffusé à la télévision

Chapman (2006: 83)

Si le degré d'intervention du Gouvernement britannique est probablement moins important que ne l'a longtemps déploré Peter Watkins, la BBC se serait fallacieusement référée au cas de la *Guerre des mondes* d'Orson Wells (1944) pour suspendre la diffusion nationale du film, prévue pour le 7 octobre 1965 (Chapman 2006: 88). Les dirigeants invoquent en revanche explicitement l'argument de la «panique morale» – un argument ancien au Royaume-Uni pour légitimer une restriction de la liberté d'expression (Rapp 2002). La déclaration officielle de la BBC stipule ainsi que «le programme est jugé trop horrifiant pour le média télévisuel en raison de la nature aléatoire de l'audience», et évoque des «effets particulièrement néfastes» sur «les personnes âgées et seules».

Peter Watkins sur le tournage de *The War Game* (*L'illustré*, 3 août 1967). Crédits: Cinémathèque suisse.

Le bannissement de *The War Game* n'étouffe en rien l'affaire. Il attise la crainte de la censure politique parmi les intellectuels, les militants pacifistes et une partie des collaborateurs de la BBC. Invitée à une projection exceptionnelle, la presse britannique porte la question à l'échelle internationale. Si une majorité des grands titres nationaux défend la décision de la BBC au nom de l'intérêt public, de nombreux journalistes jugent que le film devrait être montré au public adulte, à titre pédagogique et moyennant des conditions de projection contrôlées. Accusée par Peter Watkins

de «trahison» et de «collusion» avec le Gouvernement, la BBC autorise finalement l'exploitation du film en salle. Distribué par le British Film Institute dans des cinémas d'art et d'essai, assorti d'un certificat «X» qui en limite l'accès au public de plus de 16 ans, *The War Game* sort le 22 mars 1966 et entame une fulgurante carrière internationale qui sera, ironiquement, très lucrative pour la BBC (Chapman 2006: 92).

The War Game remporte le Prix spécial de la *Mostra* de Venise (1966), l'Oscar du meilleur film documentaire (1967), le Premier prix du Festival international de cinéma documentaire de Bilbao (1967) et le Prix du meilleur court-métrage à la British Academy of Film and Television Arts (BAFTA, 1967) – une reconnaissance qui, selon Peter Watkins, révèle toute l'hypocrisie de l'establishment artistique. La diffusion commerciale du film n'en reste pas moins confidentielle. La sortie du film en Suisse



romande, à la fin de l'été 1967, fait pourtant sensation. Elle occasionne une couverture médiatique inédite pour un film de ce genre. Le magazine *L'Illustré* du 3 août 1967 consacre ainsi un dossier complet à *La bombe* – titre de la version française –, intitulé opportunément «La bombe: et si cela arrivait...». «Le film provoque la panique des habitués dans les salles obscures tant certaines scènes sont cruellement réalistes», relate le journaliste Paul Gilles, qui juge que «ce plaidoyer contre la mort-nucléaire est pourtant à voir». Il cite à cet égard le Professeur Alfred Kastler (1902-1984), Prix Nobel de physique de 1966, qui loue les vertus pédagogiques de l'œuvre:

Il est évident que nous sommes tous concernés par ce film. Il faut absolument le voir, parce qu'il peut faire réfléchir les gens. On devrait même le projeter dans les écoles, l'expliquer à tous les jeunes. Bien entendu, l'éventualité d'une guerre nucléaire est angoissante. [...] Dans le film, les gens ne vivent plus

sous l'anxiété de la continuation de la guerre. Mais, en fait, je crois que, dans les zones préservées, la panique continuerait, l'angoisse deviendrait encore plus profonde. Et je crois même qu'il y aurait une dissociation sociale totale.

La remarquable réception médiatique dont bénéficie *The War Game* en Suisse répond à la mobilisation que connaît le pays contre l'arme nucléaire. Même le respectable *Journal de Genève*, proche des milieux d'affaires libéraux, salue dans son édition du 9 septembre 1967 cette «œuvre capitale du cinéma contemporain», qui «pousse le spectateur à penser différemment à la sortie». Dès 1958, de fortes contestations structurées autour du Mouvement contre l'armement atomique (MCAA) fustigent la décision du Conseil fédéral de doter la Suisse de l'arme atomique (Cerutti 2012). Si l'initiative de 1962 visant à interdire l'obtention de la bombe atomique se solde par un échec, les actions du MCAA politisent une nouvelle génération de militants et forment le creuset des luttes contre la Guerre du Viêt Nam (Buclin 2018). «Aujourd'hui, la campagne contre le désarmement nucléaire est devenue mondiale», note Louis Marcolle dans la *Gazette de Lausanne* des 16 et 17 avril 1967, «mais Peter Watkins a voulu ramener les choses à leur dimension plus humaines, faire une sorte de reportage d'anticipation, en direct, sur l'attaque menée en Angleterre». Comme certains de ses confrères, le journaliste abhorre la forme, assimilée à de «l'agit-prop» maquillée en cinéma-



Le film provoque la panique des habitués dans les salles obscures tant certaines scènes sont cruellement réalistes.

vérité. Il souligne toutefois l'urgence du message: «pour tous ceux qui dorment encore debout, il faut absolument voir *La bombe* pour, au plus vite, en désapprendre le mode d'emploi». S'il est difficile d'évaluer l'accueil du public suisse romand, le film ne déclenche pas les mouvements de panique annoncés. Les séances sont, certes, assorties d'une mise en garde explicite: «déconseillé aux personnes nerveuses et impressionnables». *La bombe* (version française) ne reste d'ailleurs que quelques jours à l'affiche des cinémas l'Alhambra (Genève) et Métropole (Lausanne), au début du mois de septembre 1967. Le film souffre peut-être de la concurrence du *Corniaud* (Oury, 1965), de *L'appât* (A. Mann, 1954), d'*Arabesque* (Donen, 1966) ou des *Canons de Navarone* (Thomson, 1961), à l'affiche les

mêmes soirs. Il révulse peut-être aussi nombre de spectateurs dans un pays qui domestique la Guerre froide dès le milieu des années 1960 en imposant la construction d'abris antinucléaires, affichant aujourd'hui l'une des proportions d'abris par habitant les plus élevées au monde (Ulmi 2018). Pollution atmosphérique, épidémies, vagues d'incendies, effondrement de l'approvisionnement des villes, collapse énergétique: *The War Game* démontre l'absurdité du système des abris antinucléaires. Le film de Peter Watkins est un brûlot contre les doctrines de défense passive mises en place par les gouvernements occidentaux. «C'est un cri» contre la bêtise des hommes, résume Freddy Buache




Abri antiatomique dans un immeuble de logements, Genève, quartier de Champel (2020).

(1924-2019), directeur de la Cinémathèque suisse, dont le commentaire publié le 17 septembre 1967 dans la *Tribune de Lausanne* reste d'une actualité saisissante:

Peter Watkins reconstitue sous nos yeux ce qui serait cette apocalypse qui ne détruira pas seulement notre passé et notre présent, mais qui, en plus, minera pour très longtemps l'avenir des hommes. [...] Peter Watkins ne se propose pas seulement de nous faire peur; il veut, en nous troublant, nous rappeler que la menace est proche et que chacun est responsable personnellement du futur.

Bibliographie

- BAROT, Emmanuel (2012). «Le cinéma du politique est politisation du cinéma: Peter Watkins ou le sabotage de la monoforme», *Chimères*, no 70, 2012, pp.233-250.
- BUCLIN, Hadrien (2018). «Une brèche dans la défense nationale? Le Mouvement suisse contre l'armement atomique (années 1950-1960)», *Le Mouvement Social*, 2018, pp.75-91.
- CHAPMAN, James (2006). «The BBC and the Censorship of *The War Game* (1965)», *Journal of Contemporary History*, 41, no 1, 2006, pp.75-94.
- CERUTTI, Mauro (2012). «Neutralité et sécurité: le projet atomique suisse», in FLEURY, A. et al. (dir.) (2012). *Wissenschaft und Aussenpolitik*, vol. 1, Berne, Diplomatische Dokumente der Schweiz, pp.73-92.
- DENIS, Sébastien; BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (2010). *L'insurrection médiatique: médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*. Presses Univ. de Bordeaux.
- Décadrement, cinéma à travers temps*, no 20 («Dossier: Peter Watkins»), 2012.
- ULMI, Nic (2018). «Pourquoi la Suisse aime tant ses bunkers et ses tunnels», *Horizons – Le magazine suisse de la recherche scientifique* (blog), 6 septembre 2018. <https://www.revue-horizons.ch/2018/09/06/pourquoi-la-suisse-aime-tant-ses-bunkers-et-ses-tunnels/>.
- RAPP, Dean (2002). «Sex in the Cinema: War, Moral Panic, and the British Film Industry, 1906-1918», *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 34, no 3, 2002, pp.422-451.
- WEBB, Alan (2019). «*The War Game*. The threat of thermonuclear destruction placed Britain's civil defence plans, and the BBC, at the heart of public debates about the Cold War», *History of the BBC*. <https://www.bbc.com/historyofthebbc/100-voices/coldwar/war-game>, consulté le 10 janvier 2020.



Filmer la peur

La séduction morbide de la caméra meurtrière

*What made this the most diabolical murder weapon
never used?*

Affiche originale de Peeping Tom, 1960

Peut-on filmer, enregistrer puis visualiser et ouïr la peur intime que suscite chez un individu sa mort entrevue? En 1960, avec une carrière jalonnée de 25 films, le cinéaste Michael Powell (1905-1990) répond positivement à cette question de la représentation avec son chef d'œuvre horrifique *Peeping Tom*.

Michel Porret, Université de Genève

Cette année-là, si *Psycho* d'Alfred Hitchcock sort entre juin et septembre sur les écrans américains avec un éclatant succès au box-office (50 millions de dollars), l'industrie britannique produit 79 films (84 en 1959). Parmi eux, film-limite diffusé sous le manteau, *Peeping Tom* qu'en 1976 réverbère *Taxi Driver* de Martin Scorsese, protagoniste volontariste et enthousiaste de son *aggiornamento* culturel¹. Ayant mis un terme à la carrière de Powell par le scandale, l'hostilité de la critique et la censure que ce film «hors-série» produit à sa sortie («plea for perversion»; «evil and pornographic»),

Peeping Tom est longtemps resté un œuvre-culte, peu vue, citée par les historiens du film d'épouvante en tant qu'«horrible description d'un cas pathologique» (Andrevon 2013: 776). Frappé d'ostracisme en Angleterre, *Peeping Tom* n'est diffusé que dans les cinés pornographiques.

Maître du film gothique anglais, pivot de la compagnie Hammer pour laquelle il signe entre 1953 et 1973 une quinzaine de chefs-d'œuvre en couleur du cinéma d'épouvante en revisitant les classiques d'*Universal Monsters* (Dracula, Frankenstein, loup-garou, momie), Terence Fisher (1904-1980) lui-même estime en 1964 que ce «genre de film est dangereux» par l'amoralité et le plaidoyer pour la perversion qu'on lui prête, bien que Powell traite à distance les représentations des trois meurtres et du suicide qui scandent le film.

Peeping Tom est moins un film d'épouvante qu'un saisissant manifeste visuel sur la puissance iconique du cinéma et le voyeurisme plus ou moins assumé du spectateur.

Œuvre primordiale de l'imaginaire cinématographique du *serial killer* (cf. *infra*, tableau) depuis l'histoire du vampire de Düsseldorf que Fritz Lang adapte dans *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) avant l'exceptionnel et minimaliste *remake* de Joseph Losey (*M*, 1951), *Peeping Tom* est en effet moins un film d'épouvante qu'un saisissant manifeste visuel sur la puissance iconique du cinéma et le voyeurisme plus ou moins assumé du spectateur. «Who is the *voyeur*. Is it Mark?» (the young man) «or is it us, the cinema audience?» (Butler 1979: 60)

The Archers

Collaborateur de Jacques Feyder et Rex Ingram (Nice), photographe de plateau, coscénariste monteur de *Blackmail* (1929) d'Alfred Hitchcock, Michael Powell entre dans le métier de cinéaste comme assistant remarqué de plusieurs cinéastes britanniques. En 1939, avec Emeric Pressburger (1902-1988), journaliste, scénariste, réalisateur et

producteur mélancolique né en Hongrie et ayant émigré en France puis en Angleterre (1935) pour fuir le joug nazi, il cofonde la prestigieuse et exigeante compagnie cinématographique *The Archers*. Entre 1941 et 1957, les deux créateurs écrivent, produisent et réalisent des classiques du film anglais au prisme de l'expressionisme allemand (*The Life and Death of Colonel Blimp*, *Black Narcissus*, *The Red Shoes*, etc.). Hyperactif sur les plateaux, Michael Powell signe des films de commande propagandistes (*The Lion*



has Wings, 1939), d'espionnage et de guerre, emplis de brume écossaise, souvent patriotiques et romantiques, dans le contexte belliciste d'alors (*The Spy in Black*, 1938; *49th Parallel*, 1941; *One of our Aircraft is Missing*, 1942; *The Volunteer*, 1943).

Hanté par la «confrontation du corps et de l'esprit» (*Black Narcissus*), obsédé par le mécanisme filmique de la caméra comme extension sensuelle de l'opérateur, cinéaste humaniste de l'ambivalence morale, féru d'innovation narrative, cadrant *The Thief of Bagdad* (1940) de féerie, surréalisme, surnaturel et fantastique, liant onirisme et aliénisme dans le remarquable *A Matter of Life and Death* (1946), Michael Powell est le «réalisateur de prestige [...] qui osa signer *Peeping Tom* [...] film-phare du fantastique cinématographique» (Lefevre et Lacourbe 1976: 274, 276). Sur le scénario de Leo Marks (1920-2001), écrivain et célèbre cryptographe pour l'armée (1942-1945), croisant le noir et blanc (passé) avec la couleur (contemporanéité), jouant habilement sur la mise en abyme cinématographique du film, Powell met en images troubles et serrées le problème moral de la hantise filmique qu'il noue et dénoue sur les frontières mouvantes de la représentation du réel et du réel de la représentation.

Essais sur la peur

Mark Lewis est assistant-opérateur et photographe pornographique blasé dans une officine minable de Soho, quartier interlope qu'il sillonne en motocyclette rouge. Seule la déformation buccale d'une pin-up prête à poser ranime parfois son désir photographique. Il hante les plateaux de cinéma, travaille au studio de Chipperfield sur le tournage de la comédie *The Walls are Closing In* du cinéaste Arthur Baden et fréquente le «Ciné-Club». Il souhaite réaliser son propre film – comme l'annonce le fauteuil au dossier marqué «Mark Lewis» dans l'immense et obscur laboratoire-photo paternel au premier étage de sa maison natale. Garçon bien mis, toujours en cravate dans son caban brun, apparemment paisible et tranquille bien que chroniquement timide, «énigme vibrante» selon un de ses modèles, il n'en est pas moins un voyeur névrosé que joue l'impressionnant Karlheinz Boehm, célèbre alors pour son incarnation désinvolte de l'empereur François Joseph dans la comédie romantique *Sissi, 1955*, de l'autrichien Ernst Marischka.

Lewis est une «victime du cinéma qui se venge par le cinéma» (Prédal 1970). Son arme? La caméra *Bell & Howell 70-DR 16 mm* qu'il ne quitte jamais. Chargée au *Ciné-Kodak Plus-X*. En ouverture du film, son ronronnement feutré fascine la prostituée qui s'en approche lentement, comme dans une parade vénale d'*Éros*. Parfois exhibitionniste, il défie la police londonienne en la brandissant comme un colt. Cette fétichisation onaniste et malade de la caméra comme instrument de domination morbide des femmes assassinées remonte à l'enfance traumatisée car Mark est l'«unfortunate victim of a sadistic father» (Butler 1979: 145).



Mark Lewis visionne inlassablement les pellicules de la peur que son père tournait au temps de l'enfance anéantie.



Lorsqu'il est enfant, son père, brillant «biologiste» que joue Michael Powell, l'utilise comme cobaye pour mesurer les étapes de la croissance infantile. Clinicien comportemental, intéressé aux réactions nerveuses à la peur, étudiant la *scoptophilie* (pulsion morbide d'épier autrui), il filme jour et nuit les émotions et l'effroi de son fils devant le cadavre de sa mère, face aux ébats d'adultes dans un parc public ou au lit avec un hideux lézard. Il enregistre scrupuleusement les cris et les pleurs de terreur de son fils. Ayant reçu de ce père-expérimentateur sa première caméra («Magic Camera»), le fils *filme* le père *en train de le filmer*. L'arroseur arrosé en quelque sorte! Dans son studio, écrasé de mélancolie, entre passé et présent, Mark Lewis visionne inlassablement les pellicules de la peur que son père tournait au temps de l'enfance anéantie, ainsi que celles filmées par lui en noir et blanc (meurtres de la prostituée, de l'actrice et du modèle photographique). Il écoute les bandes magnétiques avec ses propres cris et pleurs de terreur enregistrés par son père (5 ans, 7 ans, etc.) au moyen de micros domestiques. Sur un mur de la «dark room», une imposante bibliothèque scientifique contient les œuvres paternelles (*Fear and the Nervous System* en 3 volumes, *The Physiology of Fear* et *Essays on Fear*) documentées aux terreurs du fils remercié en début de volume.



Il quête et capte l'effroi sur les visages féminins.
Crédits: Cinémathèque suisse.

Travelling meurtrier

Traumatisé et imprégné par la terreur visuelle et auditive infligée par le père-tortionnaire qui pourtant le fascine, l'adulte Mark Lewis devient bourreau à son tour lorsqu'il assassine trois femmes. Dressant instinctivement sa caméra comme un sexe vibrant au passage d'un couple d'amoureux, il quête et capte l'effroi sur les visages féminins. Ses compétences professionnelles induisent le redoutable mode opératoire du metteur en scène professionnel qu'il rêve d'être. Vecteur du désir, objet masturbatoire, puissance de l'objectif, la caméra séductrice avec laquelle il filme en 16 mm (en noir et blanc) ses sujets (prostituée, actrice) est montée sur un pied-épée. Cette baïonnette acérée lui permet d'empaler la gorge des femmes-victimes lors d'un *travelling* meurtrier. Une lampe portative assure l'éclairage. Les victimes ressemblent à la seconde femme du père, épousée six semaines après la mort de la mère de Mark, cette riante et blonde baigneuse sortie ruisselante d'un lac clair vue brièvement en plan de face sur un extrait de pellicule paternelle.

Voisine occupant dans la modeste maison des Lewis la même chambre (rez-de-chaussée) que la défunte mère de Mark, la virginale et exubérante Helen Stephens (21 ans), visage ombré d'un chagrin lointain, fausse icône puritaine avec un collier à crucifix, est la seule femme qui échappe à la pulsion filmique du tueur. Pour son 21^e anniversaire, Mark lui offre un bijou en forme de libellule, symbole de la lumière (photographique?) et de la transformation (développement de la pellicule?). Bibliothécaire, elle écrit des histoires pour les enfants comme Grimm, Andersen et Lewis Carroll. Son premier livre sous presse racontera



Vivian (Maira Shearer).

Peur filmique

Le psychopathe criminel avant la mode du slasher (choix de films représentatifs avant et après *Peeping Tom*, jusqu'à *Seven*, sauf la trentaine de versions de *Jacques l'Éventreur*).

Année	Pays	Réalisateur	Titre	Victimes
1927	GB	Alfred Hitchcock	The Lodger (muet)	Femmes
1931	DE	Fritz Lang	M – Eine Stadt sucht einen Mörder	Enfants
1942	USA	John Brahm	Hangover Square	Femmes
1944	USA	John Brahm	The Lodger	Femmes
1943	USA	Alfred Hitchcock	Shadow of a Doubt	Femmes (veuves)
1947	USA	Charlie Chaplin	Monsieur Verdoux	Femmes nanties
1949	USA	Richard Fleischer	Follow me quietly!	Femmes
1951	USA	Joseph Losey	M	Enfants
1960	GB	Michael Powell	Peeping Tom	Femmes
1960	USA	Alfred Hitchcock	Psycho	Femmes
1963	IT	Mario Bava	La ragazza che sapeva troppo	Femmes
1964	IT	Mario Bava	Sei donne per l'assassino	Femmes
1963	GB	Michael Carreras	Maniac	Indistinctes
1963	GB	Freddie Francis	Paranoiac	Indistinctes
1965	USA	Bob Tropper	The Strangler	Femmes
1965	GB	Seth Holt	The Nanny	Enfants
1968	USA	Richard Fleischer	The Boston Strangler	Femmes
1970	IT	Dario Argento	L'uccello dalle piume di cristallo	Femmes et hommes
1971	IT	Dario Argento	4 mosche di velluto grigio	Indistinctes
1971	USA	Dario Argento	10 Rillington Place	Femmes
1971	USA	Dario Argento	See no Evil (Blind Terror)	Femmes
1972	GB	Alfred Hitchcock	Frenzy	Femmes
1974	USA	Alan Ormsby; Jeff Gillen	Deranged: Confessions of a Necrophile	Femmes
1975	IT	Dario Argento	Profondo rosso	Femmes
1983	AT	Gerald Kargl	Angst	Indistinctes
1986	USA	Michael Mann	Manhunter	Familles
1986	USA	John McNaughton	Henry: Portrait of a Serial Killer	Indistinctes
1991	USA	Jonathan Demme	The Silence of the Lambs	Femme
1995	USA	David Fisher	Seven	Indistinctes

la fable d'une caméra magique! Elle aimerait que Mark l'ilustre avec des portraits tirés par lui.

L'empathie et le trouble amoureux protègent la jeune fille physiquement aux antipodes des femmes que Mark perfore avec jouissance. Ému, empli de désir marqué d'une ombre incestueuse en raison de la ressemblance d'Helen avec la mère défunte, Mark lui promet de ne jamais la filmer («lt [camera] never will... see you»), soit de ne nullement l'assassiner. Car tout ce que Mark photographie, il le perd – *dit-il*. Furtivement embrassé sur la bouche par Helen, Mark extasié baise l'objectif de sa caméra. Lorsque Helen découvre son secret horrifique après être entrée *en catimini* dans son studio et avoir visionné le film du dernier meurtre (images hors champ et invisibles du spectateur), son visage horrifié la met en danger de mort jusqu'au moment où Mark la repousse dans la chambre noire.

Aveugle, peut-être alcoolique, appuyée sur une canne dont l'extrémité rappelle la pointe affilée du pied de la caméra meurtrière, Mrs Stephens, la mère d'Helen est pourtant la seule à voir clair sur la hantise filmique qui aliène l'esprit de Mark Lewis. Entrée par effraction nocturne chez Mark Lewis, à l'aise dans la chambre noire, ne voyant rien des films projetés mais ressentant tout, apeurée contre l'écran blanc, elle échappe au meurtre grâce à sa cécité (Mark dégaine et rengaine brièvement la pointe du pied de sa caméra). Elle ne pourra jamais voir le spectacle terrifiant de sa mort. Par «instinct», elle prévient Mark contre les prises de vues malsaines, lui interdit de revoir Helen qu'il ne filmera jamais et prend la photo palmaire de son visage troublé: «Mark – Taking my picture? Mrs Stephens – Yes...».

Hantise filmique

Voyeur maniaque, violeur filmique, Mark Lewis est le double du père-bourreau. L'adulte Mark Lewis oblige chaque victime immolée à sa psychose d'être la *voyeuse paniquée* de sa propre agonie dans le miroir déformant placé sur la caméra qu'il brandit en *phallus* morbide. Le crime filmique est un crime sexuel. Chaque tuerie interdit l'issue du coït désiré. Le crime sublime la timidité chronique et l'impuissance sexuelle de Mark Lewis lorsqu'il est démuné de caméra. L'expression spéculaire de la peur renvoie au *voyeurisme* du spectateur du film. *Voir* un film en 35 mm (spectateur) dans lequel le voyeur-homicide (sujet) filme en 16 mm la femme (objet) qui se voit mourir dans l'épouvante (action): ternaire, émaillé de symboles freudiens (clefs, trous de serrure), ce montage spéculaire du reflet parabolise l'économie filmique de l'artifice. Il emboîte peut-être la fiction-horrifique sur le cinéma-vérité qui conclut le film en trompe l'œil.

Le chef d'œuvre filmique de Mark Lewis reste le meurtre tourné après les heures en studio (Plateau E, lumière tamisée, feu rouge interdisant l'accès: «No admittance while red light is on») avec la connivence de la doublure Vivian, fausse rousse aguichante, amatrice de swing, danseuse débridée. N'arrivant pas à simuler la peur comme lui demande Mark («What is it you want me to act? Being frightened to death? [...] But what... would... frighten me to death? Set the mood for me, Mark...»), elle devient probante quand elle *voit* sa mort dans le reflet de sa terreur comme Mark s'avance en la filmant pour empaler sa gorge. Le lendemain, lorsque la police procède à la levée du cadavre de Vivian dissimulé dans une malle (accessoire de plateau), l'air terrifié de son visage fait écho à celui de la prostituée occise à Soho.



Dans la reproduction traumatisée de la peur orchestrée par son père (mise en scène, en images et en sons), Mark Lewis reste le chef opérateur qui proscriit la panique imaginaire pour valoriser la terreur réelle. La mort tangible du sujet-voyeur de son trépas conditionne la jouissance homicide du cinéaste.

En fin de film, dans l'*artefact* sonore et visuel du film policier ou du *thriller* que *Peeping Tom* ne peut pas être (caméra brandie comme un pistolet, sirènes de police, crépitements de flashes, cris d'effroi sur bande magnétique), le metteur en scène professionnel Michael Powell transforme le cinéaste amateur Mark Lewis en objet terrifié du vérisme morbide de son projet filmique.

Qui est voyeur?

Peeping Tom visualise peu à peu le secret de Mark Lewis. Il utilise une caméra 16 mm avec un pied acéré pour perforer la gorge de la victime qu'il filme en gros plan, tout en s'avançant vers elle comme un cinéaste actif. Le miroir mis sur la caméra en reflète la terreur. L'entier film repose sur l'étalage subtil de cette mécanique ou relation effroyable entre deux entités – voyeur et victime – offertes au regard du spectateur-voyeur. Jusqu'à la chute policière qui renverse le «scénario» originel. Dans la dernière mise en scène bien programmée sur le plateau de sa destinée malade, le voyeur criminel devient la victime suicidaire de la hantise filmique.

L'entier du film repose sur l'étalage subtil de cette mécanique entre voyeur et victime.

Littéralement, Mark Lewis veut «objectiver» la mort. Le premier assassinat de la prostituée blonde en fourrure, jupe rouge sang et bas résille noirs qui racole devant une vitrine emplies de mannequins féminins en celluloïd vers Newman Passage à Soho (W.I.) est visualisé en *caméra subjective* pour installer le spectateur dans la même position que Lewis. Le second est exposé en *caméra objective* avec l'alternation de gros plans par Powell: – Lewis l'œil au viseur; dans l'objectif, la fille au regard affolé par l'approche spéculaire de la mort. Le troisième survient *hors-champ*. Finalement, en son studio-laboratoire photographique où sont archivés les images et les sons de son enfance recouverte de mal, le suicide de Mark Lewis s'insère théâtralement dans le même dispositif filmique que les assassinats. Quatre morts devant l'objectif qui attestent le dispositif cinématographique du psychopathe. Il revient sur les lieux du crime pour filmer l'enquête policière et les levées de corps en disant enquêter pour *L'Observer!* Il filme le travail des inspecteurs Gregg et Miller au studio de cinéma où il a tué sa deuxième victime.

Comme d'autres œuvres majeures du «fantastique» filmique, *Peeping Tom* est un film de l'«autoréférence». Il explicite les procédés cinématographiques qui visualisent l'artifice. Le *telos* filmique reste la *mise en scène* par Mark Lewis de son suicide que *met en scène* Michael Powell. En filmant l'auto-empalement libérateur du tueur en série sur le pied phallique de la caméra sensuelle que domine le miroir grossissant où se mire son effroi pathologique («Helen — l'm afraid, l'm glad l'm afraid»), Michael Powell succède en opérateur au cinéaste Mark Lewis. Cette scène ultime permet enfin au spectateur d'entrevoir l'entière agrégation du dispositif spéculo-filmique utilisé par Mark Lewis lors des trois meurtres: caméra filmant la mort avec le miroir tourné vers la victime.

Dès lors, en voyant mourir Lewis, le spectateur occupe formellement la posture que le voyeur adoptait lors du premier meurtre. Ce qui auparavant fondait la réalité dans la fiction terrifiante (mise en scène de la mort réelle de la victime épouvantée) devient le principe de la fiction nécessaire au réel filmique (mise en scène de la mort fictive de Mark Lewis délivré par le suicide). La couleur chez Powell contraste avec le noir et blanc chez Lewis.

Si, entre *Éros et Thanatos*, le tueur quêtait maladivement la *représentation du réel* abominable, Michael Powell montre au contraire le réel de la *représentation de l'effroi* en assise de la fiction. Celle qui oppose le voyeurisme maladif de Mark Lewis au voyeurisme du spectateur. Celle qui berce chacun d'illusions spéculaires. L'affiche originale de *Peeping Tom* explicite le dessin de Mark Lewis que filme Michael Powell: «Can you see yourself in this picture?» Si la mort à un visage, c'est bien le nôtre dans le miroir amplifié de notre intime et ultime terreur.

Notes

¹ <https://cinephiliabeyond.org/peeping-tom-road-disgust-recognition-michael-powells-brilliant-take-filmmaking/>

Bibliographie

ANDREVON, Jean-Pierre (2013). *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*. Pertuis: Rouge Profond.

BENSHOFF, Harry M. (ed.) (2017). *A Companion to the Horror Film*. Madden (USA), Oxford (GB): Wiley Blackwell.

BUTLER, Ivan (1979). *Horror in the Cinema*. South Brunswick, New York, London: A.S. Barnes and Company, Thomas Yoseloff.

DUFOUR, Éric (2006). *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris: PUF.

FISHER, Terence (1964-1965). «Entretien avec Michel Caen», *Midi-Minuit Fantastique*, pp.10-11.

LEFEVRE, Raymond; LACOURBE, Roland (1976). *30 ans de cinéma britannique*. Paris: Éditions Cinéma.

MARKS, Leo (1998). *Peeping Tom*. London: Faber & Faber.

MONDELLA, Diego (2005). *Il cinema di Michael Powell*. Alessandria: Falsopiano.

PRÉDAL, René (1970). *Le cinéma fantastique*. Paris: Seghers.

SABATIER, Jean-Marie (1973). *Les classiques du cinéma fantastique*. Paris: Balland.

ZIMMER, Catherine (2004). «The Camera's Eye. *Peeping Tom* and Technological Perversion», in HANTKE, Steffen (ed.) (2004). *Horror Film. Creating and Marketing Fear*. Jackson: Press of Mississippi.



Crédits: Park Circus

Hitchcock et le registre horrifique

Les oiseaux

Fort de son titre de maître du suspense, Alfred Hitchcock livre avec *Les oiseaux* une œuvre marquante et sombre, célébrée pour son audace et qui s'inscrit dans un désir pour le réalisateur de repousser toujours plus loin les limites du langage cinématographique.

Julien Dumoulin, Ciné-club universitaire

L'ambition d'une forme pure

Hitchcock est une figure importante du cinéma classique. Ce qui n'invalide pas le sens novateur de la mise en scène du réalisateur britannique, qui a su développer des problématiques structurelles et esthétiques pour donner forme à un cinéma «pur». Hitchcock fonde un langage essentiellement filmique, par contraste avec ce qu'il désigne comme des «photographies parlantes» («talking photographs»). Il donne ainsi tout son poids à l'image, par laquelle se donne l'essentiel de l'information là où d'autres passent davantage par la parole. La célèbre scène d'ouverture de *Fenêtre sur cour* l'exemplifie parfaitement, qui, en un travelling, permet de situer l'action et nous montre tour à tour un plâtre signé «bon rétablissement», un appareil photo détruit, des photographies de courses automobiles et des unes de magazines, autant d'éléments filmiques qui épargnent au spectateur le dialogue explicatif et situent immédiate-

ment les personnages. Cette «pureté» se traduit par une mise-en-scène qui traite l'espace et les rapports entre les plans de manière complexe en faisant du hors-champ un élément dynamique de chaque séquence, comme nous le verrons plus loin avec la notion de *suspense*. À juste titre, Gilles Deleuze parle à propos du plan chez Hitchcock d'un «cadre-tapisserie» et utilise tout au long de son analyse un langage se rapportant au tissage. La notion de «cadre» s'entend ici par opposition au «cache» qui *ouvre sur un espace hors-cache, tandis que le premier circonscrit l'action dans un tout*. Cette distinction permet de comprendre la spécificité du cinéma d'Hitchcock comme d'un développement obsessionnel qui mêle espace, mouvement et montage à la recherche d'une dynamique que le cinéma seul peut achever. Comme le précise Deleuze (1983: 31), «d'une autre façon, les cadres de Hitchcock ne se contentent pas de neutraliser l'environnement, de

pousser le système clos aussi loin que possible et d'enfermer dans l'image le maximum de composantes; ils feront en même temps de l'image une image mentale, ouverte sur un jeu de relations purement pensées qui tissent un tout». À sa suite, Laurent Van Eynde (2011) compare les images autosuffisantes d'Hitchcock à des îles, des systèmes clos qui renferment un tout sans évidemment faire fi des relations externes.

La normalité pervertie

Maître du suspense, Hitchcock a souvent donné la «recette» de cette mise en scène dans ses films: donner au spectateur toutes les informations dont ce dernier a besoin afin de l'extraire de sa condition passive et le forcer à être en alerte. Hitchcock troque la surprise au profit d'une construction plus longue qui exacerbe la tension et la maintient. L'«information» en question est chez le cinéaste un élément qui vient perturber la banalité d'une situation pour obliger l'intrigue à prendre un chemin nouveau – du moins à travers les yeux du spectateur, désormais au courant d'une anormalité latente. Ce changement de ton marque pour Hitchcock l'entrée du film dans la *fiction*. Comme le résume Pascal Bonitzer (2016: 222-3), «il est en arrière et en avant de [la réalité de l'image], et c'est proprement le suspense. [...] La fiction néantise l'impression de réalité, et le mode de ce néant, c'est le suspense, sa condition, l'humour noir.»

Cette rupture dans ce réel «innocent» des *Oiseaux*, c'est l'attaque subie par Mélanie Daniel lors de sa traversée de Bodega Bay qui la provoque. La scène vient inverser le rapport de domination établi au début du film: le commerce et la vente des oiseaux soigneusement enfermés et «dominés» par la société humaine sont dès lors remis en question, et le registre romantique que l'introduction pouvait laisser supposer est désamorcé pour basculer dans un style différent, plus inquiétant. L'élément perturbateur agit comme toujours chez Hitchcock comme le *moteur d'un changement de regard* qui contamine peu à peu

tout l'espace du film. C'est, si l'on veut, une goutte d'encre qui, tombée dans un liquide transparent, viendrait peu à peu le troubler et changer notre regard sur sa nature en apparence inchangée. Le moteur du *suspense* vient de la somme des informations dont dispose le spectateur. Cette méthode désamorce la surprise et l'effet court pour permettre aux spectateurs d'entrer activement dans le déroulement du film, d'être dans l'expectative. La séquence de l'école est une leçon de mise en scène purement hitchcockienne sur cette montée de l'angoisse. Mélanie vient s'asseoir sur un banc dans la cour d'école où elle attend la fin des cours (fig. 1). Derrière elle, le décor plante une cage à écureuils. Par une alternance de plans courts sur Mélanie puis sur la cage à écureuils sur laquelle viennent se poser toujours plus de corbeaux, Hitchcock construit une montée du danger qui ne prend sens que par l'ignorance de Mélanie qui attend la fin des cours et par la connaissance préalable du spectateur conditionné par l'attaque de la mouette au début du film puis celle des enfants lors de la fête d'anniversaire. Les enfants qui chantent au loin ajoutent à cette scène un degré d'ambiguïté: le spectateur mal à l'aise est mis face à l'innocence de la mélodie et son caractère répétitif qui semble convoquer les oiseaux. Les plans de Mélanie sont courts et leurs cadres de plus en plus rapprochés (fig. 2 à 8). L'effet en est redoublé: d'une part Hitchcock isole son personnage, donnant au hors-champ une place de plus en plus importante, d'autre part il souligne l'espace mental de Mélanie, perdue dans ses pensées avant qu'un gros plan de son visage, plus long que les précédents (fig. 8), termine d'exacerber la tension. La résolution de cette séquence confirme en un plan large le danger jusque-là redouté par le spectateur avec la foule surnaturelle des oiseaux qui prélude à l'attaque des écoliers (fig. 11). Le montage dynamise la relation entre l'espace de Mélanie et le hors-champ qui gagne en importance à mesure que le cadre se resserre. Là repose toute l'habileté du suspense hitchcockien en permettant, par une *libération* du hors-champ, de faire paradoxalement



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig. 8



fig. 9



fig. 10



fig. 11

exister pour le spectateur un espace d'autant plus présent qu'il est moins montré. «[L'image] travaille [...] creusée par ce qui ne s'y trouve pas.» (Bonitzer 2016: 50) Le cinéma d'horreur sait tirer le meilleur de cet espace particulier, rappelant plus généralement que «[l']image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas» (Bonitzer 2016: 49).

L'assaut de la maison par les oiseaux à la fin du film est un autre exemple brillant de cette charge d'informations au service du suspense. Hitchcock y fait preuve d'un sens de la mise en scène novateur dont ses célèbres entretiens avec Truffaut nous donnent un aperçu: le film était alors en production, et, à l'inverse des œuvres achevées sur lesquelles le maître avait un certain recul, les échanges avec Truffaut permettent d'appréhender les recherches d'Hitchcock, en particulier autour du *sound design* des oiseaux, travaillés électroniquement en Allemagne. Les cris des volatiles encerclent la maison dans laquelle se sont retranchés les protagonistes. Leur présence sonore décuplée et dénaturée électroniquement sature la scène et contribue à la montée de l'angoisse. Le jeu de la présence/absence des oiseaux fait du hors-champ un espace actif menaçant et en constant mouvement, le son manipule l'ouïe du spectateur qui ne fait pas la différence entre les sons à l'image ou non et qui, par là, unifie au sein de la scène les deux espaces. Bonitzer (2016: 53) le remarque clairement en écrivant que «[l']espace hors champ déplace le centre de gravité de la scène». Les oiseaux *sont à l'image* par le son, omniprésents et inversant le jeu des dominations en enfermant les humains en cage.

La dynamique de l'espace à l'intérieur de la maison se superpose également à cette menace. Le découpage enferme les personnages, leurs déplacements hors du salon

sont autant d'ouvertures possibles vers la menace extérieure que de clés sur les relations entre les personnages. Le découpage chez Hitchcock rend compte de l'importance primordiale du décor. Les repérages pour ses films étaient souvent longs, et le cinéaste préférait parfois reconstituer un lieu entièrement en studio plutôt que de devoir s'y adapter. Le décor était ainsi soumis au découpage et non l'inverse, une pratique peu courante qui témoigne du sens obsessionnel d'Hitchcock vis à vis de son art.

Nous avons pu voir que la dynamique induite par le suspense se prêtait admirablement au genre horrifique sans en être nécessairement partie intégrante. *Les oiseaux* ont d'ailleurs beaucoup surpris les admirateurs d'Hitchcock qui attendaient davantage un thriller qu'un film d'horreur. La montée de l'angoisse se double dans le film d'effets spéciaux novateurs pour l'époque, qui permettent d'obtenir à l'image les foules aviaires souhaitées par incrustation. La technique consiste à filmer un sujet devant un écran jaune éclairé par des lampes au sodium. La scène est alors tournée avec deux pellicules, une sensible uniquement à la lumière au sodium, l'autre à l'éclairage de l'acteur au premier plan. Les deux images ainsi obtenues permettent un détournement automatique et un *compositing* sans contamination là où les écrans bleus, déjà présents à l'époque, ne permettraient pas d'obtenir d'aussi bons résultats. Le trucage a été généralisé sur une grande partie du film, pas seulement pour les oiseaux mais également pour donner à des scènes tout à fait banales une étrangeté presque imperceptible. Le film est ainsi un savant mélange de trucages, d'oiseaux mécaniques et de prises de vues réelles. Parmi les oiseaux à l'écran, de nombreux sont faux et immobiles. Le réalisateur avait bien compris

qu'il ne suffisait que de quelques animaux vivants pour que l'illusion soit parfaite pour l'ensemble.

Hitchcock creuse aussi une dimension d'impuissance face à la déferlante qui accable Bodega Bay. Le *sound design* évoqué plus haut parvient à faire partager au spectateur l'expérience écrasante de la fin du film. *Les oiseaux* ont la particularité de substituer à la musique exceptionnellement absente les cris des corbeaux, offrant au spectateur un objet filmique dépouillé de ses formules hollywoodiennes habituelles au profit d'une ambiance d'entrée inquiétante. Hitchcock concède certes l'évidence de scènes de violence explicite (le sang des blessures, l'énucléation du père), mais c'est dans le jeu des regards que le réalisateur construit réellement l'horreur; par un effet Koulechov chez ses protagonistes, et plus subtilement par la manipulation du regard du spectateur.

Un film aux interprétations multiples

Le tournage des *Oiseaux* fut éprouvant pour Hitchcock. Contrairement à ses habitudes, il hésite, effectue des changements de dernière minute. Tippi Hedren est par exemple informée de la scène de l'attaque au grenier le jour même. Le réalisateur n'a pas non plus suivi le scénario d'Evan Hunter qui prévoyait pour le film une fin différente de l'option finalement retenue. En choisissant une fin ouverte, crépusculaire, le réalisateur a fait couler beaucoup d'encre et laissé la porte ouverte à l'imaginaire du spectateur sur le sort des protagonistes.

C'est dans le jeu des regards que le réalisateur construit réellement l'horreur.

La multiplicité thématique des *Oiseaux* a tout naturellement ouvert le champ à de nombreuses interprétations. Hitchcock se garde bien d'explicitement cette rébellion de la nature (mais peut-on vraiment parler de «nature»?), sans

doute conscient de l'importance du mystère dans la dimension horrifique de son film. La bande-annonce sous forme d'humour noir voit Hitchcock ironiser sur une relation idéale entre l'humain et les oiseaux, rappelant au

passage tous les traitements qui pourraient donner à ces derniers des raisons de se révolter.

Si aujourd'hui la tentation de voir dans *Les oiseaux* une révolte de la nature contre une société humaine convaincue de sa supériorité s'inscrit davantage dans nos problématiques que dans celles des années soixante, le parallèle qui a été fait entre le personnage émancipé de Mélanie et les malheurs qui accablent Bodega Bay dès son arrivée donnent au film un angle psychanalytique intéressant. L'interprétation repose en premier lieu sur l'ambiguïté du mot *birds*, qui en argot anglais désigne les femmes, et qui ferait du personnage de Mélanie et de son profil indépendant une menace à l'ordre moral établi. Cette accusation s'explique dans le film quand Mélanie est accusée d'être un «mal» à l'origine des attaques des volatiles. De même, la séquence de l'attaque finale des oiseaux peut être interprétée comme le paroxysme de la défiance entre Mélanie et Lydia, la mère protectrice de Mitch. Les oiseaux se font alors l'incarnation de la disruption provoquée par Mélanie, ils deviennent l'image d'une société enragée qui ne s'apaise qu'après la «soumission» de Mélanie, blessée



fig. 12 – L'attaque de Mélanie par les oiseaux laisse entendre un «Mitch» gémissant qui explicite le parallèle entre cette agression et son caractère sexuel sous-jacent.

par l'attaque des volatiles et qui s'abandonne enfin à la protection patriarcale qu'elle rejetait jusque-là. Le choix de Tippi Hedren, actrice de publicité inconnue du grand public, est pour Hitchcock une option parfaite qui lui permet de donner à son personnage la beauté froide, tout en maîtrise de soi, que le rôle exige. Hitchcock, à la méticulosité bien renommée, était aussi connu pour ne pas ménager ses acteurs. Tippi Hedren témoignera des difficultés du tournage, en particulier des séquences impliquant les oiseaux qui la blessèrent plusieurs fois. À une actrice débutante Hitchcock se donnait l'assurance de pouvoir en imposer davantage qu'à une star établie.

La dimension sexuelle induite par cette femme forte, insoumise, combinée au goût de la perversion du cinéaste, a contribué à faire de la scène où Mélanie est attaquée par les corbeaux dans le grenier une métaphore de viol, qu'appuie un montage saccadé fait de gros plans confus

et de gémissements à double sens (fig. 12). La perversité d'Hitchcock est un leitmotiv de son cinéma – voyeurisme de *Psychose* et *Fenêtre sur cour*, fétichisme de *Sueurs froides*... Tendance qui fera dire à Truffaut qu'Hitchcock «filme des scènes d'amour comme des scènes de meurtre et des scènes de meurtres comme des scènes d'amour» (Truffaut et Scott 1966). On devine derrière cette expression toute la violence des relations qui hante son cinéma et par laquelle donner aux oiseaux meurtriers une lecture psychanalytique de la société. L'ambiguïté des rapports ne se limite d'ailleurs pas au personnage de Mélanie. Le lien de Mitch avec sa mère Lydia poursuit une dynamique possessive mère-fils qui donne aux «darling» de Mitch à l'adresse de sa génitrice leur accent incestueux. D'emblée la domination maternelle est manifeste; la mère s'impose aux dépens de Mélanie, son visage occupe longuement tout l'espace dans une légère contre-plongée.

Bibliographie

BONITZER, Pascal (2016). *La vision partielle*. Paris: Capricci.

DELEUZE, Gilles (1983). *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, coll. Critique.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen (1966). *Hitchcock/Truffaut*. Paris: Robert Laffont.

VAN EYNDE, Laurent (2011). *Vertige de l'image*. Paris: Presses Universitaires de France, coll. Lignes d'art.

Elle se place au premier plan de l'image, sa figure imposante ferme le cadre dans un rapport d'opposition. La mort du père de Lydia, ses orbites béantes, explicite encore la dimension œdipienne de la relation qu'elle maintient avec son fils, ce que corroborent son comportement possessif et sa défiance vis à vis de Mélanie. Il faudra le «viol» et l'abandon de Mélanie dans un geste trouble de confiance et de soumission qui la verra se blottir dans les bras de Lydia pour que cette dernière finisse par accepter sa «rivale». La femme ainsi soumise redonne à la famille sa dimension traditionnelle sous la protection d'un homme et d'une mère. Les oiseaux sont apaisés et la voiture peut s'éloigner vers un ailleurs qu'Hitchcock nous laisser supposer.



fig. 13



fig. 14



fig. 15

Exemple d'une scène purement hitchcockienne qui présente de nombreux axes de lecture: les rapports de force entre Lydia, la mère de Mitch, et Mélanie sont figurés par le jeu d'échelle et les mouvements des personnages, la dimension envahissante de la mère est explicite. La conversation téléphonique n'est qu'un prétexte à ce *cadre-tapisserie* qui englobe toutes les informations dont le spectateur a besoin. La profondeur de champ ouvre sur l'espace mental de la mère. L'action qui se déroule dans son dos (fig. 14) figure alors sa volonté trop protectrice. En fermant le cadre (fig. 15), le film manifeste que Lydia sera un obstacle majeur pour Mélanie, et insiste sur son emprise en réduisant d'autant la place de son fils acculé à l'autre bout du cadre.

La collapsologie

En bulles et sur le divan

Qu'est-ce que la collapsologie? Dans *Femme sauvage* (Futuropolis, 2019), Tom Tirabosco, auteur de bandes dessinées genevois, illustre plusieurs aspects de ce courant de pensée. Quelles peurs cet album cherche-t-il à saisir? Comment les psychanalystes peuvent-ils aider ceux qui les éprouvent?

Alicia Melis, Université de Genève

Largement diffusé en 2015 par Pablo Servigne et Raphaël Stevens, le terme *collapsologie* n'existe pourtant pas encore dans les dictionnaires: il reste souligné en rouge par les correcteurs orthographiques. Alors, que se cache-t-il derrière cette nouvelle «science»? La *collapsologie* se définit comme l'étude de

l'effondrement de notre société telle que nous la connaissons aujourd'hui, suite à plusieurs crises d'origines multiples, liées à l'action humaine. En clair, cela signifie une crise environnementale, découlant du réchauffement climatique et entraînant la perte de la biodiversité, une crise démographique, résultant de l'explosion de la population mondiale, et une crise démocratique, provoquée par des politiques autocratiques et une économie globalisée. Tous ces problèmes mèneront, selon les *collapsologues*, à la fin du monde tel que nous le concevons actuellement et nous obligeront à vivre autrement, dans un univers potentiellement devenu hostile. Il faudra notamment nous réapproprier certaines pratiques du passé où nous chassions, cueillions, cultivions et troquions pour survivre. Cette conception de notre futur marqué par de profonds bouleversements suscite d'importantes angoisses chez ceux qui y pensent et les pousse à se prémunir contre ces perspectives. *Femme sauvage*



évoque un monde qui a subi un tel effondrement. L'héroïne souhaite rejoindre la «résistance»; elle va donc partir seule avec son sac à dos à la recherche des résistants. Pour cela, elle revient à l'état sauvage en affrontant toutes les peurs que celui-ci suscite. Dans cet ouvrage en noir et blanc, peu fourni en dialogues, l'atmosphère et les dessins immergent le lecteur dans un univers où les crises du monde moderne ne laissent pas d'autres choix que de s'enfuir et de revenir aux origines. La nature finit par reprendre ses droits: le personnage principal apprend alors à coexister avec elle et même à survivre grâce elle. Tom Tirabosco construit ainsi son histoire autour de la quête d'une vie meilleure au sein d'un chaos extrême où ceux qui sont revenus à l'essentiel et à la simplicité – les résistants – peuvent apparaître comme les *collapsologues* d'aujourd'hui. Malgré leur vision apocalyptique du monde, ceux-ci ne perdent pas l'espoir d'y survivre en s'entraînant et en vivant en autarcie.

De nos jours, les peurs que beaucoup d'entre nous éprouvent sont dues au changement climatique et à notre propre responsabilité dans ce processus. En effet, tous les phénomènes climatiques auxquels l'homme contribue, comme les inondations, les tempêtes, les incendies et la montée des eaux, ont pour conséquence les migrations de nombreux réfugiés climatiques, des pertes humaines et animales et des dommages matériels.

Toutes ces problématiques sont au cœur de l'actualité quotidienne, ce qui contribue à une culture de la peur. Les réactions face à ces peurs sont variées: beaucoup se sentent coupables d'impacter l'environnement par leurs actions; certains réagissent, d'autres en ont peur mais ne font rien; d'autres encore, les climatosceptiques, n'y croient pas. Pourtant, les médias nous bombardent d'informations sur les catastrophes dont même les plus sceptiques redoutent les conséquences. La psychanalyse pourrait-elle nous aider à comprendre, dépasser, ou accepter cette peur omniprésente? Les «psy» sont-ils outillés pour aider les personnes éprouvant ces peurs fondées sur des faits que nous ne pouvons ignorer? Peut-on les traiter comme n'importe quelles peurs? Dans *La crise environnementale sur le divan*, ouvrage collectif dirigé par le psychanalyste Luc Magnenat, des experts proposent des pistes de réflexion. Aurons-nous alors des clés pour apprivoiser nos propres angoisses? À vous de voir.

Bibliographie

MAGENAT, Luc (dir.) (2019). *La crise environnementale sur le divan*. Paris: Inpress, coll. Ouvertures psy.

SERVIGNE, Pablo; STEVENS, Raphaël (2015). *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de la collapsologie à l'usage des générations présentes*. Paris: Seuil, coll. Anthropocène.

TIRABOSCO, Tom (2019). *Femme sauvage*. Paris: Futuropolis.



Planches de *Femme sauvage*, de Tom Tirabosco.



Paura nella città dei morti viventi (Lucio Fulci, 1980). Mary Woodhouse (Catriona MacColl).

Horreur à l'italienne

Dès l'orée des années soixante, le cinéma fantastique italien entreprend de repousser les limites (Curti 2015, 2017, 2019). Le gothique italien entend dépasser en macabre les meilleures productions anglo-saxonnes; quant au *thriller*, devenu *giallo* en Italie, il s'attaque, à grands renforts de sang et de sadisme, à terroriser l'assistance.

Youri Volokhine, Université de Genève

Depuis quelques années, des rétrospectives ont été consacrées aux réalisateurs Mario Bava (1914-1980), Dario Argento (né en 1940) ou à Lucio Fulci (1927-1996) notamment à la cinémathèque de Paris. Le cinéma d'horreur italien des années 1960/1970 est désormais l'objet d'un intérêt réel. Cette reconnaissance tardive n'est pas totalement infondée. Il s'agira ici d'exposer pour quelles raisons il peut être légitime de considérer ce cinéma comme une réalisation artistique et culturelle signifiante du 20^e siècle, quand bien même le genre fut critiqué, si ce n'est moqué. Nonobstant, l'historien des religions comme l'anthropologue ne peuvent qu'être sensibles au fait que les thèmes en jeux (transgressions des interdits, visions de l'Au-delà, spectres et morts-vivants), s'ils sont tous des motifs de la littérature fantastique, font écho également aux croyances et à l'imaginaire que la pensée religieuse occidentale, surtout dans le cadre du catholicisme, a développées durant des siècles. Un réseau compliqué impliquant des cadres spécifiques distincts relie art, littérature et représentations religieuses: toute une idéologie explorant la vulnérabilité des corps et la mort inéluctable. C'est à ce titre que le cinéma d'horreur italien s'inscrit dans la longue histoire des représentations macabres propre à l'Occident.

Le cinéma gothique italien

Dès les années 1920, une industrie cinématographique sans aucune prétention artistique ou esthétique revendiquée se diffuse largement aux États-Unis. Les «films d'exploitation», réalisés à petits budgets et destinés à tourner dans le circuit des salles de quartiers, assument dans le monde du cinéma la place des théâtres burlesques d'antan. Projetés dans des salles douteuses nommées *grindhouses*, ou encore dans les *drive in*, ils captent un public peu exigeant en traitant surtout de crimes et de sexe. Néanmoins, les passerelles entre le cinéma d'auteur et les films d'exploitation sont nombreuses et vont périodiquement se matérialiser à la fois dans les thèmes et dans la manière de les traiter. Traversons à présent l'Atlantique. On a presque tendance à l'oublier de nos jours dominés par les *block busters* américains: le cinéma italien fut l'un des fleurons de l'industrie cinématographique européenne. S'il y eut un miroir d'Hollywood sur le continent européen, ce fut Cinecittà, conçue dans une Italie alors fasciste, mais qui survécut fort bien au naufrage de la seconde guerre mondiale. Autour de cette cité de l'image s'organisent un savoir-faire, des techniques, des façons de traiter l'image ou le son. Le cinéma d'horreur italien partage avec l'ensemble du cinéma de la péninsule (et surtout avec les fameux westerns dits «spaghetti» qui ont

révolutionné le genre) plusieurs caractéristiques: une attention particulière pour la musique et la bande-son; un soin particulier pour l'éclairage; des lieux de tournages insolites et souvent en cadre naturel (châteaux, appartements baroques). *I Vampiri* réalisé en 1956 par Riccardo Freda et Mario Bava fut le premier film d'horreur italien, avant même le célèbre *Dracula* de Terence Fisher (1958), qui marque les débuts de la vogue de la *Hammer* en Grande Bretagne, studio de production qui révolutionne le genre de l'horreur, exploré auparavant par *Universal* aux États-Unis, en le gratifiant du luxe de la couleur – un avantage en matière d'hémoglobine. En ce qui concerne les thématiques, l'horreur italienne va pousser à l'extrême l'érotisme et la violence. Des choses sales, brutales, mais filmées souvent avec poésie (en l'occurrence macabre), et également avec roublardise ou cynisme. Un cinéma qui affirme un goût pour la transgression: non seulement dans l'exploration des thématiques érotiques ou angoissantes, mais aussi dans la manière de mener les projets: improvisation, approximation, jeu des acteurs négligé au profit du cadrage et de l'éclairage, intrigue bancale mais images chocs.

Giallo

Giallo (jaune) est le nom que l'on donne en Italie aux polars des éditions Mondadori, ces romans que l'on trouve dans les gares ou dans les kiosques. Lorsque c'est de cinéma qu'il s'agit, on a affaire à un genre particulier de films horribles inventé dans la péninsule. Le *giallo* correspond aux «séries noires» américaines ou françaises et se caractérise non seulement par une esthétique particulière, poussée à son paroxysme notamment par Dario Argento (couleurs vives et irréelles, mouvement de caméra subjectifs), mais encore par une focalisation obsessionnelle sur les crimes et sur leurs instruments. Si le revolver est l'arme par excellence des films noirs américains, en Italie, c'est l'arme blanche qui s'impose, et particulièrement le rasoir. Le tueur – parfois la tueuse – se présente

Paura nella città dei morti viventi (Lucio Fulci, 1980). Crédits: Artus films.



comme un être masqué, une silhouette sombre et gantée de cuir noir, qui agit non seulement par sadisme, mais aussi par vengeance, laquelle renvoie à quelque affreux traumatisme enduré dans l'enfance. Impitoyable, cette ombre menaçante hante les rues nocturnes des vieilles cités italiennes, décor idéal pour des errances criminelles. Bien plus que l'enquête, ce sont les meurtres qui sont au centre du *giallo*, crimes exécutés selon des scénarios rituels pervers révélés par des cadrages en gros plan filmés cliniquement. C'est Mario Bava (*La fille qui en savait trop*, 1962; *Six femmes pour l'assassin*, 1964) qui inaugure le genre en lui donnant sa coloration spécifique, qui le distingue de ses influences (notamment celle d'Alfred Hitchcock). Chez Dario Argento, le genre est exploré jusqu'à

ses limites, pour les dépasser enfin et déboucher sur un univers traumatique et onirique, imprégné de poésie macabre, d'érotisme et d'ésotérisme (Thoret 2002; Argento 2018). À la suite d'une série de *gialli* de référence (*L'oiseau au plumage de Cristal*, 1970; *Quatre mouches de velours gris*, 1971; *Le chat à neuf queues*, 1971; *Les frissons de l'angoisse*, 1975), Argento produit successivement à la fin des années 70 trois films redoutablement efficaces qui dépassent les limites du genre: *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980) et *Tenebre* (1982). Les deux premiers films sont explicitement reliés par une donnée commune: trois terribles sorcières, des reines noires, les «Mères», personifications de la mort, ont demeure sur terre (à Freiburg, New York et Rome); elles manipulent, torturent et tuent celles et ceux qui s'empêtrent dans leurs rets. *Suspiria* est particulièrement mis en valeur par la bande son, composée à partir des *rushes* du film par le groupe de rock progressif italien *Goblin*. L'importance accordée à la musique, manifeste dans toute l'œuvre d'Argento, atteint ici un sommet tant l'accord entre les images inquiétantes et oniriques et la musique, entre dissonance angoissante et complicité enfantine, fonctionne à merveille.

Transgressions

Le cinéma italien offre incontestablement un reflet du climat politique tendu des «années de plomb». Après la *dolce vita* des années soixante, la décennie suivante fut celle de la montée des terrorismes: d'extrême gauche avec les Brigades Rouges, dont l'acte culminant fut l'assassinat d'Aldo Moro en 1978; d'extrême droite, avec notamment l'attentat à la bombe perpétré par des néo-fascistes dans la gare de Bologne qui fit quatre-vingt-cinq morts et des centaines de blessés en 1980. Une société déchirée et horrifiée. Violence politique, violence des extrémismes, violence de la mafia également, la société ita-

lienne des années 70 est agitée de soubresauts permanents. Ce climat incite à tracer un lien avec la fureur que le cinéma italien va déployer en mettant en scène les transgressions les plus extrêmes. En 1975, Pasolini réalise *Salò ou les 120 journées de Sodome*, adaptation des *120 journées de Sodome* de Sade, transposées dans une Italie fasciste en décomposition: sexe, scatologie, sadisme, torture explosent à l'écran; rarement on avait poussé aussi loin les limites de ce que le cinéma s'autorisait à montrer; le film fit grand scandale et fut largement censuré. Peu après, sur une plage d'Ostie, Pasolini, assassiné de manière atroce, paye de sa vie sa révolte. Cette volonté d'atteindre les limites de ce que l'on peut montrer se retrouve notamment chez Marco Ferreri (*La grande bouffe*, 1973, orgie de sexe et d'ingurgitations outrancières culminant dans la scatologie et la mort) ou chez Bernardo Bertolucci (*Le dernier tango à Paris*, 1972, à la sexualité crue et brutale). Ce sont les interdits sociaux qui sont ébranlés, en premier lieu ceux liés à la sexualité. Le corps humain se trouve directement impliqué dans un processus où sa dégradation reflète celle, ressentie comme telle, du corps social. Un corps marty-

Bien plus que l'enquête, ce sont les meurtres qui sont au centre du giallo, crimes exécutés selon des scénarios rituels pervers révélés par des cadrages en gros plan filmés cliniquement.

risé – antique thème traversant l'iconographie et l'imaginaire catholique. Il revient en somme au cinéma d'horreur de pousser à son paroxysme cette décomposition, en explorant le motif du spectre mort-vivant dont le corps pourri et putréfié prolonge indéniablement cette vision macabre du corps qui traverse la pensée chrétienne occidentale depuis le Moyen Âge. Il s'agit aussi de bousculer les interdits, dont l'un, majeur, se trouve mis en scène: le cannibalisme. Les cinéastes italiens ne reculent devant rien. Ce sous-genre prolifique assure le lien avec une autre spécialité transalpine, le pseudo documentaire sensationnaliste prétendant révéler les curiosités ou les atrocités du monde, tel le fameux *Mondo Cane* (*Monde de chien*,

1962, de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi) qui faisait clairement appel au voyeurisme, sans aucune distance critique ou prudence analytique. C'est en jouant de même sur l'idée de *snuff movies* (films censés montrer réellement la mort) que se bâtit le complexe *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato (1980) (Aknin 2013: 397). Tourné en Amazonie, soutenu par une bande son remarquable de Riz Ortolani, le film évoque le destin d'une bande d'aventuriers ayant été capturés, torturés puis dévorés par des Indiens anthropophages, dont les péripéties auraient été conservées sur des bobines retrouvées. Le film n'évite aucun des clichés éculés sur les Indiens présentés comme des êtres cruels et vils; les scènes de torture (émasclation, viol) sont filmées de manière hachées et tremblantes de façon à ressembler à des prises de vue sur le vif. Mais tout n'est pas factice: des animaux exotiques sont réellement sacrifiés à l'écran. Le film a choqué, et demeure quarante ans après aussi malsain que fascinant. Dans ce sillage, toute une série de films de cannibalisme grand-guignolesque voit le jour, dont on retiendra par exemple le passablement répugnant *Anthropophagus* de Joe d'Amato (1980) (Aknin 2013: 408): après une série de meurtres suivis de dévoration, le hideux psychopathe cannibale et assassin qui hante une île grecque désertique finit par manger ses propres boyaux; l'intention du réalisateur étant certainement celle de donner la nausée à son public.

L'âge d'or de la vidéo

Un support va jouer un rôle important non seulement dans la diffusion du cinéma d'horreur, mais aussi dans l'aura qui l'entoure: le *Video Home System* (VHS) qui voit le jour à la fin des années septante.

Avec la vidéo et l'essor des magnétoscopes privés, l'horreur et le sexe s'invitent à la maison, dans un espace désormais tout autre que celui des cinémas; on passe du public à l'intime, de la salle au salon. C'était alors un véritable rituel consistant à aller choisir quelques films à louer pour une soirée dans une de ces boutiques spécialisées qui fleurissaient, et qui croulaient sous les boîtiers plastiques aux jaquettes hautes en couleurs. Dans ces officines, le haut du pavé était tenu par les films d'horreur et d'angoisse, les films de guerre ou d'action, les films pour enfants, et bien peu par les classiques du cinéma; les films pornographiques y avaient leurs vastes espaces réservés, dans un cadre plus abordable que le traditionnel sexshop glauque des mauvais quartiers. C'est essentiellement par la vidéo que le film d'horreur va se diffuser dans le public – et surtout le public adolescent qui n'y avait autrement aucun accès autorisé. En France, des éditions indépendantes prolifèrent, présentant des centaines de films autrement invisibles, un catalogue subitement immense drainant quelques pépites méconnues et bien entendu une kyrielle d'infâmes navets; *René Château*

Avec la vidéo et l'essor des magnétoscopes privés, l'horreur et le sexe s'invitent à la maison, dans un espace désormais tout autre que celui des cinémas; on passe du public à l'intime, de la salle au salon.

Vidéo, fameux distributeur dans l'hexagone, invente ce slogan irrésistible pour sa collection de films d'horreur: «Les films que vous ne verrez jamais à la télévision», série qui fit connaître au public français des brûlots, sévèrement censurés ou interdits dans les cinémas, comme l'emblématique *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hopper, 1974). Le tournant des années 1970/1980 fut ainsi celui de la démocratisation de l'horreur, de la mise à portée de tous

(ou presque) de films échappant à toute moral ou éthique. Ce fait est signifiant sans doute d'un sentiment général, lié à la désillusion de la fin du 20^e siècle.

Les horreurs de Fulci

Avec la série de films que Lucio Fulci, surnommé le «poète du macabre» par de rares critiques français enthousiastes (Curti 2019: 7), tourne au début des années quatre-vingt, c'est à la somme de tout ce dont nous avons traité que nous avons affaire. Vieux briscard du cinéma-bis italien, Fulci a la cinquantaine lorsqu'il se lance dans le *gore*. Étudiant en médecine ayant changé de parcours pour le cinéma (il est diplômé du Centre Expérimental de Cinéma de Rome), devenu réalisateur de films populaires, Fulci s'était essayé depuis les années cinquante à presque tous les genres: comédies (il tourne avec Toto), westerns sanglants, thrillers érotiques et aussi, dès la fin des années soixante, *giallo*. Misanthrope réputé, si ce n'est avéré, il aime particulièrement malmener son public, en le prenant à la gorge par une ultra violence filmée de plein fouet. Il

se lance résolument dans l'horreur avec un film de commande, *Zombi 2* (1978), qui exploite le succès du récent *Dawn of the Dead* de l'américain George Romero (Volkhine 2018: 130-132). Ce film amorce une trilogie consacrée aux revenants en décomposition, tournée quasi à la chaîne: *Frayeurs* (*Paura nella città dei morti viventi*, 1980); *L'au-delà (... E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, 1981); *La maison près du cimetière* (*Quella villa accanto al cimitero*, 1981). Ces films figurent parmi les plus vendus en vidéo (Curti 2019: 3), et inaugurent une vague de films de morts-vivants transalpins et internationaux. *Frayeurs* est caractéristique de cette production, tout en se détachant du lot par ses qualités intrinsèques (Aknin 2013: 410). Le film est une synthèse qui associe le genre gothique et fantastique (cimetière; spiritisme), le *giallo* (meurtre à la perceuse électrique, d'une violence visuelle inouïe) et le *gore* (invasion de vers; jeune femme vomissant littéralement ses tripes). Baigné de références multiples – cinématographiques (nombreux clins d'œil à Hitchcock) comme littéraires (la ville imaginaire de Dunwich renvoie à H.P. Lovecraft, l'enterrement prématuré à E. A. Poe) –, pessimiste et cynique, transgressif (ainsi le suicide du prêtre par pendaison, qui ouvre le film dans une séquence désespérée aux tonalités quasi psychédéliques), *Frayeurs*, soutenu en outre par une remarquable bande-son de Fabbio Frizzi et ses passages épiques au clavier mellotron cher aux groupes de *prog rock*, exprime de bout en bout la quintessence de «l'horreur à l'italienne». Il serait faux cependant de penser que l'horreur de Fulci est gratuite. Il s'agit pour lui d'un dispositif conjuratoire comme d'un cri de ré-



Paura nella città dei morti viventi (Lucio Fulci, 1980). Crédits: Artus films.

volte. À l'instar du *punk rock*, dont ce cinéma pourrait être envisagé comme une sorte d'équivalent visuel, le bruit et la fureur brute qu'il véhicule sont également un miroir de l'angoisse collective, si ce n'est «un rempart contre l'indifférence au mal» (Chevalier-Chandeigne 2014: 150). Indifférent au mal, Fulci ne l'était pourtant pas: «Ce qui me fait vraiment peur, ce sont les nouvelles télévisées. Mes cauchemars, comme ceux d'Argento sont imaginaires. Alors que les nouvelles télévisées montrent les cauchemars réels vécus quotidiennement par de vrais gens.» (Curti 2019: 48)

Il serait faux de penser que l'horreur de Fulci est gratuite. Il s'agit pour lui d'un dispositif conjuratoire comme d'un cri de révolte.

Bibliographie

ARGENTO, Dario (2014). *Peur. Autobiographie*. Aix-en-Provence: Rouge Profond.

AKNIN, Laurent (2013), avec la collaboration de Lucas Balbo. *Les classiques du cinéma bis*, 2^e édition augmentée. Paris: Nouveau Monde.

CHEVALIER-CHANDEIGNE, Olivia (2014). *La philosophie du cinéma d'horreur. Effroi, éthique et beauté*. Paris: Ellipses.

CURTI, Roberto (2015). *Italian Gothic Horror Films, 1957-1969*. Jefferson: McFarland & Company.

CURTI, Roberto (2017). *Italian Gothic Horror Films, 1970-1979*. Jefferson, McFarland & Company.

CURTI, Roberto (2019). *Italian Gothic Horror Films, 1980-1989*. Jefferson: McFarland & Company.

Collectif (2003). *L'âge d'or du cinéma de genre italien. Mad Movies*, hors-série 3.

THORET, Jean-Baptiste (2002). *Dario Argento. Magicien de la Peur*. Paris: Cahiers du Cinéma/Auteurs.

VOLOKHINE, Youri (2018). «The Walking Dead et les morts vivants dans l'imaginaire contemporain», *The Historians. Saison 2*. Genève: Georg, pp.118-143.



Si le revolver est l'arme par excellence des films noirs américains, en Italie, c'est l'arme blanche qui s'impose. *Paura nella città dei morti viventi* (Lucio Fulci, 1980).

Une allégorie de la peur sur fond d'Apocalypse?

Les harmonies Werckmeister, de Béla Tarr

Dans *Les harmonies Werckmeister* (2000), Béla Tarr décrit l'arrivée, dans une ville perdue du sud-est de la Hongrie, d'une attraction à nulle autre pareille: une colossale baleine accompagnée d'un «Prince». Des événements extraordinaires, mais d'une rare violence, précèdent et suivent leur venue, jusqu'au saccage complet de la ville et de l'hôpital. János Valuska, le postier du village, assiste impuissant à ce qui se met en place... Une métaphore de la montée des populismes en Europe? À coup sûr, l'un des sommets de l'œuvre du cinéaste hongrois.

Bertrand Bacqué, HEAD – Genève

Trois plans-séquences

Un gros plan sur un poêle à bois. Une main vient éteindre le feu avec une chope remplie d'eau. Sans aucune coupe, le cadre s'élargit sur la taverne et ses clients alcoolisés qui titubent, alors que le tenancier se dirige vers le bar en déclarant d'une voix forte: «Dix heures! On ferme!», un habitué répond: «Attendez, Valuska va faire une représentation.» Il se dirige vers nous, apparaît alors en gros plan, et tire du hors-

champ un jeune homme, situé à droite de la caméra, qui vide le verre de vin rouge qu'il lui tend. Le client s'écrie: «Allez, de la place pour la représentation de Valuska!» Les clients tirent les tables pour dégager l'espace central du café et commence dès lors une étrange chorégraphie que met patiemment en scène János avec quelques complices consentants:

— *C'est toi le Soleil. Le Soleil reste immobile et fait ça... (János agite les doigts pour signifier ses rayonnements.) Toi tu es la Terre... La Terre est d'abord ici. Ensuite, elle tourne autour du Soleil. Et maintenant, nous, gens simples, allons assister à une démonstration d'immortalité. Je vous prie donc de sortir avec nous dans un espace illimité où règnent l'immortalité, la stabilité, la paix et le vide porteur de plénitude...*

La caméra se rapproche de János, toujours sans aucune coupe. Dès lors, une étonnante pantomime commence,



à laquelle la caméra et le spectateur prennent part. János saisit un autre comparse et adresse ces mots à l'assistance complice: «C'est la Lune. La Lune tournera autour de la Terre.» Soudain János arrête la danse et, quasiment halluciné, déclare:

Une étrange chorégraphie que met patiemment en scène János. Crédits: Cinémathèque Suisse.

— *Tout d'un coup, nous voyons que le disque de la Lune crée une forme sombre sur le feu du Soleil. Cette forme grandit et grandit encore. Bientôt la Lune couvre le Soleil et nous ne voyons plus qu'une étroite faucille, une faucille aveuglante. À cet instant, disons vers une heure de l'après-midi, nous sommes témoins d'un tournant dramatique car tout d'un coup l'air refroidit autour de nous... Vous le sentez? Le ciel se couvre, tout devient noir, les chiens se mettent à aboyer, les lapins affolés clapissent, les cerfs se mettent à courir, et dans ce crépuscule effrayant et incompréhensible, même les oiseaux sont déconcertés et s'abritent dans leur nid. Et le silence envahit tout...*

Une mélodie mélancolique jouée au piano accompagne le travelling arrière qui découvre la salle dans son ensemble. Les habitués du bistrot se tassent, courbés sur eux-mêmes, comme accablés par cette menace venue du Ciel. Le silence autour de János est lourd, les clients restent immobiles. La caméra se rapproche à nouveau du jeune homme qui ajoute, retrouvant peu à peu son sourire:

— *Il n'y a aucune raison d'avoir peur. Ce n'est pas la fin puisque la Lune glisse de l'autre côté du globe*

flambant du Soleil et la lumière revient sur la Terre. La Terre tourne doucement et la chaleur recommence à se diffuser. On sera profondément ému et on se sentira libéré de la pesante obscurité.

Tous rentrent dans la danse cosmique, visiblement apaisés, et la caméra à son tour d'accompagner le mouvement. Puis, nous apercevons le tenancier au fin fond de la salle qui ouvre la porte et déclare menaçant: «Ça suffit! Dehors bande d'ivrognes!» La caméra accompagne au

niveau de l'épaule János qui traverse lentement le café tout en profondeur et adresse cet avertissement au propriétaire des lieux: «Mais, Monsieur Hagelmayer, ce n'est pas encore fini.» (Le spectateur ne le sait pas encore, mais l'éclipse qui se prépare, bien plus profonde, est à peine amorcée...)

Véritable tour de force, ce plan d'introduction a duré une dizaine de minutes, sans aucune coupe. C'est l'une des plus belles entrées en matière de l'histoire du cinéma. Le reste du film ne comportera d'ailleurs que des plans-séquence, une trentaine au total, signature incontestable de l'immense cinéaste Béla Tarr. C'est aussi un équilibre subtil entre dérégulation et harmonie qui se dégage, la menace diffuse de la catastrophe à venir et l'espoir du renouveau, toujours possible aux yeux de János, cet «idiot» inspiré, compagnon des étoiles et des pochtrons du village.

Deuxième plan-séquence, muet celui-là. Il intervient au deuxième tiers du film, alors que la ville est mise à sac de nuit par les adeptes du «Prince» qui s'écriait, terrible, quelques minutes auparavant, du fin fond de sa roulotte: «Le jour est venu! Le moment est venu! Il ne restera rien. La rage est plus forte que tout. Leur argent, leur or, ne peuvent les protéger. Nous nous emparerons de leurs maisons. C'est la terreur! Les massacres! Soyez sans pitié! Massacrez!»

Dans une rue sombre, une foule compacte s'avance en silence comme un seul homme. Dans ce clair-obscur, on ne distingue guère les visages, tout juste repère-t-on quelques manches de pioches brandies comme autant d'armes menaçantes. Aucun mot n'est échangé. Le silence est assourdissant, seulement rythmé par les bottes des paysans. La caméra recule, montant légèrement au-dessus de la foule en marche, puis redescend. Seule la buée qui sort de leurs bouches semble animer l'image. Au premier plan, les hommes sont dans l'ombre, mais l'image se module grâce à l'alternance des éclairages municipaux. Le spectateur ne sait rien de leur destination. Un plan, tout

en profondeur de champ, qui n'a duré que quelques minutes... autant dire une éternité.

Troisième plan-séquence. Contre-champ. Une porte s'ouvre sur le couloir blanc d'un hôpital dans lequel s'engouffrent en courant certains des manifestants. Une fois à l'intérieur, la caméra s'avance à un rythme différent, toujours plus lentement. Un rapide panoramique vers l'arrière saisit les derniers arrivants. Chacun rentre dans une salle, tirant les malades hors de leur lit et les frappant, sans qu'un cri ne soit poussé, sans qu'un mot ne soit dit. Ailleurs, on casse les machines, on vide les placards, on jette la paperasse au sol, on renverse les instruments de mesure. Des groupes d'adeptes passent en courant d'une salle à l'autre. Bruits de vaisselle brisée. Toujours au même rythme, qui ne participe en rien de la folie organisée, la caméra s'avance, témoin muet de ces abominations qui se répètent ici et là avec la même furie froide.

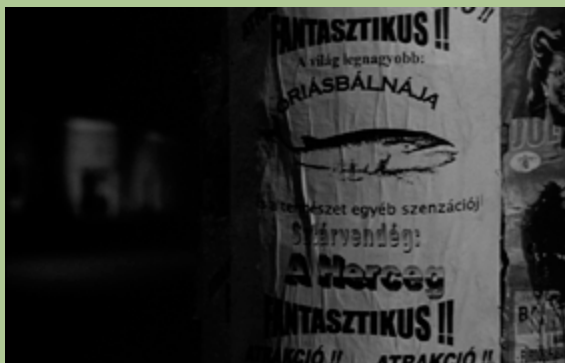
Puis deux hommes arrivent devant un rideau blanc en plastique, qu'ils se décident à arracher. Une mélodie mélancolique et plaintive, jouée au violon, s'élève et accompagne la scène jusqu'à la fin. Face aux deux hommes vêtus de noir qui encadrent l'image, et donc face au spectateur, un vieil homme nu et rachitique, debout dans une baignoire, complètement désarmé. Pour la première fois la folie s'arrête. Nette. Les deux hommes se regardent et quittent la salle, puis, avec tous les autres, la foule quitte les lieux en traînant les pieds, comme brisée de l'intérieur mais dégrisée, la limite dans l'abjection a été atteinte. La caméra les accompagne, toujours à son propre rythme. Puis un panoramique à droite nous révèle enfin, dans un renforcement, le visage de János, complètement sidéré, qui a dû assister à toute la scène. La séquence, elle, a duré un peu moins de dix minutes.

En deux plans sidérants, Béla Tarr nous a dit la folie des hommes manipulés par un despote inconnu, et a marqué, ce faisant, l'histoire et l'esthétique du cinéma.

Intrigue politique et esthétique

Les harmonies Werckmeister sont adaptées de *La mélancolie de la résistance*, un roman de László Krasznahorkai, «le maître contemporain de l'apocalypse» selon Susan Sontag. Krasznahorkai cosigne avec Béla Tarr le scénario du film. Comme l'a bien noté Jacques Rancière, l'adaptation resserre et réorganise l'intrigue autour du point de vue de János, principal témoin des événements terribles qui secouent cette petite ville de Hongrie, là où le roman multiplie les points de vue, dont celui de Mme Eszter et la mère de János, Mme Pflaum, complètement disparue du scénario. Aux intrigues conjugales et aux luttes de pouvoirs, le film préfère la fable politique. Par ailleurs, il dilate incroyablement les scènes décrites ci-dessus qui tiennent dans le roman en quelques pages, parfois moins en ce qui concerne la scène magistrale de l'hôpital. Le travail du cinéma n'est pas le même que celui du roman. Dans *Les harmonies*, la focalisation externe fait suite à la focalisation interne de *La mélancolie de la résistance*.

Dans ce bourg du sud-est de la Hongrie règne donc une ambiance délétère. János Valuska, un simple d'esprit dans la tradition de Dostoïevski, fait office de facteur et prend soin de M. Eszter, un musicologue abandonné par sa femme au profit du préfet de police. Mme Eszter, elle, porte une «grande ambition» politique et profite habilement des événements troublés de son temps. Les autres personnages du film sont plutôt des silhouettes aussi sombres que rapidement esquissées. Mais revenons à l'intrigue principale: dans cette ville perdue où circulent d'étranges rumeurs, arrive une attraction «fantastique», comme l'indique l'affiche placardée dans les rues: «Fantastique! La plus grande baleine du monde! Avec en ve-



Les harmonies Werckmeister (Béla Tarr, 2000).

dette, le Prince! Fantastique!» Il faudrait ici décrire l'entrée dans la ville de la remorque toute de tôle ondulée, tirée par un tracteur grinçant dans la nuit, telle que la découvre János, imposante et menaçante, et la façon dont son ombre peu à peu couvre les murs de la cité endormie. Il y a quelque chose de l'expressionnisme de Murnau dans le dernier cinéma de Béla Tarr.

À partir de là, tout se dégrade. Des hommes par petits groupes, puis de plus en plus nombreux et inquiétants, s'attroupent sur la place où la baleine est exposée, et semblent obéir aux ordres du Prince, un être maléfique, création du propriétaire du cirque, qui lance des imprécations destructrices et magnétise les foules. Mais ce qui est le plus marquant, c'est l'esthétique de Béla Tarr, dont *Les harmonies* représente un sommet. Maître incontesté du plan-séquence, il pratique une forme de montage dans le plan, lointainement hérité de Miklós Jancsó, déplace sans cesse la caméra dans l'espace, proposant au spectateur de véritables blocs d'espace-temps, toujours vertigineux, qui lui demandent une longue préparation et mise en place. Dès lors, la chorégraphie millimétrée est autant celle de la caméra que celle des acteurs, comme nous l'avons vu dans la séquence d'ouverture ou dans le saccage de l'hôpital. Chez Béla Tarr, comme chez les plus grands, Antonioni, Tarkovski ou Angelopoulos pour n'en citer que quelques-uns, la vision l'emporte toujours sur l'intrigue, l'*opsis* sur le *muthos*, pour reprendre la distinction qu'opère Jacques Rancière (2001: 8) dans *La fable cinématographique*.

Béla Tarr, une œuvre close mais toujours rayonnante

La filmographie de Béla Tarr est aussi courte que dense: dix longs et quatre courts métrages réalisés entre 1977 et 2011, dont deux trilogies. Dans la première, il se fait le témoin de la décomposition du système communiste en même temps que de la désagrégation du couple (*Le nid familial*, 1979; *L'outsider*, 1981; *Rapports préfabriqués*, 1982). Dans la seconde, composée de *Damnation* (1988), *Le tango de Satan* (1994) et *Les harmonies Werckmeister* (2000), son cinéma prend une dimension métaphysique et apocalyptique, mais pas au sens de Tarkovski auquel la critique l'a souvent comparé. Si Tarkovski est un cinéaste de la transcendance, Béla Tarr serait plutôt un cinéaste de la «transcendance», où le désespoir est de mise. Mais dans les deux cas, un sens indéniable du plan, de la durée et des paysages désolés propres à l'errance. Souvent des promesses y sont faites, mais toujours trahies. Les lendemains du communisme sont des lendemains qui déchantent¹.

La montée des peurs

Ce que ménage parfaitement *Les harmonies Werckmeister*, c'est la lente et insidieuse montée de la peur qui s'insinue partout, et ce malgré l'optimisme initial de János qui, mise à part la séquence d'ouverture, est plus voyant qu'actant. Il assistera, impuissant et démuné, à la lente détérioration du climat social, à la montée de la défiance collective puis au saccage de la ville, ce qui le laisse au bord de la folie. Dès les premières scènes qui suivent l'arrivée de l'attraction dans la ville, les rumeurs les plus

folles courent dans les lieux que János fréquente. À la poste d'abord:

— *Avant, c'était différent. Des drames familiaux partout. Cette famille qui disparaît du jour au lendemain, sans qu'on n'en sache rien, qu'on ne me dise pas que c'est normal. Le monde est devenu fou. C'est pas sur la Terre mais dans le Ciel que ça cloche... On nous amène une horrible baleine et puis ce Prince. On dit qu'il pèse 10 kilos. On dit qu'il faut le porter, et même qu'il a trois yeux. Qu'est-ce que j'en sais moi? On le porte d'une ville à l'autre et ce monstre tient des discours impies. Personne n'est sûr de rien, même ceux qui l'ont entendu...*

À l'hôtel ensuite, dans lequel János poursuit sa tournée:

— *Les uns disent que les baleiniers sont au moins trois cents, d'autres disent que c'est une troupe de deux personnes en tout, et que c'est le spectacle le plus effrayant qui puisse exister. D'autres disent que c'est un prétexte. Tu piges? Pour que, quand la nuit tombe, on s'abatte sur les paisibles habitants. On dit encore... que la baleine n'a rien à voir là-dedans. Et d'autres aussitôt... que tout est la faute de la baleine. En tout cas, les pillages ont commencé. Cette nuit, on a brisé les vitrines de la galerie marchande. Le chauffeur l'a vu de ses propres yeux.*

Chez sa logeuse enfin:

— *On dit qu'ils cassent les vitrines, qu'ils ont incendié l'hôtel, qu'ils ont assommé le boucher. Les honnêtes gens n'osent plus sortir dans la rue...*

Seul János, éternel optimiste, tentera de calmer le jeu et verra dans la baleine une créature divine, «témoin extraordinaire des océans lointains et inconnus». Et de s'exclamer: «Faut-il, pour s'amuser ainsi, que le créateur soit tout puissant!» Mais peu sont ceux qui partagent sa vision cosmique.

L'art de la manipulation

Nous le voyons, la paranoïa s'alimente vite. Elle alimentera aussi la rage qui s'emparera des adeptes du Prince, cette créature maléfique que nous ne verrons jamais, si ce n'est son ombre projetée dans le fin fond de la caravane de la baleine. La seule qui tirera vraiment son épingle du jeu, c'est Mme Eszter. Elle rêve, avec le préfet de police, de «rétablir l'ordre et la propreté» (sic), propose un grand mouvement en ce sens, tente de fédérer les opinions, va jusqu'au chantage pour convaincre son influent mari de faire signer sa proposition par les notables de sa ville. Cela ne sera pas difficile, tant la panique les gagne:

— *Le générateur est imprévisible. Les locaux de l'école ne sont plus chauffés. On n'est plus approvisionnés.*

L'hiver est très tôt cette année.

— *On n'a plus de charbon, plus de médicaments, plus de voiture ni de bus. Le téléphone est muet, plus d'éclairage.*

— *Et par-dessus le marché, on nous amène ce cirque, avec une baleine répugnante et un Prince. Un cirque avec des mots pour ameuter les gens.*

— *Alors que la Terre vacille, nous amener ce truc, cette charogne puante, alors que la ville est une menace.*

Qui a envie de s'amuser?

Une fois la catastrophe arrivée, Mme Eszter aura beau jeu de soutenir les forces armées et de collaborer avec elles. L'ordre et la propreté seront enfin restaurés.

La montée des populismes et des fascismes

Difficile de ne pas voir dans ce film la métaphore de la montée des populismes et des fascismes en Europe, que ce soit en Hongrie, en Pologne, en Allemagne, en Grèce, en Italie, en France, en Angleterre... Un ennemi aussi vague que rapidement désigné, une parole haineuse qui circule, des rumeurs aussi incontrôlables qu'invérifiées. *Les harmonies Werckmeister* ont quelque chose de véritablement prophétique, et l'on se réjouit d'interroger Béla Tarr sur sa vision actuelle de la situation géopolitique, une vingtaine d'années après la réalisation des *Harmonies*. Sa fable n'en demeure pas moins intemporelle. Une question cependant demeure ouverte, celle de l'espoir et du désespoir. Si l'on s'en tient à l'épilogue du film, il n'y a guère d'espoir. János a été arrêté et interné, M. Eszter a perdu son logement au profit de sa femme et de son capitaine. Il vit désormais dans une cabane au fond du jardin où il prépare patiemment le retour de János. Et c'est peut-être là que gît l'espoir, dans cette «amitié des astres», comme le note Jacques Rancière, que ni les rumeurs, ni les destructions n'ont entamée, dans cette attention du savant pour l'idiot désormais devenu mutique. Aussi le philosophe peut-il écrire, de façon éminemment paradoxale, en conclusion des pages qu'il consacre aux *Harmonies*: «C'est peut-être cela que veut dire Béla Tarr quand il assure que ses films sont des messages d'espoir. Ils ne parlent pas d'espoir. Ils sont cet espoir.» (Rancière 2011: 68)

Notes

- 1 Notons que László Krasznahorkai devient le co-scénariste de Béla Tarr à partir de la fin des années quatre-vingts: ils signent ensemble des scénarios originaux – *Damnation* ou *Le cheval de Turin* (2011) –, des adaptations de ses propres romans – *Le tango de Satan* ou *Les harmonies Werckmeister* –, ou de Simenon – *L'homme de Londres*, 2007.

Bibliographie

Les harmonies Werckmeister, in *L'Avant-Scène Cinéma*, no 588, décembre 2011.

KRASZNAHORKAI, László (2006). *La mélancolie de la résistance*. Paris: Gallimard.

MAURY, Corinne; ROLLET, Sylvie (dir.) (2016). *Béla Tarr: de la colère au tourment*. Crisnée: Yellow Now.

RANCIÈRE, Jacques (2011). *Béla Tarr: le temps d'après*. Paris: Capricci.

RANCIÈRE, Jacques (2001). *La fable cinématographique*. Paris: Seuil.

RONDEAU, Corinne (2004). «Le gris du monde», *Trafic*, no 49.



Kamel Daoud

Exister à travers l'écriture

La contre-enquête de Kamel Daoud

Bibliographie

DAOUD, Kamel (2014). *Meursault, contre-enquête*. Paris: Actes Sud.

Partant du célèbre roman d'Albert Camus, *L'étranger*, Kamel Daoud propose dans *Meursault, contre-enquête* une autre version de cette histoire, vue cette fois à travers le regard du frère cadet de l'Arabe, Haroun, aux prises avec ses peurs et sa liberté.

Ekreme Qazimi, Université de Genève

Haroun écrit pour permettre à son frère de revivre, pour se justifier ou tout simplement pour exister. Dans ce roman, la peur est un thème fondamental et polyvalent. La peur de l'oubli, d'abord, qui pousse Haroun à témoigner de son existence, ainsi que de celle de son frère Moussa. L'écriture permet alors à Haroun de s'affirmer. Il s'affirme face à sa mère, qui l'a toujours ignoré, puis face à Meursault, qui représente les autres colons, et enfin face à nous, lecteurs, qui n'avons même pas cherché à connaître le prénom du mort. Confronté à ses peurs, Haroun met en avant l'absurdité des actes qu'il est amené à commettre. Il s'interroge alors sur l'insignifiance de la vie humaine et de l'univers. Qui sommes-nous? Que sommes-nous venus faire sur terre? Sommes-nous libres de nos actes? À toutes ces questions, liées à la conduite de l'existence et aux angoisses qui l'accompagnent, Haroun formule des réponses ambiguës. Il commence par critiquer la passivité dont Meursault a fait preuve lors de son crime. Mais lorsqu'il décrit le crime qu'il a lui-même commis, il accuse sa propre mère d'en être responsable. Est-ce par ironie? Après tout, comme il l'écrit lui-même: «je suis libre et [...] Dieu est une question, pas une réponse». Le propos est en somme assez proche de celui du roman d'Albert Camus. La liberté a un nom et nous sommes ce nom. En donnant un supplément à *L'étranger*, Kamel Daoud interroge à nouveau frais la passivité du lecteur, l'inertie de la justice, et la persistance de nos œillères historiques.

Festival Histoire et Cité

1^{er}–5 avril 2020, Genève

Films au programme



L'ambassade

de **Chris Marker**

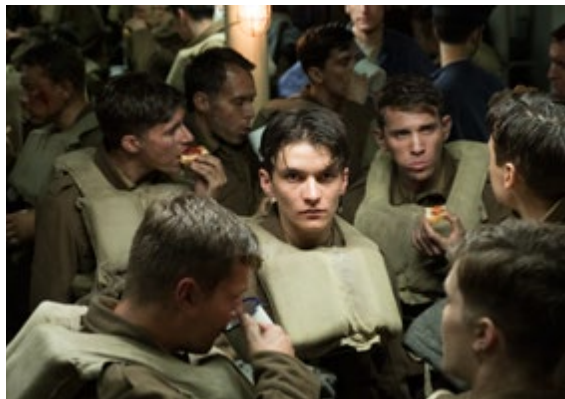
FR, 1973, COUL., 20', VOFR, 12/14

À la suite d'un coup d'État, des artistes, des militants et des intellectuels de gauche se réfugient dans une ambassade. Entre documentaire et fiction, Chris Marker le cinéaste tient la chronique du drame et rend le huis clos palpable.

La projection est suivie de celle de *La nuit des crayons* et d'un débat avec Vania Aillon et Sévane Garibian.

En partenariat avec FILMAR en América Latina

Samedi 4 avril, 14h | Cinémas du Grütli



Dunkerque

de **Christopher Nolan**

US, 2017, COUL., 106', VOSTFR, 12/12

Au début de la Seconde Guerre mondiale, près de 400'000 soldats britanniques, canadiens, français et belges sont encerclés par l'armée allemande à Dunkerque. Tandis que l'étau se resserre, l'opération «Dynamo» est lancée pour ramener le corps expéditionnaire britannique en Angleterre. Au cœur du combat et des éléments naturels, le temps se distord et la peur de chacun est palpable.

La projection est suivie d'un débat avec Sébastien Farré et Olga Hidalgo-Weber.

Mercredi 1^{er} avril, 17h30 | Cinémas du Grütli



Frankenstein (1910)

de **J. Searle Dawley**

US, 1910, NB, 12', VOSTFR, 12/12

Issue d'un chaudron et des expérimentations chimiques du mégalomane Victor Frankenstein, une créature aux traits monstrueux apparaît, faisant voler en éclats l'ambition du jeune savant d'engendrer un être parfait. Longtemps considérée comme perdue, cette première adaptation cinématographique du roman éponyme a été restaurée par le Ciné-club universitaire de Genève.

En partenariat avec les Archives d'État de Genève

Judi 2 avril et vendredi 3 avril, 18h | Archives d'État, Canons



Frankenstein (1931)

de **James Whale**

US, 1931, NB, 71', VOSTFR, 12/12

Constitué de morceaux de cadavres et du cerveau d'un assassin assemblés par le jeune savant Victor Frankenstein et son assistant Fritz, un monstre prend vie grâce à la foudre. Violente et repoussante, la créature échappe à leur contrôle et commet plusieurs meurtres. Cette œuvre phare a contribué à enraciner le film d'horreur dans la culture populaire.

En partenariat avec les Archives d'État de Genève

Judi 2 avril et vendredi 3 avril, 18h | Archives d'État, Canons



Les harmonies Werkmeister

de **Béla Tarr**

HU, 2000, NB, 145', VOSTFR, 12/16

Dans une ville perdue au fin fond de la Hongrie, János, un facteur naïf, évolue entre les habitants désœuvrés, rendant service et discutant avec qui daigne l'écouter. Un cirque itinérant arrive, transportant une baleine empaillée... De rumeurs en conflits, la ville se déchaîne, des émeutes éclatent dont János est le témoin effaré. Une parabole sans concession sur la manipulation tapie dans l'ombre.

La projection est suivie d'un débat avec Bertrand Bacqué, Jean Perret et Béla Tarr.

En partenariat avec la HEAD-Genève

Samedi 4 avril, 19h30 | Cinémas du Grütli



Jusqu'à la garde

de **Xavier Legrand**

FR, 2017, COUL., 94', VOFR, 12/16

Le couple Besson divorce. Pour protéger son fils, Julien, d'un père qu'elle accuse de violences, Miriam demande la garde exclusive. La juge en charge du dossier accorde une garde partagée au père en attendant le verdict. La tension monte entre les ex-époux. Julien se voit forcé de passer du temps avec un père autoritaire dont l'emprise ne fait qu'augmenter.

La projection est suivie d'un débat avec Caroline Dayer et Camille Maulini.

Vendredi 3 avril, 17h30 | Cinémas du Grütli



Ma vie dans l'Allemagne d'Hitler

de **Jérôme Prieur**

FR, 2018, COUL., 100', VOSTFR, 12/14

À l'été 1939, une enquête est lancée par des professeurs de Harvard auprès d'exilés allemands ayant fui leur pays depuis l'arrivée de Hitler au pouvoir. Il leur est demandé de raconter leur vie en Allemagne avant et après le 30 janvier 1933, et pourquoi ils ont choisi l'exil. Ils témoignent à chaud de la mise au pas d'une société. Cette étude lève le voile sur un quotidien sidérant, saisi par des films amateurs tournés au cœur du cyclone.

La projection est suivie d'un débat avec Johann Chapoutot, Frédéric Pfyffer et Jérôme Prieur.

En partenariat avec Histoire vivante (RTS)

Jéudi 2 avril, 15h | Cinémas du Grütli

Nosferatu le vampire

de **Friedrich Wilhelm Murnau**

DE, 1922, NB, 95', VOSTFR, 12/12

Au début du 19^e siècle, Thomas Hutter, un jeune notaire, se rend au château de Nosferatu, en Transylvanie, pour y vendre une propriété au comte Orlok. Ce dernier, un être inquiétant au goût prononcé pour le sang, va prendre possession de sa nouvelle demeure située en face de celle de Thomas et de sa bien-aimée Ellen. Dès son arrivée, la peste s'abat sur la ville.

Ciné-concert avec DJ Neferos, suivi d'un débat avec Alain Morvan et Michel Porret

Samedi 4 avril, 17h | Cinémas du Grütli



La nuit des crayons

de **Héctor Olivera**

AR, 1986, COUL., 95', VOSTFR, 16/16

En Argentine, après le coup d'État militaire du 24 mars 1976, la répression exercée par la Junte au pouvoir mène notamment à «la nuit des crayons»: une dizaine d'écoliers, accusés de subversion, sont arrachés à leurs familles, emprisonnés et torturés.

La projection est précédée de celle de *L'ambassade* et suivie d'un débat avec Vania Aillon et Sévane Garibian.

En partenariat avec FILMAR en América Latina

Samedi 4 avril, 14h | Cinémas du Grütli



Paul Citrus. Tous droits réservés.

Les oiseaux

de **Alfred Hitchcock**

US, 1963, COUL., 120', VOSTFR, 12/14

Une jeune femme mondaine, Melanie Daniels, rencontre chez un marchand d'oiseaux un avocat séduisant, Mitch Brenner, qui cherche des inséparables pour les offrir à sa jeune sœur, Cathy. En vue de le séduire, Melanie achète les oiseaux et les apporte en voiture à Bodega Bay, où Mitch rend visite à Cathy et à sa mère. Dès son arrivée, elle est blessée au front par une mouette, et invitée à rester pour la nuit chez la mère de Mitch.

La projection est suivie d'un débat avec Mireille Berton et Alfio Di Guardo.

En partenariat avec les Cinémas du Grütli

Samedi 4 avril, 11h | Cinémas du Grütli



Artus Films, tous droits réservés.

Paura nella città dei morti viventi

de **Lucio Fulci**

IT, 1980, COUL., 92', VOSTFR, 16/16

Dans la cité imaginaire américaine de Dunwich, le suicide d'un prêtre ouvre les portes de l'enfer. Il ne sera pas possible de les refermer. Ce film désespéré, lugubre et sordide constitue un fleuron du *gore* italien. Le monde de Lucio Fulci est traversé de fantasmes, d'angoisses primales, de cris et de sang. S'il est bien le monde de la peur, il correspond surtout à celui de la libération et de l'explosion des interdits.

La projection est suivie d'un débat avec Vincent Fontana et Yuri Volokhine.

Judi 2 avril, 17h30 | Cinémas du Grütli



Collection Cinéma suisse, tous droits réservés.

Peeping Tom

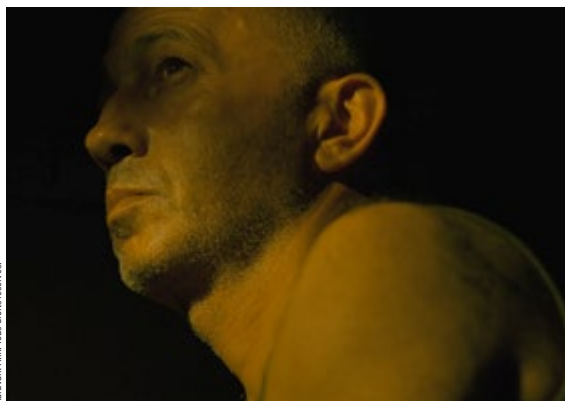
de **Michael Powell**

GB, 1960, COUL., 97', VOSTFR, 16/16

Solitaire et voyeuriste, l'opérateur de studio Mark Lewis tue les femmes qu'il convoite avec le pied-poignard de sa caméra. Il filme «en direct» leur agonie pour capter la terreur que reflètent leurs yeux. Les crimes en série rejouent les expériences du père, psychiatre, qui étudiait l'impact de la peur sur son fils. Autopsie de la frustration sexuelle, thriller sur le voyeurisme social, mise en abyme du dispositif filmique ou augure du *slasher*?

La projection est suivie d'un débat avec Vincent Fontana, Jacques Gasser et Michel Porret.

Mercredi 1^{er} avril, 20h15 | Cinémas du Grütli



La peste rouge

de **Franz Riedweg; Charles-Georges Duvanel**

CH, 1938, NB, 77', VOFR, 12/14

Production suisse de propagande réalisée sous l'égide de l'ex-conseiller fédéral Jean-Marie Musy, *La peste rouge* dévoile l'imaginaire de la droite helvétique au temps de la montée des fascismes: églises en flammes, grèves, crises et révolutions. Témoignage révélateur de cette période de repli identitaire et de crise des démocraties européennes, le film cherche à démontrer au public suisse et international la menace imminente de l'extension du «virus» soviétique depuis la révolution de 1917.

La projection est suivie d'un débat avec Jean-François Fayet et Gianni Haver.

Vendredi 3 avril, 15h15 | Cinémas du Grütli

Tadmor

de **Monika Borgmann; Lokman Slim**

LI; CH; FR, 2016, COUL., 103', VOSTFR, 16/16

La prison de Palmyre, Tadmor, fut un lieu d'humiliations, de tortures et d'exécutions sordides où des centaines de Libanais furent détenus pendant la guerre civile (1975-1990). Des survivants décident d'exorciser le passé et de témoigner au plus près de leur calvaire. Le film recourt à une double élaboration du récit: d'anciens prisonniers incarnent des scènes de leur traumatisme dans une prison construite pour les besoins du film; par ailleurs, certains racontent leur martyre face caméra.

La projection est suivie d'un débat avec Bertrand Bacqué, Monika Borgmann, Jean Perret et Lokman Slim.

En partenariat avec la HEAD-Genève

Jeudi 2 avril, 20h30 | Cinémas du Grütli



Park Circus. Tous droits réservés.

Them!

de **Gordon Douglas**

US, 1954, NB, 92', VOSTFR, 12/12

1954, Nouveau-Mexique: une fillette affolée erre dans le désert. Le shérif enquête sur des morts étranges liées à de titanesques fourmis dont la mutation génétique suit les essais nucléaires de 1945. Dans la panique collective, l'armée les détruit. Le monstre habituel du cinéma (*Dracula*, *Frankenstein*) devient une affolante créature – mutant humain ou animal, extra-terrestre. Anticommunisme, xénophobie, péril atomique et écologique: les êtres aberrants incarnent l'effroi américain que reflète ce bijou de la série B.

La projection est suivie d'un débat avec Alain Morvan et Michel Porret.

Vendredi 3 avril, 20h | Cinémas du Grütli



BBC. Tous droits réservés.

The War Game

de **Peter Watkins**

GB, 1965, NB, 48', VOSTFR, 12/14

Le vendredi 16 septembre 1966, une attaque nucléaire soviétique déjoue les défenses de l'OTAN et frappe le Royaume-Uni. Dans ce docufiction d'un réalisme terrifiant, Peter Watkins montre les conséquences d'un bombardement atomique et ses effets psychologiques sur la population britannique. Commandé par la BBC et Oscar du meilleur film documentaire (1966), *The War Game* sera toutefois banni de la télévision jusqu'en 1985, jugé à sa sortie «trop horrifiant pour une diffusion télévisuelle».

La projection, gratuite, est suivie d'un débat avec Vincent Fontana et Gilles Rotzetter.

Vendredi 3 avril, 13h30 | Cinémas du Grütli

Partenariat

Ciné-club universitaire, Cinémas du Grütli, HEAD – Genève, Histoire vivante (RTS), FILMAR en América Latina, Archives d'État Genève

Coordination cinéma

Ambroise Barras, Fanen Sisbane, Marie Zesiger

Programmation

Bertrand Bacqué, Floriane Chassaigne, Alfio Di Guardo, Cerise Dumont, Julien Dumoulin, Sébastien Farré, Vincent Fontana, Jean Perret, Michel Porret, Yaël Rolland, Youri Volokhine

Remerciements

Monika Borgmann, Jérôme Prieur, Lokman Slim, Béla Tarr, réalisateurs, et Vania Aillon, Mireille Berton, Johann Chapoutot, Caroline Cuénod, Caroline Dayer, Éléonore Anna Devevey, Adrien Faure, Jean-François Fayet, Sévane Garibian, Jacques Gasser, Gianni Haver, Olga Hidalgo-Weber, Camille Maulini, Alicia Melis, Alain Morvan, DJ Neferos, Frédéric Pfyffer, Ekreme Qazimi, Gilles Rotzetter

La revue «La peur» du Festival Histoire et Cité (2020) est une publication hors-série de la *Revue du Ciné-club universitaire*.

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

Édition

Ambroise Barras

Graphisme et composition

Julien Jespersen



CINÉ-CLUB
UNIVERSITAIRE



Radio Télévision
Suisse

— **HEAD**
Genève

FILMAR
en América Latina



MERCREDI 1^{ER} AVRIL 2020, CINÉMAS DU GRÜTLI | SALLE MICHEL SIMON

17:30	Dunkerque	Christopher Nolan	suivi d'un débat avec Sébastien Farré, Olga Hidalgo-Weber
20:15	Peeping Tom	Michael Powell	suivi d'un débat avec Vincent Fontana, Jacques Gasser, Michel Porret

JEUDI 2 AVRIL 2020, CINÉMAS DU GRÜTLI | SALLE MICHEL SIMON

15:00	Ma vie dans l'Allemagne d'Hitler	Jérôme Prieur	suivi d'un débat avec Johann Chapoutot, Frédéric Pfyffer, Jérôme Prieur
17:30	Paura nella città dei morti viventi	Lucio Fulci	suivi d'un débat avec Vincent Fontana, Youri Volokhine
18:00	Frankenstein (1910/1931)	J. Searle Dawley; James Whale	projection aux Archives d'État
20:30	Tadmor	Monika Borgmann, Lokman Slim	suivi d'un débat avec Bertrand Bacqué, Monika Borgmann, Jean Perret, Lokman Slim

VENDREDI 3 AVRIL 2020, CINÉMAS DU GRÜTLI | SALLE MICHEL SIMON

13:30	The War Game	Peter Watkins	projection gratuite suivie d'un débat avec Vincent Fontana, Gilles Rotzetter
15:15	La peste rouge	Franz Riedweg, Charles-Georges Duvanel	suivi d'un débat avec Jean-François Fayet, Gianni Haver
17:30	Jusqu'à la garde!	Xavier Legrand	suivi d'un débat avec Caroline Dayer, Camille Maulini
18:00	Frankenstein (1910/1931)	J. Searle Dawley; James Whale	projection aux Archives d'État
20:00	Them!	Gordon Douglas	suivi d'un débat avec Alain Morvan, Michel Porret

SAMEDI 4 AVRIL 2020, CINÉMAS DU GRÜTLI | SALLE MICHEL SIMON

11:00	Les oiseaux	Alfred Hitchcock	suivi d'un débat avec Mireille Berton, Alfio Di Guardo
14:00	La nuit des crayons précédé de L'ambassade	Héctor Olivera Chris Marker	suivi d'un débat avec Vania Aïllon, Sévane Garibian
17:00	Nosferatu le vampire	Friedrich Wilhelm Murnau	en projection ciné-concert DJ Neferos suivi d'un débat avec Alain Morvan, Michel Porret
19:30	Les harmonies Werkmeister	Béla Tarr	suivi d'un débat avec Bertrand Bacqué, Jean Perret, Béla Tarr

Tarif

Séance: CHF 8.-/CHF 5.- (AI, AVS, étudiant-e-s, moins de 20 ans, chômeur-euse-s)

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

La séance de *The War Game* est gratuite.

Billetterie

Les billets sont en vente avant les séances à la billetterie des Cinémas du Grütlî. Achat en ligne sur histoire-cite.ch ou cinemas-du-grutli.ch

Information

histoire-cite.ch

cinema@histoire-cite.ch | +41 22 379 77 05

Lieu de projection

Cinémas du Grütlî | Salle Michel Simon
rue du Général-Dufour 16, Genève

La Revue du Ciné-club universitaire, 2020, hors-série
«La peur»

Festival Histoire et Cité

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch
Genève, mars 2020