

# THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université  
le 31 mars 2022 par

**Karolis BAUBLYS**

## **Polyphonies aquatiques du cinéma : le concept du film-sirène**

**Discipline**

Arts

**Spécialité**

Études cinématographiques et  
audiovisuelles

**École doctorale**

ED 354 – LANGUES, LETTRES ET ARTS

**Laboratoire**

LABORATOIRE D'ÉTUDES EN SCIENCES DES  
ARTS (LESA UR3274)

**Composition du jury**

M. Jean-Michel DURAFOUR                      Directeur de thèse  
Professeur des universités  
Aix-Marseille Université

M. Joseph MOURE                                      Examineur  
Professeur des universités  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme Giusy PISANO                                      Rapporteure  
Professeure des universités  
École nationale supérieure Louis-Lumière

M. Philippe RAGEL                                      Rapporteur  
Professeur des universités  
Université Toulouse-Jean Jaurès

## **Affidavit**

Je soussigné, Karolis BAUBLYS, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique du Professeur Jean-Michel DURAFOUR, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Paris, le 6 janvier 2022.



## Résumé

L'eau en tant que sujet de notre recherche nous oblige à lier les différentes sciences humaines et naturelles, ainsi que les différentes expressions artistiques, en créant une sorte de polyphonie anthropologique. L'une des chimères aquatiques, la sirène, nous aide à développer le concept du film-sirène. Tout au long de notre thèse, nous retrouverons deux paradigmes de la sirène : d'une part, la sirène-oiseau, le personnage de l'Antiquité, nous ouvre la dimension musicale puisqu'elle chante, et d'autre part, la sirène-poisson, une chimère médiévale, nous fournit plusieurs significations de plus en plus complexes, voire contradictoires. Par conséquent, nous essayons de saisir comment percevons-nous l'eau et ce « monstre » marin dans les différentes expressions artistiques (peinture, littérature, musique, cinéma, architecture) et comment cette espèce de créature imaginaire, ainsi que l'eau – le milieu de son existence – influence la perception cinématographique, ainsi que les effets esthétiques. Quelles significations révèlent l'eau et la sirène dans le 7<sup>e</sup> art ? Comment peut-on penser le cinéma à travers l'eau et ses animaux hybrides ? Comment la présence d'une substance liquide provoque un questionnement théorique et perceptuel sur les images ? Comment, grâce au cinéma, l'objet non perceptible devient perceptible ?

Dans notre thèse, au lieu d'analyser les films en entier, nous choisissons des séquences, voire des plans qui provoquent par leur richesse en significations et suscitent ainsi une réflexion. Nous observons comment l'art cinématographique remplace d'une certaine façon un projet anthropologique. Nous essayons de construire une méthode originale en creusant la théorie poétique de quatre éléments de Gaston Bachelard, l'idée de l'eau en tant qu'archétype de Carl Gustav Jung, le concept des « sciences diagonales » de Roger Caillois et l'œuvre de Paul Feyerabend, *Contre la méthode* (1975). Notre recherche est la première étude *systematique* sur l'eau du cinéma, effectuée dans le contexte de la culture plus globale, intégrant l'histoire de l'art, la mythologie, la philosophie, la psychanalyse ; une telle approche pluridimensionnelle et polyphonique fait naître les différentes formes du film-sirène.

Mots clés : sirène, eau, polyphonie, image, son, perception.

## Abstract

Water as the subject of our research forces us to link different human and natural sciences, as well as different artistic expressions, creating a kind of anthropological polyphony. One of the aquatic chimeras, the siren/mermaid, helps us develop the concept of the film-siren and/or film-mermaid. Throughout our thesis, we will find two paradigms of that fantastic creature: on the one hand, the siren of Antiquity (woman-bird) opens up the musical dimension to us because she sings, and on the other hand, the mermaid of the Middle Ages (woman-fish) provides us with several increasingly complex, even contradictory, meanings. Therefore, we try to understand how we perceive water and this sea “monster” in the different artistic expressions (painting, literature, music, cinema, architecture) and how this species of imaginary creature, as well as water - the middle of its existence - influences cinematic perception, as well as aesthetic effects. What kind of meanings do water and the siren/mermaid reveal in the 7th art? How can we think of cinema through water and its hybrid animals? How does the presence of a liquid substance cause theoretical and perceptual questioning of images? How, thanks to cinema, the non-perceptible object becomes perceptible?

In our thesis, instead of analyzing the films in their entirety, we choose sequences or even shots which provoke by their richness in meaning, and thus provoke reflection. We observe how cinematic art replaces an anthropological project. We try to build an original method by digging into the poetic theory of four elements of Gaston Bachelard, the idea of water as an archetype of Carl Gustav Jung, the concept of “diagonal sciences” of Roger Caillois and the work by Paul Feyerabend, *Against the Method* (1975). Our research is the first *systematic* study on the water of cinema, carried out in the context of more global culture, integrating art history, mythology, philosophy, psychoanalysis; such a multidimensional and polyphonic approach gives rise to the different forms of the film-siren/film-mermaid.

Keywords: siren, mermaid, water, polyphony, image, sound, perception.

## **Remerciements**

Ma thèse est le fruit d'un travail long et prenant, difficile et passionnant à la fois. Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidé pendant l'élaboration du travail scientifique, notamment, mon directeur de recherche Monsieur le Professeur Jean-Michel DURAFOUR, pour son intérêt et son soutien, sa grande disponibilité et ses nombreux conseils durant la rédaction de ma thèse.

Je tiens à remercier tous les membres du jury : Madame la Professeure Giusy PISANO et Monsieur le Professeur Philippe RAGEL, qui m'ont fait l'honneur d'être rapporteurs de ma thèse, ainsi que Monsieur le Professeur Joseph MOURE, pour sa lecture attentive et des remarques utiles et judicieuses.

Au terme de ce parcours, je remercie enfin celles et ceux qui me sont chers et que j'ai quelque peu délaissés ces derniers mois pour achever cette thèse. Leurs attentions et encouragements m'ont accompagnée tout au long de ces années. Je suis redevable, surtout, à ma mère, pour son soutien profond et sans aucune concession.

## SOMMAIRE

<b>Affidavit</b> .....	<b>p. 2</b>
<b>Résumé</b> .....	<b>p. 3</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>p. 4</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>p. 5</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>p. 11</b>
<b>Le concept de polyphonie</b> .....	<b>p. 17</b>
<u>L'analyse linguistique</u> .....	p. 18
<u>La notion de polyphonie : modes d'emploi les plus récurrents</u> .....	p. 21
<u>Polyphonie chez Mikhaïl Bakhtine</u> .....	p. 25
<u>Construction du concept de polyphonie en cinéma</u> .....	p. 29
<u>La Polyvision : concept d'Abel Gance</u> .....	p. 34
<b>L'image de la sirène : lignes directrices pour l'analyse filmique.....</b>	<b>p. 38</b>
<u>Sirène de l'Antiquité</u> .....	p. 39
<u>Sirène du Moyen Âge</u> .....	p. 43
<i>La christianisation de la sirène : les bestiaires</i> .....	p. 43
<i>Sirène et ange : question de parenté</i> .....	p. 45
<i>La morphologie corporelle des sirènes : les ailes ou la queue de poisson ?</i> .....	p. 51
<i>Sirène dans l'architecture romane</i> .....	p. 57
<u>Sirène celtique et les autres traditions historico-culturelles</u> .....	p. 61
<u>Hypothèse du film-sirène</u> .....	p. 65
<b>1. THÉORIE AQUATIQUE</b> .....	<b>p. 70</b>
<b>1.1. L'eau : origine, mythologies, philosophies</b> .....	<b>p. 70</b>
<b>1.2. Question du regard</b> .....	<b>p. 80</b>

<b>1.3. Carrefour des arts : peinture, photographie, littérature,</b>	
<b>cinéma</b> .....	<b>p. 83</b>
<u>1.3.1. Théorie des médias : la particularité du cinéma en tant que médium</u> .....	p. 83
<u>1.3.2. La perspective cinématographique : les arguments <i>pour</i> et <i>contre</i> la théorie de la peinture</u> .....	p. 89
<b>1.4. Paysage filmique : temporalité, mise en mouvement</b> .....	<b>p. 106</b>
<u>1.4.1. Les histoires du paysage</u> .....	p. 107
<u>1.4.2. Les codes du paysage pictural</u> .....	p. 110
<u>1.4.3. À la recherche du « vrai » paysage : la hiérarchie des expressions artistiques</u> .....	p. 112
<u>1.4.4. La grammaire du paysage</u> .....	p. 117
<i>1.4.4.1. Paysage-spectacle :</i>	
<i>John Huston/Caspar David Friedrich</i> .....	p. 120
<i>1.4.4.2. Paysage-drame intérieur :</i>	
<i>Mike Leigh/William Turner</i> .....	p. 124
<b>1.5. Présupposé méthodologique</b> .....	<b>p. 131</b>
<u>1.5.1. L'eau et la sirène comme archétypes : Carl Gustav Jung</u> .....	p. 134
<u>1.5.2. Le carrefour théorique : Maurice Merleau-Ponty, Roger Caillois, Paul Feyerabend</u> .....	p. 137
<i>1.5.2.1. La pensée du cinéma de Maurice Merleau-Ponty</i> .....	p. 138
<i>1.5.2.2. L'idée des « sciences diagonales » de Roger Caillois</i> .....	p. 142
<i>1.5.2.3. L'anarchisme comme poésie : Paul Feyerabend</i> .....	p. 145
<u>1.5.3. La poétique de l'interprétation :</u>	
<u>les principes de l'herméneutique subjectiviste</u> .....	p. 149
<b>1.6. Présentation du corpus : hydrophilie vs hydrophobie</b> .....	<b>p. 156</b>

2. POLYPHONIES SONORES : LES MYTHES HYDROPHILES .....p. 158

**2.1. Michelangelo Antonioni et Federico Fellini : affinité audible .....p. 158**

2.1.1. Le film-sirène comme événement :

Rick Altman, Jean-François Lyotard .....p. 161

2.1.2. Perception du son .....p. 163

**2.2. Michelangelo Antonioni et Jean Epstein :**

**l'eau comme point de rencontre .....p. 175**

2.2.1. L'imagerie matérielle : Gaston Bachelard .....p. 175

2.2.2. Le portrait aquatique selon Jean Epstein : comment le cinéma  
convoque la peinture .....p. 180

**2.3. Transcription filmique de la mer par les couleurs .....p. 191**

2.3.1. L'image sonore .....p. 191

2.3.2. Sirènes et les aspects psychanalytiques .....p. 196

*2.3.2.1. Conception lacanienne de la voix et du réel*.....p. 196

*2.3.2.2. Le chant de sirènes comme signe de la pulsion orale et anale :  
réflexions freudiennes* .....p. 199

2.3.3. La synesthésie filmique comme une sorcellerie de la sirène .....p. 205

2.3.4. La mer des illusions : poétique du voile de Maya .....p. 207

**2.4. La transcription filmique de la mer par d'autres sons :**

**Federico Fellini .....p. 223**

2.4.1. La muette comme substitut de la sirène .....p. 230

2.4.2. Le concert aquatique : Franz Schubert et James Joyce .....p. 237

2.4.3. Phénomène de Debussy : le pont reliant Fellini et Antonioni .....p. 244

*2.4.3.1. La musique comme l'art aquatique : le cas du piano* ...p. 245

*2.4.3.2. La perspective sonore* .....p. 250



## **2.5. La version alternative du mythe des sirènes :**

### **Michelangelo Antonioni et Hans Christian Andersen .....p. 254**

2.5.1. La mélancolie d'une sirène : le paysage comme mémoire culturelle ...p. 256

2.5.2. Le film-sirène ou le film-coquillage ?.....p. 260

2.5.3. L'eau comme une forme du destin .....p. 266

## **3. POLYPHONIES SAUVAGES : LES VISIONS ET LES CAUCHEMARS**

**HYDROPHOBES .....p. 271**

### **3.1. Image-hybride : défi de John Boorman .....p. 271**

3.1.1. La théorie pastorale de l'Amérique .....p. 276

3.1.2. Sirène comme une force spirituelle : Ralph Waldo Emerson .....p. 283

3.1.3. Sirène à l'instar d'une tentatrice du péché : Henry David Thoreau .....p. 290

*3.1.3.1. La rivière et le lac comme deux mondes en soi :*

*analyse comparatiste* .....p. 292

*3.1.3.2. Le parallélisme entre l'homme et l'animal :*

*la polyphonie intertextuelle* .....p. 295

3.1.4. L'œil de la sirène : Boorman et le cinéma français

des années 1930 .....p. 298

3.1.5. Le concept du *wilderness* dans l'imaginaire américain .....p. 301

3.1.6. Le mythe des Argonautes revisité .....p. 306

3.1.7. Le concept de l'image-hybride .....p. 308

3.1.8. La société des sirènes .....p. 311

### **3.2. Sirène et sexualité .....p. 320**

3.2.1. L'inversion sexuelle : la perversion et le danger ? .....p. 320

3.2.2. La sodomie historique .....p. 328

3.2.3. Sexualité liquide : John Boorman et Sándor Ferenczi .....p. 342

3.2.4. Le cinéma pornographique : l'orgasme de la sirène .....p. 348

<b>3.3. Sirène qui pense : dialogue avec Timothy Morton .....</b>	<b>p. 355</b>
<b>3.4. Sirène comme matrice du réseau intertextuel et intermédial : réalisateur-hydrophobe Brian De Palma .....</b>	<b>p. 362</b>
<u>3.4.1. Le cri et le silence chez Alfred Hitchcock et Franz Kafka .....</u>	<u>p. 363</u>
<u>3.4.2. Les sirènes dans le pré de narcisses : les correspondances mythiques .....</u>	<u>p. 372</u>
<u>3.4.3. Pulsions cinématographiques .....</u>	<u>p. 378</u>
<b>3.5. Défi au pouvoir masculin : les aspects effrayants de la sexualité féminine .....</b>	<b>p. 385</b>
<u>3.5.1. Sirène comme image de la masturbation .....</u>	<u>p. 385</u>
<u>3.5.2. Le sang de sirène comme signe de prise du pouvoir.     La question des menstrues .....</u>	<u>p. 398</u>
<b>3.6. Sirène-cyborg et corps-sans-organes: le plan-séquence comme jeu de l'identification .....</b>	<b>p. 410</b>
<b>Conclusion : devenirs du film-sirène.....</b>	<b>p. 421</b>
<u>Polyphonies aquatiques, imaginaire filmique .....</u>	<u>p. 421</u>
<u>La polyphonie aquatique interminable .....</u>	<u>p. 424</u>
<b>Index des noms .....</b>	<b>p. 426</b>
<b>Index des films .....</b>	<b>p. 445</b>
<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>p. 448</b>

## Introduction

Depuis quelques décennies il faut bien constater qu'il est devenu presque banal de parler de l'eau : comme les trois autres éléments premiers (le feu, l'air, la terre), l'eau est à la mode. En exemple, nous pouvons citer plusieurs parutions comme *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, une étude d'Éric Thouvenel, parue en 2010, *L'attrait de la pluie* de Corinne Maury en 2013 ou la thèse de doctorat de Rosine Bénard, *Poétique des quatre éléments dans le cinéma contemporain : Prolégomènes à une esthétique du retour*, soutenue en 2014. L'eau en tant que sujet général de la recherche nous oblige, d'une part, à chercher un aspect particulier et original, et d'autre part, à lier les différentes sciences humaines et naturelles, ainsi que les différentes expressions artistiques, en créant une sorte de polyphonie anthropologique. En effet, l'eau intéresse des spécialistes de domaines très différents : objet encore très énigmatique de recherches pour les chimistes et les physiciens, dossier sensible pour les gouvernements chargés de la santé publique, thème d'inquiétude pour les citoyens que menacent sécheresses et pollutions industrielles, prototype de la matière spiritualisée dont l'irrépressible attrait sur la pensée humaine s'exprime d'abord sous forme religieuse, substance incontournable pour l'industrie de la fabrication des parfums, composant des expressions et proverbes qui suscitent la curiosité des linguistes etc. Mais par-dessus tout, l'eau s'offre à la pensée philosophique comme ce que, depuis l'Antiquité grecque, nous continuons à appeler un « élément ».

Ce thème étant très large et déjà explicitement abordée par les théoriciens du cinéma, nous sommes obligés, d'une part, de délimiter notre travail, et d'autre part, de le rafraîchir en choisissant un aspect osé, original et le plus significatif à la fois. Ainsi, notre regard s'arrête sur l'une des chimères aquatiques, la sirène, qui nous aidera, par la suite, à développer le concept du film-sirène. Tout au long de notre thèse, nous retrouverons deux paradigmes de la sirène : d'un côté, la sirène-oiseau, personnage de l'Antiquité, nous ouvre la dimension musicale puisqu'elle chante, et d'un autre côté, la sirène-poisson, une chimère médiévale, nous fournit des significations de plus en plus complexes, voire contradictoires. Par conséquent, nous essayerons de saisir comment nous percevons l'eau et ce « monstre » marin dans les différentes expressions artistiques (peinture, littérature, musique, cinéma, architecture) et comment cette espèce de créature imaginaire, ainsi que l'eau – le milieu de son existence – influence la perception cinématographique et certains effets esthétiques. Quelles significations révèlent l'eau et la sirène dans le 7<sup>ème</sup> art ? Comment peut-on

penser le cinéma à travers l'eau et ses animaux hybrides ? Comment la présence d'une substance liquide provoque un questionnement théorique et perceptuel sur les images ?

Dans toutes les traditions mythologiques et religieuses, l'eau joue un rôle incontournable. Au tout début de notre recherche, nous nous arrêtons sur l'époque de l'Égypte ancienne, la cosmogonie héliopolitaine, qui nous enseigne qu'au départ existait une étendue d'eau infinie et intemporelle, un vaste chaos liquide, le Noun. Atoum, le démiurge, se donna lui-même naissance en émergeant de l'eau. La Bible, elle aussi, célèbre la magnificence de l'eau. Mircea Eliade, dans *Le Sacré et le profane*, nous rappelle que l'eau supporte toute création. Nous allons plus loin dans cette direction, en essayant de montrer comment l'eau sert la cosmogonie cinématographique et fait apparaître le film-sirène.

L'origine de nos questions se trouve dans la pensée de l'Antiquité. C'est pour cela que notre thèse commence par les idées des présocratiques : Thalès (625-547 av. J.-C.), s'interrogeant sur l'origine des choses, y place l'eau à titre de substance primordiale. Anaximandre (610-547 av. J.-C.) lui oppose l'illimité, et Anaximène (VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) l'air. La notion d'« élément » (en grec : *stoicheion*) commence, avec ce dernier, à prendre le sens philosophique qu'Aristote (384-322 av. J.-C.) nous a transmis grâce à deux œuvres majeures, la *Physique* et les *Météorologiques*, dont le questionnement théorique sur les quatre éléments premiers nous aide à développer nos propres pensées. En analysant les films par rapport aux autres expressions artistiques et à travers l'histoire de la philosophie, nous constaterons que le problème de l'eau et de ses êtres hybrides est beaucoup plus large que la cinématographie.

En effet, l'eau (la mer, le rivage, les fontaines...) a, depuis longtemps, constitué un objet de représentation dans la peinture européenne. Parmi quelques exemples, nous retrouvons les toiles de Sandro Botticelli, Caspar David Friedrich, William Turner ou Claude Monet. Pour ainsi dire, l'histoire de la peinture occidentale constitue un des contextes les plus significatifs de notre travail, surtout, dans les parties consacrées à l'œuvre de Michelangelo Antonioni. La sirène comme l'être marin devient un détail très répandu dans l'architecture romane. En musique, nous retrouvons une vraie sensation de bord de mer et de chant des sirènes chez Claude Debussy. Le compositeur autrichien Alexander von Zemlinsky, quant à lui, incarne la solitude profonde et l'envie d'aimer de la petite sirène de Hans Christian Andersen dans sa fantaisie symphonique *Die Seejungfrau* (composée en 1902-1903). Les sirènes n'échappent guère à la photographie contemporaine (sous-marine et/ou aquatique) qui montre les femmes en tant qu'êtres fantastiques, imaginaires (Alice

Rosati). La poésie moderne, elle aussi, laisse des traces de l'eau et du chant des sirènes dans l'histoire culturelle : Stéphane Mallarmé, Renée Vivien, et plein d'autres.

L'histoire de l'eau dans le cinéma commence dès l'invention du cinématographe (*L'Arroseur arrosé* [1895], *Panorama du grand Canal pris d'un bateau* [1896], *Barque sortant du port* [1897] des frères Lumières). Un peu plus tard, dans le cinéma français des années 1920-1930, Jean Epstein et Jean Vigo commencent à exploiter l'eau dans tous ses états. Nous retrouvons la généalogie de notre problématique dans *Cinéma 1 : L'image-mouvement* de Gilles Deleuze où le philosophe français, analysant la perception liquide dans le cinéma de cette époque, désigne l'eau comme « un système perceptif distinct des perceptions terrestres », comme « une perception plus fine et plus vaste, une perception moléculaire, propre à un "ciné-œil" ». L'un de nos objectifs est de comprendre comment depuis les années 1920-1930 cette promesse, ou bien, cette « indication d'un autre état de perception » a évolué (ou s'est transformée).

Pour l'être humain, l'eau (la mer, l'océan...) est un milieu non perceptible car l'homme ne peut pas vivre dans l'eau. En pensant à l'eau, l'être humain est ramené inconsciemment vers la rêverie (le cas de Gaston Bachelard), vers l'angoisse de l'inconnu, ou vers ses origines (Sándor Ferenczi). En effet, la mer a longtemps effrayé les hommes, surtout pendant le Moyen Âge : presque toutes les villes ou les villages de cette période ont été installés loin des flots, des courants et des rivages, tentant même de leur tourner le dos. Cette peur de la mer est due surtout aux êtres vivants sous l'eau, qui sont peu connus et mystérieux. Cependant, grâce au cinéma, l'objet non perceptible devient perceptible. Un des enjeux majeurs de notre thèse est de montrer comment le cinéma construit l'eau, comment l'art cinématographique dévoile l'existence aquatique. Pour ce faire, nous sommes obligés de nous placer au carrefour théorique et créer une polyphonie méthodologique. Dans notre cas, la provenance de l'eau n'est pas importante (ce n'est pas important de savoir si la mer, représentée dans un film, est artificielle, créée par la technique cinématographique, ou réelle), ce qui compte vraiment, c'est sa perception. Logiquement, parmi nos approches théoriques se trouve la *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty dont l'héritage théorique nous aidera à développer notre propre perception.

Nous essayons de construire une méthode originale en creusant la théorie poétique des quatre éléments de Gaston Bachelard (en nous appuyant notamment sur *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*), l'idée de l'eau en tant qu'archétype chez Carl Gustav Jung, le concept des « sciences diagonales » de Roger Caillois, l'herméneutique subjectiviste de Friedrich

Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Hans-Georg Gadamer, ou bien, Paul Ricœur, et l'œuvre de Paul Feyerabend, *Contre la méthode : Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* (1975), où le philosophe d'origine autrichienne refuse de se soumettre à une tradition et aux règles strictes au niveau de la méthode encourageant ainsi l'individualisme et le progrès scientifique. Un tel carrefour théorique n'est pas une démission méthodologique, bien au contraire, c'est un choix volontaire, motivé par le besoin de l'interdisciplinarité que l'eau en tant que objet de recherche exige. Les idées d'Arthur Schopenhauer et de Friedrich Nietzsche retrouvent également un certain écho dans nos analyses filmiques.

L'esprit interdisciplinaire et polyphonique devient plus distinct en partant du principe que l'eau n'est pas uniquement un phénomène visuel, elle a aussi une dimension sonore. Cette idée devient évidente en analysant l'image de la sirène, qui est profondément liée au chant, à la musique. Nous reconnaissons la mer ou la douche grâce aux sons qu'elles produisent. Ainsi, la sonorité devient un des enjeux de notre analyse en approchant la question de la polyphonie qui, d'emblée, est un terme musical. À titre d'exemple, nous analysons le son dans *Et voguez le navire... (E la nave va..., 1983)* de Federico Fellini, qui est extrêmement retravaillé en créant une vraie polyphonie cinématographique. Le réalisateur essaie de recréer à sa façon la sonorité maritime en mélangeant plusieurs sources sonores ; ainsi, il fait naître le vrai film-sirène.

Dans notre thèse, au lieu d'analyser les films en entier, nous choisissons des séquences, voire des plans qui provoquent par leur richesse en significations et suscitent ainsi une réflexion. S'agissant de l'eau comme archétype, nous n'allons pas distinguer le cinéma d'auteurs des films dits « industriels ». L'archétype reste le même dans toutes les formes de création humaine éveillant l'esprit critique.

Les films de Michelangelo Antonioni – *Le Désert rouge* (1964) et *Femmes entre elles (Le amiche, 1955)* – occupent une place privilégiée dans notre recherche : le premier s'appuie sur l'héritage de la mythologie gréco-romaine afin de la soumettre, d'une manière nuancée, au service de l'expression cinématographique (le mythe homérique y devient la matière souple et fructueuse pour la création filmique, dévoilant l'image aquatique comme purement polyphonique) ; l'analyse d'un extrait du film-sirène *Le Désert rouge* nous aide à ouvrir la problématique générale et à la complexifier progressivement. Le drame psychologique *Femmes entre elles* représente le niveau avancé, raffiné du polylogue intertextuel/intermédial entre les expressions artistiques et l'héritage mythologique, faisant écho non seulement à la mythologie de l'Antiquité, mais aussi aux légendes

nordiques (nous les retrouvons, sous une forme cachée, dans le fameux conte de Hans Christian Andersen, *La Petite Sirène* [1837]).

Le concept du film-sirène nous ramène vers les réflexions concernant la sexualité humaine, présentée comme liquide (les sécrétions vaginales, le sperme, la salive, le lubrifiant) : le film *Délivrance* (*Deliverance*, 1972) de John Boorman nous oblige à nous appuyer sur la bioanalyse aquatique de Sándor Ferenczi afin de saisir l'origine, ainsi que la complexité de la sexualité. En questionnant la vision optimiste de la nature, Boorman nous invite à nous interroger sur la notion de la normalité, fondée par la société occidentale. Le pessimisme de Boorman nous ramène vers les visions cauchemardesques de la sexualité liquide, liées aux perversions, à la bestialité.

Un axe de notre recherche considère la douche en tant qu'état transitoire de l'eau. L'eau sous forme de douche est présente le plus souvent dans les thrillers. Les exemples les plus connus et les plus significatifs sont liés à l'œuvre de Brian De Palma, à la façon dont ce cinéaste a transformé la fameuse scène de la douche de *Psychose* (*Psycho*, 1960) d'Alfred Hitchcock dans ses films-sirènes : d'abord, dans *Phantom of the Paradise* (1974), puis, dans *Carrie* (1976), ensuite, dans *Pulsions* (1980), enfin, dans *Blow Out* (1981), et finalement, dans *Body Double* (1984). Ces films-sirènes de Brian De Palma représentent le sang en tant que liquide particulier, qui nous oblige à réfléchir sur le mélange de l'eau avec le sang (réel ou artificiel), surtout avec la forme particulière du sang : les menstrues, associées aux aspects effrayants de la sexualité féminine.

Tout au long de notre recherche, nous allons *construire le film comme objet scientifique* : ce que nous voyons à l'écran n'est jamais donné, le film qui a été tourné n'est jamais le même que celui que nous percevons en tant que spectateurs. Nous allons montrer les diverses possibilités de reconquête de la question en ce qui concerne l'image de la sirène, son caractère ambigu, équivoque, ainsi que sa présence implicite ou même cachée dans la texture filmique. Ce que représente véritablement la sirène n'est pas évident ; sa représentation devient encore plus floue et mystérieuse dans le cinéma, qui est un art de notre époque (XX-XXI<sup>e</sup> siècles). Le concept de film-sirène – notre défi herméneutique – nous aidera à comprendre l'évolution et les tendances de la pensée et de l'attitude humaine devant une représentation osée, provoquante, créée par la texture visuelle et sonore du cinéma. Cependant, la tâche de comprendre le fonctionnement de la sirène dans la matière cinématographique consiste-t-elle vraiment à l'interpréter iconographiquement ? Ou n'est-ce pas plutôt la sonorité singulière, voire l'atmosphère, qui laisse « parler » le film-sirène au spectateur, et qui constitue ainsi sa signification ? Quelle est la question qu'il nous faut découvrir

afin de pouvoir dire : maintenant, on a compris ce qu'est vraiment le film-sirène ? Au premier abord, le film-sirène dégage quelque chose de mystérieux, qui nous oblige à nous poser la question théorique suivante : que cherchons-nous à comprendre ? L'élucidation de l'énigme (iconographique ou sonore) permettrait-elle de répondre à toutes ces questions ? Et à quelles autres questions aimerions-nous trouver une réponse en ce qui concerne la compréhension du film-sirène ?

D'emblée, il est nécessaire d'apprendre à voir et à écouter le film-sirène, tout en assumant que l'intuition naïve ne pourrait jamais donner une réponse aux questions théoriques. Il nous faut donc apprendre à « lire » le film : à le questionner, à l'appivoiser, à le pénétrer. Comme l'image de la sirène vient, tout d'abord, des sources littéraires (Homère, Euripide, Platon), ainsi que de la céramique antique, il nous faut tirer profit des analogies entre une œuvre d'art littéraire, les œuvres en argile cuite et la création cinématographique. En effet, les différentes expressions artistiques, qui ont représenté la sirène au cours des siècles – la littérature, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique – demandent à être frottées l'une contre l'autre, voire à être superposées, de sorte que nous puissions exposer, dans toute son ampleur, le cercle herméneutique. De plus, la matière filmique, elle-même, nous renvoie vers l'histoire de la représentation afin d'appréhender la mémoire culturelle, ancrée dans le palimpseste cinématographique.

Notre thèse est unique de plusieurs points de vue. Premièrement, notre façon de traiter les films et de réfléchir sur le cinéma constitue une méthodologie d'analyse filmique originale. Deuxièmement, bien que le sujet général (l'eau du cinéma) ait été déjà abordé dans certaines œuvres théoriques (Deleuze, Maury, Thouvenel, etc.), notre recherche se concentre sur l'un aspect très singulier – le concept du film-sirène – devenant ainsi la première étude systematique, effectuée dans le contexte de la culture plus globale, intégrant l'histoire de l'art, la mythologie, l'anthropologie, la philosophie, la psychanalyse, la sociologie, et ainsi de suite.



## Le concept de polyphonie

Par définition, la polyphonie est un terme musical qui caractérise la musique savante occidentale. En effet, la tradition de l'Occident est avant tout polyphonique, contrairement à beaucoup d'autres traditions<sup>1</sup>. Dans le contexte européen, la polyphonie est désignée comme l'« organisation du discours musical par superposition de plusieurs lignes mélodiques ou voix, selon des règles de contrepoint différentes d'une époque et d'un style à l'autre<sup>2</sup> ». L'exemple le plus connu de la polyphonie serait le chant géorgien polyphonique – une tradition de chant à trois ou quatre voix masculines – dont le développement, très complexe, « exclut la répétition et l'imitation, et comprend souvent des dissonances et des modulations éloignées, ainsi que de l'improvisation dans un esprit de joute vocale<sup>3</sup> ». L'UNESCO a classé ces polyphonies vocales, typiques de la Géorgie, parmi les chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité. Nous devons mentionner aussi une tradition folklorique de Corse, qui était écrite au fil du temps.

Comme l'indique le titre de notre thèse, la notion de polyphonie constitue une des bases de notre travail, dont le point de départ est lié aux sirènes. En effet, les sirènes gréco-romaines sont connues pour leur chant polyphonique, leurs noms mêmes indiquent des qualités musicales : Aglaophoné (« Qui a une voix superbe »), Thelxiopeia (« Qui a une voix agréable, douce, flatteuse »), Thelxinoé (« Qui adoucit l'âme par le chant et la musique »), Parthénopé (« Qui a une voix de Vierge »), Molpée (« Chanteuse »), Ligéia (du grec : « rendre un son doux et harmonieux »)<sup>4</sup>, sans oublier que leur mère était l'une des neuf Muses.

En même temps, la polyphonie nous aide à rafraîchir la question de l'eau du cinéma qui n'est pas toute neuve dans le contexte des études cinématographiques d'aujourd'hui. Citons, à titre

---

<sup>1</sup> Jacques Siron, *Dictionnaire des mots de la musique : des traditions musicales et instruments du monde entier, des différents domaines de la musique, du son, de l'audio, de l'informatique musicale, des mots utiles à la pratique quotidienne, dictionnaire multilingue de et vers l'anglais, l'italien et l'allemand, dictionnaire analogique à partir de mots-carrefours*, préface d'Alain Rey, Paris, Outre mesure, 2004, p. 327.

<sup>2</sup> Philippe Gouttenoire, Jean-Philippe Guye, *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Sampzon, Delatour France, coll. « Musique-pédagogie », 2020, p. 126.

<sup>3</sup> Jacques Siron, *Dictionnaire des mots de la musique*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>4</sup> Adeline Bulteau, *Les Sirènes*, Puiseaux, Éditions Pardès, coll. « Bibliothèque des symboles », 1995, p. 19.

d'exemple, la thèse de doctorat *L'eau dans l'œuvre de Terrence Malick* que Damien Ziegler a soutenue le 11 décembre 2015 à Aix-Marseille Université sous la direction de Thierry Roche. Notre objectif est néanmoins plus complexe et plus nuancé. En nous appuyant sur l'image de la sirène, nous allons essayer d'approfondir la notion de polyphonie et celle de l'eau en supposant que les différentes configurations de l'eau et de la polyphonie créent de nouvelles constellations intellectuelles et répondent ainsi à des questions esthétiques de base. *Le lien* entre l'eau et la polyphonie est tout à fait naturel car l'être humain voit et entend la polyphonie aquatique au bord de la mer en observant les vagues qui se superposent et en écoutant les sons (les voix) que la mer produit. Cette polyphonie des voix et des images de la nature implique certaines questions théoriques qui nous guideront tout au long de notre recherche. De plus, l'eau en tant que matière ne possède aucune forme prédéfinie et, étant toujours en métamorphose, elle exprime une perpétuelle polyphonie.

### L'analyse linguistique

La linguistique et, plus précisément, la signification des mots, devient le point de départ pour notre étude. Tout d'abord, nous nous arrêtons sur la définition du mot « polyphonie », venant du grec *poluphonia*. Le premier emploi connu de cette notion date de 1869. La première signification vient de la linguistique et indique le caractère d'un signe polyphone. L'adjectif « polyphone », qui a été utilisé – probablement pour la première fois en 1829, en se référant à l'écho – signifie un signe *graphique* capable de représenter différents *sons*. Nous voyons ainsi qu'à l'origine de la définition du mot « polyphonie », nous retrouvons *le lien* étroit entre l'œil/l'image (signe *graphique*) et l'oreille/le son (il s'agit de plusieurs prononciations). L'origine *linguistique* du mot « polyphonie » explique, d'une certaine façon, l'idée des linguistes tels Charles Bally ou Oswald Ducrot, de s'inspirer de la notion de polyphonie afin d'élaborer leurs propres réflexions sur l'énonciation.

Bien sûr, la signification la plus connue de la polyphonie est liée à la musique. Il s'agit de combinaison de plusieurs voix, de plusieurs parties, dans une composition musicale, chaque partie étant traitée de manière indépendante (écriture horizontale), mais formant avec les autres un tout. Ainsi, la polyphonie engendre des ensembles sonores qui sont à l'origine de l'harmonie. La polyphonie peut signifier, tout simplement, un chant à plusieurs voix. L'adjectif « polyphonique »,

datant d'un peu plus tard, de 1876, est étroitement lié à la musique aussi : il indique la *musique polyphonique*. Tout au long de notre thèse, nous verrons que, de nos jours, la notion de polyphonie devient de plus en plus métaphorique, sa signification première s'étant galvaudée. À titre d'exemple, nous pouvons parler du roman polyphonique en littérature, ou bien, d'une méthode polyphonique en philosophie.

Après avoir défini la notion de la « polyphonie », nous allons préciser son rapport avec l'antonyme « cacophonie » qui vient du grec *kakophōnia* (« voix ou son désagréable »). Le mot a été repéré à l'époque de la Renaissance, en 1587. Nous pouvons distinguer deux significations, dont la première (nous la trouvons chez Molière) induit une succession désagréable de sons, dans la parole ; syllabes ou mots dont la rencontre est désagréable à l'oreille, et la deuxième, repérée en 1732, parle d'un mélange confus de plusieurs voix, de plusieurs bruits. Par analogie, ce mot est employé pour définir un mélange confus de sensations diverses (dans un domaine autre que celui du son). En ce qui concerne notre recherche, tout en étant conscient que notre sujet impose une certaine manière de penser (nous ne pouvons en aucun cas écrire sur la polyphonie d'une façon monophonique), nous allons essayer de créer une analyse polyphonique en évitant la cacophonie.

Après avoir saisi l'opposition principale *polyphonie vs cacophonie*, nous allons établir des liens avec d'autres notions qui leur ressemblent et qui sont souvent utilisées, par défaut, en tant que synonymes de la polyphonie. D'emblée, nous constatons que les vrais synonymes n'existent pas en français, surtout, si nous les observons de près. Il y a toujours des nuances et des détails qui les différencient. À titre d'exemple, nous nous servons de la notion de « symphonie » dont le premier emploi connu et repérable date de l'année 1155. Ce mot vient du latin *symphonia*, ainsi que du grec *sumphōnia* qui signifient « accord, ensemble de sons ». En tout, nous pouvons distinguer même quatre significations. La première, qui est la plus proche de la polyphonie, induit l'ensemble de sons consonants, ou bien, un accord consonant. Il s'agit de l'ensemble de sons musicaux. La seconde signification est plus concrète, plus matérielle. La symphonie est un morceau de musique pour un ensemble d'instruments, une pièce d'orchestre. Ce mot s'est dit des sonates polyphoniques, des ouvertures à l'italienne (Lulli) et, par la suite, des pièces d'orchestre à un ou plusieurs mouvements. Dans ce sens, les musicologues emploient la forme italienne *sinfonia*. La troisième signification, qui date de 1754, désigne une composition musicale assez ample à plusieurs mouvements (*allegro, adagio, andante, menuet*, etc.), construite sur le plan de la sonate et exécutée par un nombre important d'instrumentistes. De cette façon, nous définissons les symphonies de Mozart ou de Beethoven. Enfin, la quatrième signification, apparue vers la fin de XVII<sup>e</sup> siècle, est la plus vague,

la plus abstraite. Il s'agit de l'ensemble de choses qui concourent à un effet. Cette dernière définition de « symphonie » s'est répandue non seulement vers d'autres expressions artistiques mais aussi vers d'autres phénomènes car nous pouvons décrire de cette manière l'ensemble des couleurs, voire l'ensemble des ingrédients. Ce que nous devons retenir, par dessus-tout, de ces quatre significations, c'est leur rapport à la « polyphonie » : « la polyphonie » inclut non seulement des sons, mais aussi des *voix*, donc nous sentons la présence des êtres humains, alors que la notion de la « symphonie » englobe uniquement les *sons* musicaux.

Le travail sur l'étymologie dévoile plus de différences que d'analogies. Nous apprenons ainsi que l'adjectif « polyphonique » n'a pas du tout la même signification que « plurivoque » car ce dernier, apparu tard, vers 1950, signifie ce qui a plusieurs valeurs ou plusieurs *sens*. Nous pouvons parler d'une relation plurivoque ou d'un mot à contenu plurivoque. Ce mot n'a donc aucun rapport avec la musique, il fonctionne comme synonyme de « polysémique » (ce dernier est repérable depuis 1932).

L'autre adjectif, souvent employé comme synonyme pour les mots que nous avons traités auparavant, est : « équivoque », dont la première apparition écrite date de 1220. Ce mot vient du latin *aequivocus* signifiant « à double sens ». En l'analysant, nous découvrons quatre significations possibles. La première vient de la didactique et induit quelque chose qui offre un même son à l'oreille mais un sens différent à l'esprit. Par exemple, une rime équivoque relève du jeu de mots reposant sur l'homophonie. La deuxième signification désigne un certain type de discours (un mot, un terme, une phrase) qui peut s'interpréter selon différents sens ; ce qui n'est évidemment pas très clair. Ainsi, en parlant de sens équivoque, nous sommes confrontés à l'ambiguïté. La troisième explication nous parle de quelque chose dont la signification n'est pas certaine, qui peut s'expliquer de diverses façons. Dans ce cas, le mot s'approche de « mystérieux », de « douteux », voire, de « faux ». Enfin, la quatrième signification est explicitement péjorative car il s'agit de quelqu'un ou de quelque chose qui n'inspire pas confiance (« douteux », « louche », « suspect »). Par exemple, une personne qui semble impliquer un désir sexuel. Il s'agit donc de regards ou bien, d'allures équivoques. Ainsi, avec l'adjectif « équivoque », nous nous sommes bien éloignés de la notion de « polyphonie ».

## La notion de polyphonie : modes d'emploi les plus récurrents

Avant de présenter, d'une manière précise, notre propre concept de polyphonie, nous sommes obligés de résumer comment, jusqu'à maintenant, cette notion a été employée dans différents domaines comme la musicologie, la littératurologie, l'anthropologie, la psychanalyse. Nous pouvons distinguer deux types principaux de l'emploi de cette notion : la polyphonie en tant que métaphore, et la polyphonie en tant que plurivocalité – objet d'études narratives en littérature (William Faulkner, Virginia Woolf) et au cinéma (Terrence Malick). Mais premièrement, nous nous concentrons sur la théorie musicale où nous retrouvons l'origine de cette notion.

Comme nous l'avons déjà indiqué, la notion de polyphonie induit une combinaison de plusieurs mélodies ou de parties musicales chantées ou jouées en même temps. Cet agencement d'un grand nombre de voix et/ou de sons vient de la musique du Moyen-Âge. Cependant, l'aspect historique nous fournit une contradiction : d'une part, l'art musical de l'Antiquité n'a connu que la monodie (une mélodie exécutée à une voix), et d'autre part, en parlant du chant des sirènes gréco-romaines, nous employons le pluriel (le chant *des sirènes*). Donc la mythologie contredit l'histoire. Selon les historiens, l'art désormais millénaire, la polyphonie occidentale est née à l'église directement du chant grégorien au IX<sup>e</sup> siècle. Mais si le grégorien apparaît aujourd'hui comme un art du passé, les différentes formes de la polyphonie moderne restent très fécondes.

Vers les années 1420, apparaît une nouvelle école musicale franco-flamande, caractérisée par le grand développement de la polyphonie. Ce mouvement de renouveau musical du Moyen Âge tardif ou de la Pré-Renaissance se développe de deux façons : d'une part, dans la musique religieuse enseignée et pratiquée dans les maîtrises et les chœurs des cathédrales et/ou des collégiales (à Cambrai, à Tournai, à Bruges), et d'autre part, dans les chansons polyphoniques de divertissement (essentiellement, à la cour du duc de Bourgogne). Les représentants de ce mouvement musical sont les grands compositeurs de l'époque comme, par exemple, Guillaume Dufay, Alexandre Agricola, ou encore Clément Janequin, connu pour ses chansons polyphoniques.

L'histoire de la polyphonie musicale est, en effet, longue et complexe : nous pouvons mentionner la polyphonie anglaise, la musique polychorale du XVI<sup>e</sup> siècle, la musique d'orgue ou des œuvres comme celles de Benjamin Britten. Michel Veuthey nous rappelle qu'il existe plusieurs manières de chanter en groupe et le terme de polyphonie est souvent employé pour

des formes très diverses<sup>5</sup>. Jean-Jacques Castéret<sup>6</sup> se soucie de la dimension polyphonique dans le domaine d'ethnomusicologie, distingue le sens littéral de « plurivocalité » et analyse « le chant pyrénéen » (la polyphonie profane). En Corse, il y a une longue tradition de chants sacrés catholiques. D'une manière générale, la musique corse – essentiellement polyphonique – est une part importante de l'identité et de la culture insulaire corse<sup>7</sup>, dont la tradition était enregistrée grâce aux travaux de Félix Quilici et Paul Arrighi. Parmi les musicologues ayant étudiés la polyphonie, nous devons mentionner Willi Apel (1893-1988)<sup>8</sup>, Jacques Chailley (1910-1999)<sup>9</sup>, Ignace Bossuyt<sup>10</sup>, Marcel Pérès.

Les arts visuels s'approprient la notion de polyphonie en créant des liens avec la musique. En peinture, les premières théories de l'abstraction accordent une place importante à la culture des synesthésies qui marque le tournant du XX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre picturale de Paul Klee montre une synesthésie évidente entre la peinture et la musique<sup>11</sup>. Ses liens avec la musique sont bien connus : violoniste de haut niveau participant professionnellement aux concerts de l'Orchestre de Berne, pianiste, concertiste occasionnel. Mais au-delà de la pratique instrumentale, c'est le paradigme musical de sa peinture qui fonde l'une des bases de son univers artistique. Les titres de certaines de ses œuvres plastiques donnent déjà lieu à des interprétations musicales comme, par exemple, *Fugue en rouge* (*Fugue in Rot*, 1921). La musique se traduit dans l'œuvre picturale de Paul Klee d'une manière très conceptuelle, sous des contours du contexte culturel de l'époque. Plusieurs œuvres portent, dans leur titre, l'idée de la polyphonie : *Blanc polyphoniquement serti* (*Polyphon gefasstes Weiss*, 1930), *Polyphonie* (1932), *Vibrations polyphoniques (et en version complémentaire)*

---

<sup>5</sup> Michel Veuthey, *Initiation à la polyphonie*, Lyon, Éditions Voix Nouvelles, 2006, p. 9

<sup>6</sup> Jean-Jacques Castéret, *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes: tradition, évolution, résilience*, Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie et musiques », 2012.

<sup>7</sup> Cf. Dominique Salini, *Histoire des musiques de Corse*, Bastia, Éditions Dumane, Coll. « Hommes et territoires : l'île de Corse, n° 2 », 2009.

<sup>8</sup> Willi Apel, *La Notation de la Musique Polyphonique 900-1600*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Belgique, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », 1998.

<sup>9</sup> Jacques Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge*, 2<sup>e</sup> éd. revue et mise à jour, Paris, PUF, 1969.

<sup>10</sup> Ignace Bossuyt, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus : les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, traduit du néerlandais par Henri Vanhulst, Bruxelles, Éditions Racine, Paris, Éditions du Cerf, 1996.

<sup>11</sup> Cf. *Paul Klee (1879-1940): Polyphonies*, [exposition au Musée de la musique du 18 octobre 2011 au 15 janvier 2012], Arles, Actes Sud, 2011.

(*Schwingendes, polyphon, [und in complementärer Wiederholung]*, 1931), *Groupe polyphonique dynamique* (*Dynamisch-polyphone Gruppe*, 1931), *Polyphonie à quatre voix (Structure)* (*Vierstimmige Polyphonie [Gliederung]*, sans date), et ainsi de suite. D'après Michael Baumgartner<sup>12</sup>, les recherches de Klee sur l'« articulation » trouvent leur expression la plus subtile dans les notes sur la « Théorie de l'organisation/homophonie inférieure/polyphonie supérieure », qui traite, comme l'indique le titre, de configurations « homophoniques » et « polyphoniques ». Klee étend l'articulation « polyphonique » au domaine de la couleur, en réalisant des configurations en couleurs à trois, quatre ou cinq voix, dont les « voix » sont visualisées au moyen de « sous-articulations graphiques ». Nous pouvons remarquer la fusion d'un aspect analytique et de la sensibilité artistique. L'œuvre de Paul Klee établit, d'une façon très naturelle, des équivalences structurelles entre la musique et l'image : les surfaces de couleur sont traitées comme des harmonies, les lignes comme des mélodies, les couches de couleur comme une polyphonie (au sens originel du terme).

Dans les recherches actuelles, la notion de polyphonie peut acquérir plusieurs significations, plusieurs *poly-*, en s'approchant de polysémie. Dans le livre *Polyphonies: formes sensibles du langage et de la peinture*<sup>13</sup>, Alain Rey, linguiste, et Fabienne Verdier, artiste peintre, créent un dialogue interdisciplinaire entre le langage et la peinture, le son (la musique, la voix) et l'image (la photographie, le cinéma expérimental...) en essayant de s'approcher des sources de leur inspiration. À deux voix, ils marquent des contours de différentes formes artistiques en s'appuyant sur la perspective analogique qui transforme la peinture en musique et le langage en image. De cette façon, Alain Rey et Fabienne Verdier reviennent à la genèse de la créativité humaine.

Souvent, dans les études contemporaines, où se croisent plusieurs domaines (sociologie, géographie, anthropologie), et même plusieurs méthodes, la polyphonie induit, tout simplement, l'interdisciplinarité. Le livre *La polyphonie du paysage*, publié sous la direction de Yvan Droz et Valérie Miéville-Ott<sup>14</sup>, prouve que beaucoup de chercheurs de différents domaines utilisent la

---

<sup>12</sup> Michael Baumgartner, „Du «rythme structural» à la configuration «polyphonique»: Une introduction aux recherches de Paul Klee sur la peinture et la musique“, in *Paul Klee (1879-1940): Polyphonies, op. cit.*, pp. 80-85.

<sup>13</sup> Alain Rey, Fabienne Verdier, *Polyphonies: formes sensibles du langage et de la peinture*, Paris, Éditions Albin Michel - Le Robert, 2017.

<sup>14</sup> *La polyphonie du paysage*, publié sous la direction de Yvan Droz et Valérie Miéville-Ott, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005.

notion de polyphonie au sens métaphorique en voulant intégrer et, d'une certaine façon, résumer, la totalité de points de vue et/ou d'approches. Dans ce cas précis, la notion de polyphonie est mentionnée une seule fois dans tout l'ouvrage, dans le titre. Le lecteur doit, lui-même, comprendre que la notion de polyphonie aide à montrer la richesse d'une analyse interdisciplinaire d'un phénomène social très complexe tel que le paysage. Dans ce cas précis, la notion de la polyphonie permet d'appréhender non seulement le paysage, mais aussi la richesse du dialogue entre des disciplines scientifiques diverses.

Une étude sur les premiers romans médiévaux, *Polyphonie du Graal*, vise à lier l'interdisciplinarité (des approches très variées) à l'origine de cette notion, donc à l'aspect musical. Ainsi, grâce aux recherches littéraires, la notion de polyphonie acquiert une dimension plus complexe et plus appropriée à son origine. La notion commence, d'une certaine façon, à respirer, à vivre à travers la vision de Denis Hüe qui élucide l'idée du livre en expliquant la naissance du roman en tant que genre littéraire: « *Perceval ou le Conte de Graal* est donc une œuvre exceptionnelle à plus d'un titre : roman fondateur du roman, ouverture profane sur un Graal dont nous ne connaissons jamais que la face chrétienne, semence de toutes les continuations, sujet de bien des questions, lieu de bien des lectures, source enfin de bien des discours critiques. Ceux-ci ne sont pas, bien qu'ils le croient parfois, contradictoires ou antagonistes. Réunis ici dans leur diversité, ils apparaissent plutôt complémentaires, voire *contrapuntiques* ; on connaît cet art qui associe à une phrase musicale son symétrique, montant quand elle descend, et procédant toujours *punctum contra punctum*, note contre note, par mouvement inverse. De ces individualismes naît la polyphonie, l'ensemble harmonieux de voix qui s'éclairent mutuellement, se mettent en relief, et suscitent des résonances subtiles et fécondes, mettant en évidence la même *teneur*, la matière essentielle du discours. (...) Il était donc juste que pour rendre compte de ce roman les lectures les plus multiples et les plus divergentes soient réunies ici, et s'articulent en une polyphonie, chacune interprétant le *Conte du Graal* à sa façon, donnant et recevant du voisinage d'autres lectures des éclairages stimulants<sup>15</sup>. » Denis Hüe associe la polyphonie à l'idée de la diversité, à la complexité des voix, à l'individualisme. Nous voyons, dans cette vision, les formes très diverses de *poly-*, stimulant notre propre imagination.

---

<sup>15</sup> *Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1998, pp. 8-9. Je souligne.



La polyphonie, en tant que métaphore de plusieurs problématiques et de plusieurs « voix » qui se superposent, apparaît dans des études sur la poésie contemporaine. Plus encore, grâce à la poésie, la polyphonie se manifeste non seulement comme une métaphore, mais aussi comme l'objectif du poète car l'art poétique attire, d'une façon très naturelle, la question de la sonorité et, par la suite, une polyphonie éventuelle. La jointure de différentes contributions (parmi d'autres exemples, la diversité linguistique, les principales tendances, question de la modernité, question de la « voix poématique ») permet à Claude Le Bigot, professeur de littérature et de civilisation espagnoles contemporaines, de parler de « *polyphonies poétiques* » en poésie en langues romanes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Nous pouvons distinguer plusieurs « polyphonies poétiques » : d'un côté, « *la voix multiple et simultanée du vivant* » construit, du point de vue théorique, une polyphonie singulière qui dépasse le cadre des catégories grammaticales, d'un autre côté, la technique du collage, relevant l'effet du « montage », montre une autre forme particulière de polyphonie. La polyphonie réside « dans les variations que permet la forme fixe du sonnet, en travaillant non plus sur la disposition plastique qui semble immuable, mais en "*sculptant les sons*", en cherchant à favoriser une expansion interne du signifiant ». La conception dialogique de l'œuvre poétique prouve « que la notion de "polyphonie" – que l'on aurait pu prendre pour une métaphore créée pour la circonstance – doit être considérée littéralement comme le mode de fonctionnement du poème, étranger à toute homogénéité discursive ». Si nous essayions de comprendre, selon quelle logique les chercheurs utilisent la notion de polyphonie, nous devrions constater que la polyphonie signifie la multiplicité et l'alternance de différentes expressions poétiques, la multiplicité, les variations de formes artistiques qui s'interpellent en même temps en intégrant aussi la question du son.

### Polyphonie chez Mikhaïl Bakhtine

Quant à la théorie de la littérature, la notion de la polyphonie, en tant que métaphore, a été introduite par les ouvrages de Mikhaïl Bakhtine. Le chercheur russe a essayé, à travers l'œuvre de Dostoïevski, non seulement de définir la polyphonie littéraire, mais aussi de la présenter en tant que mode de pensée universelle. *La Poétique de Dostoïevski* (1929) devient pour nous une des œuvres

---

<sup>16</sup> *Les polyphonies poétiques: formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, sous la direction de Claude Le Bigot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003.

de base car le type nouveau de pensée artistique, que Bakhtine appelle *polyphonique*, « dépasse les limites exclusives de la création romanesque et rejoint certains principes fondamentaux de l'esthétique européenne. On peut même dire que Dostoïevski a créé une sorte de nouveau modèle artistique du monde, dans lequel beaucoup de moments essentiels de l'ancienne forme artistique ont été soumis à une transformation radicale<sup>17</sup>. » *La Poétique de Dostoïevski* révèle le principe épistémologique bakhtinien, celui de dialogisme : les romans polyphoniques mettent en scène des personnages comme autant de consciences indépendantes, mais en interrelation dialogique. Ainsi, l'idée de polyphonie chez Dostoïevski consiste à un modèle nouveau de personnage qui se détache de l'auteur et devient « porteur autonome et à part entière de son propre discours<sup>18</sup> ». Dostoïevski ne crée pas « des esclaves sans voix, mais des hommes *libres*, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui<sup>19</sup> ». Bakhtine résume son idée concernant la polyphonie dostoïevkienne ainsi:

*La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. [...] Les héros principaux [...] sont [...] non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant<sup>20</sup>.*

La voix du héros devient ainsi identique à celle de l'auteur, elle est indépendante et occupe une place unique, voire isolée, dans la pluralité des consciences équipollentes. La personnalité entre inévitablement en conflit avec le milieu et les conventions sociales. D'une certaine façon, la conscience du héros est emprisonnée dans son propre univers. De plus, le personnage n'est pas « seulement une conscience, il est aussi idéologue<sup>21</sup> ». Dostoïevski place au centre de son œuvre la question des interrelations entre les différents « moi » présents dans chaque personnage. Les voix distinctes établissent une analogie avec la polyphonie et avec les combinaisons contrapuntiques des différentes voix de la fugue. Bien que le monde polyphonique de Dostoïevski soit profondément individualisé, il reste organique, logique et homogène.

---

<sup>17</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1998 (1<sup>ère</sup> édition – 1970), p. 31.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 125.

Le roman polyphonique de Dostoïevski, construit comme l'unité d'interactions de consciences multiples, nous oblige à réfléchir à la possibilité du *cinéma polyphonique*. Il est vrai que la plurivocalité des films de Terrence Malick fournit uniquement une réponse partielle quant aux moyens cinématographiques de créer un film polyphonique. L'art cinématographique se fait non seulement avec des mots et/ou avec des sons, mais aussi (et surtout) avec des images. En essayant de définir le mot chez Dostoïevski, Bakhtine s'approche de l'idée sur la bivocalité (la dualité absolue du « mot ») qui naît lors de l'échange dialogique. Le mot du héros sur le monde, comme son mot sur lui-même, est profondément dialogique dans le sens où il jette un reproche à l'organisation du monde et même aux lois de la nature. À titre d'exemple, nous pouvons citer un passage où Bakhtine analyse le roman *Crime et Châtiment* :

Le mot du monologue de Raskolnikov étonne par son extrême dialogisation interne et la façon vivante, personnelle dont il s'adresse à tout ce dont il parle et à tout ce qu'il pense. Pour Raskolnikov, penser un objet, c'est s'adresser à lui. Il ne pense pas les phénomènes, il leur parle<sup>22</sup>.

Le mot de Dostoïevski est ambigu et bivocal dans le sens où le lecteur retrouve l'affrontement entre le « moi » et l'« autre » à l'intérieur du mot lui-même. Chaque mot a son double. Chaque œuvre de Dostoïevski est un mot sur le mot, s'adressant au mot. Notre objectif est d'essayer d'analyser l'image cinématographique de la même façon que Bakhtine analyse le mot, c'est-à-dire, de retrouver l'image qui parle sur l'image, s'adressant à l'image. Nous supposons que les réalisateurs les plus créatifs savent percevoir et amener jusqu'à la conscience créatrice de nouveaux aspects de l'image, de ses profondeurs. Nous devons faire attention à l'interaction dialogique de l'image et entre les images et définir, d'une manière précise, ses particularités.

Bien que Mikhaïl Bakhtine retrouve des traces embryonnaires du roman et de la prose bivocale dans l'Antiquité, Geoffrey Chaucer (vers 1340-1400) est considéré par certains chercheurs comme l'un des précurseurs du roman polyphonique (« le père de la prose anglaise polyphonique<sup>23</sup> »). D'après Jonathan Fruoco, si son œuvre fait preuve d'autant de modernité, c'est grâce à sa dimension polyphonique : « Or, la polyphonie est avant tout la représentation de la vie dans tout ce qu'elle a de plurielle et de riche et peu de poètes ont su retranscrire cette pluralité avec autant de générosité que Geoffrey Chaucer<sup>24</sup> ». Jonathan Fruoco essaie d'établir les liens entre les théories de

---

<sup>22</sup> *Id.*, p. 325.

<sup>23</sup> Jonathan Fruoco, *Geoffrey Chaucer : polyphonie et modernité*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2015, p. 13.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 14.

Bakhtine, le plurilinguisme en Angleterre et le rapport de Chaucer avec ses influences littéraires. Il devient évident que la diversité culturelle et le plurilinguisme sont intégrés par les auteurs qui retranscrivent (consciemment ou non) dans leur œuvre une stratification révélant les premiers pas de la littérature sur le chemin de la polyphonie littéraire. Les cinq principaux aspects (le plurilinguisme, le multiculturalisme, la pluralité, la domination dialogique et l'hybridation) construisent la polyphonie de Chaucer. Dans *The Canterbury Tales*, il approfondit la polyphonie en créant un dialogue non plus entre les personnages, mais bien entre les différents genres associés à leurs contes. L'étude de Jonathan Fruoco nous permet de suivre l'œuvre de Geoffrey Chaucer tout au long de l'élaboration du processus polyphonique.

Les pensées de Bakhtine ont été relayées, dans les années 1960-1970 par Julia Kristeva, à travers son concept d'intertextualité, qui décrit les phénomènes de superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé. Le terme « polyphonie » est ensuite souvent entendu dans un sens plus large, désignant globalement une multiplicité de voix dans un texte. Nous pouvons donc constater que le concept de polyphonie – souvent repris du fait de son pouvoir évocateur – pose, dès l'origine, des problèmes de définition et de terminologie ; des problèmes de délimitation de domaines apparaissent aussi : selon la discipline qui l'utilise, le champ d'application et sa définition se modifient. Pour ainsi dire, le mot « polyphonie » devient, lui-même, polyphonique ; il peut être abordé par des relations : polyphonie et intertextualité, polyphonie et dialogisme, polyphonie et langage.

En effet, Mikhaïl Bakhtine a influencé non seulement les études littéraires, mais aussi les autres domaines (la sociolinguistique, la sémiologie, l'esthétique, le marxisme, la psychologie, etc.). En psychanalyse, la notion de polyphonie est employée par René Kaës, dans son œuvre *La polyphonie du rêve : l'expérience onirique commune et partagée*<sup>25</sup>, où nous trouvons l'hypothèse que le rêve est travaillé par et dans une multiplicité d'espaces, de temps, de sens et de voix. Le psychanalyste ne cache pas qu'il emprunte la notion de polyphonie du discours aux travaux de Mikhaïl Bakhtine. En transformant la conception bakhtinienne dans le champ de la psychanalyse, René Kaës suppose que le sujet de l'inconscient est simultanément sujet du groupe, et qu'il se constitue aux points de nouages des voix, des mots et des paroles des autres, de plus d'un autre. C'est ce sujet qui rêve, et son rêve est organisé selon une structure polyphonique : il s'élabore au croisement de plusieurs

---

<sup>25</sup> René Kaës, *La polyphonie du rêve : l'expérience onirique commune et partagée*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2002.

sources, de plusieurs émotions, de plusieurs pensées et de plusieurs discours. L'œuvre polyphonique du rêve conduit à se demander qui pense, qui éprouve, et finalement qui rêve dans le rêve.

Le concept bakhtinien de polyphonie peut être envisagé avec le rêve car Bakhtine lui-même se réfère explicitement au rêve. Pourtant, dans le rêve, il n'y a pas de *composition* harmonique comme dans le roman polyphonique. « Le rêveur ne compose pas comme le musicien. Ses procédés poétiques sont exclusivement de l'ordre des processus inconscients.<sup>26</sup> » Le rêve se tisse dans la trame polyphonique de l'interdiscursivité. Si en littérature, les concepts de polyphonie et de dialogisme mettent en question la croyance dans l'unicité de l'auteur, dans l'analyse du rêve, ils questionnent la singularité du rêveur.

### Construction du concept de polyphonie en cinéma

À travers les rêveries inconscientes, nous nous approchons du domaine qui nous intéresse le plus, le cinéma. L'étude de Basile Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu : polyphonie des sens et du sens*, nous montre comment la notion de polyphonie peut être utilisée en études cinématographiques. Doganis nous apprend que le cinéma d'Yasujiro Ozu fait un usage unique, polyphonique, du silence, lui conférant une extrême densité. Le philosophe français tente d'étudier « les nombreux "langages silencieux" qu'il utilise (langage des mouvements, des postures, de la disposition spatiale des personnages, des regards qui ne se font jamais vraiment face et semblent être adressés à un destinataire absent, des pièces habitées, visitées ou quittées, ou encore retrouvées après des années, des vêtements de cérémonie ou ordinaires, et de leur alternance cyclique), et une espèce de silence absolu, qui n'est pas seulement "ce qui reste à l'écran" une fois les sons et les paroles ôtés, mais qui émerge de ces langages silencieux superposés et finit par parler son propre langage polyphonique, avec sa propre éloquence<sup>27</sup> ». Basile Doganis joue, d'une façon assez inattendue, avec l'aspect musical que la notion de polyphonie implique. Au lieu d'analyser le son, le chercheur choisit d'étudier le silence, donc *l'absence du son, l'absence de la musique*. Cette

---

<sup>26</sup> *Id.*, p. 211.

<sup>27</sup> Basile Doganis, *Le silence dans le cinéma d'Ozu : polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 16-17.

absence est interprétée comme présence car le silence « parle », elle crée des significations très complexes. Pourtant, bien que la notion de polyphonie soit utilisée d'une façon créative et nuancée, elle devient, d'une certaine manière, synonyme de polysémie car l'auteur cherche à saisir la pluralité de sens que le silence implique. En étudiant la cinématographie d'Ozu, Doganis s'aperçoit qu'il existe, en effet, plusieurs types de silence comme celui d'une « page blanche », d'un « silence d'aération », d'un « silence codifié », d'un « silence de l'absence de parole » ou d'un silence positif, plein, « parlant ». Chez Ozu, les différents types de silence (négatifs ou positifs) sont inséparables, ils se conjuguent toujours et créent ainsi plusieurs couches de significations que Doganis appelle, métaphoriquement, la polyphonie des sens et du sens.

Nous sommes obligés de chercher une approche créative et atypique pour construire et faire vivre notre concept de polyphonie. Pour ce faire, nous consultons le *Livre pour quatuor* (1948-1949) de Pierre Boulez, dans lequel le compositeur français essaie ce qu'il appelle lui-même « l'intégration du rythme à la polyphonie »<sup>28</sup> au sein d'une conception originale. En effet, Pierre Boulez conçoit un modèle original d'écriture polyphonique et construit de véritables développements. Les palindromes musicaux se multiplient et témoignent la liberté formelle à tous les niveaux. La superposition des voix qui se croisent acquiert une sorte de profondeur et de relief sonore. D'après Jean-Louis Leleu<sup>29</sup>, l'indépendance des voix au sein du canon rythmique permet de mieux saisir l'esprit de la polyphonie que vise ici le compositeur. L'idée de polyphonie connaît dans ce contexte une profonde mutation : des interventions éparpillées des instruments résultent une riche constellation d'événements sonores très différents (les figures sonores sont tantôt clairement articulées, tantôt enchevêtrées). Notre défi est de construire un concept, tel de polyphonie qui, dialoguant avec les idées aquatiques, puisse dévoiler, d'une manière adéquate et approfondie, toute la complexité du langage cinématographique.

Tout d'abord, nous devons avouer que le cinéma est un art polyphonique *par excellence*. Il arrive à utiliser toutes les branches artistiques d'une manière très créative, très fructueuse. Le son et l'image, le rythme et le mouvement, la composition et la perspective, le jeu d'acteur et le montage créent un univers magique, attirant et spectaculaire, un vrai monde en soi. D'une certaine façon,

---

<sup>28</sup> Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, coll. „Tel Quel“, 1966, p. 68.

<sup>29</sup> Jean-Louis Leleu, « L'écriture polyphonique dans le *Livre pour quatuor* de Pierre Boulez : aspects techniques et esthétiques », in *La construction de l'idée musicale : essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Genève, Éditions Contrechamps, 2015, pp. 388-405.

notre concept de polyphonie fonctionne en tant que forme particulière de l'intertextualité, voire d'intermédialité où plusieurs couches expressives se superposent comme des vagues dans l'océan. À titre d'exemple, nous analysons *Phantom of the Paradise* (1974) de Brian De Palma, où les plans filmiques exploitent l'intertextualité comme une source de polyphonie cinématographique : chaque plan convoque, d'une façon éclectique, la mémoire du cinéma. Ainsi, le langage cinématographique crée son propre univers plein de significations. Le cinéma apparaît comme un *médium* dont la structure pluridimensionnelle, particulière et unique appelle le spectateur à l'appréhender et à dialoguer.

Pour nos réflexions, comme exemple d'une œuvre ayant une structure polyphonique, nous citons l'essai de Pierre Cassou-Noguès, *Métaphysique d'un bord de mer*. C'est un livre polyphonique au sens où il est construit par des fragments autosuffisants qui créent pourtant des liens avec les autres parties de l'œuvre. Chaque lecteur-surfeur peut entrer comme il veut, à la saison de son choix. C'est un livre qui comporte une multitude d'éléments, pris dans des temporalités différentes : « il y a le spectacle de la plage *et* un fourmillement de sensations, l'eau froide, la glace qu'on lèche, la conversation des voisins, *et* les souvenirs d'enfance *et* l'éternel retour des saisons *et* une histoire qui nous dépasse, dont nous conservons malgré nous des bribes, *et* des histoires qui traînent dans les familles *et* des histoires que nous nous racontons<sup>30</sup> ». Ainsi, Pierre Cassou-Noguès tente de décrire une expérience humaine totale, polyphonique sur tous ses niveaux, tous ses plans, tous ses aspects, en la rendant vraiment vécue.

Le composant central de notre concept de polyphonie devient le questionnement de « poly - », qui est un élément, du grec *polus* « nombreux ; abondant » (multi-, pluri-) entrant dans la composition de nombreux termes didactiques. Ainsi, nous nous retrouvons face aux réflexions à propos de ce que nous pouvons appeler poly-écran, poly-vision, poly-cinéma, poly-optique. Cet axe de nos recherches semble inséparable des idées de László Moholy-Nagy, occupant une position de carrefour entre la peinture, la photographie, le cinéma et les autres expressions artistiques, qui avoue que tout son travail n'a été que de *paraphraser la lumière*. Les idées de Moholy-Nagy nous permettent d'effectuer le glissement méthodologique de la polyphonie sonore vers la polyphonie visuelle, ou bien, de l'oreille à l'œil. La lumière apparaît non seulement comme un point de rencontre, mais aussi comme un élément total, essentiel englobant toutes les formes optiques et créant l'univers synthétique, que nous appelons l'hybridation des arts visuels. Plus encore, la

---

<sup>30</sup> Pierre Cassou-Noguès, *Métaphysique d'un bord de mer*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2016, p. 13.

lumière pour l'œil apparaît comme une sorte de polyphonie visuelle, ou bien, comme un équivalent de la polyphonie sonore. La peinture, la photographie, le cinéma et même la scénographie ou le design sont des arts de la lumière. Les jeux lumineux, ces phénomènes physiques, présents sur la surface artistique comme une sorte de matrice, créent une vraie polyphonie optique. L'origine de cette polyphonie visuelle se trouve dans l'architecture de verre. Dans le cinéma, nous retrouvons le stade le plus avancé de la lumière où les « rapports de mouvements de projections lumineuses » arrivent à élaborer un langage poly-synthétique, poly-optique. Ainsi, l'image devient cinétique, elle sonne de l'intérieur, telle une musique.

La sensation du rythme, héritée de Viking Eggeling et Hans Richter, permet la possibilité de constellation des sensations complexes et profondément abouties chez l'Homme Total. Ces sensations créent ce que nous pouvons appeler la poly-harmonie inter-artistique. Ces sensations sont présentes d'une façon la plus visible dans le cinéma expérimental, qui était pensé par Moholy-Nagy comme une « alternative à la peinture traditionnelle<sup>31</sup> ».

Le cinéma parlant apparaît, par la suite, comme le *médium universel* qui permet de rénover le son (la musique) et l'image (la photographie, la peinture) à la fois. Dans les pensées de Moholy-Nagy, le cinéma parlant acquiert les dimensions d'une utopie poly-optique qui produit des effets absolument nouveaux. La caméra filmique, tout comme l'appareil photographique, prend la place de l'œil biologique, elle devient un organe supplémentaire qui (re)crée l'univers sensoriel pluridimensionnel. Ainsi, à l'époque moderne, l'oreille est, d'une certaine façon, remplacée par l'œil et la polyphonie sonore est devenue la polyphonie visuelle, ou bien, la poly-vision.

En nous posant la question de ce qu'est la polyphonie du cinéma, nous sommes en train d'aller à la recherche de l'essence du *medium*. Au lieu de reproduire des significations déjà existantes, le cinéma produit des effets nouveaux. En grande partie, la représentation de l'eau fait ce geste créatif possible car le cinéma arrive à *penser l'eau*. L'eau du cinéma devient une matière polyphonique sensible qui, opérant la synthèse de l'image et du son, construit sa propre vision de la création contemporaine. Cette vision, pluri-optique et pluri-acoustique à la fois, dévoile l'espace-temps comme un *milieu polyphonique* où de nouveaux paramètres interagissent et fondent ainsi une vraie culture audiovisuelle. Le cinéma se manifeste comme un équivalent visuel, sonore et mobile, voire une prothèse, de l'expérience humaine telle quelle est en réalité (bouleversante, perceptive,

---

<sup>31</sup> Dominique Baqué, « Écritures de la lumière » [préface], in László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 33.



vivante). La polyphonie aquatique aide au cinématographe à s'approcher de ce que Moholy-Nagy appelle « une œuvre totale » (*Gesamtwerk*), c'est-à-dire, d'un art qui serait aussi et immédiatement un *corps vivant*, une *vie* elle-même.

En littérature, l'existence de la polyphonie aquatique n'est pas possible pour une raison purement technique : l'écrivain ne peut pas écrire deux ou trois mots à la fois, il ne peut pas superposer deux ou trois phrases. La superposition des images que nous retrouvons en cinéma sous la forme de la surimpression (ou bien, du fondu enchaîné) n'est pas possible en texte littéraire. Pour valider nos propos, nous allons analyser les images de la mer dans le roman de Virginia Woolf, *Les Vagues* (1937) :

Le soleil s'éleva. Des barres de jaune et de vert tombèrent sur le rivage, dorant les nervures de la barque vermoulue et faisant luire le chardon des dunes et la cuirasse de son feuillage bleu comme de l'acier. La lumière transperçait presque les vagues fines et vives qui couraient en éventail sur la plage. La jeune fille qui avait secoué la tête et fait danser tous les bijoux, la topaze, l'aigue-marine, les bijoux couleur d'eau scintillants d'étincelles, découvrait à présent son front et, les yeux grands ouverts, frayait un droit sentier sur les vagues. Leur scintillement de maquereaux frémissants s'assombrit ; elles s'amassèrent ; leurs creux verts s'accentuaient et s'assombrissaient traversés peut-être par des bancs de poissons errants. En se brisant et en refluant elles laissaient un cerne noir fait de brindilles et de liège sur le rivage et des brins de paille et des bouts de bois, comme si une chaloupe légère avait sombré et s'était éventrée et que son matelot avait nagé jusqu'à la terre ferme et gagné d'un bond la falaise et laissé le flot répandre sa fragile cargaison sur le rivage.<sup>32</sup>

Le lecteur reconstitue, d'une manière progressive, l'image totale par une lecture linéaire : d'abord, nous voyons des « barres de jaune et de vert », puis, le « feuillage bleu », ensuite, « un cerne noir », et ainsi de suite. Petit à petit, notre regard distingue la silhouette d'une jeune fille, ainsi que ses « yeux grands ouverts ». Après avoir lu tout le passage, nous avons la possibilité de créer l'effet de surimpression grâce à notre mémoire, ainsi qu'à notre imagination, qui ajuste le paysage aquatique écrit. Mais le fondu enchaîné, tel qu'il est dans le cinéma, ne fonctionne pas en littérature de la même façon. Si le texte littéraire s'oppose à la surimpression, la peinture rend cette technique cinématographique possible : le réalisateur ou le directeur de la photographie superposent plusieurs plans, tandis que le peintre, quant à lui, a la possibilité de superposer plusieurs couches d'huile afin de créer un effet semblable à la surimpression filmique.

---

<sup>32</sup> Virginia Woolf, *Les Vagues*, texte présenté, traduit et annoté par Michel Cusin, avec la collaboration d'Adolphe Haberer, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015, p. 111.

## La Polyvision : concept d'Abel Gance

En cherchant l'appui pour notre concept de polyphonie, nous nous retournons vers le réalisateur Abel Gance. Les considérations d'ordre artistique l'ont incité à faire partager l'écran traditionnel en trois images distinctes qui se raccordent en un vaste panorama, lorsque le souffle épique de *Napoléon* (1927) culmine, telles trois « rivières unissant leur impétuosité pour former un large fleuve dont les eaux assagies et puissantes se dirigent vers l'immensité de la mer<sup>33</sup> ». Cette vision spectaculaire aux allures de rêve a pris forme dans les 20 dernières minutes du film, qui ont été tournés avec trois caméras, en achevant ainsi une œuvre de sept heures. Ce procédé, appelé la Polyvision, est le concept purement cinématographique qui nourrit notre idée de la polyphonie aquatique du cinéma.

Grâce à la Polyvision, le réalisateur français a créé un nouveau concept de représentation de l'espace-temps au cinéma. En effet, Abel Gance s'est trouvé confronté au problème du mode de représentation d'actions multiples, se déroulant en des lieux et des temps, eux-mêmes, multiples. Comment le faire sur un seul écran rectangulaire ? D'abord, les réalisateurs ont essayé d'utiliser la surimpression ou le *flash-back*. L'un des exemples, le court métrage *l'Histoire d'un crime* de Ferdinand Zecca (1901), met à l'écran un cambrioleur capturé ; lorsqu'il s'endort dans sa cellule, trois souvenirs sous forme de rêve apparaissent successivement sur le mur : le premier représente son enfance, le deuxième son adolescence, et le troisième son âge adulte.

Bien qu'Abel Gance ait souvent utilisé les surimpressions, il voulait, avec *Napoléon*, dépasser les limites des puissances cinématographiques. Ainsi, la Polyvision devient la confrontation simultanée des images entre elles et leur union pour former un panorama à la fois : les relations entre les images ne s'établissent plus seulement séquentiellement, dans la continuité temporelle, mais aussi dans la simultanéité (selon une continuité spatiale). Quant à nos recherches, un aspect semble crucial : Abel Gance « évoquait toujours la polyphonie pour faire comprendre ce qu'est la Polyvision<sup>34</sup> ». En revanche, au lieu d'impliquer une filiation musicale, la Polyvision de Gance était

---

<sup>33</sup> Jean-Jacques Meusy, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 2000, n° 31, pp. 153-211. Consulté le 19 avril 2021.

< Disponible sur : <https://journals.openedition.org/1895/68> >

<sup>34</sup> *Id.*, paragr. 10.

pensée d'emblée comme une réflexion purement cinématographique ; le réalisateur lui-même présente son idée ainsi :

Et brusquement l'idée m'est venue : mais si j'avais un écran à droite et un écran à gauche, agrandissant mon champ visuel, c'est-à-dire me donnant trois fois la grandeur de l'image, alors je pourrais avoir un écran panoramique de mes soldats, quand j'ai besoin de soldats, qui aurait infiniment plus de puissance que ce que je pourrais avoir en une seule image en les éloignant... Et l'idée m'est venue primitivement de l'écran panoramique qui était en somme le grand écran de *Napoléon*. Ensuite, au montage, je me suis aperçu que si je montais l'image centrale, où Napoléon réfléchissait à la façon dont il allait diriger sa campagne, et que si je voyais en même temps à gauche ses armées descendant d'une colline par exemple, et que si j'inversais l'image de gauche par rapport à celle de droite, la même image d'armée descendant de cette colline, j'avais comme une architecture mouvante merveilleuse, tandis que lui, au centre, continuait ses rêves de construction de l'Europe d'alors... (*Bureau des rêves perdus* – 1956.)<sup>35</sup>

La vision d'Abel Gance indique, d'une façon très claire, l'idée du « triple-écran », donc du triptyque. Ce dernier en tant que terme envoie vers l'histoire de l'art, surtout de la peinture : le triptyque est une œuvre peinte (ou sculptée) en trois panneaux, dont les deux volets extérieurs peuvent normalement se refermer sur celui du milieu. Un tel format était très répandu au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance, surtout, en peinture religieuse (le chiffre « trois » renvoie vers le concept théologique de la Trinité). Prenons pour exemple *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch (peint entre 1494 et 1505). Nous pouvons le lire chronologiquement (du gauche vers le droit) : le panneau de gauche montre Adam et Ève au Paradis, réunis par Dieu (Jésus Christ) ; la partie centrale représente l'humanité et ses péchés ; enfin, le panneau de droite offre une vision de l'Enfer, où les pécheurs subissent des tortures. Bref, les trois panneaux correspondent aux trois dimensions du temps (le passé, le présent et le futur), tout en constituant une certaine hiérarchie, selon laquelle la partie la plus importante – celle qui symbolise le présent – se trouve au centre (elle est, d'ailleurs, la plus grande). La même hiérarchie est établie dans le triple écran de Gance : l'image la plus importante (celle qui crée les significations principales et dirige le film) est placée au centre ; nous y voyons, par exemple, le portrait de Napoléon I<sup>er</sup>. Compte tenu que, dans la peinture religieuse, la partie centrale du triptyque représente souvent la crucifixion ou bien la naissance de Jésus, le visage de Napoléon Bonaparte acquiert, dans ce contexte, des connotations de Saint, son chapeau ayant la forme d'une auréole.

---

<sup>35</sup> Cité dans Roger Icart, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, l'Âge d'Homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1983, p. 185.



*Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch



Le triptyque-panorama d'Abel Gance (*Napoléon*, 1927)

D'une manière générale, les triptyques révèlent une très grande complexité du traitement de l'espace-temps ; ils produisent une impression d'immensité et de puissance. Nous voyons le même effet dans le texte littéraire, *La Divine Comédie* de Dante, une œuvre constituée également de trois parties, où trois niveaux de l'espace se distinguent : l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. Au niveau de la structure du texte, ces trois cantiques induisent une symbolique très précise des nombres car elles sont composées chacune de trente-trois chants (plus un chant inaugural, placé dans l'*Enfer*). Les chiffres incarnent, encore une fois, l'idée fondamentale de la théologie chrétienne, celle de la Trinité, qui fait l'Unité. En effet, la sainte Trinité se reflète dans la structure ternaire du poème, dans la forme du tercet et dans la disposition des rimes<sup>36</sup>. Ainsi, la partition est minutieusement calculée suivant « une numérogie trine et trinitaire<sup>37</sup> ». Si *La Divine Comédie* de Dante est l'un des plus importants témoignages culturels de la civilisation médiévale, *Napoléon* d'Abel Gance est une fresque historique, réputée pour les nombreuses innovations cinématographiques, surtout, le triptyque final.

Comme nous pouvons le constater en lisant le scénario<sup>38</sup> de *Napoléon*, c'était le projet le plus colossal du cinéma français. Les aspects techniques et économiques lançaient un vrai défi à Gance :

Le dispositif de prise de vues comprenait trois caméras métalliques Parvo K montées selon un axe vertical sur trois plateaux superposés. [...] La caméra fournissant l'image du milieu était orientable de 10 degrés de chaque côté, tandis que les deux caméras fournissant les images latérales pouvaient pivoter de

<sup>36</sup> Cf. Erich Auerbach, *Écrits sur Dante*, introduction et traduction de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, coll. « Argô », 1999, pp. 181-182.

<sup>37</sup> Carlo Ossola, *Introduction à la « Divine comédie »*, édition augmentée et révisée, traduit de l'italien par Nadine Le Lirzin et Pierre Musitelli, Paris, Le Félin, coll. « Les marches du temps », 2016, p. 26.

<sup>38</sup> Cf. Abel Gance, *Napoléon, épopée cinématographique en cinq époques : première époque, Bonaparte*, préface de Jean Tulard, Paris, Jacques Bertoin, collection dirigée par Bambi Ballard, 1991.

10 degrés vers le centre et de 90 degrés vers l'extérieur. Le prix du dispositif était de 35 000F sans les trois caméras qui étaient tarifées 15 000F l'unité.<sup>39</sup>

Le coût financier du projet correspondait bien aux ambitions artistiques : dans ses triptyques, Gance utilise aussi les surimpressions. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner les séquences de la double tempête : sur le fond de la mer déchaînée, les visages en gros plans de Marat, Robespierre et Bonaparte se succèdent. Abel Gance s'était vanté d'avoir superposé jusqu'à 16 images<sup>40</sup>. En revanche, l'écran unique traditionnel, que nous retrouvons dans *Napoléon*, est aussi complexe et nécessaire que l'écran multiple.

D'une certaine façon, la Polyvision d'Abel Gance a inspiré les réalisateurs ultérieurs, surtout, l'idée de l'écran partagé (en anglais, *split screen*), que nous retrouvons dans les films de Richard Fleischer, Peter Greenaway ou Brian De Palma. L'un des exemples de ce dernier, le documentaire *Dionysus in '69* (1970), est, en réalité, la captation d'une représentation des *Bacchantes* d'Euripide, faite par une troupe théâtrale et mise en scène par le théoricien Richard Schechner. Nous y voyons l'écran divisé en deux par le système de *split screen*, montrant, d'un côté la scène, et de l'autre côté, le public, qui assiste à cette représentation.

L'idée de Polyvision d'Abel Gance nous aide à formuler notre propre hypothèse, selon laquelle la polyphonie aquatique est la propriété du cinéma. Nous supposons que l'image cinématographique de l'eau, en elle-même, contient (ou dégage) de la polyphonie. Une telle image produit la polyphonie visuelle et sonore *à la fois*, elle dissout ainsi la barrière entre l'oreille et l'œil. Grâce à l'eau du cinéma, on passe constamment de la polyphonie sonore à la polyphonie visuelle (et inversement) car l'eau possède deux côtés, deux aspects (visuel et sonore). Pour ainsi dire, en cinéma, nous voyons et nous entendons toujours une *superposition* des images et des sons ; cette *superposition* permanente désigne ce que nous appelons la polyphonie filmique. Ce phénomène, que nous supposons être purement audiovisuel, se révèle par la présence de l'eau, la vraie source de la polyphonie cinématographique. C'est pourquoi tout au long de notre recherche, nous vérifierons si le film va dans ce sens-là, si les images aquatiques créent une vraie polyvision et valident ainsi notre hypothèse.

---

<sup>39</sup> Jean-Jacques Meusy, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], *op. cit.*, paragr. 33.

<sup>40</sup> *Id.*, paragr. 44.

## L'image de la sirène : lignes directrices pour l'analyse filmique

L'eau filmique est tantôt bénéfique, tantôt maléfique. Dans le premier cas, elle est guérisseuse et fécondante, associée aux naïades ; dans le deuxième cas, elle devient une sorte de miroir de vanité humaine, représentée par Narcisse ou par les sirènes, mystérieuses créatures marines. Tout au long de l'histoire culturelle, la sirène homicide s'oppose à la sirène harmonieuse. Pendant certains moments, ces êtres marins deviennent très à la mode : les sirènes, représentées par de belles jeunes filles nues, figuraient dans les fêtes destinées au roi Louis XI. Mais la sirène, qui est-elle vraiment ? Et pourquoi le cinéma nous oblige à revenir vers une longue histoire mythologique, philosophique et anthropologique à la fois de cette chimère hybride ?

Au premier abord, la figure des sirènes se présente comme une énigme. Nous pourrions énumérer relativement peu de films, dans lesquelles une sirène apparaît en tant que personnage physique. À titre d'exemple, nous pouvons citer un film d'aventure, *Pirates des Caraïbes : La Fontaine de Jouvence* (*Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*, 2011), réalisé par Rob Marshall. Le spectateur y observe comment l'équipage du *Queen Anne's Revenge* tente de capturer une sirène afin de recueillir sa larme, possédant un pouvoir magique. Après avoir essuyé une attaque de plusieurs sirènes, les personnages arrivent à en attraper une, dont Philip, un jeune pasteur, tombe immédiatement amoureux. La larme d'une sirène est associée, dans le film, à l'immortalité, elle peut guérir des maladies. Bien que l'image de cette créature marine ne soit pas complètement originale (nous y retrouvons certains clichés), elle nous invite à réfléchir sur le principe de l'hybridité, sa queue de poisson, son pouvoir de séduire, ainsi que son savoir mystérieux. En effet, la plupart des films possèdent des indices très discrets (la sonorité particulière, l'ambiance étrange, la sexualité excessive, etc.), qui nous rappellent la sirène. Elle peut apparaître en tant que symbole, métaphore, personnification, reflet de quelque chose qui existe dans la texture filmique d'une manière implicite et crée une polyphonie intertextuelle. Plusieurs couches significatives construisent la mémoire culturelle et nous invitent à la découvrir d'une manière rétrospective, en allant d'*ici* et *maintenant* (la matière filmique) vers *là-bas*, *jadis* (l'histoire, la mythologie, la philosophie, etc.).

L'image de la sirène a subi beaucoup de transformations et d'interprétations qui dépendent de l'époque concernée ou de la latitude géographique : un monstre d'après Homère, une savante chez Ovide, une trompeuse selon Horace, la courtisane d'après Isidore de Séville et Maxime de Turin, la

prostituée chez Brunetto Latini, le diable d'après Guillaume Le Clerc, la sorcière selon les anciens contes celtes, une divinité hermaphrodite en Germanie et en Scandinavie ancienne, la personnification de la soif de connaissance chez Dante, la bienfaitrice et bienveillante chez Giovanni Pontano ou Hans Christian Andersen. Plus on étudie le mythe des sirènes au cours de l'histoire culturelle, plus il devient complexe et compliqué.

### Sirène de l'Antiquité

La première source – la plus ancienne et la plus fiable – pour les études des sirènes en tant que les êtres fantastiques (ou réels) est, sans doute, la mythologie grecque. En effet, la divinisation et la personnification de la mer, ainsi que de ses êtres sont des phénomènes typiques de la mythologie gréco-romaine. Déjà dans l'Antiquité, le mythe des sirènes touche les domaines très variés et très complexes : ces créatures énigmatiques appartiennent au monde souterrain des Enfers, au monde céleste de la musique et à l'univers marin des navigateurs à la fois<sup>41</sup>. En revanche, les cultures ultérieures – surtout, le catholicisme – voulaient étouffer toutes les vérités païennes (protohistoriques et antiques). Comme les superstitions et les délires étaient vite condamnés au cours de Moyen Âge, les écrits médiévaux sont peu crédibles, voire déformants et vulgaires à l'égard de l'Antiquité, ainsi que de son héritage. Pour ainsi dire, toute la vérité se cache dans les œuvres des auteurs grecs et latins.

Lorsque le lecteur d'aujourd'hui évoque les sirènes de l'Antiquité, la référence homérique vient à l'esprit. En effet, les poèmes d'Homère sont à l'Antiquité ce que la Bible est à notre civilisation : un texte inspiré, sur lequel on médite, que l'on imite, ou bien, que l'on critique<sup>42</sup>. Pourtant, Homère n'était pas le seul auteur ayant dessiné ces créatures marines dans la littérature antique : dans les *Argonautiques*, Apollonios de Rhodes, tout au contraire de l'*Odysée* d'Homère, construit « des

---

<sup>41</sup> Cf. Annie Lermant-Parès, « Les Sirènes dans l'Antiquité », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1235.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 1237.

figures ré-enchantées et positives<sup>43</sup> », qui dévoilent un savoir valide sur le monde à l'époque hellénistique ; de plus, l'auteur du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. met en question la version homérique. D'ailleurs, nous pouvons énumérer une grande quantité d'auteurs de l'Antiquité qui mentionnent les sirènes et éclaircissent l'un ou l'autre aspect de leur mythe : Hésiode, Euripide, Platon, Pindare, Aristote, Xénophon, Apollodore le Mythographe, Hygin, Pausanias, Lucien de Samosate, Sénèque, Cicéron, Plutarque, Ovide, Horace, Virgile, et plein d'autres. En analysant leur œuvre, nous sommes confrontés à la première complication : les sirènes n'y représentent qu'un motif secondaire, par conséquent, la rencontre entre les personnages et ces êtres monstrueux constitue un court épisode, voire quelques lignes du texte.

Parmi tous ces auteurs, Platon, dans un de ses dialogues, *La République*, fournit un développement très significatif concernant le chant des sirènes, qui est associé au mouvement des sphères célestes, à la cosmologie :

Sur la partie supérieure de chaque cercle se tenait une Sirène, qui était engagée dans le mouvement circulaire avec chacun et qui émettait une sonorité unique, une tonalité unique, et de l'ensemble de ces huit voix résonnait une harmonie unique. Il y avait aussi d'autres femmes qui siégeaient, au nombre de trois, placées en cercle à égale distance, chacune sur un trône : elles étaient les filles de Nécessité, les Moires, vêtues de blanc, la tête couronnée de bandelettes, Lachésis, Clotho et Atropos. Elles chantaient des hymnes qui ajoutaient à l'harmonie du chant des sirènes, Lachésis célébrant le passé, Clotho le présent, Atropos l'avenir. De plus, Clotho, la main droite posée sur le fuseau, aidait, en s'interrompant de temps à autre, à la révolution du cercle extérieur, alors qu'Atropos faisait tourner de la même manière de la main gauche les cercles intérieurs<sup>44</sup>.

Comme nous pouvons voir grâce à cet extrait, le dixième livre de *La République* expose une conception astronomique de l'univers, ainsi que la compréhension philosophique de la destinée humaine ; les sirènes et les Moires y jouent des rôles principaux. Bien que l'apparence de sirènes ne soit pas décrite, nous y trouvons beaucoup de détails sur leur chant : les nuances de leur voix s'associent au mouvement des orbés. Sans doute, Platon confie aux sirènes « une mission fort élevée<sup>45</sup> ». En effet, les sirènes chantent chacune sa note en un cercle planétaire, en créant ce que

---

<sup>43</sup> Laury-Nuria André, « Les Sirènes d'Apollonios de Rhodes : du désenchantement homérique au sortilège paysager », in *Les Sirènes ou le Savoir périlleux : D'Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'Hélène Vial, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 99.

<sup>44</sup> Platon, *La République*, traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002, p. 517 (X, 617b-c).

<sup>45</sup> Adeline Bulteau, *Les Sirènes*, op. cit., p. 27.



nous pouvons appeler « la Musique des Sphères<sup>46</sup> ». Pour ainsi dire, les sirènes de Platon représentent l'harmonie ; leur chant est associé à la transcendance.

Nous pouvons énumérer un grand nombre de sources où les sirènes sont mentionnées sans aucune précision sur leur apparence. Le meilleur exemple, quant à ce propos, est l'*Odysée* d'Homère (le poète décrit le chant des sirènes, mais dit rien sur leur physique). Nous reconnaissons la sirène mi-femme mi-oiseau en tant que modèle grec grâce à l'*Hélène* d'Euripide, les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhode et l'iconographie de l'époque (notamment, la céramique), où cette créature est explicitement décrite ou montrée. Cependant, dans un tas d'œuvres, on n'est pas en mesure de définir, s'il s'agit d'une sirène grecque

(mi-femme mi-oiseau) ou d'une sirène nordique (mi-femme mi-poisson). Prenons l'exemple du *Livre d'Hénoch* (ou *Le Livre d'Enoch*, selon les différentes traductions françaises), l'un des plus insolites et remarquables textes de la Bible apocryphe, écrit par le Patriarche Enoch, septième après Adam, descendant de Seth et ancêtre de Noé. Désormais, nous nous retrouvons face à un problème de traduction car il existe beaucoup de versions de ce texte : la version éthiopienne, trouvée par l'explorateur écossais James Bruce en 1773 et traduit en anglais par le linguiste Richard Laurence en 1821 ; la version grecque, trouvée par un chercheur dans la Bibliothèque du Vatican en 1832 ; la version moldave (de très mauvaise qualité et incomplète), détectée par le professeur russe Popov en 1880 ; enfin, la version appelée « slavonique », écrite dans un mélange de vieux bulgare et de serbe ancien du XV<sup>e</sup> siècle, découverte dans l'actuelle Serbie, par le professeur Sokolov, dans la



Ulysse et les sirènes ailées.

Stamnos attique à figures rouges (vers 490-460 av. J.-C).  
Londres. British Museum.

---

<sup>46</sup> Carlos Lévy, « Les Sirènes cicéroniennes et leur arrière-plan philosophique », in *Les Sirènes ou le Savoir périlleux : D'Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 158.

Bibliothèque Nationale de Belgrade<sup>47</sup>. La version la plus importante est celle de l'Église Éthiopienne, qui a été traitée – en Éthiopie – comme un livre saint et partie intégrante des ouvrages canoniques, dont un exemplaire se retrouvait à l'Université d'Oxford et l'autre a été confié au roi Louis XV. Dans une des traductions françaises de la version éthiopienne, parue en 1906, nous retrouvons une brève mention des sirènes :

1. Puis Uriel me dit : « C'est ici que les anges, qui se sont unis aux femmes, se tiendront. Leurs esprits, prenant de nombreuses apparences, ont souillé les hommes, et ils les feront errer pour qu'ils sacrifient aux démons comme à des dieux, jusqu'au jour du grand jugement, - jour où ils seront jugés pour être perdus. 2. Quant à leurs femmes, qui ont séduit les anges, elles deviendront des Sirènes<sup>48</sup>. »

Cet extrait, tiré du chapitre XIX du *Livre d'Hénoch*, nous apprend que les anges déchus se sont rebellés contre le Dieu et ont fait l'amour aux filles de la terre, qui, par la suite, se métamorphosent en sirènes (ou bien, qui engendrent les sirènes). En revanche, dans la traduction française, publiée par l'abbé Migne en 1856, et faite à partir du texte anglais du professeur linguiste Richard Laurence, les sirènes ne sont pas mentionnées<sup>49</sup>. Par ailleurs, le ministre français du protestantisme, Samuel Bochart, assure qu'il n'est nullement question des sirènes dans les livres saints, et que les animaux auxquels les *Septante* et la *Vulgate* ont donné ce nom n'avaient aucun rapport avec elles<sup>50</sup>.

D'une certaine façon, la reprise, ainsi que l'assimilation des sirènes en tant que l'image païenne dans le contexte du christianisme et dans son enseignement s'est faite par les Pères de l'Église. Sur ce point, l'interprétation de l'*Odyssée* d'Homère, faite par saint Jérôme, fournit des éléments clés afin de saisir la christianisation de la sirène. En effet, dès l'Antiquité, les divers courants de pensée (le pythagorisme, le stoïcisme, le néo-platonisme) attribuaient aux textes d'Homère des significations allégoriques : l'errance d'Ulysse était interprétée, par exemple, comme « les

---

<sup>47</sup> Cf. Pierre Jovanovic, Anne-Marie Bruyant, *Enoch : Dialogues avec Dieu et les Anges*, Paris, Le Jardin des Livres, coll. « Intemporel », 2002, p. 9.

<sup>48</sup> *Le livre d'Hénoch*, traduit sur le texte éthiopien par François Martin [1906], Paris, Books on Demand, 2019, p. 36. Nous retrouvons une traduction plus ou moins identique – avec la mention des sirènes – dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » : *La Bible. Écrits intertestamentaires*, édition publiée sous la direction d'André Dupont-Sommer et Marc Philonenko, Paris, Gallimard, 1987, p. 493.

<sup>49</sup> Cf. *Le Livre d'Enoch*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Les portes de l'étrange », 1975, p. 38.

<sup>50</sup> Cf. « Analyse du bestiaire », in Guillaume Le Clerc de Normandie, *Le bestiaire divin*, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, avec une introduction sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen Âge, considérés dans leurs rapports avec la symbolique chrétienne par C. Hippeau, Genève, Slatkine Reprints, « Collection des poètes français du Moyen Âge, I », 1970, p. 117.

tribulations de l'âme humaine à la recherche de la rédemption<sup>51</sup> ». Bien que l'allégorisme soit un héritage antique (cf. les fables d'Ésope), il se développe à travers l'enseignement de l'Église pendant le Moyen Âge : de nombreux passages de l'*Odyssee* offrent diverses possibilités d'assimiler l'imagerie homérique à la symbolique chrétienne. Prenons l'exemple des sirènes : ces créatures hybrides, qui attirent les navigateurs par leur chant, incarnent « tous les dangers, qui guettent le chrétien en proie aux tribulations du voyage terrestre<sup>52</sup> ». Saint Jérôme, qui fait référence aux sirènes le plus parmi tous les Pères, recense tous les périls qu'elles représentent, en soulignant que ces créatures entraînent les âmes de ceux qui les écoutent dans les profondeurs de l'Enfer, où elles sont livrées aux chiens dévorants (cf. *Commentarii in Esaiam*, VI, 14)<sup>53</sup>. Ainsi, le chant des sirènes est assimilé aux paroles des hérétiques et des menteurs.

### Sirène du Moyen Âge

#### *La christianisation de la sirène : les bestiaires*

Les bestiaires chrétiens sont des sources significatives pour les études de l'évolution de l'image de la sirène, surtout de la transformation d'une sirène homérique vers l'être diabolique, une « bête », mise en relation avec Dieu, le Christ et l'enseignement de l'Église. D'une manière générale, le bestiaire en tant que genre de la littérature médiévale, regroupant des fables et des moralités sur les animaux réels ou imaginaires, a été vivant du II<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle et il est représenté par plus d'une centaine de manuscrits datant du X<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>. L'imaginaire du bestiaire s'appuie, entre autres, sur une véritable encyclopédie en 37 livres, l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien (I<sup>er</sup> siècle), qui a exercé « un très fort ascendant sur toute la "science" médiévale<sup>55</sup> ». À

---

<sup>51</sup> Jacques Voisenet, *Bestiaire chrétien : L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Tempus », 1994, p. 78.

<sup>52</sup> *Id.*, p. 79.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Physiologos : Le bestiaire des bestiaires*, texte traduit du grec, introduit et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. « Atopia », 2004, p. 13.

<sup>55</sup> Jacques Voisenet, *Bestiaire chrétien : L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.)*, *op. cit.*, p. 66.

travers lui, les clercs accèdent non seulement au savoir des zoologistes grecs, mais reçoivent aussi tout un arsenal de légendes et de croyances païennes qu'ils mettent au service du christianisme. En effet, les bestiaires ne sont pas des traités d'histoire naturelle, du moins pas au sens où nous les entendons aujourd'hui, mais des ouvrages qui parlent des animaux pour mieux parler de Dieu, du Christ, et surtout, du diable et des hommes pécheurs ; leur but est de célébrer la Création et le Créateur, enseigner les vérités de la foi, inviter à se convertir<sup>56</sup>. Pour ainsi dire, les bestiaires et leur influence sur la littérature allégorique, la sculpture et l'architecture romane relèvent plus de l'histoire culturelle que de l'histoire naturelle.

Le texte initiateur du bestiaire médiéval – *Physiologos* – fut composé en grec soit au IV<sup>e</sup> siècle en Syrie (selon Max Wellman et Karl Ahrens), soit au II<sup>e</sup> siècle en Égypte (selon Friedrich Lauchert et Ben Edwin Perry), qui était alors le centre de la chrétienté. Le 13<sup>e</sup> chapitre du *Physiologos* réunit deux créatures hybrides, les onocentaures et les sirènes, sous une seule nature spirituelle, à partir d'un verset d'Ésaïe, qui introduit un trio diabolique : « Les démons, les sirènes et les onocentaures danseront dans Babylone<sup>57</sup>. » Le premier bestiaire chrétien représente ces créatures marines sous forme de femmes-oiseaux, venues de l'Antiquité :

Les sirènes sont des bêtes vivant dans la mer qui portent la mort ; par leur voix, ce sont des Muses. La moitié de leur corps a une forme humaine, et l'autre moitié a l'apparence d'une oie<sup>58</sup>.

Ce passage est direct, il ne laisse aucune ambiguïté, ni nuance : les sirènes sont définies comme « des bêtes », et elles sont associées à la mort. L'auteur anonyme s'appuie sur l'héritage gréco-romain, en comparant les voix des sirènes avec celles des Muses. En revanche, le texte nous fournit un détail assez original et précis à la fois : la moitié du corps des sirènes possède l'apparence d'une

---

<sup>56</sup> Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Seuil, 2011, p. 11.

<sup>57</sup> *Physiologos : Le bestiaire des bestiaires*, op. cit., p. 116. En revanche, dans la traduction française du Livre d'Isaïe, éditée chez Gallimard, les sirènes ne sont pas mentionnées. Nous y trouvons seulement les chats sauvages, les chouettes, les autruches, les boucs, les hyènes et les chacals. Cf. *Le Livre d'Isaïe*, XIII, 21-22, in *La Bible. Ancien Testament*, vol. II, édition publiée sous la direction d'Édouard Dhorme, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1959, pp. 45-46. Par conséquent, nous pouvons supposer que l'auteur inconnu de *Physiologos* s'est appuyé uniquement sur la version grecque de la Bible, dans laquelle les sirènes remplacent des autruches. D'une manière générale, la confrontation des textes grec et hébraïque montre d'énormes divergences. La traduction latine de saint Jérôme (Vulgate), quant à elle, possède certaines inconséquences majeures. Cf. Edmond Faral, « La queue de poisson des sirènes », in *Romania* [en ligne], t. 74, n°296, 1953, pp. 433-437. Consulté le 25 février 2021.

< Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1953\\_num\\_74\\_296\\_3384](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1953_num_74_296_3384) >

<sup>58</sup> *Physiologos : Le bestiaire des bestiaires*, op. cit., p. 116.

oie. Le commentateur de l'édition française du *Physiologos*, Arnaud Zucker, suggère que l'hybridité évolutive des sirènes – du statut de demi-oiseau à celui de demi-poisson – peut être interprétée comme la tentative de les faire régresser et de les faire taire : les poissons ne peuvent ni voler, ni chanter<sup>59</sup>. Le paragraphe suivant du *Physiologos* nous présente l'interprétation chrétienne de l'image de la sirène :

Ainsi en est-il de tout homme à l'âme partagée, fluctuant dans toutes ses démarches. Certains hommes se rendent dans l'Église avec les apparences de la piété, mais en reniant ce qui en fait la force. Dans l'Église, ils sont comme des hommes, mais lorsqu'ils la quittent, ils se transforment en bêtes. Ces gens représentent les personnages des sirènes et des onocentaures : leurs dispositions sont contradictoires et leurs choix des impostures. Par leurs discours séduisants et beaux, comme les sirènes, ils abusent le cœur des hommes sans malice ; car les mauvaises compagnies corrompent les bonnes mœurs<sup>60</sup>.

L'extrait nous montre que l'animal symbolise la personne humaine, et l'animalité, ou une partie animale du corps humain, devient métaphore d'un certain vice. En effet, la morale du texte évoque l'impiété de l'être humain qui se présente sous forme de duplicité active : la sirène est réellement une représentante de l'espèce humaine, elle possède un cœur double, ou bien, une âme partagée (une menteuse). Ainsi, *Physiologos* rejoint les pensées de saint Jérôme : les sirènes sont interprétées comme des personnes hypocrites, qui possèdent le savoir du diable et conduisent à l'idolâtrie. Dans le cadre de l'interprétation chrétienne, cette mauvaise qualité est directement mise en relation avec leur nature hybride (l'hybridité des sirènes est lue comme le reflet physique d'une duplicité hypocrite de l'âme)<sup>61</sup>. De cette façon, l'extrait dévoile une superposition de deux cultures : celle de l'Antiquité tardive et celle du christianisme précoce. De plus, nous remarquons le phénomène de l'acculturation car le christianisme assimile, d'une façon violente, l'héritage antique.

### *Sirène et ange : question de parenté*

Les bestiaires ultérieurs privilégient l'image d'une sirène-poisson, qui devient sa représentation la plus répandue au cours de Moyen Âge. En effet, nous pouvons supposer que la sirène perd les ailes à l'époque du christianisme pour une raison idéologique : les ailes sont attribuées aux anges,

---

<sup>59</sup> *Id.*, p. 117.

<sup>60</sup> *Id.*, p. 116.

<sup>61</sup> Cf. Anna Angelini, « Les sirènes du *Physiologos* et le savoir hérétique : les périls de l'hybridité entre Antiquité et Moyen Âge », in *Les sirènes ou le Savoir périlleux : D'Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, pp. 179-192.

qui sont les intermédiaires entre Dieu et les hommes et agissent selon la volonté divine. La confusion entre les sirènes ailées et les anges est complètement indésirable. L'analyse comparatiste des sirènes et des anges (ou des démons), prenant les ailes comme le point de départ, n'est pas une chose évidente car « L'Ancien Testament ne nous instruit guère sur la physionomie et l'activité des démons, et pas du tout sur leur origine<sup>62</sup> ». Lorsque la Genèse en ses premiers chapitres signale les diverses étapes de la création de l'univers, elle ne fait jamais mention de la formation des anges ; il faut donc opter pour une « pré-existence angélique<sup>63</sup> ». En revanche, le chapitre XIX du Livre d'Hénoch, dont nous avons déjà mentionné, fournit une idée forte qui pourrait devenir le point du départ : le livre apocryphe de l'Ancien Testament nous apprend que les filles de la terre engendrent les sirènes après avoir été séduites par les anges déchus. Dans certaines traductions du texte, les sirènes sont remplacées par des géants qui ont été mis à mort<sup>64</sup>. Les esprits mauvais, sortis de leur chair, errent sur la terre.

Afin de découvrir le berceau de l'ange, nous sommes obligés de nous orienter vers le Proche-Orient. Effectivement, dans l'espace, situé entre la Perse et l'Égypte, l'Asie Mineure et le désert arabe, les peuples sumériens, akkadiens, babyloniens, assyriens, cananéens, ont, par leur dynamisme religieux, contribué à préparer la figure de l'ange telle que nous la découvrons dans la Bible<sup>65</sup>. La réalité politique de ces peuples fournit une image du ciel, qui est représenté à l'instar d'une cour royale : la puissance grandissante d'un ou plusieurs dieux suprêmes réduit les autres divinités à l'état de serviteurs, de courtisans, d'officiers, de conseillers, de messagers. La religion d'Israël sera l'héritière d'une telle représentation du ciel.

Si nous essayions de définir ce qu'est un ange, dans l'Ancien Testament, la littérature orthodoxe, ou bien, les courants mystiques, nous devrions mettre l'accent sur plusieurs aspects : messenger, guide, interprète des visions, créature immortelle, pur esprit, être invisible, qui prend l'apparence humaine, transfigurée par une lumière ou un feu surnaturel. Ses attributs principaux sont des ailes

---

<sup>62</sup> André Caquot, « Anges et démons en Israël », in *Génies, anges et démons : Égypte, Babylone, Israël, Islam, peuples altaïques, Inde, Birmanie, Asie du Sud-Est, Tibet, Chine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sources orientales, n° VIII », 1971, p. 115.

<sup>63</sup> Aurélia Stapert, *L'Ange roman dans la pensée et dans l'art*, préface de Henry Corbin, Paris, Berg international, coll. « Tradition et Culture, n° 3 », 1975, p. 75.

<sup>64</sup> Cf. *Id.*, p. 94.

<sup>65</sup> Philippe Faure, *Les anges*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Histoire à vif », 2004, p. 19.

qui « symbolisent la rapidité de mouvement et leur qualité d'êtres intermédiaires, la multiplication des yeux sur ces ailes souligne leur omniscience<sup>66</sup> ». Dans l'hermétisme d'Iran, le symbolisme des deux ailes de l'Ange Gabriel est lié à la lumière et à l'obscurité à la fois. En effet, la figure de l'Ange nous offre l'énigme primordiale : il est théurge et archétype de l'Humanité, et il est représenté pourvu de deux ailes (« l'une de lumière, l'autre enténébrée<sup>67</sup> »). En termes philosophiques, l'aile enténébrée (la gauche) marque « la non-nécessité d'être, la contingence qui affecte, dès qu'on le considère *en soi*, tout l'univers manifesté à partir de l'insondable Lumière des Lumières<sup>68</sup> ». Dans ce contexte de la mystique iranienne, l'ange est considéré comme un Double céleste de l'âme humaine, sa Nature Parfaite, son essence accomplie.

Les divers génies, les anges et les démons sont les figures incontournables dans toutes les traditions folkloriques. L'importance des données coraniques, dans la structure et les développements de l'angéologie et de la démonologie en Islam, fut saisie très tôt en Europe, où plusieurs études furent consacrées à ce sujet<sup>69</sup>. Les sept cieux de la mythologie islamique sont peuplés d'anges de diverses formes : les bovins, les vautours, les chevaux, les enfants. Le Coran précise que Dieu « fit les anges des messagers ayant deux, trois et quatre ailes<sup>70</sup> » (35, I). Tout comme la tradition chrétienne, l'angéologie musulmane nous avertit des anges déchus : Hârût et Mârût. En effet, les anges possèdent leur côté sombre, qui est caché, inconscient, et qui devient visible lorsqu'ils se révoltent contre la hiérarchie céleste.

La tradition religieuse nous apprend que, dans l'histoire intemporelle des anges appelés à la célébration de la gloire de Dieu, certains ont refusé cet appel et ont choisi le mal, notamment, l'ange Lucifer, qui est devenu Satan (l'ennemi de Dieu). Nous pouvons retrouver, dans la religion populaire, une sorte de fascination pour Satan car il est ce héros négatif, le Prince des ténèbres,

---

<sup>66</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>67</sup> Henry Corbin, *L'Homme et son ange : initiation et chevalerie spirituelle*, avant-propos de Roger Munier, Paris, Fayard, coll. « L'Espace intérieur », 1983, p. 45.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Toufy Fahd, « Anges, démons et djinns en Islam », in *Génies, anges et démons : Égypte, Babylone, Israël, Islam, peuples altaïques, Inde, Birmanie, Asie du Sud-Est, Tibet, Chine*, op. cit., p. 159.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 162. Cf. *Sourate XXXV : Créateur intégral ou Les anges*, in *Le Coran*, essai de traduction de l'arabe annoté et suivi d'une étude exégétique par Jacques Berque, Membre de l'Académie de Langue arabe du Caire, Professeur honoraire au Collège de France, édition revue et corrigée, Paris, Albin Michel, coll. « La Bibliothèque spirituelle », 1995, p. 464.

aurolé d'une lumière nocturne. Les chercheurs remarquent que, dans l'Ancien Testament, il n'y a pas d'affirmation explicite d'un péché de l'ange et Satan est un personnage qui apparaît épisodiquement<sup>71</sup>. Peu à peu, Lucifer commence à personnifier l'esprit séducteur, qui rappelle les sirènes : Satan invite les hommes au mal, tout comme les sirènes invitent les marins à la mort. De plus, l'image du serpent a été attribuée, au cours du Moyen Âge, à la sirène et à Satan à la fois.

En effet, le serpent – le premier animal du long bestiaire biblique – apparaît dans le célèbre épisode du Livre de la Genèse (grâce à la ruse, cet animal arrive à tenter Ève à manger du fruit de l'arbre de la connaissance). Depuis, l'image du serpent reste associée au péché, à la tentation et au diable (Satan), tout comme celle de la sirène. Bien que les deux créatures se ressemblent au niveau physique (le corps du serpent est allongé, recouvert d'écailles, imbriquées les unes sur les autres et protégées par une couche cornée épaisse), en vrai, les créatures, dont les bustes se terminent par des queues de serpent, s'appellent les anguipèdes<sup>72</sup> ; dans le contexte biblique, ils apparaissent, le plus souvent, dans des scènes à caractère funéraire.



Sirène ou anguipède ?

Détail du Psautier de Charlemagne (Saint-Riquier, 800).  
Paris, Bibliothèque nationale.

Nous pouvons constater que la sirène et les anges gardent beaucoup de points en commun. Une sorte de dédoublement marque l'image de la sirène, tout comme celle de l'ange. Dans le contexte de la culture occidentale, l'ange apparaît, pour la première fois, dans Le Livre de la Genèse, les sirènes, quant à elles, sont décrites, pour la première fois, au chant XII de l'*Odyssée*. Pour ainsi dire, la date approximative la plus ancienne de la création du Livre de la Genèse, le premier livre de la Bible, correspond à la date de la vie d'Homère (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C). Cela nous suggère l'idée sur l'apparition quasi simultanée de ces deux créatures dans l'histoire culturelle de l'Occident.

<sup>71</sup> Yves Cattin, Philippe Faure, *Les anges et leur image au Moyen Âge*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « Visages du Moyen Âge », 1999, p. 164.

<sup>72</sup> Jacqueline Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997, pp. 77-78.



Si les ailes nous permettent de comparer les sirènes et les anges, ces membres supérieurs couverts de plumes des oiseaux deviennent aussi un signe distinctif d'Hermès grec : le seul dieu antique, qui possède non seulement la physique, mais aussi les fonctions, semblables à celles des anges. En effet, Hermès se manifeste à la surface de la terre, mais il reste insaisissable et ubiquitaire grâce à ses sandales ailées. De plus, le fils de Zeus et de Maïa est un intermédiaire, un voyageur perpétuel, un messager, tel un ange, qui transmet les consignes des dieux aux êtres humains. Sa baguette, un outil de transmutation, « fera de lui, sous le qualificatif de Trismégiste (trois fois très grand), le patron des alchimistes<sup>73</sup> ». Nous pouvons constater que ces trois personnages mythiques – les sirènes, les anges et le dieu grec Hermès – sont liés par la capacité de transmettre le savoir divin et périlleux, qui n'est pas accessible aux hommes ordinaires.

Tout comme les sirènes, les anges ont subi une certaine évolution de leur apparence physique. Jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle, les anges sont représentés sous les traits de jeunes gens en vêtements blancs, dépourvus d'ailes afin d'éviter toute confusion avec certaines entités païennes<sup>74</sup>, notamment Niké grecque (Victoire romaine) ou bien, justement, les sirènes. Comme nous le savons, les anges reçoivent les ailes après le triomphe du christianisme. Plus tard, en 787, le deuxième concile de Nicée a rendu licite la représentation des anges sous forme humaine. À Byzance, comme en Occident, ils portent souvent un costume d'apparat, qui rappelle celui des courtisans ou des hauts fonctionnaires impériaux.

Si la sexualité explicite des sirènes est un des aspects les plus évidents et les plus développés au cours de l'histoire, la sexualité des anges était une question extrêmement délicate pendant toutes les époques. Les moines et mystiques du Moyen Âge se prononcent d'une façon très prudente à ce sujet. Bernard de Clairvaux estime que les anges « possèdent une forme éthérée qui s'apparente au vent, à la flamme et au feu<sup>75</sup> ». Il nie donc la corporéité des anges. Dans le *Qorân*, il est dit que les anges sont créés de lumière et qu'il ne saurait être question à leur égard d'établir une différenciation concernant le féminin ou le masculin<sup>76</sup>. Donc les anges n'ont pas de sexe. Comme l'ange représente la « nature parfaite » de l'homme, nous pouvons supposer que l'homme parfait dans toutes les

---

<sup>73</sup> Jean-Marc Fombonne et Marie d'Assignies, *Des anges et des hommes : de la nuit des temps au III<sup>e</sup> millénaire*, Paris, Éditions du Chêne-Hachette Livre, 1996, p. 37.

<sup>74</sup> Philippe Faure, *Les anges*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>75</sup> Aurélia Stapert, *L'Ange roman dans la pensée et dans l'art*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>76</sup> *Id.*, p. 50.

religions monothéistes est asexué. En effet, *L'Évangile de Matthieu* précise que les hommes seront non sexués à la résurrection ; les ressuscités apparaîtront dans un état comparable aux anges de Dieu : « comme des messagers [de dieu] / dans les cieux c'est ainsi qu'ils seront<sup>77</sup> » (22, 30).

Bien que les sirènes soient plutôt des créatures féminines et les anges soient évoqués plutôt comme des androgynes, le cinéma représente souvent les anges sous l'image d'une petite fille. Prenons l'exemple de *L'Évangile selon saint Matthieu (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)* de Pier Paolo Pasolini, où le rôle de l'ange est joué par l'actrice Rossana Di Rocco, qui a également les traits androgynes, ou bien, *La Dernière Tentation du Christ (The Last Temptation of Christ, 1988)* de Martin Scorsese : Satan y tente le Christ sous forme d'une fille. Pour ainsi dire, l'identité sexuelle des sirènes et des anges n'est pas claire, tous les deux possèdent certaines caractéristiques androgynes.

La sirène médiévale (mi-femme mi-poisson) induit les significations du poisson, alors que ce dernier est très souvent lié au christianisme, et même à la figure de Jésus : les premiers disciples de Christ sont des pêcheurs. Dans le contexte chrétien, le poisson indique une sorte de double signification : d'une manière générale, c'est un symbole chrétien car il signifie Jésus-Christ, le Sauveur, surtout au début de l'église primitive (le poisson est un détail récurrent dans le Nouveau Testament). Mais le savoir médiéval connaît mal des animaux vertébrés aquatiques, ils paraissent étranges car vivent sous l'eau – dans un milieu hostile pour l'homme – où tout être « normalement constitué » ne peut que mourir asphyxié. Sur ce point, les poissons, comme tous les êtres marins, semblent avoir un pacte lié avec le diable. En effet, le monde des eaux et celui de l'enfer sont de même nature : il y fait sombre, on y suffoque, on y meurt et, même après la mort, on y subit des supplices effroyables et des peines éternelles<sup>78</sup>. Cette double signification du poisson définit un double sens de la sirène au cours de Moyen Âge : d'une part, elle devient une sorte de guide spirituel vers les profondeurs de notre âme (selon le symbolisme de l'art roman), et d'autre part, elle représente le diable (dans les bestiaires médiévaux ou les pensées des Pères de l'Église).

---

<sup>77</sup> *Évangile de Matthieu*, traduction et notes de Claude Tresmontant, deuxième édition revue et corrigée, Paris, François-Xavier de Guibert, 1996, p. 180.

<sup>78</sup> Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 178.

## *La morphologie corporelle des sirènes : les ailes ou la queue de poisson ?*

Bien qu'une courte mention sur la queue de poisson des sirènes apparaisse déjà chez certains auteurs de l'Antiquité (notamment, chez Horace), ce détail reste elliptique, lapidaire dans la littérature gréco-romaine. Nous trouvons, pour la première fois, la sirène-femme à queue de poisson bien présentée et détaillée au VIII<sup>e</sup> siècle, dans *Liber monstrorum*, souvent attribué à saint Aldhelm (Aldhelm de Malmesbury), à partir d'une lecture des *Bucoliques* de Virgile sur Scylla (VI, 75)<sup>79</sup>.

La sirène-poisson ne s'impose donc que très tardivement et coexiste longtemps avec la figure ailée<sup>80</sup> : en architecture, nous pouvons trouver la présence des deux types de sirènes sur le même monument. Le trouvère du XIII<sup>e</sup> siècle, Guillaume Le Clerc de Normandie, dans *Le Bestiaire divin*, qui possède une structure quasi identique au *Physiologos*, ne tranche pas, d'une façon brusque, sur la morphologie corporelle des sirènes, il laisse de la place à l'imagination et à l'incertitude : d'après ce poète, elles ont l'allure d'un poisson et/ou d'un oiseau (« comme poisson et com oisel<sup>81</sup> »). En revanche, la signification de ces êtres est très claire : les sirènes incarnent le diable.

Brunetto Latini, quant à lui, désigne une image très complexe : les sirènes sont des poissons volants car elles possèdent « l'apparence de femmes depuis la tête jusqu'aux cuisses, puis en dessous celle d'un poisson » et sont « pourvues d'ailes et de griffes<sup>82</sup> ». De plus, le philosophe florentin s'appuie, à la légère, sur l'information, transmise par Isidore de Séville : « Il existe en Arabie des serpents ailés appelés *sirenae*, qui sont plus rapide que les chevaux et qui volent même aussi, dit-on ; leur venin est si prompt que la mort précède la douleur de la morsure<sup>83</sup>. » Ce

---

<sup>79</sup> Jacques Voisenet, *Bestiaire chrétien : L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.)*, op. cit., p. 73.

<sup>80</sup> *Id.*, pp. 297-298.

<sup>81</sup> Guillaume Le Clerc de Normandie, *Le bestiaire divin*, op. cit., p. 224.

<sup>82</sup> Brunetto Latini, « Des sirènes », in *Le Livre du trésor*, Livre I, traduction en français moderne, introduction, notes par Bernard Ribémont et Silvère Menegaldo, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Traductions des classiques du Moyen Âge, n° 94 », 2013, pp. 334-335.

<sup>83</sup> Isidore de Séville, *Étymologies*, Livre XII : *Des animaux*, texte établi, traduit et commenté par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Auteurs latins du Moyen Âge », 1986, p. 156. Reprit par Brunetto Latini dans *Le Livre du trésor*, Livre I, op. cit., p. 335.

commentaire d'Isidore est très confus car il mêle les serpents avec les démons marins de la mythologie (relativement peu de sources médiévales représentent les sirènes en tant que serpents).

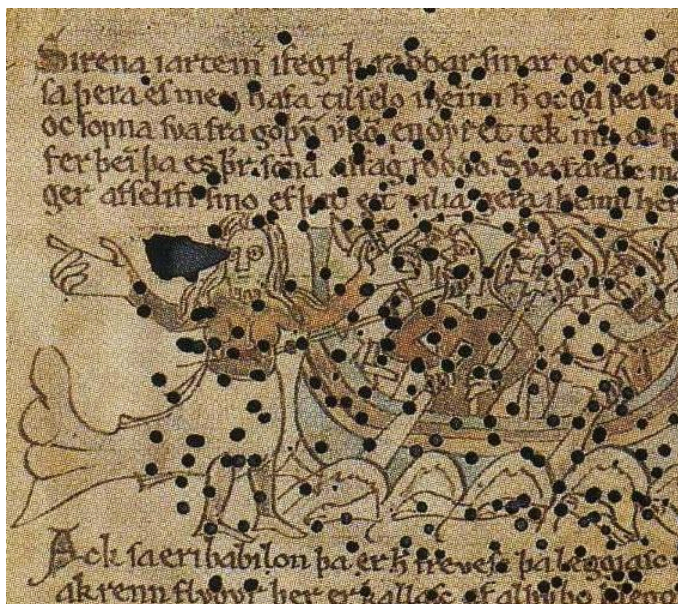
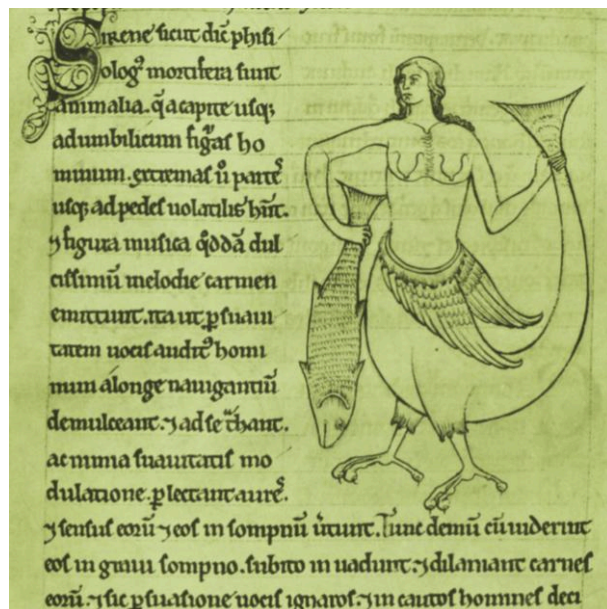


Illustration de Physiologus islandais (Islande, 1200).  
Copenhague, Det Amamagnaenske Institut.



Cambridge, University Library  
(Angleterre, fin du XII<sup>e</sup> siècle).

Au cours des siècles, l'image de la sirène devient de plus en plus complexe, floue, ambiguë : l'iconographie médiévale l'associe parfois même au dragon<sup>84</sup> (la traduction latine du Livre d'Isaïe, faite par saint Jérôme – la Vulgate, – est l'une des premières sources de l'image d'une sirène-dragon<sup>85</sup>). Dans le *Bestiaire d'Amour*, rédigé vers 1245-1250, le médecin et l'alchimiste Richard de Fournival, quant à lui, disperse toutes les natures connues de sirène afin de les conserver toutes<sup>86</sup>. Par conséquent, cette créature marine apparaît embrouillée, enchevêtrée : tantôt une femme-oiseau,

<sup>84</sup> Cf. Denise Jalabert, « De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes, II : Les sirènes », in *Bulletin Monumental* [en ligne], tome 95, n°4, année 1936, p. 456. Consulté le 23 février 2021.

< Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-473x\\_1936\\_num\\_95\\_4\\_9242](https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1936_num_95_4_9242) >

<sup>85</sup> Cf. Edmond Faral, « La queue de poisson des sirènes », in *Romania* [en ligne], *op. cit.*, pp. 433-437. Consulté le 25 février 2021.

< Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1953\\_num\\_74\\_296\\_3384](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1953_num_74_296_3384) >

<sup>86</sup> Cf. Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour et la Response du bestiaire*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Moyen âge », 2009, pp. 181-183.

tantôt une femme-poisson, la musicienne et le démon à la fois, qui tombe sur nous, séduit et nous tue. Pourtant, elle reste toujours une femme, ce qui souligne son côté charmant et destructeur, imprévisible et équivoque à la fois. En effet, nous pouvons citer beaucoup de sources médiévales, dans lesquelles la sirène est dotée simultanément d'une queue de poisson, de pattes d'un oiseau et, en plus, de bras humains. Les images confondant les deux types de sirènes – mi-femme mi-oiseau et mi-femme mi-poisson – sont surtout répandues dans l'iconologie des XII-XIII<sup>e</sup> siècles (notamment, dans les enluminures).



Une sirène joue d'un instrument à cordes, alors que deux autres sont occupées à déchirer le cadavre de leur victime.

Le détail d'un exemplaire latin du *Physiologos* (le *Bruxellensis* 10066-77 de la 2<sup>e</sup> moitié du X<sup>e</sup> siècle).

Richard de Fournival évoque, à demi-mot, que les marins, attirés par les chants des sirènes, meurent soit par naufrage, soit sous les dents carnivores des sirènes. Cela révèle leur délire très particulier – le cannibalisme – que les chercheurs analysent très rarement (Michel Pastoureau, dans son étude sur les bestiaires médiévaux, mentionne très brièvement, sans aucun développement, que certaines sirènes mangent les cadavres des marins<sup>87</sup>). Michel Bulteau, quant à lui, est plus explicite : il s'appuie sur la traduction de la Bible, ainsi que les commentaires de saint Jérôme, qui confirme que les sirènes dévorent les prétendants sur une île ou au milieu du naufrage<sup>88</sup>. De plus, l'anthropophagie est un élément que nous retrouvons dans les récits à propos de sirènes nord-

<sup>87</sup> Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, op. cit., p. 190.

<sup>88</sup> Michel Bulteau, *Mythologie des filles des eaux*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Gnose », 1982, pp. 39-41.



africaines : l'un des contes algériens relate l'histoire d'une mère qui dévore ses fils l'un après l'autre ; cette femme est présentée comme une sirène<sup>89</sup>.

Compte tenu du manque de sources littéraires et iconographiques, nous devons constater que le plaisir cruel de manger la chair humaine (le cannibalisme) est l'un des aspects les plus discutables concernant les sirènes. Même Homère n'est pas clair sur ce sujet et son texte laisse beaucoup d'espace pour l'interprétation. Cependant, la culture médiévale, quant à elle, est une source très riche pour les études de l'anthropophagie. En effet, le Moyen Âge, marqué par l'expansion du christianisme, impose l'idée de la transsubstantiation – la conversion du pain et du vin en corps et en sang du Christ – un phénomène surnaturel, qui est essentiel lors de l'Eucharistie. Ce sacrement chrétien offre au cannibalisme une dimension théologique, pieuse et même miraculeuse. La source du rituel eucharistique se trouve dans les Évangiles : au moment de la Dernière Cène, Jésus présente le pain et le vin comme étant son corps et son sang et invite ses disciples à reproduire ces gestes en mémoire de lui (Matthieu, XXVI, 26-28 ; Marc, XIV, 22-24 ; Luc, XXII, 17-20 ; Jean, VI, 50-54)<sup>90</sup>. Cette dernière – l'Évangile de Jean – met en scène un échange entre Jésus et des Juifs, où le Christ affirme que celui, qui boit son sang et mange sa chair, aura la vie éternelle. En revanche, le cannibalisme des sirènes n'est nullement lié à l'Eucharistie ; bien au contraire, il est interprété comme démoniaque. Sur ce point, les sirènes s'approchent de l'image des sorcières, que l'Inquisition condamnait au bûcher.

En effet, l'idée du rassemblement des sorcières – le sabbat – est inséparable du dîner cannibale, où les « dames de la nuit<sup>91</sup> » mangeaient de petits enfants. Toutes les deux – les sirènes et les sorcières – induisent un rapport très étroit avec quatre éléments premiers : les sorcières vivent dans la forêt (ou sur les montagnes) comme les sirènes dans la mer. De plus, les sorcières possèdent le pouvoir de voler la nuit dans les airs à l'image des sirènes homériques. Nous y retrouvons une opposition entre l'eau et le feu aussi : en Allemagne, « dans vingt-deux villages, trois cent soixante-

---

<sup>89</sup> *Contes et traditions d'Algérie*, collecte, traduction et écriture : Nora Aceval, Paris, Flies France, coll. « Aux origines du monde », 2005, pp. 82-84 ; Marilyn Plénard, *Le Septième Fils de la sirène*, in *Histoires de créatures fabuleuses*, Paris, Flies France, coll. « La caravane des contes », 2008, pp. 78-80.

<sup>90</sup> Vincent Vandenberg, *De chair et de sang : Images et pratiques du cannibalisme de l'Antiquité au Moyen Âge*, Rennes, Tours, Presses universitaires de Rennes, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Tables des hommes », 2014, p. 68.

<sup>91</sup> Guy Bechtel, *La sorcière et l'Occident : la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, coll. « Le Doigt de Dieu », 1997, p. 128.

huit sorcières furent *brûlées* entre 1587 et 1593, et en 1585, dans deux villages, il ne restait plus que deux habitants du sexe féminin<sup>92</sup> ». Tous ces grands bûchers étaient, d'une part, le résultat de nombreux écrits parus au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sur la sorcellerie ; nous pouvons distinguer même un nouveau type de métiers du Moyen Âge : les démonologues. Et d'autre part, la grande chasse aux sorcières est la conséquence de la diabolisation de la femme à la fin de l'époque médiévale. L'exemple le plus ancien et le plus classique de l'identification de la femme au Mal serait celui de l'église de Moissac, dans le midi de la France, où les statues de la luxure comme de la mort prennent des visages de femmes, qui allaitent des serpents.

Pourtant, l'origine de la sorcellerie se trouve dans l'Antiquité : à titre d'exemple, nous nous rappelons la magicienne Circé et, sans aucun doute, Médée, une meurtrière de ses propres enfants, qui évoque la fureur sanguinaire de la femme jalouse. La langue latine a désigné ceux qui pratiquaient la magie noire ou blanche et ceux qui connaissaient certains grands secrets du monde par les mots *divini, magi, harioli* : « On nommait *pythones, haruspices, augures*, ceux qui savaient lire l'avenir et, selon le mode de divination qu'ils utilisaient, on distinguait encore les *pyromantii* (par le feu), *hydromantii* (par l'eau), *necromantii* (par le recours aux âmes des morts)<sup>93</sup> », et ainsi de suite. Enfin, le mot de *malefici* (auteurs de maléfices, voire malfaiteurs) devient le plus général et le plus courant.

L'un des fantasmes particuliers, que nous pouvons faire remonter jusqu'à l'Antiquité, suppose l'existence, quelque part au sein de la grande société, une autre société, petite et clandestine, qui s'adonne à des pratiques abominables (anti-humaines) et qui menace ainsi l'existence de la grande société. L'historien britannique Norman Cohn impose l'idée que ce fantasme a joué un rôle important dans certaines grandes persécutions, surtout, dans le cas de la chasse aux sorcières, qui s'est produit au cours des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans de nombreuses parties de l'Europe occidentale<sup>94</sup>. Pour la première fois, ce fantasme apparaît au II<sup>e</sup> siècle, chez les Grecs et Romains païens, qui accusent des petites communautés chrétiennes de deux pratiques atroces : d'une part, de

---

<sup>92</sup> Colette Arnould, *Histoire de la sorcellerie*, préface de Lucien Jerphagnon, Paris, Tallandier, coll. « Texto : le goût de l'histoire », 2009, p. 325. Je souligne.

<sup>93</sup> Guy Bechtel, *La sorcière et l'Occident : la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>94</sup> Cf. Norman Cohn, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen âge : fantasmes et réalités*, traduit de l'anglais par Sylvie Laroche et Maurice Angeno, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1982, pp. 9-10.

tenir des réunions secrètes, où les premiers chrétiens mettent rituellement des bébés et de petits enfants à mort afin de les dévorer (l'allusion à l'Eucharistie), et d'autre part, de se livrer à des orgies érotiques, où toutes les formes sexuelles les plus affreuses se pratiquent librement. Ces deux accusations ont un rapport avec l'univers des sirènes : les créatures marines sont largement liées aux formes sexuelles effrayantes et elles sont souvent désignées comme cannibales.

En outre, les Romains de l'Antiquité connaissaient une autre créature sous forme d'un hibou, qui volait la nuit dans les airs en criant, et qui se nourrissait de la chair humaine : la *strix* (cette dénomination vient d'un mot grec signifiant « pousser des cris perçants<sup>95</sup> »). Ovide les décrit comme des oiseaux voraces aux becs crochus, couverts de plumes grises. Pour le poète romain, ces créatures sont « de vieilles femmes métamorphosées par magie (...), elles volent la nuit à la recherche de bébés qui ne soient pas sous la protection de leurs nourrices<sup>96</sup> ». Lorsqu'elles trouvent un, elles le mangent.

Nous pouvons résumer que, dans les bestiaires, la sirène s'impose le plus souvent comme diable (Satan) ; elle incarne la luxure, la débauche. Nous pouvons constater que cela est lié à son sexe féminin (d'une manière générale, les animaux y sont symboliquement asexués). Le seul rôle féminin de la dramaturgie évangélique – celui de la Vierge – lui est naturellement refusé<sup>97</sup>. Pierre de Beauvais semble l'un des auteurs les plus rigides à son égard :

Les sirènes symbolisent les femmes qui attirent les hommes et les tuent par leurs cajoleries et par leurs paroles trompeuses, au point de les réduire à la pauvreté ou à la mort. Les ailes de la sirène, c'est l'amour de la femme, qu'elle est prompte à donner et à reprendre<sup>98</sup>.

L'auteur du XIII<sup>e</sup> siècle réduit le rôle des sirènes jusqu'à la spécialisation en érotique et en séduction. Sur ce point, Brunetto Latini rejoint les idées de Pierre de Beauvais en disant qu'« en réalité les sirènes étaient trois prostituées qui trompaient tous les voyageurs et les dépouillaient<sup>99</sup> ». Pour ainsi dire, en lisant tout ces sources médiévales, nous pouvons avoir l'impression que

---

<sup>95</sup> *Id.*, p. 247.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Physiologos : Le bestiaire des bestiaires, op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>98</sup> *Le Bestiaire*, version longue attribuée à Pierre de Beauvais, édité par Craig Baker, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Classiques français du Moyen Âge, n° 163 », 2010, pp. 169-170. Cité dans *Physiologos : Le bestiaire des bestiaires, op. cit.*, p. 119.

<sup>99</sup> Brunetto Latini, « Des sirènes », in *Le Livre du trésor, Livre I, op. cit.*, p. 334.



l'évolution de la sirène a été, d'une certaine façon, étouffée : nous retrouvons toujours les connotations de la tentation et les allusions à l'incarnation démoniaque.

Pourtant, le Moyen Âge nous a fourni certaines innovations : tout d'abord, le moine Bernard de Clairvaux (XII<sup>e</sup> siècle) et, surtout, l'encyclopédiste belge Thomas de Cantimpré (XIII<sup>e</sup> siècle), décrivent des sirènes non seulement comme des symboles, mais aussi comme des monstres marins réels. En effet, ce dernier, dans son œuvre *Liber de Natura Rerum* (vers 1237-1240), met tellement peu en doute la réalité des sirènes, qu'il leur reconnaît même la fonction de la maternité, ainsi que l'instinct maternel<sup>100</sup>. Nous pouvons interpréter cette fonction maternelle des sirènes comme l'une des manifestations de leur humanisation progressive. Dorénavant, la sirène devient de plus en plus compatissante : dans une chanson anonyme du XIV<sup>e</sup> siècle, *Tristan de Nanteuil*, la sirène sauve un enfant et souffre de l'ingratitude humaine<sup>101</sup>. De plus, l'architecture de l'époque dévoile de nombreuses variations concernant la signification de ces êtres marins.

### *Sirène dans l'architecture romane*

L'église romane (X-XII<sup>e</sup> siècles) avec ses nombreux détails architecturaux, qui représentent des monstres, des créatures étranges, pourrait être un exemple très complexe d'une interprétation chrétienne et celtique à la fois de l'image de sirène. Des animaux imaginaires y fonctionnent à l'instar d'un symbole que nous pouvons saisir en s'appuyant sur les Saintes Écritures (le Pêché Originel, la Chute, etc.). Souvent, parmi les sculptures, se retrouvent des figures hybrides : on y voit des corps d'animaux dotés d'une tête humaine. Par conséquent, deux possibles interprétations nous viennent à l'esprit : soit l'animal s'est humanisé, soit, au contraire, l'être humain s'est animalisé. Dans le contexte chrétien, l'animalité représente la matérialité (le mal) tandis que la tête humaine exprime « la possibilité d'un profond devenir spirituel<sup>102</sup> ». La créature, qui renonce au spirituel au profit du matériel, évoque la Chute biblique et confirme ainsi son image chimérique. En effet, des

---

<sup>100</sup> Cf. Jacqueline Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : Du mythe païen au symbole chrétien*, op. cit., p. 118.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Anne et Robert Blanc, *Monstres, Sirènes et Centaures : Symboles de l'art roman*, Monaco, Paris, Éditions du Rocher, 2006, p. 14.

monstres terrifiants dans de nombreuses églises représentent les passions corporelles, qui menacent l'âme : ce sont des passions destructrices.

En revanche, la sirène avec une queue de poisson joue « un rôle très positif<sup>103</sup> » dans l'architecture romane et marque ainsi une différence par rapport à la tradition, fondée par les bestiaires, ainsi que par les Pères de l'Église (notamment, saint Jérôme) : plusieurs représentations nous montrent une sirène qui combat un monstre redoutable et le transperce de sa lance ; d'autres figures dévoilent une sirène, attaquée ou même dévorée par une bête, qui signifie une force négative. Dans les églises romanes, nous rencontrons, le plus souvent, les sirènes sous forme d'une femme-poisson ; la représentation homérique (celle d'une femme-oiseau) y est moins fréquente.



Le tympan de l'église Saint-Nicolas de Nonette

L'analyse des figures, qui font partie de l'architecture de l'église romane, permet de questionner certaines calomnies dont la sirène a été l'objet pendant plusieurs époques. Prenons pour l'exemple le tympan de l'église Saint-Nicolas de Nonette. Nous y retrouvons, tout au centre, l'archange saint Michel, entouré de l'Agneau pascal, tenant sa croix, et d'une sirène, qui tient, à deux mains, un linge sur sa tête pour cacher ses cheveux (ceci n'est pas seulement un signe de respect, mais aussi le rappel de la nécessité, pour les femmes, de couvrir la tête avant d'entrer dans l'église<sup>104</sup>). Il est évident que l'archange saint Michel, ainsi que l'Agneau pascal, ne peuvent être accompagnés d'un être malfaisant. Bien au contraire, la sirène y favorise la démarche intérieure vers la spiritualité. En effet, cette créature, qui provient des abysses marins grâce à sa queue de poisson, serait « le symbole du guide que nous possédons en nous pour explorer ces profondeurs<sup>105</sup> ».

---

<sup>103</sup> *Id.*, pp. 114-115.

<sup>104</sup> Anne et Robert Blanc, *Monstres, Sirènes et Centaures : Symboles de l'art roman*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>105</sup> *Id.*, p. 127.



Sirène en tant que symbole de l'art roman (X-XII<sup>e</sup> siècles)

Dans l'église de l'abbaye de Blesle, située en Haute-Loire, nous voyons une sirène dont le corps, ainsi que sa chevelure sont cachés : elle porte un vêtement de moniale. Ainsi, la sirène démontre sa pudeur. Nous y retrouvons un détail, très répandu dans l'art roman : la sirène tient ses deux queues avec ses mains. Les chercheurs de l'art roman expliquent ce geste comme « le soutien de l'Église et le contrôle de la démarche<sup>106</sup> ». Ainsi, les valeurs, évoquées par la sirène, ne sont pas en contradiction avec les exigences de la vie d'une moniale.

Les sirènes bifides de la collégiale Saint-Nicolas de Nogaro, située dans le département du Gers en région Midi-Pyrénées, incarnent des saintes (*Virgo lactans*) : leurs têtes sont entourées d'une auréole et chacune offre le lait de son sein. En effet, nous voyons que, d'une main, elles tiennent leur queue, et de l'autre, elles proposent leur sein à l'instar d'une mère, qui veut allaiter son enfant. Le spectateur peut interpréter le lait comme symbole de l'enseignement, qui est une sorte de nourriture de l'âme. Ainsi, la sirène propose d'accroître notre spiritualité et devenir les enfants de l'Église.

<sup>106</sup> *Id.*, pp. 122-125.

Nous pouvons constater que la culture chrétienne a essayé de transformer l'image antique d'une séductrice (donc d'une pécheresse) à son opposé : au symbole de la chasteté. Cependant, ceci n'est pas la seule interprétation possible<sup>107</sup> : l'image de la sirène médiévale oscille, d'une certaine façon, entre deux significations cardinalement opposées (d'une part, elle évoque la séduction et l'érotisme, et d'autre part, elle les rejette). De plus, dans le contexte psychanalytique, les abysses marins sont largement associés à l'inconscient<sup>108</sup>.



Les sirènes-moniales de l'église de l'abbaye de Blesle, fondée vers le IX<sup>e</sup> siècle



Une sirène auréolée de la collégiale Saint-Nicolas de Nogaro, qui nous rappelle une sainte

(un cul-de-lampe)

Nous pouvons supposer qu'en peuplant les églises romanes de sirènes, les imagiers de cette époque se sont inspirés de très anciennes légendes celtiques, où nous retrouvons une grande diversité de filles des eaux (parfois, elles invitent les humains à découvrir les profondeurs de la mer). À titre d'exemple, nous pouvons mentionner la Dame du Lac<sup>109</sup>, ou bien, la Dame de la

<sup>107</sup> Se reporter aux pp. 385-398 (§ 3.5.1. « Sirène comme image de la masturbation »).

<sup>108</sup> Nous reviendrons à la question de l'inconscient dans des paragraphes postérieurs (notamment § 1.5.1. « L'eau et la sirène comme archétypes : Carl Gustav Jung », pp. 134-137 ; § 2.1. « Michelangelo Antonioni et Federico Fellini : affinité audible », pp. 160-162 ; § 2.2.1. L'imagerie matérielle : Gaston Bachelard », p. 177 ; § 2.3.2. « Sirènes et les aspects psychanalytiques », pp. 196-201 ; § 3.2.3. « Sexualité liquide : John Boorman et Sándor Ferenczi », pp. 342-348 ; etc.).

<sup>109</sup> Cf. Jean Markale, « La légende de Llyn Y Fan », in *L'Épopée celtique en Bretagne*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot, n° 174 », 1975, pp. 273-276.



Fontaine<sup>110</sup>. En effet, la sirène sous la première forme apparaît dans bien des textes celtiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, notamment dans l'œuvre de Chrétien de Troyes<sup>111</sup>.

### Sirène celtique et les autres traditions historico-culturelles

Lorsque, au V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, Angles et Saxons gagnent l'actuelle Grande-Bretagne, les légendes locales perdurent et s'enrichissent. Par conséquent, on y trouve Mary Player<sup>112</sup> (l'équivalent de la Lorelei allemande), une *mermaid* (mi-femme mi-poisson), qui chante assise sur les falaises afin d'attirer les marins, dont les bateaux se fracassent sur les rochers. Dans les contes bretons – et, plus généralement, celtiques – nous retrouvons tout autre monde des sirènes qui ne ressemble ni à celui de l'Antiquité ni à celui des bestiaires : on s'étonne de ne rien trouver sur le chant des sirènes et très peu sur leur séduction. Les contes celtiques nous racontent les divers rencontres entre les sirènes – moitié femme moitié poisson – et les enfants, les sirènes et les marins, ou bien, les sirènes et les pêcheurs ; bien sûr, le lieu reste le même (la mer, la côte), mais les situations, et, surtout, les significations sont complètement différentes par rapport à la mythologie gréco-romaine : la sirène sauve un bateau, échoué sur la grève<sup>113</sup>, soigne des gens et fait l'aumône<sup>114</sup>, récompense un vieux pêcheur pour l'avoir sauvé la vie<sup>115</sup>, donne des conseils<sup>116</sup>, discute et dispute avec les femmes<sup>117</sup>. Au

---

<sup>110</sup> Cf. Jean Markale, « Owein et Luned », in *L'Épopée celtique en Bretagne*, *op. cit.*, pp. 166-182.

<sup>111</sup> Cf. Laurence Harf-Lancner, « Lancelot et la Dame du Lac », in *Romania*, t. 105, n° 417, 1984, pp. 16-33. Consulté le 28 mars 2021.

<Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1984\\_num\\_105\\_417\\_1694](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1984_num_105_417_1694)>

<sup>112</sup> Pierre Chavot, *Sirènes : au cœur du Peuple des Eaux*, Douarnenez, Éditions du Chasse-Marée, 2008, p. 85.

<sup>113</sup> Yves Le Diberder, *Le bateau anglais et la sirène*, in *Contes de Sirènes*, textes traduits et présentés par Michel Oiry, Rennes, Terre de Brume Éditions, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Bibliothèque Celte », 2000, p. 73.

<sup>114</sup> Yves Le Diberder, *La jeune sirène*, in *Contes de Sirènes*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>115</sup> Yves Le Diberder, *Le vieux pêcheur et les deux sirènes*, in *Contes de Sirènes*, *op. cit.*, pp. 80-82.

<sup>116</sup> Cf. Yves Le Diberder, *La sirène et la vieille mise à garder l'île*, in *Contes de Sirènes*, *op. cit.*, pp. 111-113.

<sup>117</sup> Cf. Yves Le Diberder, *La dame et la sirène*, in *Contes de Sirènes*, *op. cit.*, pp. 114-118.

lieu de chanter, les sirènes dansent sur la mer<sup>118</sup>. D'une manière générale, les contes celtiques les définissent comme « des sorcières qui font ce qu'elles veulent, elles ont toutes sortes de pouvoirs<sup>119</sup> ». Les sirènes aiment des fleurs (surtout, les roses), possèdent les ongles avec lesquels écorchent les poissons crus et les mangent, vivent dans l'eau salée ; il est possible de tuer cette créature marine dans une seule condition : si elle se trouve à dormir sur l'eau<sup>120</sup>. Les sirènes ont une grande variété d'âges (les jeunes filles, les mères, les tantes, les vieilles, voire les grand-mères), de tempéraments et d'états psychologiques (susceptibles, mégalomanes, autoritaires, attendries, furieuses, moqueuses, reconnaissantes, altruistes, imprévisibles, et ainsi de suite).

En suivant le fil conducteur de l'histoire des sirènes à travers des siècles, nous nous retrouvons confrontés à une question essentielle : où s'arrête la légende et commence la réalité ? Est-ce que le folklore ne traduit qu'un mirage gratuit de l'imagination, ou, au contraire, il s'appuie sur une base réelle : un animal en chair et en os, qui a disparu au fil du temps ? Les récits sur les évêques marins (les monstres, qui ressemblent aux poissons et aux hommes à la fois et qui portent les attributs d'un évêque : la mitre, une chasuble, etc.) étaient très populaires parmi les voyageurs au XVI<sup>e</sup> siècle. Pline l'Ancien, le premier naturaliste romain, croyait dur comme fer à l'existence des sirènes. La traduction anglaise de son œuvre *Histoire naturelle*, faite au XVII<sup>e</sup> siècle, ne surprenait personne : tout le monde savait que les sirènes se manifestent fréquemment le long des côtes britanniques. Le XIX<sup>e</sup> siècle, connu pour sa révolution industrielle et le progrès scientifique, témoigne la réalité assez étonnante : le 8 septembre 1809, le quotidien britannique *The Times* publie une lettre d'un certain William Munro, instituteur à Thurso (Écosse), intitulée ainsi : « Une sirène aperçue sur la plage de Caithness<sup>121</sup>. » L'homme y raconte, comment, en se promenant sur la grève de Sandside Bay, il fut attiré par une apparition insolite : « Sur un rocher s'avancant dans la mer était assise une créature ressemblant à une femme dévêtue ; elle paraissait occupée à peigner ses longs cheveux châtain clair qui lui tombaient sur les épaules<sup>122</sup>. » Brusquement, cette créature s'est glissée du rocher et disparue dans l'eau. L'instituteur n'était pas le seul à avoir observé cette apparition

---

<sup>118</sup> Yves Le Diberder, *Le bateau anglais et la sirène*, in *Contes de Sirènes*, op. cit., p. 74.

<sup>119</sup> Yves Le Diberder, *Les deux filles, le petit mousse et la reine des sirènes*, in *Contes de Sirènes*, op. cit., p. 65.

<sup>120</sup> Cf. Yves Le Diberder, *Le couple, la sirène blessée et le marsouin*, in *Contes de Sirènes*, op. cit., p. 91.

<sup>121</sup> Richard Carrington, « Histoire naturelle des sirènes », in *Sirènes et mastodontes : des animaux fabuleux aux monstres de la préhistoire*, traduit de l'anglais par Max Roth, Paris, Robert Laffont, coll. « La Vallée des rois », 1957, p. 9.

<sup>122</sup> *Id.*, p. 10.

mystérieuse : une certaine Miss Mackay l'avait aperçu aussi. Pourtant, la science de l'époque a conservé un silence hautain (cette histoire était identifiée comme une fable). Or, la lettre de William Munro témoigne la ténacité avec laquelle une légende presque aussi vieille que la civilisation a survécu jusqu'à une époque relativement moderne.

En effet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la croyance à un monde sous-marin, d'une nature très particulière, était encore très répandue à peu près sous toutes les latitudes<sup>123</sup>. Il n'existe, dans le monde entier, guère de pays dont le folklore ne mentionne des sirènes, ou des êtres, qui les ressemblent. D'une manière générale, une sirène est une femme inhabituelle, maîtrisant certains pouvoirs, une sorte de sorcière (par exemple, dans le folklore kabyle<sup>124</sup>). Le folklore scandinave possède une grande quantité de légendes qui portent sur les êtres marins hybrides (mi-hommes, mi-poissons)<sup>125</sup> ; ces génies de la mer sont souvent observés par des pêcheurs, de plus, les liaisons amoureuses lient constamment un terrien, humain, et un être marin. Par ailleurs, « les Germains honoraient d'abord une divinité hermaphrodite, *tvekønned*, avec un pénis et des seins, qui aurait évolué différemment en Germanie et en Norvège<sup>126</sup> ». Comme nous allons remarquer tout au long de notre recherche, les traits d'hermaphrodisme apparaissent fréquemment dans les récits concernant la sexualité des sirènes.

Nous devons noter quelques différences essentielles entre le mythe des sirènes antiques et celui de la tradition nordique : la sirène grecque est associée au chant, alors que la sirène du Nord nous invite à la danse. Dans la tradition gréco-romaine, la sirène est un être distinct, individualisé ; leur nombre est souvent limité ; « tandis que pour les peuples de la Scandinavie, la Sirène est en quelque sorte diffusée dans une immense et incernable population d'esprits aquatiques créés sous l'empire de l'ondinisme<sup>127</sup> ». Si la sirène grecque est strictement marine, l'esprit aquatique nordique peut habiter dans l'eau douce, sur une rive, ou quelque part dans la nature. De plus, les esprits des eaux –

---

<sup>123</sup> Cf. Paul Sébillot, *Le Folklore de la mer* [1900], Saint-Malo, Éditions L'Ancre De Marine, 1997, p. 34.

<sup>124</sup> Cf. *Contes et traditions d'Algérie*, op. cit., pp. 82-84 ; Marilyn Plénard, *Le Septième Fils de la sirène*, in *Histoires de créatures fabuleuses*, op. cit., pp. 78-80.

<sup>125</sup> Georges Dumézil, « Niord, Nerthus et le folklore scandinave des génies de la mer », in *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, édition établie et préfacée par François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2000, p. 126.

<sup>126</sup> *Id.*, p. 130.

<sup>127</sup> Adeline Bulteau, *Les Sirènes*, op. cit., p. 51.

les fées – possèdent le pouvoir de transformation : selon la circonstance et la nécessité, elles peuvent devenir objet, animal ou aussi sirène<sup>128</sup>. Le plus souvent, les sirènes nordiques s'appellent les nixes ; ce sont de belles femmes (les nymphes) aux cheveux blonds, leurs corps se terminent en queue de poisson, bien que plusieurs traditions folkloriques n'insistent pas sur ce détail. Le sexe et les transformations des nixes varient en fonction de l'origine géographique de la légende : si le nix allemand et ses homologues scandinaves sont des hommes, la nixe (*the nixie* en anglais moderne) est un esprit féminin des eaux, qui ressemble beaucoup à la sirène.

En effet, la mythologie nordique est très riche en créatures aquatiques. Prenons comme exemple le Nøkk ou le Nøkken (en norvégien et en danois moderne), le Näck (en suédois), le Nikker ou Nekker (en néerlandais) : un esprit des eaux tantôt malfaisant, tantôt bienfaisant, proche de l'ondin, du nix, du kelpie, du triton, ou, tout simplement, du fantôme. Il apparaît souvent à la tombée du soir, sur les berges des étangs, des marais ou des rivières. C'est



Le Nøkken, illustré par le dessinateur norvégien Theodor Kittelsen (1904)

quelquefois « une ombre glissant dans la brume, ou bien une tache de lumière à la surface de l'eau qu'il faut éviter de toucher, de troubler, car aussitôt une main glacée et puissante saisit l'imprudent par le poignet et l'entraîne implacablement au fond<sup>129</sup> ». Durant le jour, il possède l'apparence d'un mystérieux séducteur qui charme les baigneuses, à l'instar d'une sirène ou d'un triton. Si la jeune fille accepte le suivre, elle disparaît à tout jamais dans les profondeurs du lac.

Nous pouvons donc trouver des formes très diverses de sirène partout dans le monde : Kelpie en Écosse et en Irlande ; Erzulie à Haïti ; Manba Muntu, appelée aussi « Madame Poisson<sup>130</sup> » en République démocratique du Congo ; les Moreski Gudi et Memozini (Meljuzini) en Russie<sup>131</sup> ; la fée Mélusine, représentée comme une femme-serpent, en France, et plein d'autres. Pour ainsi dire,

---

<sup>128</sup> *Id.*, p. 38.

<sup>129</sup> Pierre Dubois, *Le royaume du Nord et des trolls*, Paris, Hoëbeke, 2014, p. 67.

<sup>130</sup> Pierre Chavot, *Sirènes : au coeur du Peuple des Eaux*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>131</sup> Michel Bulteau, *Mythologie des filles des eaux*, *op. cit.*, pp. 18-19.



tous les peuples possèdent sa propre sirène, associée au milieu aquatique et, parfois, à la séduction. En résumant l'histoire culturelle de la sirène, nous devons constater que son image originelle, venant de l'*Odyssée* d'Homère et liée à l'eau et à l'air à la fois par la présence des ailes, a subi beaucoup de transformations : la créature, qui harmonisait, d'une certaine façon, les quatre éléments premiers, est devenu, au cours des siècles, de plus en plus aquatique (les récits modernes à propos des sirènes, initiés par Hans Christian Andersen, dévoilent les limites quasiment fatales de leur nature, surtout, l'impossibilité de vivre sur la terre et d'être aimée).

### Hypothèse du film-sirène

Dans les arts, la représentation d'une sirène induit des significations très complexes, souvent liées au côté mystérieux, voire fatal d'une femme. Les seules méthodes de la science ne suffisent pas pour élucider le mystère<sup>132</sup>. Les cinéastes d'aujourd'hui choisissent souvent la voie de la démythification afin d'approcher la créature énigmatique de la réalité, du quotidien banal, pur et dur. En même temps, l'image de la sirène est censée nous provoquer, elle attire des connotations ambiguës, équivoques, elle est liée à ce que nous pouvons appeler la « perversion<sup>133</sup> » (la sexualité excessive, abusive, ardente).

Tout au long de nos recherches, le corpus filmique, que nous avons choisi, déterminera vers quelle source mythologique faudrait-il nous orienter : *Délivrance* de John Boorman crée un dialogue avec le mythe des Argonautes (chaque personnage filmique correspond à un héros grec), ainsi, l'imaginaire de cinéaste recrée, à sa façon, l'expédition légendaire ; Brian De Palma, quant à lui, joue avec plusieurs sources afin de réaliser un film pastiche, *Phantom of the Paradise*, qui construit une chaîne de significations, impliquant trois personnages mythiques (Triton, Narcisse et Ulysse), etc. Pour ainsi dire, le film lui-même nous dirige vers une telle ou telle source qui est correctement appropriée. Comme nous allons le voir, les films de Michelangelo Antonioni ou Federico Fellini évoquent l'Antiquité comme l'intertexte principal, une base de leur imaginaire

---

<sup>132</sup> Richard Carrington, *Sirènes et mastodontes : des animaux fabuleux aux monstres de la préhistoire*, op. cit., p. 32.

<sup>133</sup> En 1987, sans la moindre discussion théorique, le terme « perversion » disparut de la terminologie psychiatrique mondiale et fut remplacé par celui de « paraphilie ». Cf. Elisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Librairie générale française, coll. « La poche », 2011, pp. 679-680, 1169.

aquatique. Ainsi, dans le film *Femmes entre elles* d'Antonioni, nous retrouvons un grand texte scandinave – *La Petite Sirène* de Hans Christian Andersen – interprété dans le contexte de mythologie gréco-romaine. Par conséquent, le modèle d'une sirène scandinave (mi-femme mi-poisson) rejoint et même est, d'une certaine façon, absorbé par la mythologie de l'Antiquité. Pour ainsi dire, les réalisateurs se servent de sources mythologiques afin de créer, sous une forme de film-sirène, leur propre vision du monde et de l'être humain. Malheureusement, nous ne sommes pas en mesure de dévoiler toute la complexité du film-sirène : notre corpus ne contient ni films scandinaves, ni films asiatiques.

L'interprétation des œuvres cinématographiques évoquera l'idée que le film, dans lequel nous voyons l'apparition d'une sirène, n'est pas forcément un film-sirène, c'est-à-dire, l'apparition physique d'une femme-sirène en tant que personnage n'est pas toujours une raison suffisante afin de fournir à l'œuvre cinématographique la dénomination du film-sirène. Prenons pour l'exemple les *Pirates des Caraïbes : La Fontaine de Jouvence* (*Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*) de Rob Marshall, que nous pouvons définir plutôt comme film-baleine en raison de ses nombreux effets spéciaux, ainsi que de son succès du box-office ; ou bien, *O Brother, Where Art Thou?* des Frères Coen (2000) : ce dernier s'éloigne de la problématique de l'eau, en se focalisant sur le rapport parodique avec sa source première (l'*Odyssée* d'Homère), ainsi qu'avec certain contexte politique (le suprémacisme blanc du Ku Klux Klan).

Le film *Moby Dick* de John Huston, quant à lui, démontre aussi un rapport complexe et compliqué avec le concept du film-sirène. Bien que le rencontre entre Achab et la baleine évoque une lutte métaphysique, – « la même lutte, qui se joue entre les sirènes et Ulysse<sup>134</sup> », – le film serait plutôt un objet de l'analyse comparatiste entre le cinéma et la littérature, ce que n'est pas vraiment notre priorité. En effet, Ulysse a *entendu* ce qu'Achab a *vu* ; en revanche, le résultat de l'épreuve est complètement différent : la victoire d'Ulysse fait contraste avec le désastre d'Achab. D'une certaine façon, ce dernier se perd dans l'image qui l'entraîne dans l'abîme.

Qu'est-ce que c'est alors, le film-sirène ? Chaque œuvre cinématographique, chaque réalisateur, chaque étape de l'histoire du cinéma répondent à cette question d'une façon différente. La construction du film-sirène, en tant qu'objet d'analyse, consiste à intégrer la philosophie, l'anthropologie, la psychanalyse, toutes guidées par la poétique filmique, ainsi que par la subjectivité d'analyste. Pour ainsi dire, le concept du film-sirène est le produit d'une certaine

---

<sup>134</sup> Cf. Maurice Blanchot, « Le chant des sirènes », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 15-19.

poétique de l'interprétation, grâce à laquelle la réalité filmique acquiert une dimension polyphonique. À travers les combinaisons visuelles et sonores très complexes, le film-sirène devient une *œuvre ouverte* et rend la réalité aquatique plurivoque, polysémique. Les traits les plus significatifs du film-sirène pourraient être les suivants : la sonorité très complexe, qui sert pour séduire les auditeurs, l'usage créatif du principe de l'hybridation (au niveau visuel, sonore, etc.), la sexualité ardente, qui devient un moyen de provoquer le spectateur en questionnant la notion de la norme et/ou la normalité.

Au fur et à mesure, nous allons poser certaines questions supplémentaires, notamment sur la possibilité de construire un concept plus large, celui de l'esthétique-sirène, qui engloberait les autres expressions artistiques (la peinture, la littérature, la musique). À titre d'exemple, nous pouvons discuter de la poésie de Sapphô, dont les fragments dévoilent une esthétique très délicate, qui mêle les quatre éléments premiers, surtout l'eau, et le désir, le besoin de parler, de s'exprimer à travers le corps : « les hautes rives humides de rosée » (*L'Idole*, [23])<sup>135</sup> ; « Une sueur glacée couvre mon corps, et je tremble, tout entière possédée (...) » (*Le désir*, [31])<sup>136</sup> ; « Je ne sais quel désir me tient de mourir et / de voir sous les lotus humides de rosée / les falaises qui bordent l'Achéron » (*Hantise*, [95])<sup>137</sup>. L'espace chez Sapphô est souvent décrit comme humide, aquatique, nous y retrouvons de différents liquides, liés aux déesses grecques : « ... et Aphrodite // nous versait le nectar depuis / ... sa coupe d'or ... » (*Comme la princesse Anactoria est belle ce soir !* [96])<sup>138</sup>. Les rives et les bords sont ornés par l'imaginaire végétal : « Les pois chiches dorés croissaient aux bords des eaux » (143)<sup>139</sup>. Le chant est toujours présent dans les vers, bien que les sirènes ne soient pas mentionnées d'une manière directe : « Pour mes amies, mes sœurs, / je veux chanter de ma voix belle ce chant de nos plaisirs » (160)<sup>140</sup>. Très souvent, la poésie de Sapphô est associée au don des Muses (la poétesse les mentionne constamment), pourtant, rien ne nous empêche d'y voir la présence des sirènes. De plus, Sapphô parle de « Nymphes des sources<sup>141</sup> » (des Néréides) ; d'une

---

<sup>135</sup> Sapphô, *Odes et fragments*, traduction intégrale et présentation d'Yves Battistini, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005, p. 37.

<sup>136</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>137</sup> *Id.*, p. 61.

<sup>138</sup> *Id.*, p. 65.

<sup>139</sup> *Id.*, p. 69.

<sup>140</sup> *Id.*, p. 73.

manière générale, nous y trouvons toute une galerie de femmes (souvent, les courtisanes) et de déesses grecques : Héra, Andromède, Léda, Aurore, Doricha, Niobé, et plein d'autres.

Cette courte analyse de la poésie de Sapphô nous laisse supposer que l'esthétique-sirène pourrait se définir comme une expression du désir (féminin ou masculin), qui déchire l'être à l'intérieur de lui-même et qui le transforme en animal, une bête sauvage, tout en gardant, dans l'obscurité, une trace de la poésie, une graine de l'esprit divin. Ainsi, mêlant la lumière et l'ombre, le sacré et le profane, l'hauteur vertigineuse et l'abîme effrayant, l'esthétique-sirène s'approche d'une force artistique fondamentale, qui est celle de Dionysos, dont parle Friedrich Nietzsche dans son œuvre *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872), destinée à la création wagnérienne (l'ouvrage commence par la *Préface à Richard Wagner*, un « ami hautement vénéré<sup>142</sup> »).

D'une manière générale, nous pouvons définir ce texte du philosophe allemand à l'instar d'un hybride, une telle sirène littéraire, qui oscille entre la philologie et la philosophie. D'après Nietzsche, l'art s'appuie sur deux notions fondamentales de la Grèce antique, qui correspondent à deux pulsions et qui sont symbolisées par deux dieux grecs : Dionysos et Apollon. Si Apollon est le dieu de la clarté, de la netteté, de la lumière, de l'harmonie, de la perfection, Dionysos, quant à lui, représente l'instinct primitif, l'ivresse, la souffrance et le plaisir à la fois. Le philosophe allemand présente l'essence du *dionysiaque* ainsi :

Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. Ses gestes décèlent une enchanteresse béatitude. De même que maintenant les animaux parlent, et que la terre produit du lait et du miel, la voix de l'homme, elle aussi résonne comme quelque chose de surnaturel : il se sent Dieu ; maintenant son allure est aussi noble et pleine d'extase que celle des dieux qu'il a vus dans ses rêves. L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : la puissance esthétique de la nature entière, pour la plus haute béatitude de l'Un-primordial, se révèle ici sous le frémissement de l'ivresse.<sup>143</sup>

La description de l'enchantement dionysien approche l'homme de la sirène ailée : l'ivresse le pousse vers l'infini du ciel, vers l'irrationalité, vers l'identification mystique. En effet, le chant des sirènes possède le caractère de la musique dionysienne : « la violence émouvante du son, le torrent

---

<sup>141</sup> Cf. *Id.*, pp. 135, 163.

<sup>142</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie : ou hellénisme et pessimisme*, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, introduction et notes d'Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de la philosophie », 1994, p. 45.

<sup>143</sup> *Id.*, p. 52.

unanime du mélos et le monde incomparable de l'harmonie<sup>144</sup>. » Éblouit par le chant des sirènes, qui acquiert des connotations du dithyrambe dionisien, « l'homme est entraîné à l'exaltation la plus haute de toutes ses facultés symboliques ; il ressent et veut exprimer ce qu'il n'a jamais éprouvé jusqu'alors : l'abolition du voile de Maïa (...)»<sup>145</sup>. Nietzsche transpose cette idée du contraste entre Apollon et Dionysos sur le plan métaphysique : la tragédie, en tant qu'une expression artistique très complexe, fait la synthèse de ces deux pouvoirs antithétiques et complémentaires, qui ramènent l'être vers la vérité-mensonge, tel chant des sirènes. En effet, la vérité, impliquée dans le savoir des sirènes, anéantit les humains, elle est destructrice. Sur ce point, la musique devient l'art du faux, de la cruauté, de l'absurde, du mensonge.

En suivant ce chemin, indiqué par Nietzsche, l'esthétique-sirène nous montre que les oppositions sont, en vrai, des illusions : la chaleur, à son apogée, se transforme en froid, et la lumière trop forte éblouit. L'opposition n'est qu'artificielle. En effet, les états et les éléments intermédiaires (la boue, la lave) non seulement créent l'univers, mais aussi garantissent sa continuité. Les mêmes idées ont été exprimées par Carl Gustav Jung : bien que l'eau et le feu soient deux éléments antagonistes et constituent « une paire d'opposés typique, ils ne sont qu'un et un seul<sup>146</sup> », si l'on en croit le témoignage des auteurs alchimistes. En effet, si les alchimistes du Moyen Âge ont étudié les éléments et les métaux afin d'inventer une médecine universelle, représentée par l'élixir de longue vie, les chercheurs en cinéma étudient les polyphonies aquatiques de l'art cinématographique afin de dévoiler toute la complexité de la transmutation de la matière réelle en pierre philosophale du cinéma, représenté par le film-sirène.

---

<sup>144</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le docteur Roland Cahen, Paris, Buchet-Chastel, Libella, 2014, pp. 327-329, al. 336.

# 1. THÉORIE AQUATIQUE

## 1.1. L'eau : origine, mythologies, philosophies

Lorsqu'on pense à l'eau, on se trouve face à une question pluridisciplinaire, qui soulève d'emblée certains aspects physico-chimiques. En effet, l'eau est une substance chimique, dont la définition classique est bien connue : liquide incolore, transparent, inodore, possédant les molécules formées de deux atomes d'hydrogène et d'un atome d'oxygène<sup>147</sup>. Cependant, la structure réelle de l'eau liquide reste hypothétique. De nombreuses théories ont été proposées qui rendent compte plus ou moins bien des caractéristiques physiques de l'eau (surtout, de sa masse volumique et de sa viscosité) et de leurs variations en fonction de la température et/ou de la pression ; certaines théories admettent que l'eau liquide serait constituée d'un réseau cristallin lâche, similaire à celui de la glace<sup>148</sup>. Néanmoins, les sciences dures n'épuisent guère tous les aspects de l'eau, négligeant plusieurs secteurs : alimentation humaine, agriculture, médecine, industrie, voire poésie ou l'art en général. En creusant les sciences de la nature (physique, chimie) et la mythologie, la religion et la philosophie, la phénoménologie et l'histoire de l'art, nous devenons les chercheurs de leur point de rencontre : les éléments qui unissent les différents domaines, nous aident à nous approcher de l'éventuelle vérité.

Les sciences de la nature laissent penser que l'eau est indispensable à la vie ; en ce qui concerne les mythologies et la plupart des religions, elles lient l'eau à la naissance, à la fécondité, à la pureté ou bien, à la purification. D'après Mircea Eliade, pour ceux qui ont une expérience religieuse, la Nature tout entière est susceptible de se révéler en tant que sacralité cosmique<sup>149</sup>. Ainsi, le sacré peut se manifester à travers l'eau, sur sa surface ou dans ses profondeurs. Il ne s'agit pas d'une vénération de l'eau en elle-même, l'eau sacrée n'est pas adorée en tant que telle, elle ne l'est

---

<sup>147</sup> Cf. Jacques Lecomte, *L'eau : usages et conflits d'usages*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? n° 266 », 1998, p. 7.

<sup>148</sup> Gérard Copin-Montégut, *Chimie de l'eau de mer*, Paris, Institut océanographique, coll. « Synthèses / Institut océanographique », 1996, p. 35.

<sup>149</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1965, p. 18.

justement que parce qu'elle est une hiérophanie : l'eau « montre » quelque chose qui n'est plus l'eau, mais le sacré (ce qu'Eliade appelle en allemand « *ganz andere*<sup>150</sup> »). L'un des exemples, le Nil, est un fleuve sacré, qui représente toute une mythologie égyptienne. En effet, la mythologie de l'Égypte ancienne est particulièrement riche en sujets et en significations liées à l'eau, à la liquidité, à l'écoulement, à la création aquatique. Au tout début, aucune chose n'existait ; il n'y avait qu'un océan, immensité d'eau, magma liquide primordial, appelée le Noun<sup>151</sup>. Dans ses eaux, flottaient les germes de tout ce qui doit être engendré, parmi eux, se trouvait Atoum, le démiurge. Ainsi, toute forme de vie en est issue et l'inondation est censée en être un écoulement<sup>152</sup>. Pour les Égyptiens, le Nil possédait beaucoup de significations : le Fleuve était la colonne vertébrale du pays, son axe, un obstacle et une voie de communication à la fois, le premier miroir du monde céleste, qui apportait au pays la prospérité et la fertilité des dieux, aussi la limite séparant l'existence terrestre et la vie dans l'Au-Delà<sup>153</sup>. Les berges et les eaux du Nil abritaient toutes sortes de créatures dangereuses ou comestibles, dont les images ont nourri l'imaginaire mythique (crocodile, hippopotame, divers poissons, et plein d'autres).

La mythologie mésopotamienne, quant à elle, pourrait nous servir de deuxième exemple, celle-ci présentant un univers créé aussi à partir de l'eau. Le début de l'*Enûma eliš* (*Lorsque Là-haut...*), l'épopée de la Création, que les assyriologues étudient constamment, explique le monde et le développement des choses par l'union d'un principe masculin, l'Apsû, et d'un principe féminin, Tiamat :

Lorsque Là-haut

Le ciel n'était pas encore nommé,

Et qu'Ici-bas la terre-ferme

N'était pas appelée d'un nom,

---

<sup>150</sup> *Id.*, p. 16-17.

<sup>151</sup> Nadine Guilhou, Janice Peyré, *La mythologie égyptienne*, Paris, Marabout-Hachette livre, coll. « Marabout : loisirs », 2005, pp. 37-38.

<sup>152</sup> Isabelle Franco, *Dictionnaire de mythologie égyptienne*, Paris, Éditions Tallandier, coll. « Texto : le goût de l'histoire », 2013, p. 179.

<sup>153</sup> Cf. Robert-Jacques Thibaud, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique égyptienne*, Paris, Éditions Dervy, 1997, pp. 9, 219-220 ; Gustave Jéquier, *Considérations sur les religions égyptiennes*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière à Boudry, 1946, p. 28.

Seuls *Apsû*-le-premier,  
Leur progéniteur,  
Et Mère-*Tiamat*,  
Leur génitrice à tous,  
Mélangeaient ensemble  
Leurs eaux [...] <sup>154</sup>

Ainsi, l'épopée nous rappelle qu'à l'origine, l'eau douce (*Apsû*) et l'eau salée (*Tiamat*) se sont mélangées afin de créer le premier couple de l'univers. Nous pouvons supposer que ce mythe babylonien, créé au temps de Nabuchodonosor I<sup>er</sup> (environ 1124-1103 av. J.-C.), a influencé le premier philosophe grec Thalès de Milet, d'après lequel, toutes choses sont faites de l'Eau. En effet, depuis Aristote, on considère que Thalès fut le premier à penser le monde de manière philosophique et non pas mythologique. Il fonde son système sur la matière et la supposition que le principe (*archè*) des choses est l'Eau : il s'agit d'une cosmologie moniste (un principe supérieur) qui ramène à l'idée que « la terre flotte sur l'eau <sup>155</sup> ». Sur ce point, Thalès partage son imagerie avec Homère, pour qui, l'Océan, dans l'*Illiade*, est le « père de tous les êtres <sup>156</sup> ». L'eau devient ainsi le principe, l'origine, dans un contexte scientifique et religieux à la fois. Elle associe en un même élément l'origine et la puissance que le mythe dissocie dans la génération des dieux (en mythologie greco-romaine, l'Océan cède la puissance à Zeus, qui ordonne et maintient l'univers) <sup>157</sup>. Ce qu'il y a de métaphysique se reflète dans les images de l'eau ; ce qu'il y a de poétique se fonde dans une substance primordiale, dans la nature divine et l'unité recherchée. Ainsi, dans le reflet de l'eau, se lit la profondeur du ciel et du cosmos.

---

<sup>154</sup> Jean Bottéro, Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme : mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1989, p. 604.

<sup>155</sup> Aristote, *Métaphysique*, présentation et traduction par Marie-Paul Duminil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008, p. 81 (A20-25) ; Aristote, *Traité du Ciel, suivi du Traité Pseudo-Aristotélicien du Monde*, traduction et notes par J. Tricot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990, p. 105 (II 13, 294a 28-294b 9).

<sup>156</sup> Homère, *Illiade*, in *Illiade. Odyssée, Illiade* : traduction, introduction et notes par Robert Flacelière, *Odyssée* : traduction par Victor Bérard, introduction et notes par Jean Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, pp. 333, 334 (XIV, 201, 246).

<sup>157</sup> Thierry Houle, *L'eau et la pensée grecque : du mythe à la philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2010, p. 103.



En effet, les Eaux sont très valorisées non seulement du point de vue mythique, mais aussi du point de vue religieux. Dans la Génèse, les Eaux existaient *avant* la Terre : « La terre était informe et en désordre, les ténèbres étaient sur la surface de l'abîme et l'esprit divin planait sur les eaux<sup>158</sup> » (I, 2). En effet, l'eau précède toute forme et supporte toute création. L'eau du baptême acquiert des significations très complexes dans les écrits des Pères de l'Eglise (cf. *De Baptismo* de Tertullien, *Homélie* de Jean Chrysostome). Le contact avec l'eau comporte non seulement la renaissance, la régénération, mais aussi la mort : l'immersion dans l'eau peut être interprétée comme « la régression dans le préformel, la réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence<sup>159</sup> ». L'eau est alors une « somme universelle des virtualités<sup>160</sup> », elle est une sorte de réservoir pour toutes formes d'existence.

Depuis l'aube de l'humanité, l'eau attire non seulement des religieux, mais aussi des poètes. Le rôle d'Homère est très complexe dans la pensée grecque. L'épopée homérique non seulement fixe, pour les Grecs, une théogonie, mais aussi, en faisant des dieux des objets poétiques, libère en quelque sorte le peuple de leurs dieux. En effet, d'après Heidegger, les dieux des Grecs n'ont rien à voir avec la religion ; les Grecs n'ont pas cru à leurs dieux<sup>161</sup>. Par conséquent, nous pouvons supposer que les Grecs n'avaient ni religion unique, ni autorité religieuse organisée. « De plus, les dieux d'Homère, qui ne sont occupés qu'à des querelles d'hommes, et par les querelles des hommes, et s'y impliquent, laissent vacant le champ immense de la nature, en face de laquelle l'esprit de l'homme se trouve, dès lors, sans la médiation du divin<sup>162</sup>. » Dans ce contexte ionien, l'être humain a la possibilité d'établir un rapport direct avec le grand Tout, un centre, que le philosophe Anaximandre appelle l'*apeiron* : l'illimité. Pour certains interprètes, *apeiron* devrait être compris au sens seulement *qualitatif*, comme signifiant « indéterminé » ; pour d'autres, le mot *apeiron* possède un sens spatial, *quantitatif* (dans ce cas, l'*apeiron* serait pas véritablement l'infini,

---

<sup>158</sup> Cf. *La Bible : Torah, Nevi'im, Ketouvim*, traduction par Samuel Cahen, introduction à la littérature biblique par Marc-Alain Ouaknin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliophane, n° 1 », 1994, p. 3.

<sup>159</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 112.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> Martin Heidegger, Eugen Fink, *Héraclite : séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, traduit de l'allemand par Jean Launay et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1973, p. 22.

<sup>162</sup> Anaximandre, *Fragments et Témoignages*, texte grec, traduction, introduction et commentaire par Marcel Conche, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée : essais philosophiques », 1991, p. 10.

mais plutôt l'*immense*)<sup>163</sup>. Pour ainsi dire, les pensées d'Anaximandre manifeste la tendance à sortir de notre monde, à briser la barrière du ciel et aller au-delà (dans l'immensité de l'univers). Enfin, selon un troisième groupe d'interprètes, l'*apeiron* se déploie dans l'espace-temps dans le sens qu'effectuant son acte générateur et donnant naissance à la multitude des êtres et des déterminations, il ouvre l'espace et le temps ; l'infinité est alors non seulement spatiale, mais aussi temporelle<sup>164</sup>. Nous pouvons définir l'*apeiron* comme principe qui n'est aucun des éléments (l'eau, l'air, le feu ou la terre) : il se différencie des éléments par son indétermination. En effet, l'*apeiron* en tant que l'*archè* induit l'origine radicale de toute chose, qui se révèle équivoque, privée des résonances concrètes en raison du grec archaïque.

Pour Anaximène, le troisième penseur de l'école milésienne, l'*archè* est l'air, un substrat défini. Bien qu'il soit invisible, dans un état caractérisé par l'homogénéité et l'immobilité, « il devient perceptible avec la différenciation thermique, l'humidité et le mouvement<sup>165</sup> ». En effet, la condensation de l'air produit les nuages et ensuite l'eau (la pluie) ; la pluie gelée provoque la grêle ; l'éclair se produit lorsque les nuages sont déchirés par la force des vents ; et ainsi de suite. « L'air, conçu comme le support de la terre, permet de donner non seulement une explication structurale du monde, mais aussi une unité hydrologique à partir d'un même élément (...)»<sup>166</sup>. » De plus, pour Anaximène, l'âme est de l'air (l'air aspiré par les êtres vivants entretient leur animation) : Aëtius remarque que « souffle et air sont employés comme synonymes »<sup>167</sup>. Ainsi, l'air – principe matériel – devient principe vital.

Dans la cosmologie d'Héraclite, le monde est dominé par l'élément-feu, qui est éternellement vivant :

---

<sup>163</sup> Cf. *Id.*, pp. 63-65.

<sup>164</sup> Cf. *Id.*, p. 66.

<sup>165</sup> Thierry Houlle, *L'eau et la pensée grecque : du mythe à la philosophie, op. cit.*, p. 135.

<sup>166</sup> *Id.*, p. 137.

<sup>167</sup> Robert Lahaye, *La Philosophie ionienne. L'École de Milet : Thalès, Anaximandre, Anaximène. Héraclite d'Éphèse*, Paris, Les Éditions du Cèdre, 1966, p. 73.

L'ordre cosmique, identique pour le monde entier, ni un parmi les dieux, ni un parmi les hommes n'en fut l'auteur. En revanche, il a toujours été, est et sera un feu inextinguible allumant et éteignant sa flamme selon son rythme propre.<sup>168</sup>

Le fragment 30, que nous citons ci-dessus, relève une des questions de base concernant le concept du feu héraclitéen : son rapport au temps. D'après Eugen Fink, le feu est la puissance produisante, il donne la mesure au temps : « Le feu n'est pas toujours passé, présent et à venir, mais c'est le feu qui d'abord fait la déchirure ouvrant l'être-passé, l'être-présent, et l'être-à-venir<sup>169</sup>. » L'ordre du monde est donc l'œuvre du feu ; le feu « n'est pas dans le temps, mais le temps lui-même qui donne-du-temps<sup>170</sup> ».

Le deuxième aspect du feu héraclitéen qui nous intéresse est lié aux transformations des quatre éléments premiers, déclenchées par le feu. En effet, le feu peut se transformer en eau, comme il peut en air ou en terre. Le feu possède alors un caractère protéiforme, il témoigne la réalité comme une transformation perpétuelle. Cette capacité à se transformer gouverne les choses et constitue une sorte de fluence (d'où vient la comparaison fluviale). Ainsi, tout est mouvement, animé par le feu (moteur des processus) :

Qu'il fût d'avis [...] que le monde est né et corruptible, la suite du texte l'indique : « Mutations du feu : d'abord la mer, puis de la mer une moitié terre, l'autre moitié souffle brûlant. » Il dit en substance que le feu, sous l'action de la raison, du Dieu qui gouverne l'univers, se mue à travers l'air en humidité, qui est comme le germe de l'organisation du monde et qu'il appelle la mer ; de ce germe naissent à leur tour la terre, le ciel et ce qu'ils contiennent. Comment se font de nouveau la régénération et l'embrassement, il le montre clairement par ces mots : « La mer se dissout et retourne au rapport même qui la mesurait avant qu'elle ne devînt terre. » Il en va de même pour les autres éléments.<sup>171</sup>

Ce passage des *Stromates* de Clément d'Alexandrie témoigne l'interprétation chrétienne de la philosophie d'Héraclite : le lettré grec chrétien, considéré comme l'un des Pères de l'Église, essaie d'harmoniser la pensée grecque (les quatre éléments premiers ; l'idée de Logos qui est traduit dans le texte comme « l'action de la raison ») et le christianisme, induit par la présence de « Dieu qui

---

<sup>168</sup> Héraclite d'Éphèse, *Fragments*, texte grec et traduction suivi de « Héraclite ou l'harmonie » de Frédéric Roussille, Suilly-la-Tour, Éditions Findakly, 2014, p. 19 (fragment 30).

<sup>169</sup> Martin Heidegger, Eugen Fink, *Héraclite : séminaire du semestre d'hiver 1966-1967, op. cit.*, p. 82.

<sup>170</sup> *Id.*, p. 83.

<sup>171</sup> Clément d'Alexandrie, *Les Stromates. Stromate V*, t. I, Chapitre XIV, 104, 3-5, introduction, texte critique, et index par Alain Le Boulluec, traduction par Pierre Voulet, s.j., Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes, n° 278 », 2006, p. 199.

gouverne l'univers ». L'extrait propose un rapport inhabituel entre l'eau et le feu, qui se présentent, d'une manière générale, comme les éléments opposés : la mer (l'eau) ressemble au feu par le mouvement incessant de ses vagues ; l'agitation perpétuelle de la surface de la mer rappelle l'agitation du feu. La lutte et l'échange entre l'eau et le feu construisent enfin l'harmonie cosmique. Dans ce cycle d'échange, la mer est vue comme « la première forme du feu<sup>172</sup> », qui s'allume et s'éteint selon les lois de la nature.

La théorie des quatre éléments premiers est indispensable pour notre thèse car la sirène – la figure principale de nos recherches – relie, d'une façon très étroite, l'eau, l'air, la terre et le feu. En effet, la sirène est une fille des éléments : « l'eau est sa demeure, l'air son refuge, la terre sa rencontre et le feu sa chevelure<sup>173</sup> ». Certains mythes soulignent son appartenance à l'air et à la terre (par exemple, la sirène-oiseau chez Homère), pourtant d'autres prennent en considération son côté aquatique, ainsi que sa capacité de provoquer un désir ardent (la sirène médiévale). Néanmoins, aucune tradition mythologique ne néglige son lien à l'eau, surtout, à l'eau salée de la mer.

En grande partie grâce à l'œuvre d'Aristote, tout le savoir des premiers philosophes grecs (de Thalès, d'Anaximandre, d'Anaximène, d'Héraclite, d'Empédocle) a été transmis jusqu'à nos jours. En même temps, en analysant l'héritage des présocratiques, Aristote n'hésite pas à les critiquer et à proposer, par la suite, sa propre vision de la cosmologie, vue comme une interaction des quatre éléments premiers. Bien que la notion d'« élément » apparaisse, pour la première fois, dans la pensée d'Anaximène, les œuvres d'Aristote lui ont fourni l'aspect pluridisciplinaire (philosophique et scientifique à la fois)<sup>174</sup>. Si les penseurs grecs envisageaient la nature au travers le mythe, *La Physique* d'Aristote élabore une science rigoureuse, qui est à l'origine de la physique d'aujourd'hui. En quantité, la moitié de l'œuvre aristotélicienne (plus de 750 pages de l'édition Bekker sur les 1462 qu'elle contient) appartient à la philosophie de la nature<sup>175</sup>. Pour Aristote, « la nature est un

---

<sup>172</sup> Thierry Houle, *L'eau et la pensée grecque : du mythe à la philosophie*, op. cit., p. 140.

<sup>173</sup> *Le chant des sirènes : de Homère à H.G. Wells*, anthologie présentée par Tiphaine Samoyault, Paris, Libro, coll. « Libro : imaginaire ; 666 », 2004, p. 5.

<sup>174</sup> Cf. Aristote, *La Physique*, introduction et traduction de A. Stevens, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2012, pp. 69 (I, 184a 10-15), 90-91 (I, 189b 17-30), etc. ; Aristote, *Traité du Ciel, suivi du Traité Pseudo-Aristotélicien du Monde*, op. cit., pp. 74-76 (II 3, 286a 25-286b 10) ; Aristote, *Métaphysique*, op. cit., p. 80 (A-983b 10-15), pp. 97-98 (A-989a 1-15), etc.

<sup>175</sup> Bertrand Souchart, *Aristote, de la physique à la métaphysique : réceptivité et causalité*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2003, p. 51.

principe et une cause du mouvement et du repos<sup>176</sup> », elle est donc liée au changement qui se trouve à l'intérieur même des étants. La physique aristotélicienne, en tant que science, étudie, d'une part, tous les êtres vivants (végétaux et animaux) et, d'autre part, l'ensemble des corps (vivants et/ou inertes), qui se déplacent ou se transforment par une nécessité inhérente à leur matière : il s'agit du déplacement circulaire des corps astraux (domaine astronomique), de la chute des corps lourds (domaine météorologique et géologique), des transformations des éléments premiers (domaine chimique), et ainsi de suite.

En effet, les éléments qui composent toute matière (l'eau, la terre, le feu, l'air) et, surtout, leur diverses interactions deviennent l'objet d'analyse aristotélicienne :

Il semble à certains que la nature et la substance des étants qui sont par nature est ce qui appartient en premier à chaque chose, sans être ordonné par soi-même, comme la nature du lit est le bois et celle de la statue le bronze. Antiphon en donne pour indice que, si l'on enterre un lit et que la putréfaction ait la force de faire monter une pousse, cela ne deviendra pas un lit mais du bois, parce l'un existe par accident, la disposition conventionnelle et l'art, tandis que la substance est ce qui demeure en étant continuellement affectée. Ensuite, si chacune de celles-ci subit cette même transformation vers une autre, par exemple le bronze et l'or vers l'eau, les os et le bois vers la terre, et de même pour quoi que ce soit d'autre, c'est cela qui est leur nature et leur substance. C'est pourquoi les uns disent que la nature des étants est le feu, les autres la terre, les autres l'air, les autres l'eau, et les uns certains d'entre eux, les autres tous.<sup>177</sup>

Dans cet extrait, nous retrouvons la notion de la substance qui définit ce qui demeure en dépit des affections des corps : la substance fait leur identité, leur permanence. Aristote illustre ses propos en s'appuyant sur la sagesse des sophistes, notamment Antiphon, qui définit la substance comme matière première. Les quatre éléments premiers deviennent ainsi non seulement un principe de mouvement et de changement, mais aussi une forme essentielle.

En analysant les pensées d'Aristote, nous pouvons constater une certaine confusion au niveau de la terminologie : le philosophe grec utilise les notions de la nature, de la substance, de la matière, de la forme et d'élément sans déterminations strictes et nettes ; plusieurs de ses explications nécessitent l'intervention d'un commentateur. Les *Météorologiques*, qui se concentrent sur un aspect plus particulier – les phénomènes affectant la terre et le ciel, – compliquent et éclaircissent à la fois la théorie d'Aristote car, d'une part, nous y trouvons beaucoup d'allusions à d'autres œuvres (notamment, *La Physique*), et d'autre part, la notion d'élément y est enrichi par une appellation de

---

<sup>176</sup> Aristote, *La Physique*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>177</sup> *Id.*, p. 105.

« quatre corps<sup>178</sup> » (le feu, l'air, l'eau et la terre), ainsi que par quatre qualités élémentaires, définit comme « quatre principes<sup>179</sup> » (chaud, froid, sec et humide), dont le croisement détermine le nombre des corps premiers. Selon Aristote, le feu, l'air, l'eau et la terre sont engendrés l'un à partir de l'autre et chacun d'entre eux existe en puissance dans chacun, comme il en va de toutes les choses qui ont un substrat unique et identique, en lequel elles se résolvent à la fin.

Les réflexions à propos de l'eau, dont la nature semble mystérieuse, occupent une grande partie de l'œuvre : les *Météorologiques* s'interrogent sur le cycle de l'évaporation et de la condensation, qui fait tourner l'eau entre la Terre et le Ciel, résultant les nuages, la brume, la pluie ou la grêle ; différentes formes de l'eau intéressent Aristote (la rosée, le givre, les fleuves, l'Océan, la mer, etc.). À travers ces textes sur l'eau, le lecteur retrouve, dans les *Météorologiques*, les traces d'autres penseurs grecs, notamment d'Héraclite et d'Empédocle. Par exemple, Aristote paraphrase la formule de ce dernier pour qui « la mer est la sueur de la terre<sup>180</sup> ». Bien que le précepteur d'Alexandre le Grand rapproche à Empédocle une pertinence poétique, qui n'est pas suffisante pour une étude de la nature, l'analogie entre la mer salée et le corps humain, dont la sueur et l'urine contiennent le résidu salé de la digestion, est présent dans les *Météorologiques*. Enfin, l'eau sert la cosmologie aristotélicienne, selon laquelle, « l'eau s'étend autour de la terre, comme autour d'elle la sphère de l'air et autour de cette dernière celle dite « du feu » (...), le Soleil se déplace<sup>181</sup> » en favorisant le changement, la génération.

La cosmologie aristotélicienne a eu un grand impact sur la philosophie du Moyen Âge (comparer à l'ontologie des quatre éléments chez Paracelse). L'auteur du XIII<sup>e</sup> siècle, l'ami de Dante, Brunetto Latini, soutient, lui aussi, l'idée que « le monde entier, depuis le ciel jusqu'aux profondeurs, est ordonné en fonction des quatre éléments : l'air, l'eau, le feu et la terre, chacun à sa place. Car, pour que l'équilibre soit établi de manière stable, il faut que subtilement le froid s'associe à la chaleur, le sec à l'humidité et que tous entre eux s'harmonisent afin que leur

---

<sup>178</sup> Aristote, *Météorologiques*, introduction, traduction, notes et bibliographie par Jocelyn Groisard, Paris, Éditions Flammarion, coll. « GF », 2008, p. 98 (I 2, 339a 11-22).

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> *Id.*, p. 193 (II 3, 357a 25-26).

<sup>181</sup> *Id.*, p. 182 (II 2, 354b 24-29).

déséquilibre se change en équilibre, puisque chacun est contraire à l'autre qui en diffère<sup>182</sup>. » De la même façon, l'être humain possède sa propre nature et se distingue par sa manière d'être. Les différences des hommes, au lieu de semer la discorde, doivent créer une concorde, selon la volonté du Dieu.

Bien que la théorie des quatre éléments fût abandonnée avec l'avènement de la chimie moderne, le rapport entre l'air, l'eau, le feu et la terre reste un modèle théorique fructueux nourrissant les arts, cinéma inclus. Massimo Donà nous rappelle qu'au cinéma, il n'y a pas « d'attachement aux choses, ni même une vocation à la possession. C'est pour cela que les oppositions qui gouvernent le monde de la vie, au cinéma, finissent en fait par se briser<sup>183</sup> » et perdre toute signification. Ou plutôt, elles perdent entièrement leurs sens. Donc au cinéma (dans l'obscurité de la salle de projection), « la solidité de la terre n'est plus aussi nettement opposée à l'évanescence de l'air, et l'humidité de l'eau ne menace plus la chaleur du feu<sup>184</sup> ». Il s'agit de se rendre compte qu'au cinéma, les éléments sont, d'une certaine façon, reconduits à une sorte d'« *in-différence* » dont nous sommes tous, dans tous les cas, l'expression originelle. Cette expression parfaite de chacun d'entre nous vient toujours du même *principe*, d'une sorte de cinquième élément. Dans ce sens-là, le cinéma est « *un monde* » unique, l'art le plus nietzschéen, une « magie », dans laquelle les images satisfont *pour elles-mêmes et en elles-mêmes*.

---

<sup>182</sup> Brunetto Latini, *Le petit trésor*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Bertrand Levergeois, édition bilingue, Paris, Michel de Maule, coll. « L'Absolu singulier », 1997, p. 135.

<sup>183</sup> Massimo Donà, *Habiter le seuil. Cinéma et philosophie*, Milan, Éditions Mimésis, coll. « Cinéma, n° 2 », 2016, p. 20.

<sup>184</sup> *Ibid.*

## 1.2. Question du regard

Les relations entre le cinéma et d'autres expressions artistiques visuelles (la peinture, la photographie) relèvent de la philosophie du regard, la capacité de voir et percevoir, appréhender les phénomènes. Selon René Descartes, parmi nos sens, la vue est « le plus universel et le plus noble<sup>185</sup> », elle conduit notre vie. La question de la perception visuelle intègre les expressions artistiques qui se reflètent les unes dans les autres à l'instar des images sur la surface de l'eau courante. En parlant du spectateur de film, Massimo Donà souligne que nous nous *plongeons*<sup>186</sup> dans la vision esthétique du cinéma comme si c'était un océan. Nous nous y immergeons, comme pour nous oublier nous-mêmes<sup>187</sup>. En peinture comme au cinéma, l'œil du spectateur joue un rôle primordial car il « doit voyager dans l'espace et dans le sens »<sup>188</sup>. Nous estimons que l'activité de l'œil est indissociable de la théorie de l'art explicite ou implicite du regardant. Nous devons, d'emblée, poser les mêmes questions que pose Pierre-Damien Huyghe, dans son œuvre *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma* : « De quoi dépend, en général, l'expérience du regard ? Suffit-il, pour regarder, de consentir à orienter – ou diriger – sa vue sur un objet particulier ?<sup>189</sup> » Le phénoménologue français Maurice Merleau-Ponty répond à cette question ainsi :

Le regard obtient plus ou moins des choses selon la manière dont il les interroge, dont il glisse ou appuie sur elles. Apprendre à voir les couleurs, c'est acquérir un certain style de vision, un nouvel usage du corps propre, c'est enrichir et réorganiser le schéma corporel.<sup>190</sup>

En revanche, le point de vue de Merleau-Ponty ne correspond pas tout à fait au médium de cinéma. Notre expérience du film montre que le regardé (le cinéma) séduit le regardeur, donc ce

---

<sup>185</sup> René Descartes, « La Dioptrique : Discours premier. De la lumière », in *Œuvres philosophiques*, t.1 (1618-1637), textes établis, présentés et annotés par Ferdinand Alquié, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Textes de philosophie », 2010, p. 651.

<sup>186</sup> Je souligne.

<sup>187</sup> Massimo Donà, *Habiter le seuil. Cinéma et philosophie*, op. cit., p. 18.

<sup>188</sup> Pascal Bonitzer, *Peinture et Cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile, 1985, p. 7.

<sup>189</sup> Pierre-Damien Huyghe, *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*, Belval, Circé, 2002, p. 37.

<sup>190</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 179.



dernier ne peut pas « faire entrer l'expérience dans le champ de sa volonté<sup>191</sup> ». Ainsi les notions classiques du sujet et d'objet se compliquent : « [...] si le regard *peut* ne pas relever de l'expérience souveraine d'un sujet, c'est que la vue, parfois, s'effectue hors du champ de décision de ce sujet<sup>192</sup> ». Le regardeur reste ému, « *mis hors de soi* ». En d'autres termes, le regardé a le pouvoir et non le regardeur. C'est le pouvoir d'attirer, de provoquer, de faire rire et/ou pleurer.

Pour expliquer ce concept du pouvoir du regardé, nous sommes obligés de nous orienter vers l'histoire de la philosophie. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Willebrod Snell van Roijen et René Descartes ont fourni une explication définitive du mécanisme de la vision (lois de Snell-Descartes). Dans le domaine de l'optique géométrique, ils ont réussi à donner la formule exacte de la réfraction<sup>193</sup>, « ce qui permit d'étudier les phénomènes optiques du point de vue géométrique et apporta un argument de poids en faveur des théories sur la nature du "lumen"<sup>194</sup> ». En physique, la réfraction désigne le fléchissement d'une onde (optique ou acoustique) à l'interface entre deux milieux différents sur le plan chimique ou physique. La lumière est déviée lorsqu'elle passe de l'air à l'eau, ou à l'inverse. Nous observons ce phénomène en regardant le bateau qui se trouve dans l'eau. Nous avons l'impression que le bateau est cassé, alors que ce n'est pas vrai. Cette « fracture » apparente est à l'origine du terme « réfraction ».

La vision dépend de la focalisation qui détermine ce que nous voyons, le reflet ou bien la surface. Les lois Snell-Descartes (réflexion et réfraction) sont présents non seulement en réalité, mais aussi en peinture qui imite la nature. Le peintre suisse Konrad Witz (1400-1445/46)



*Saint Christophe* de Konrad Witz

<sup>191</sup> Pierre-Damien Huyghe, *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*, op. cit., p. 37.

<sup>192</sup> *Id.*, p. 38.

<sup>193</sup> À propos de la loi de la réfraction, cf. René Descartes, « La Dioptrique : Discours second. De la réfraction », in *Œuvres philosophiques*, t.1 (1618-1637), textes établis, présentés et annotés par Ferdinand Alquié, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Textes de philosophie », 2010, pp. 664-678.

<sup>194</sup> Vasco Ronchi, *Histoire de la lumière*, traduit de l'italien par Juliette Taton, Paris, Éditions Jacques Gabay, 1996, p. 109.

nous a fourni le tableau *Saint Christophe* (1435) illustrant le fonctionnement des lois Snell-Descartes. Dans la toile, Konrad Witz interprète une légende qui était très répandue au Moyen Âge : nous voyons le géant Christophe qui marche à travers une rivière et porte le petit Jésus sur ses épaules. Les jambes du géant se trouvent dans l'eau, tout comme une partie de la canne que Christophe tient à la main droite et qui semble cassée en raison de la réfraction. Ainsi, le regardé joue avec le regardant car, en réalité, la canne n'est pas cassée, c'est juste une illusion optique. En revanche, si nous passons du côté du regardant et prenons la place du spectateur, la peinture de Konrad Witz acquiert une dimension pro-cinématographique<sup>195</sup> : le tableau permet de voir les actions de ses personnages, ainsi que le mouvement de l'eau. En raison des marches de saint Christophe, les spectateurs voient les vaguelettes de l'eau qui s'approchent de la rive. Grâce à ces mouvements imaginaires, la toile se rapprocherait du plan cinématographique : le regardant qui observe le regardé, perd, d'une part, la sensation du temps, et d'autre part, accepte la relativité des limites entre différentes expressions artistiques.

L'histoire de la peinture et de la photographie nous aide à vérifier la clarté et la justesse de notre regard. Les arts visuels prouvent à quel point le regard humain peut être subjectif et, par conséquent, relatif. Le regard peut mentir et même déformer les lois de la nature. La perception reste scindée entre la subjectivité et les règles physiques.

---

<sup>195</sup> Cf. Robert Mougenel, *La pêche miraculeuse de Konrad Witz : visions dynamiques des peintures du retable de Genève*, Genève, Notari, coll. « CuriosArt », 2011.

### 1.3. Carrefour des arts : peinture, photographie, littérature, cinéma

Bien que dans notre recherche nous nous intéressions à ce qui est *commun* entre plusieurs expressions artistiques (nous sommes les chercheurs de leurs points de rencontre et nous nous appuyons sur la phénoménologie, qui est nécessaire afin de réfléchir sur la possible unité du monde), pour les besoins de notre thèse, nous sommes obligés de dévoiler certains aspects à l'origine d'une tension entre différents arts. En effet, plus on analyse les ressemblances, plus de différences trouve-t-on. Par conséquent, avec l'idée d'un va-et-vient entre pôles apparemment opposés, nous renouons avec deux problèmes classiques de l'herméneutique : celui du rapport entre théorie et empirie et celui du rapport entre singularité et totalité. Dans la lignée de Schleiermacher et Dilthey (repris par Gadamer et Ricœur), nous raisonnons en termes de cercle organique, celui-ci valant aussi bien pour l'interprétation que pour l'observation et la description des plans-séquences. Pour ce faire, nous nous orientons d'emblée vers la théorie des médias.

#### 1.3.1. Théorie des médias : la particularité du cinéma en tant que médium

Lorsque nous évoquons le mot « les médias », nous pensons, d'abord, aux médias de masse, aux médias de communication, alors que les médias regroupent un tableau de la Renaissance, un manuscrit de l'Antiquité, une lettre, l'électricité, le corps, l'eau, la voix de la sirène, etc. Donc, de nos jours, la conception du médium est très élargie et les choses les plus variées peuvent faire office de médium ; de plus, nous pouvons constater « un lien conceptuel entre un médium spirite, le subjectile d'un tableau, un transistor, une métaphore, ou encore le milieu d'un vivant<sup>196</sup> ». Cet usage élargi du concept de médium est aujourd'hui très appliqué par les théoriciens des médias allemands comme Dieter Mersch, Friedrich Kittler, Niklas Luhmann, Sybille Krämer.

Le catalogue de ce qui a été rangé sous le concept de médium est très disparate : Marshall McLuhan, dans son œuvre *Pour comprendre les médias* (1964), désigne 26 artefacts, parmi lesquels

---

<sup>196</sup> Cf. Dieter Mersch, *Théorie des médias : une introduction*, préface d'Emmanuel Alloa, traduction de l'allemand par Stephanie Baumann et Philippe Farah, avec l'aide d'Emmanuel Alloa, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Médias/Théories », 2018, p. 2.

nous retrouvons la parole, l'écriture, les vêtements, l'argent, les armes, les horloges, les nombres, le téléphone, la télévision, le cinéma et bien d'autres. Par médium, l'anthropologie des médias de McLuhan entend « toute extension du corps humain ou de ses organes sensoriels<sup>197</sup> ». Pour ainsi dire, les médias constituent des prothèses, qui permettent d'élargir l'activité humaine. Ce qui concerne le cinéma, l'intellectuel canadien le présente ainsi :

Le cinéma, qui nous permet d'enrouler le monde réel sur une bobine et de le dérouler comme un fantasmagorique tapis magique, est un spectaculaire mariage de l'ancienne technologie mécanique et du nouveau monde électrique. [...] Le cinéma, qui fut d'abord une tentative de photographier les sabots insaisissables d'un cheval au galop, a eu une origine en quelque sorte symbolique : disposer une série de caméras pour observer le mouvement animal, c'est en effet unir le mécanique et l'organique de façon toute particulière. [...] Le Moyen Âge concevait le changement chez les êtres organiques comme la substitution d'une forme statique à une autre, en succession. On se représentait la vie d'une fleur comme une sorte de bande cinématographique des phases ou des essences. Le cinéma est la réalisation absolue de l'idée médiévale du changement, sous forme d'illusion divertissante. Les physiologistes jouèrent un rôle important dans la mise au point du cinéma, tout comme dans celle du téléphone. Sur film, le mécanique apparaît organique, et l'on peut dépeindre l'éclosion d'une fleur aussi facilement et aussi délibérément que le mouvement d'un cheval.<sup>198</sup>

Dans la pensée de McLuhan, le cinéma en tant que médium devient un monde universel de formes ondoyantes, qui se rattache, d'une part, à la technologie de l'imprimé, et d'autre part, à la photographie, qui est une forme non verbale d'expérience. Ce passage tiré du théoricien canadien nous renvoie vers l'essai de Jean Epstein, *Photogénie de l'impondérable*, portant sur les effets cinématographiques du ralenti et de l'accélééré :

Le ralenti et l'accélééré révèlent un monde où il n'y a plus de frontières entre les règnes de la nature. Tout vit. Les cristaux grandissent, vont au-devant les uns des autres, se joignent avec les douceurs de la sympathie. Les symétries sont leurs mœurs et leurs traditions. Qu'ont-ils de si différent des fleurs ou des cellules de nos plus nobles tissus ? Et la plante qui dresse sa tige, qui tourne ses feuilles vers la lumière, qui étale et clôt sa corolle, qui penche son étamine sur le pistil, n'a-t-elle pas, à l'accélééré, exactement la même qualité de vie que ce cheval et son cavalier qui, au ralenti, planent au-dessus de l'obstacle et s'inclinent l'un sur l'autre ? Et le grouillement de la pourriture est une renaissance.<sup>199</sup>

Pour ainsi dire, l'accélééré efface des limites entre les plantes et les animaux (quand on accélère le grandissement des plantes, ces derniers deviennent les animaux). Le cinéma suscite des visions chez le spectateur, il le transporte dans un autre univers. Sur ce point, le spectateur n'est qu'un rêveur envoûté, on pourrait le comparer à un marin, ensorcelé par le chant des sirènes (un médium

---

<sup>197</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>198</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Mame/Seuil, coll. « Points », 1977, pp. 325-326.

<sup>199</sup> Jean Epstein, « Photogénie de l'impondérable », in *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, t. 2 : 1946-1953, Paris, Éditions Seghers, coll. « Cinéma Club », 1975, p. 12.

polyphonique). Bien que le cinéma ne soit pas un médium « pur » par rapport au chant des monstres aquatiques, mais plutôt « une forme d'art collectif où des individus différents s'occupent de la lumière, de l'éclairage, du son, du jeu des comédiens et de leur texte<sup>200</sup> », l'expression filmique nous intéressent en raison de sa complexité, tant au niveau de l'image qu'au niveau du son.

Le cinéma trouve ses plus belles histoires en littérature, du moins, au début de son histoire chronologiquement parlant. En effet, « le film, tant sur sa bobine qu'à l'état de scénario, est inextricablement lié à la culture du livre<sup>201</sup> ». Ce lien entre deux expressions artistiques est compétitif : avec le temps, le cinéma est devenu le rival de la littérature (cette dernière a été prolongée, voire dépassée par les films). D'une certaine façon, le développement du roman comme genre littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle est « une pure anticipation de la forme cinématographique<sup>202</sup> » (le réalisme en tant que mouvement littéraire et pictural y joue aussi un rôle déterminant). En même temps, nous pouvons distinguer certaines différences de base : l'image filmique peut montrer, en un instant, une scène, un paysage et des personnages, alors que l'écrivain a besoin de plusieurs pages afin de décrire la même scène en détails. Nous pouvons prendre comme exemple les films en costumes qui sont souvent adaptés de grand classique littéraire : Hollywood arrive à reconstituer, d'une façon exacte et spectaculaire à la fois, des scènes du passé. Dans ce sens, l'image cinématographique économise le temps du spectateur et suscite la transformation du roman d'aujourd'hui : « Tout comme la photographie a poussé le peintre vers l'art abstrait, sculptural, de même le cinéma a confiné l'écrivain à l'économie verbale et au symbolisme en profondeur, où le film ne saurait rivaliser avec lui<sup>203</sup>. » Le théâtre, quant à lui, offre des imitations historiques très grossières ; le spectateur dénonce facilement la fausseté de l'image théâtrale.

Chaque image possède sa propre mémoire. L'image cinématographique est en contact avec de nombreux savoirs dans une culture donnée : la phénoménologie, la sociologie, l'histoire de l'art, la théologie, la psychanalyse, et ainsi de suite. La texture de l'image filmique possède plusieurs couches mnémoniques, superposées à la manière d'un palimpseste. Cette profondeur mnémonique nous invite à réfléchir à propos du rapport entre différentes expressions artistiques dans les limites

---

<sup>200</sup> Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, op. cit., p. 333.

<sup>201</sup> *Id.*, p. 327.

<sup>202</sup> *Id.*, p. 330.

<sup>203</sup> *Id.*, p. 329.

imposées par un plan filmique. Les réflexions générales nous mènent vers les analyses du rapport entre trois types d'images : l'image picturale, l'image photographique et l'image cinématographique. Selon Stanley Cavell, les arts diffèrent entre eux par leur degré d'isolement du public, et par le degré auquel ils souffrent de cet isolement ; la peinture et, surtout, le cinéma semblent être dans les plus heureuses positions : les spectateurs ont beaucoup de façons de réagir aux images cinématographiques et en discuter, ils attendent la sortie des films<sup>204</sup>. Au niveau technique, le rôle du chef opérateur crée un lien étroit entre le cinéma et la peinture. Dans les années 1960, « l'art du chef opérateur a été d'innombrables fois comparé à celui du peintre : le bon chef op, c'est celui qui peint avec de la lumière<sup>205</sup> ». Et pourtant, nous sommes obligés de constater que le cinéma et la peinture ont plus de différences que de ressemblances. Tout d'abord, il s'agit des spécificités de la peinture et du cinéma comme médium : par exemple, la peinture fixe un moment privilégié, alors qu'il n'existe pas un tel moment au cinéma. Le spectateur s'oriente dans le film comme dans l'eau ; d'une certaine façon, filmer c'est nager. Jean-Michel Durafour pousse cette idée encore plus loin en notant que les films sont des poissons, petits et gros, et qu'ils sont faits d'eau<sup>206</sup>. Cette comparaison est renforcée par les observations de Roland Barthes qui nous rappelle, dans son essai *Michelet* (1954), le principe darwinien sur l'homochromie des animaux pélagiques à l'eau de mer :

Aller de l'eau molle, visqueuse, ni fluide, ni formée, au poisson transparent qui semble naître d'elle, c'est allonger sa main sur une absence de couture et s'étendre soi-même tout au long de ce lisse idéal. Aussi, dans cette instabilité de la matière, si délicate à Michelet, une substance est privilégiée : l'eau. L'eau peut supporter les mille états intermédiaires de la matière : le clair, le cristallin, le transparent, le fuyant, le gélatineux, le visqueux, le blanchâtre, le grouillant, l'arrondi, l'élastique, toutes les dialectiques sont possibles entre l'eau et l'homme. Mais ce n'est pas tout : par son pouvoir de liaison, elle est aussi l'élément mythique des fécondations, c'est-à-dire que l'homogène qu'elle propose est un espace-durée, à la fois substance et avenir. Michelet a souvent parlé du monde-Poisson et il l'a toujours associé au monde-Femme. Ces deux mondes sont pour lui ceux de la génération spontanée [...] et de la parthénogenèse. Entendez que l'eau est l'archétype de toutes les liaisons, et qu'ici l'homogène fuse, il produit la vie : l'eau engendre la peau, c'est au fond la même nappe.<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> Stanley Cavell, *La projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1999, pp. 28-29.

<sup>205</sup> Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « 21e siècle », 2007, p. 68.

<sup>206</sup> Jean-Michel Durafour, « *L'étrange créature du lac noir* » de Jack Arnold : aubades pour une zoologie des images, Aix-en-Provence, Rouge profond, coll. « Débords », 2017, p. 180.

<sup>207</sup> Roland Barthes, *Michelet*, in *Œuvres complètes*, t. 1 : 1942-1961, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 313.

Ces idées de Barthes dévoilent certains points de convergence avec notre concept du film-sirène : chaque réalisateur (Antonioni, Fellini ou De Palma) crée, à travers son œuvre filmique, soit une vision du monde-oiseau, évoqué par la sirène gréco-romaine (nous y retrouvons une sonorité très riche et polyphonique : la musique, le son d'ambiance, le son direct, la voix *off*, et ainsi de suite), soit une vision du monde-poisson, représenté par une sirène médiévale, tantôt provoquante et rebelle, tantôt soumise aux lois chrétiens. D'une manière générale, le cinéma en tant qu'art est capable de dévoiler tous les états intermédiaires de l'eau en tant qu'élément premier : si Antonioni, dans le *Désert rouge*, montre toutes les couleurs de la mer, Brian De Palma, quant à lui, se concentre sur la représentation de la douche, ainsi que d'une petite goutte d'eau, qui devient, dans le contexte de nos pensées, une métaphore visuelle de la polyphonie filmique (cf. *Pulsions [Dressed to Kill]*). L'espace filmique du film-sirène, jouant avec les codes psychanalytiques, dévoile toute la complexité de l'antinomie entre ce qui est montré/vu et ce qui est caché/invisible. Cela indique encore une contradiction entre le cinéma et la peinture, dont le dialogue exige une analyse méticuleuse.

En effet, la perception de l'espace en cinéma et en peinture n'est pas identique : nous avons l'impression d'avoir beaucoup d'espace en image cinématographique grâce à la présence de hors-champ, alors qu'il n'y a pas de hors-champ en peinture. Nous pouvons mieux expliquer la question d'absence de hors-champ en image picturale, en comparant la peinture à la photographie, comme le fait Stanley Cavell :

À propos d'une zone qui a été photographiée, vous pouvez toujours demander ce qui se trouve contigu à cette zone, au-delà du cadre. En général, cela n'a pas de sens si on pose cette question à propos d'une peinture. [...] Le monde d'une peinture n'est pas en continuité avec le monde de son cadre ; à son cadre, le monde trouve ses limites. Nous pourrions dire : une peinture *est* un monde; une photographie est photographie *du* monde<sup>208</sup>.

L'appareil-photo découpe une photo ; le monde (le hors-champ) trouve ainsi son terme, il est exclu de l'image<sup>209</sup>. Pour l'instant, nous n'évoquerons que quelques moments essentiels : la peinture est capable de conserver les traces matérielles de l'intervention physique de l'artiste, ce qu'est impossible quant au cinéma. Nous ne pouvons en aucun cas considérer l'art cinématographique en tant qu'une peinture animée, où la lumière crée des effets particuliers.

---

<sup>208</sup> Stanley Cavell, *La projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, op. cit., p. 51.

<sup>209</sup> Nous reviendrons sur le lien entre le cinéma et la peinture dans le paragraphe 2.2.2. : « Le portrait aquatique selon Jean Epstein : comment le cinéma convoque la peinture », pp. 180-190.

Kazimir Malévitch nous rappelle que le peintre « réussissait sur une toile statique à ne fixer qu'une seule impression du mouvement dans un seul cadre<sup>210</sup> », alors que, grâce à la technique de cinéma, le spectateur a obtenu la reproduction du « mouvement réel<sup>211</sup> ». Gilles Deleuze pousse cette idée encore plus loin en disant que le cinéma, c'est le mouvement lui-même, ou bien, « l'image-mouvement »<sup>212</sup>. D'une certaine façon, le cinéma est une continuité logique de la peinture qui, en questionnant la figuration, s'est libérée à travers les capacités de la technique cinématographique et a développé, par conséquent, la poétique des quatre éléments premiers.

En analysant comment la peinture revient d'une façon implicite dans le tissu filmique, nous allons explorer le champ de la « migration » artistique (selon Jacques Aumont<sup>213</sup>) qui nous oblige à réinterpréter le rapport entre le cinéma et la peinture d'une façon plus attentive et détaillée. Les traits picturaux se trouvent (ou se cachent) souvent « sous le cinéma », ce qui complique la tâche des chercheurs. Par exemple, lorsque nous observons l'océan dans *Moby Dick* (1956) de John Huston, instinctivement, nous constatons (ou bien, sentons) qu'il y a, bien évidemment, un rapport avec la tradition paysagiste picturale, mais il est trop délicat d'établir des liens concrets avec un tel ou un tel peintre. Les liens sont éphémères ; la présence de la peinture dans le tissu filmique semble absente. Cette présence à la fois évidente et invisible pose des problèmes de base avant même que nous essayions d'interpréter correctement des images cinématographiques. Devrions-nous prendre ce type de liens entre la peinture et le cinéma au sérieux ? Ce qu'est sûr, c'est qu'un tel jeu avec le spectateur existe et qu'il participe sans doute à la constellation des significations aquatiques, suscitant ainsi l'intrigue herméneutique.

Plusieurs couches artistiques superposés qui sont présentes dans le cinéma et « sous le cinéma » dévoilent l'image cinématographique comme purement polyphonique. Elle possède plusieurs substances et suggère plusieurs possibilités de l'interpréter : la peinture se mélange avec la photographie, mais n'éclipse pas la matière cinématographique. L'image du cinéma crée des effets très complexes, elle s'invente et se construit en convoquant une autre image, récente ou ancienne, en reprenant des principes souterrains, invisibles, profonds. Ainsi, le cinéma prend sa mise en scène

---

<sup>210</sup> Kazimir Malévitch, « Le peintre et le cinéma », in *Écrits*, t.1, traduit du russe et de l'ukrainien, et présenté par Jean-Claude Marcadé, Paris, Éditions Allia, 2015, p. 386. Kazimir Malévitch souligne.

<sup>211</sup> *Ibid.* Kazimir Malévitch souligne.

<sup>212</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions du minuit, coll. « Critique », 1983.

<sup>213</sup> Cf. Jacques Aumont, *Matière d'images*, Paris, Éditions Images Modernes, coll. « Inventeurs de formes », 2005.



à la peinture. « Mais pour que ce latent et ce virtuel deviennent manifestes, il faut que quelque chose joue le rôle de déclencheur.<sup>214</sup> » Ce déclencheur peut être la couleur, la composition du plan, le geste d'une figure, la lumière, la luminosité, la perspective, l'architecture, la représentation de l'eau, et ainsi de suite. L'image cinématographique, elle-même, se crée en perspective car elle assimile les traits d'autres arts.

### 1.3.2. La perspective cinématographique : les arguments *pour* et *contre* la théorie de la peinture

La question de la perspective, inventée entre 1420 et 1450 à Florence et appelée, par André Bazin, « le péché originel de la peinture occidentale<sup>215</sup> », ouvre les voies pour la théorie moderne de la perspective cinématographique, dont les particularités nous obligent à revenir vers l'histoire culturelle et aborder certains auteurs de base : Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca puis enfin Erwin Panofsky et ses critiques (Hubert Damisch, Daniel Arasse). De plus, la perspective dévoile le rapport entre la perception aquatique et la perception aérienne. Ce qui concerne le cinéma, nous trouvons le point de départ dans les idées de Massimo Donà :

Au cinéma nous voyons toujours « en partant de l'écran » et de ses *perspectives infinies*. Des *perspectives infinies* que le mouvement de la caméra semble avoir mémorisées pour notre compte. Ou encore, pour le regard que nous devenons nous-mêmes, chaque fois que nous allons au cinéma – en oubliant et en supprimant les limites strictes de la *perspective unique* à partir de laquelle il nous est possible de « voir » dans le monde réel<sup>216</sup>.

Le philosophe italien remarque bien que la perspective filmique est étroitement liée à la sensation du mouvement, qui est absent dans le médium pictural. En effet, d'après Bazin, la perspective picturale n'a résolu « que le problème des formes non celui du mouvement<sup>217</sup> » ; le cinéma, quant à lui, a libéré la représentation de « l'immobilité torturée<sup>218</sup> ». En revanche, l'homme d'aujourd'hui a besoin d'illusion autant que l'artiste de la Renaissance ou du baroque : tout au long

---

<sup>214</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>215</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>ème</sup> Art », 1994, p. 12.

<sup>216</sup> Massimo Donà, *Habiter le seuil. Cinéma et philosophie*, *op. cit.*, p. 19. Je souligne.

<sup>217</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>218</sup> *Ibid.*

de son histoire, le cinéma a continué et continue à se faire sous le principe de l'imitation (ou bien, la fixation, la représentation) de la nature qu'était le cas de la peinture classique. C'est l'une des raisons principales pour laquelle André Bazin défend le réalisme cinématographique et l'objectivité photographique.

La théorie de la peinture classique fondée sur l'imitation était établie par le Florentin Leon Battista Alberti, dans son œuvre *De la peinture (De pictura, 1435)*, qui contient la première étude scientifique de la perspective et de sa dimension aérienne. D'après l'humaniste italien, pour peindre, il faut devenir mathématicien et géomètre : la perspective s'appuie sur la théorie optique (« La peinture sera donc une section de la pyramide visuelle selon une distance donnée, le centre étant placé et les lumières établies – section qui est re-présentée avec art par des lignes et des couleurs sur une surface donnée<sup>219</sup> » [I, 12]). Ainsi, les observations d'Alberti impliquent l'idée que la perspective en tant que construction théorique s'appuie sur le modèle aérien de l'espace. Par conséquent, les expressions artistiques, qui utilisent la vue en perspective, devraient appartenir au paradigme de l'air. Mais le cinéma est-il l'art de l'air ou de l'eau ?

D'une manière générale, l'air se présente comme l'opposé de l'eau : cette dernière se trouve en bas (ou bien, elle souligne le mouvement vers le bas), alors que l'air (le ciel) demeure en haut ; en plus, dans l'eau, il n'y a guère de l'air (l'homme y risque d'être asphyxié). Cependant, la pluie fait le mariage de plusieurs éléments puisqu'il tombe, sous une forme de petites gouttes, du ciel (de l'air) afin de joindre et rafraîchir la terre. La surface de l'eau (des lacs, des étangs, des rivières...), en reflétant le ciel, s'approche de l'élément aérien. Ainsi, le miroir réintroduit l'eau dans l'air. Paul Virilio questionne les principes de la perspective, conçu au XV<sup>e</sup> siècle, en nous rappelant que le point de repère premier de la vue n'est pas celui des fuyantes qui convergent vers l'horizon, comme le prétendaient les maîtres italiens, mais « celui de la fine pesée d'une attraction universelle qui nous impose son orientation vers le centre de la Terre, au risque de la chute<sup>220</sup> ». L'urbaniste français nous invite ainsi à rénover notre perception des apparences, en disant qu'une perspective secrète se cache, en effet, *en haut*<sup>221</sup>. Le philosophe réinterprète la conception de la perspective italienne par le biais de questions rhétoriques :

---

<sup>219</sup> Leon Battista Alberti, *La peinture*, texte latin, traduction française, version italienne, édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004, p. 71.

<sup>220</sup> Paul Virilio, *La Vitesse de libération : essai*, Paris, Éditions Galilée, coll. « L'espace critique », 1995, p. 12.

<sup>221</sup> *Ibid.* Paul Virilio souligne.

On a souvent affirmé que le vertige était causé par la vue des verticales fuyantes... la perspective de l'espace réel de la Renaissance italienne serait-elle une première forme de vertige issue de l'horizon apparent, un *vertige horizontal* provoqué par un arrêt du temps dans l'intersection des lignes de fuite ?<sup>222</sup>

Ainsi, le relief perspectiviste du Quattrocento est défini comme étant un *vertige*, provoqué par l'arrêt du temps dans l'instant réel du point de fuite. La réinvention de la perspective y est étroitement liée à la question du temps que Virilio définit comme étant de la matière, d'une autre espèce de matériau. En effet, nous y retrouvons deux conceptions du temps : la première est évoquée par l'idée de la chronologie ; dans ce cas, le temps possède une matière liquide, il s'écoule perpétuellement (c'est le temps-eau). La deuxième conception est soulevée par l'instant photographique : il ne s'agit plus du temps qui passe, mais du temps qui s'expose, qui « fait surface. » Ce temps de la soudaine prise de vue peut être défini soit comme le temps aérien, soit comme « le temps-lumière<sup>223</sup> » (le temps-feu). Ce dernier s'incarne non seulement grâce à la photographie, mais aussi grâce au cinéma :

Avec le photogramme instantané qui permettra l'invention de la séquence cinématographique, *le temps ne s'arrêtera plus*. La bande, la bobine du film, et plus tard, la cassette vidéo en *temps réel* de la télésurveillance permanente illustreront cette innovation inouïe d'un *temps-lumière* continu, autrement dit, l'invention scientifique majeure depuis celle du feu, d'une lumière indirecte, suppléant la lumière directe du soleil ou de l'électricité, comme cette dernière avait elle-même suppléé à la lumière du jour.<sup>224</sup>

La question de la lumière est associée aux étoiles filantes, qui favorisent l'illusion de l'optique gravitationnelle. Pour la perception humaine, le phénomène de l'étoile filante se présente comme une sorte de chute à vue, qu'il est possible d'analyser en parallèle avec la chute libre d'un parachutiste. En effet, quand un parachutiste vole en avion à 600 mètres de hauteur, il n'a pas la même impression visuelle lorsqu'il franchit cette hauteur en chute verticale, à grande vitesse. Quand le parachutiste se trouve à 2 000 mètres, il ne s'aperçoit pas que le sol s'approche. En revanche, quand il arrive aux environs 600 mètres, il commence à le voir « venir ». La sensation devient effrayante car le sol fonce vers soi. Ainsi le diamètre apparent des objets croît de plus en plus vite et le parachutiste a la sensation de les voir non plus se rapprocher, mais s'écarter brusquement, comme si le sol se fendait<sup>225</sup>. Pour ainsi dire, l'expérience d'un parachutiste illustre le

---

<sup>222</sup> *Id.*, p. 40. Paul Virilio souligne.

<sup>223</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>224</sup> *Id.*, p. 42. Paul Virilio souligne.

<sup>225</sup> Marc Défourneaux, *L'attrait du vide : le parachutisme sportif*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « L'heure du sport », 1967, p. 165. Cité dans Paul Virilio, *La Vitesse de libération : essai, op. cit.*, pp. 43-44.

vertige de la perspective d'une manière gravifique : d'une part, la géométrie perspective apparaît comme une précipitation de la perception, et d'autre part, à partir d'une certaine distance, le sol ne se rapproche plus, il s'écarte, se fend, acquérant une dimension « fractionnaire » où le spectacle visuel s'entrouvre. Nous pouvons donc constater que la vision d'un parachutiste dépend de la gravité. Par conséquent, la perspective n'est plus celle de l'espace, mais celle du temps qui reste.

Au cinéma, la notion du temps est essentielle : la « vision traversante » de l'espace devient, dans un plan-séquence, la vision perçante d'un moment déterminé (ici et maintenant). En plus, les mouvements de la caméra, qui créent la perspective temporelle, font vivre l'eau et l'air ensemble. Prenons l'exemple du manifeste danois *Dogme 95* : dans *Les Idiots (Idioterne, 1998)* de Lars von Trier, la caméra, portée à la main, nage dans l'air comme un poisson dans l'eau. La liberté de tous les mouvements manuels crée une impression d'une nervosité, comme si le spectateur se tenait sur un pont de bateau pendant une tempête. Pour ainsi dire, les films qui représentent *Dogme 95* inversent les principes de la perspective picturale classique, inventée par Brunelleschi – le « père fondateur<sup>226</sup> » – et légitimée par Alberti. En effet, les mouvements de la caméra déstructurent le concept d'une « pyramide visuelle<sup>227</sup> », tout en déconstruisant la perspective comme « discipline annexe de la géométrie<sup>228</sup> ». La perspective se crée ici et maintenant, en liant la dimension aquatique avec le temps qui devient palpable.

Les idées d'Erwin Panofsky, destinées principalement à la peinture, nous intéressent en raison d'une exploitation de la terre comme l'un des éléments primordiaux. En effet, l'historien de l'art allemand prend la distance par rapport à la religion et estime que la perspective est la forme symbolique d'un univers déthéologisé, où l'infini n'est plus seulement en Dieu, mais réalisé dans la matière en acte sur terre. Cette idée laisse supposer que l'élément de la terre est aussi important que celui de l'air. La perspective nous dévoile la terre « d'où Dieu se serait absenté, et qui devient un monde cartésien, celui de la matière infinie<sup>229</sup> ». En effet, la perspective nous fournit la

---

<sup>226</sup> Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, livre III : le XV<sup>e</sup> siècle, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2005, p. 189.

<sup>227</sup> Nous retrouvons, pour la première fois, la définition fondamentale du tableau comme « pyramide visuelle » chez Alberti dont les idées nous avons déjà abordées. Cf. Leon Battista Alberti, *La peinture*, *op. cit.*

<sup>228</sup> Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, préface de Marisa Dalai Emiliani, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 37.

<sup>229</sup> Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, préfaces de Bernard Comment et Catherine Bédard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 65.

géométrisation de l'espace et du temps, ainsi, la terre devient commensurable par l'homme. Le regardant (ou spectateur) peut construire une représentation de la terre vraie de son point de vue.

Sur plusieurs points, la notion de la perspective est similaire à celle du panorama, que nous retrouvons dans chaque paysage. Ainsi, la perspective panoramique devient non seulement un carrefour des arts, mais aussi un carrefour des quatre éléments premiers. Daniel Arasse questionne les pensées d'Erwin Panofsky, en s'appuyant sur les origines du mythe de la perspective : les idées de Leon Battista Alberti, qui compare la perspective à la scène de théâtre dans son fameux ouvrage *De la peinture* :

Perspective et théâtre sont deux séries qui s'influencent réciproquement de manière extraordinaire, car le théâtre est un lieu clos dans lequel se joue une scène historique, exactement comme le panneau de peinture que propose Alberti. Ainsi, l'explication de Panofsky par l'univers déthéologisé est philosophiquement passionnante mais historiquement inadéquate<sup>230</sup>.

En effet, Alberti estime que, pour un peintre, la plus grande œuvre possible consiste à peindre un groupe de personnages (une composition avec les êtres humains), qui devient une sorte de scène théâtrale, où les figures humaines sont représentées en action. L'humaniste florentin exige que le peintre connaisse très bien les mouvements du corps : « Les mouvements les plus animés et les plus gracieux sont ceux des membres qui cherchent à s'élever dans l'air<sup>231</sup> » (II, 37). Dans son sens le plus abouti, la perspective incarne le processus historique, sa profondeur (le passé et/ou l'avenir, vu depuis le présent). Ainsi, la représentation des êtres humains en perspective dévoile l'émergence d'une nouvelle conscience de l'histoire<sup>232</sup> ; l'individu humain est perçu comme acteur et créateur du procès historique : la peinture de la Renaissance nous montre l'homme qui prend possession du monde par ses actions, son intelligence, sa culture. En effet, McLuhan lui aussi nous apprend qu'uniquement un homme intelligent est capable de voir en perspective :

Seule une société extrêmement alphabétisée et abstraite sait arrêter son regard, comme nous devons apprendre à le faire pour lire l'imprimé. Ceux qui savent fixer ainsi leurs regards découvrent la perspective.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> *Id.*, pp. 65-66.

<sup>231</sup> Leon Battista Alberti, *La peinture*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>232</sup> Cf. Daniel Arasse, *L'Homme en perspective : les primitifs d'Italie*, Paris, Éditions Hazan, 2011.

<sup>233</sup> Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, *op. cit.*, p. 329.

Toute la critique concernant l'article de Panofsky sur « La perspective comme "forme symbolique" » est présente sous forme condensée dans l'œuvre de Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* (1987) :

Il n'est que trop vrai que l'auteur de « La perspective comme "forme symbolique" » a confondu les conditions effectives de la vision avec le procès optique qui aboutit à la formation d'une image sur la surface interne, et concave, de la rétine ; comme il est évident que c'est cette confusion qui l'aura d'abord conduit à ne reconnaître à la costruzione legittima qu'une validité relative<sup>234</sup>.

Chaque phrase du philosophe Hubert Damisch est très complexe, vertigineuse ; elle affirme et questionne à la fois. Néanmoins, le philosophe assume que l'article de Panofsky représente une sorte de seuil par où il faut nécessairement passer avant de songer à le dépasser<sup>235</sup>. En discutant avec Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari, Antonio di Tucci Manetti, Robert Klein, Martin Kemp, Rudolf Wittkower, et plein d'autres, Hubert Damisch fournit sa propre vision de la perspective qui est purement philosophique. Selon sa conception, la perspective n'est ni une langue, ni un code, mais un instrument théorique polyvalent et polyphonique, qui unit l'histoire et la peinture, la linguistique et la philosophie, la psychanalyse et la phénoménologie, l'air et l'eau, la terre et le feu. De plus, cette façon de penser le monde (d'une manière exacte et polyphonique à la fois) devient un paradigme mettant en exergue l'expérience archétype de Filippo Brunelleschi au milieu du XV<sup>e</sup> siècle à Florence. Cet autodidacte, passionné par la géométrie, met au point, en 1425, un procédé qui lui permettra de représenter un bâtiment sur un plan, tout en respectant les rapports de proportion : la perspective. Entre 1425 et 1428, Masaccio peint *La Trinité*, la première fresque incluant ce procédé.

Nous pouvons constater que la représentation, faite sous les lois de la perspective, fonctionne pendant cinq siècles, jusqu'à l'impressionnisme, qui, d'après Daniel Arasse, continue à faire de la perspective :

Il y a des allées de peupliers de Monet qui sont de la parfaite perspective. La mise en forme du monde, la structure d'organisation de la représentation ne change pas fondamentalement depuis Masaccio, début du XV<sup>e</sup> siècle à Florence, jusqu'à Monet : la perspective est toujours là, et l'appareil photographique prendra ensuite le relais, dans la mesure où il ne fait que singer le principe de la perspective : il y a un œil

---

<sup>234</sup> Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, édition revue et corrigée, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993, p. 26.

<sup>235</sup> *Id.*, p. 24.

unique et toutes les lignes convergent vers le point qui est la projection de l'œil sur la surface de représentation<sup>236</sup>.

En s'appuyant sur les pensées de Daniel Arasse, nous pouvons définir la perspective comme « une opération intellectuelle fondamentale<sup>237</sup> » qui donne une certaine position au sujet, qui le positionne dans le monde. De plus, elle construit un lieu d'architecture, une place urbaine. Si l'impressionnisme témoigne la présence des lois de la perspective, l'art abstrait, fondé par Wassily Kandinsky, la rejette d'une manière très démonstrative. Déjà, *Le Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malévitch (1918) – le premier monochrome de la peinture contemporaine – nous dirige vers d'autres principes artistiques, où la mimésis n'existe plus. Ainsi, le système classique se défait et se fait remplacer par un autre. C'est le moment essentiel pour l'art cinématographique car ce dernier reprend les lois de la perspective et les applique à sa façon.

Parmi plusieurs écoles de la perspective, inventées au XV<sup>e</sup> siècle, celle du peintre français Jean Fouquet, nommée la perspective curviligne, convient le plus au cinéma : l'image y semble animée (en rotation) ; grâce à cet effet, nous sentons la présence de la caméra filmique. De plus, le champ de vision y est augmenté, cela permet à l'œil de parcourir le dessin jusqu'à ses bords. La perspective curviligne corrige des distorsions en largeur, créées par la perspective classique. Daniel Arasse présente ce type de perspective ainsi :



La rangée de maisons et le parvis curvilignes dans *l'Entrée de l'Empereur Charles IV à Saint-Denis* (vers 1460) de Jean Fouquet

Ce système est très intelligent parce que, par exemple, pour représenter le parcours d'un cortège dans une ville, le sentiment de mouvement est beaucoup plus fort si on a l'impression que ça vient vers nous et que ça repart, en même temps qu'on balaie la surface de gauche à droite : c'est loin à gauche, proche au milieu, loin à droite, donc il y a un mouvement. Fouquet était un homme d'une intelligence supérieure [...].<sup>238</sup>

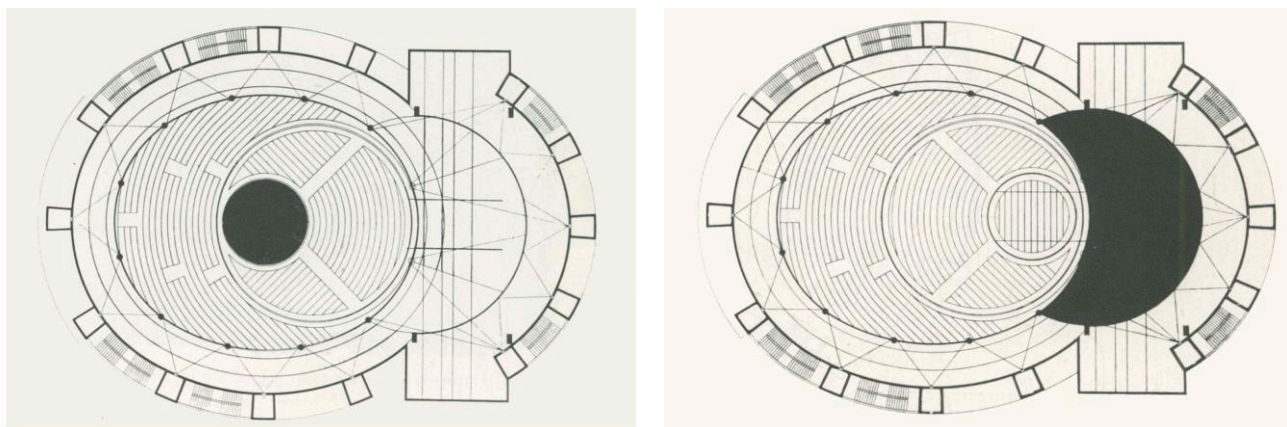
Comme nous pouvons comprendre grâce à l'extrait, il s'agit d'une perspective tournante : ce système de perspective circulaire convexe procure une vraie sensation du mouvement. Les visions

<sup>236</sup> Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, op. cit., p. 46.

<sup>237</sup> *Id.*, p. 57.

<sup>238</sup> *Id.*, pp. 52-53.

artistiques, qui prennent ce type de perspective pour leur base architecturale, ont bien nourri l'école d'arts de Bauhaus. L'idée d'un espace sphérique qui intègre les vues partielles de la géométrie projective dans une représentation du demi-espace devant le spectateur a été appliquée par Walter Gropius, le fondateur du Bauhaus, pour son idée de « Théâtre total » (1927)<sup>239</sup>. Le projet fut réalisé à la demande du metteur en scène Erwin Piscator. Selon l'idée, la scène du théâtre devait être mobile et totalement modulable : on aurait du retrouver une configuration frontale et deux configurations centrales. Les murs devaient être utilisés pour des projections d'images et de films, dans une optique documentaire et historique. Ce bâtiment devait rendre possible le théâtre immersif et en faire un lieu où le public pouvait intervenir sur scène et participer aux événements. Malheureusement ce projet resta une vision inachevée, les deux hommes n'ayant pu trouver de commanditaire financier.



Walter Gropius, « Théâtre total » (1927). Schéma des différentes positions de la scène

À nos jours, l'utilité de la représentation perspective, loin de se démentir, s'affirme constamment à travers l'emploi qui en est fait dans les domaines les plus divers de l'art, de la technique et de l'industrie<sup>240</sup>. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner le cinéma en 3D (le cinéma en relief), qui permet d'enregistrer la réalité avec ses trois dimensions : la hauteur, la largeur et la profondeur. Ce dispositif s'appuie sur le principe de la vision binoculaire naturelle de l'être humain. Le tournage en relief sous l'eau a été réalisé par Jack Arnold pour un film d'horreur en noir et

<sup>239</sup> Cf. Joseph Abram, « Une poétique de la vision : du théâtre du Bauhaus à la perspective curviligne », in *Albert Flocon. Une poétique de la vision : du Bauhaus à la perspective curviligne*, catalogue de l'exposition, Galerie de l'esplanade, École des beaux-arts de Metz, du 13 mai au 31 juillet 1992, Metz, École des beaux-arts, 1992, pp. 19-21.

<sup>240</sup> Cf. Bernard S. Bonbon, *La Perspective scientifique et artistique*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Eyrolles, 1978.



blanc, *L'Étrange Créature du lac noir* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954). Les plans-séquences sous-marines y dévoilent l'eau comme le milieu d'origine, qui fait émerger une créature mi-homme mi-poisson, une sorte d'aîné des sirènes.

La peinture de « la ville idéale » de l'école de Piero della Francesca, dont le travail s'inspire de la perspective géométrique, inventée par Brunelleschi et théorisée par Alberti, devient, dans les pensées de Damisch, la deuxième peinture archétype du Quattrocento. En effet, Piero della Francesca reste à nos jours l'un des plus célèbres maîtres de la perspective du XV<sup>e</sup> siècle, reconnu comme tel par Giorgio Vasari<sup>241</sup>. Damisch, dans la deuxième partie de son livre, montre toutes les variations de l'école de Piero della Francesca. De nos jours, on devient de plus en plus conscient que la photographie, le cinéma, et même l'informatique, sont conditionnés par le modèle perspectif. Justement, la pensée purement géométrique conduit vers notre époque, qui est celle des ordinateurs. Pour ainsi dire, au moment, où la perspective disparaît de la peinture, elle retrouve d'autres expressions artistiques : d'abord, la photographie, ensuite, le cinéma.

Bien que Damisch questionne, d'une façon ouverte, la linguistique structurale d'Émile Benveniste, il se sert, d'une façon aussi ouverte, d'une « optique structuraliste », surtout de la théorie d'énonciation. L'historien de l'art explique sa position sur la question de la perspective en distinguant deux verbes : *mostrare* (« montrer ») et *dimostrare* (« démontrer »). Curieusement, le verbe *mostrare* (« montrer ») rappelle le mot « monstre », qui définit une créature, dont l'apparence, voire le comportement, surprend par son écart avec les normes de la société. Notons que la sirène est aussi un monstre (voire, une monstresse). Ces mots possèdent un lien très étroit : le terme « monstre » vient du latin *monstrare* (*monstro*), qui signifie « montrer », « indiquer », et *monstrum*, rattaché au verbe *monere* (« avertir »). Le monstre est donc ce que l'on *montre* du doigt, et aussi ce qui *se montre*<sup>242</sup>. La perspective devient, dans ce contexte, une vision de ce qui peut paraître étrange, angoissant, hors normes ; c'est l'objet, en elle-même et pour elle-même, d'une démonstration (ou bien, d'une monstration explicite). L'art du Quattrocento témoigne qu'en elle, « ça montre » ; l'analyse du film-sirène *montre* qu'elle produit des *monstres*. L'effet du miroir dont

---

<sup>241</sup> Cf. Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, op. cit., p. 317.

<sup>242</sup> Je souligne.

parle Filarète<sup>243</sup> (et beaucoup plus tard Jacques Lacan<sup>244</sup>) joue un rôle fondamental dans la constellation de la vision damischienne :

Comme le mot l'indique, la *di-mostratio* implique un procès de duplication, de répétition, de redoublement, dont le miroir est l'agent. Que Brunelleschi n'ait pas peint le baptistère au miroir, ou sur un miroir, le texte, à le lire de près, en donne l'assurance : car il eût fallu à Manetti user alors du mot *dimostrare*, comme il l'a fait pour le ciel. Le ciel que Brunelleschi n'avait pas peint, laissant au miroir la charge de le réfléchir, de le dé-montrer. Cela qui se montre directement à l'oeil, le miroir, comme le disait déjà Filarète, le démontre [...]. Dans la peinture, ça montre ; dans le miroir, ça démontre<sup>245</sup>.



*Narcisse* de Caravage (1598-1599) : le beau chasseur de Béotie admire son reflet dans l'eau.

Ainsi, le miroir devient le guide théorique non seulement du peintre, mais aussi du linguiste, et la perspective acquiert une dimension philosophique. Le miroir crée la polyphonie visuelle qui reflète l'histoire de la pensée humaine. En miroir, Damisch retrouve l'origine en tant qu'une possibilité de la structure, une certaine orientation spatiale, ou bien, une grille de transformations. En effet, la peinture occidentale est riche en représentations de miroir comme surface aquatique. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer *Narcisse* de Caravage (1598-1599), qui actualise le fameux mythe grec à propos d'un chasseur, le fils de la nymphe Liriope et du dieu fleuve Céphise, qui tombe amoureux de son propre reflet sur la surface de l'eau. Le psychothérapeute jungien

Thomas Moore nous rappelle qu'en mythologie, l'origine contient des vérités poétiques :

Il y a quelque chose de liquide, d'aqueux en Narcisse et, par extrapolation, dans notre propre narcissisme. Quand nous sommes narcissiques, nous n'avons pas les deux pieds sur le sol (terre) ; nous ne pensons pas clairement (air) ; nous ne brûlons pas de passion (feu). Nous sommes semblables aux

<sup>243</sup> Cf. *Traité d'architecture* de Filarète (composé entre 1460 et 1464) : Antonio Averlino detto il Filarete, *Tratta di architettura*, Milan, Édition L. Grassi, 1972.

<sup>244</sup> Cf. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, pp. 93-100.

<sup>245</sup> Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, pp. 121-122. Je souligne.

personnages oniriques, fluides, informes, baignant plus dans un courant de fantasme que dans la sécurité de notre identité<sup>246</sup>.

En effet, la toile de Caravage suspend cet instant culminant, où Narcisse est sur le point de vivre un dangereux épisode psychotique de transformation : « toi » devient « moi », et « moi » devient l'autre. En effet, le point tournant du mythe consiste dans le moment, où le garçon se rend compte que le visage chéri est le sien : dans un miroir liquide, Narcisse s'amourache d'une personne qu'il prend pour un étranger, même s'il s'agit de lui-même. Ainsi, nous pouvons constater que le narcissisme s'attache aux images familières du moi (nous aimons l'image superficielle que nous croyons nôtre, en ignorant l'âme). Nous pouvons guérir du narcissisme en s'ouvrant aux autres images qui se trouvent dans la source même de l'identité. L'eau fait découvrir la douceur naturelle de l'identité : Narcisse (l'obsédé) devient souple et beau, telle une fleur au cœur jaune et aux pétales blancs (le narcisse). La fin de l'histoire d'Ovide n'a rien de tragique car la légende, qui commence avec la difficile contemplation de soi, se termine avec l'épanouissement de la personnalité. Le besoin de soigner l'âme jusqu'au l'idéal, incarné par la blancheur de fleur de narcisse, nous renvoie vers un autre tableau, la *Métamorphose de Narcisse* de Salvador Dalí (1937), où nous retrouvons la fleur aux pétales blancs naissant d'un œuf.

La toile du peintre catalan peut se lire du côté gauche vers la droite, ou bien, du côté droit vers la gauche : la métamorphose et son interprétation dépendent donc du regard du spectateur. Ainsi, la constellation de sens se crée pendant la lecture du tableau qui se présente alors en tant que miroir, incarnant à travers les reflets non seulement deux images différentes, mais aussi le miroitement des significations aquatiques : d'une part, nous y voyons le mythe de Narcisse, et de l'autre, la version surréaliste du mythe des Gémeaux (pour les Grecs, cela correspondrait à Castor et Pollux, les frères, appelés Dioscures, alors que, pour les Romains, il s'agirait de Romulus et Rémus, des fondateurs de Rome). Dans le champ psychanalytique, le mythe de Narcisse est inséparable du concept du narcissisme<sup>247</sup>. En effet, le tableau dévoile le « passage difficile de l'amour de soi à l'amour de

---

<sup>246</sup> Thomas Moore, *Le soin de l'âme : un guide pour cultiver au jour le jour la profondeur et le sens du sacré*, [traduction de l'américain], Monaco, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Âge du verseau », 1994, p. 63.

<sup>247</sup> Nous allons avoir l'occasion d'en parler, d'une manière plus approfondie, en analysant le film-sirène *Phantom of the Paradise* de Brian De Palma (1974).

l'autre, à l'auto-érotisme et à son dépassement problématique<sup>248</sup> ». Narcisse de Dalí « se noie dans le reflet de sa main (sa silhouette laisse percevoir en une image double celle d'une main) tenant une tête-bulbe-œuf dont jaillit le narciss, la fleur (...)»<sup>249</sup>. Comme la *Métamorphose de Narcisse* est un tableau et un texte à la fois (le poème du même titre a paru aux éditions surréalistes en 1937<sup>250</sup>), nous sommes obligés de jeter un coup d'œil sur les



*Métamorphose de Narcisse* de Salvador Dalí (1937)

significations supplémentaires, fournies par le texte littéraire, qui renforce le jeu du reflet, du Double et du miroitement. L'acte sexuel y est présenté comme une consommation de l'amour, un désastre : « Le poème renvoie indirectement à la mante religieuse qui dévore le mâle après la copulation<sup>251</sup>. » Ainsi, le cannibalisme fait rejoindre l'œuvre de Dalí au mythe des sirènes cannibales, qui associent l'acte sexuel à l'angoisse.

Le cinéma, quant à lui, nous dévoile le lien étroit entre l'eau et les miroirs aussi : ces derniers y deviennent des surfaces aquatiques, qui effacent les limites. Dans *Orphée* de Jean Cocteau (1950), Orphée (Jean Marais) plonge ses mains dans le miroir comme si c'était une flaque d'eau, dans laquelle les personnages peuvent entrer et sortir. De même, les miroirs de *Prince des ténèbres* (*Prince of Darkness*, 1987) de John Carpenter témoignent l'absence des frontières délimitées. En effet, les miroirs « constituent le vrai passage, le véritable franchissement entre un monde et un

<sup>248</sup> Ruth Amossy, « Mythe et savoir analytique dans l'œuvre de Dalí », in *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Collection Pleine marge ; n° 7 », 1996, p. 148.

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> Cf. Salvador Dalí, *La Métamorphose de Narcisse : Poème paranoïaque*, Paris, Éditions surréalistes, 1937.

<sup>251</sup> Ruth Amossy, *Dalí ou Le filon de la paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le texte rêve », 1995, p. p. 34.

autre, entre celui des personnages et celui de l'anti-Dieu<sup>252</sup> ». Le monde de ce dernier, se trouvant de l'autre côté du miroir, est fait d'une substance liquide, qui nous oblige à réfléchir sur le pouvoir maléfique du monde aquatique.

En perspective donc, non seulement « ça montre », « ça pense » aussi. Pour ainsi dire, la question des origines fait passer par le « stade du miroir » de Jacques Lacan : l'effet du miroir crée le « complexe virtuel à la réalité<sup>253</sup> » qui apparaît comme doublée, donc secondaire, soumise aux lois du *monstre*-cinéma. Ainsi, les idées de Damisch sur le stade du miroir de la peinture nous ramènent vers les questions sur le possible stade du miroir du cinéma et sur la perspective cinématographique. En effet, la perspective cinématographique devient révélatrice du « dynamisme libidinal<sup>254</sup> », qui s'intègre dans notre connaissance paranoïaque. Pour ainsi dire, le stade du miroir en cinéma révèle la peinture du Quattrocento comme son propre *imago*, qui détermine la matrice symbolique de l'image filmique.

La première opération du peintre, c'est le cadrage (le fait de poser le cadre à l'intérieur duquel nous pouvons contempler l'histoire). Le cadrage (le dessin rectangulaire de la surface) non seulement détermine la perspective, il représente l'attention au monde. Il faut souligner que la question du bord du cadrage est essentielle dans la définition de la perspective ; les bords déterminent les limites de notre perception. Le jeu avec trois points (le cadrage, le point de fuite et le point de distance) permet un effet cinématographique au sein de la peinture comme, par exemple, un effet de gros plan dans *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine (1476)<sup>255</sup>. Si la peinture demeure un monde en soi, l'image cinématographique s'ouvre facilement au spectateur. Le plan filmique induit toujours une direction, parle au spectateur, propose un sens, ou bien une sorte de constellations des significations. Jacques Aumont nous apprend qu'il y a eu toujours ces deux pensées du cadre : le cadre comme acte d'attention-perception-conscience(-pensée), donc le cadrage comme une opération de l'esprit, et le cadre comme machine-dispositif-site-institution<sup>256</sup>. Le

---

<sup>252</sup> Luc Lagier, Jean-Baptiste Thoret, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland éditeur, 1998, p. 101.

<sup>253</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>254</sup> *Id.*, p. 94.

<sup>255</sup> Cf. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>256</sup> Jacques Aumont, *Matière d'images*, *op. cit.*, p. 93.

cadrage au cinéma, c'est une navigation dans la perspective optique, dans la perception et dans la conscience humaine à la fois. Le spectateur est un vrai possesseur de l'image ; devant l'écran, il ressent son pouvoir, ainsi que ses pulsions narcissiques. En paraphrasant René Descartes, nous pouvons dire que le spectateur devant un écran est comme « un pilote en son navire<sup>257</sup> ». Le spectateur est un maître de la perception filmique navigué par le film-bateau.

Bien que nous essayions de comparer les expressions artistiques visuelles et de saisir ainsi les particularités de chacune, il est indispensable d'avouer qu'au finale, chaque art a ses propres moyens d'expressions que nous ne pouvons pas comparer aux autres car le cinéma, tout autant que la photographie ou la peinture, est un monde à part. Lorsque Stanley Cavell cherche à déterminer la photographie, il constate que la photographie « n'est pas de la peinture »<sup>258</sup>. Cette détermination est assez troublante, elle sonne comme un paradoxe, mais elle a une signification très précise : « Une photographie ne nous présente pas des "portraits" [*likenesses*] des choses ; elle nous présente, avons-nous envie de dire, les choses elles-mêmes<sup>259</sup>. » Mais, paradoxalement, quand nous regardons une photographie, nous voyons des choses qui ne sont pas présentes. Nous regardons une *photographie* de quelque chose. Stanley Cavell nous apprend que nous ne savons pas penser la *liaison* entre une photographie et ce dont elle est la photographie.

Les idées sur la photographie changent notre façon de penser la peinture, surtout son rapport à la réalité. Dès l'invention de la photographie, la peinture et la réalité n'arrive plus à s'assurer d'une manière mutuelle. La peinture n'a plus de sentiment d'être présente au monde. Le monde réel est substitué par notre subjectivité qui devient notre réalité, ou bien, notre isolement de la réalité. En peinture abstraite, nous pensons notre individualité en tant que moi isolé, renfermé. La perspective vers le monde est brisée, anéantie. Ainsi, la peinture accepte le retrait du monde. La photographie, en revanche, possède le monde de la manière qui n'est pas possible à la peinture : par l'automatisme, en éliminant l'agent humain. Dans ce monde photographique, nous sommes absents.

---

<sup>257</sup> René Descartes, *Discours de la méthode*, Cinquième partie, texte établi et modernisé par Frédéric de Buzon, dossier et notes réalisés par Florian Nicodème, lecture d'image par Christine Cadot, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folioplus. Philosophie : 17e siècle », 2009, p. 62 ; René Descartes, *Méditations métaphysique*, Méditation Sixième, Paris, Flammarion, 2011, p. 193.

<sup>258</sup> Stanley Cavell, *La projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>259</sup> *Ibid.*

Les différentes perspectives que nous adoptons dans notre travail se croisent en créant une vraie polyphonie inter-artistique. Elles nous obligent à revenir sur les fondements (ou bien, l'origine) de chaque expression d'art. Hubert Damisch achève son œuvre avec des questions rhétoriques essentielles:

Qu'est-ce que *penser*, en peinture, et dans les formes, par les moyens, du point de vue qui est le sien ?  
Et de quelle incidence, cette « pensée », sur l'histoire de la pensée en général ?<sup>260</sup>

Le philosophe nous prouve que la peinture, *en pensant* d'autres systèmes, dispose des moyens de faire retour sur elle-même, elle tend à son propre discours pictural. La perspective a son origine (ou bien, son départ) ailleurs que dans les paroles : « dans le plan où s'inscrit la peinture, là où celle-ci travaille et se réfléchit, et où la perspective la démontre<sup>261</sup>. » Notre travail montrera que les dimensions signifiantes du tissu cinématographique dépassent le cadre strict du cinéma, qu'elles possèdent un caractère polyphonique qui oblige à analyser le phénomène du visible dans large perspective des arts visuels, ou bien, dans le contexte de l'histoire des images.

Nous restons conscients pourtant que, parmi toutes les expressions artistiques, le cinéma, étant le plus décalé historiquement, grâce à ce décalage, peut non seulement survivre (bien mieux que la peinture), mais peut envisager la possibilité d'une relance moderne, d'une « seconde modernité ». Par exemple, le cinéma hollywoodien est capable non seulement de sauvegarder, mais, de sa façon, faire renaître le grand récit littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle (le cas du *Titanic* de James Cameron, ou bien, *Les Dix commandements* de Cecil B. DeMille). Si Jean-François Lyotard définit la culture postmoderne par « la crise des récits » et « l'incrédulité à l'égard des métarécits<sup>262</sup> », cette définition exclut la cinématographie outre-Atlantique. Il est évident que le cinéma reste un art très prometteur, surtout grâce à ses capacités technologiques qui font l'impact sur l'esthétique. Plus encore, à la fin du vingtième siècle, « après les livres de Schefer et de Deleuze, le cinéma apparaît à l'évidence comme un véritable mode de pensée, original et puissant<sup>263</sup> ». Ni la peinture, ni la photographie n'ont jamais réussi à atteindre ce niveau. À ce jour, le cinéma reste le règne de la fiction.

---

<sup>260</sup> Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, op. cit., p. 458.

<sup>261</sup> *Id.*, p. 460.

<sup>262</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 7.

<sup>263</sup> Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, op. cit., p. 109.

En essayant de résumer les études sur le rapport entre le cinéma et la peinture du point de vue méthodologique, nous devons constater une diversité assez large. Éric Thouvenel<sup>264</sup> révèle le travail herméneutique en essayant de saisir les liens entre le détail (un seul film, voire plan cinématographique) et la totalité, l'ensemble, les tendances et les idées générales. Alain Bonfand, dans *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, choisit une perspective phénoménologique où « la réduction est souvent le levier de la confrontation peinture-cinéma, et la question du phénomène saturé est assurément le fil de cette investigation<sup>265</sup> ». Angela Dalle Vacche<sup>266</sup>, quant à elle, adopte une double approche, thématique et intertextuelle à la fois, pour mieux révéler le style de chaque réalisateur à travers une analyse précise au niveau du détail. La méthode de Luc Vancheri, dans *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*, est beaucoup plus abstraite, vague, s'approchant vers les questions plus générales d'esthétique, de poétique et d'analyse : « Suivre les lignes de l'invention poétique autant que celles de la formalisation théorique, leurs chevauchements et leurs écarts, leurs vitesses variables et leurs modulations respectives, leurs origines autant que leurs effets, tel est le dessein et la méthode de ce livre »<sup>267</sup>. Luc Vancheri essaie d'appréhender ce que c'est *au fond de penser* les rapports cinéma et peinture.

Mais le point de vue le plus élaboré nous semble celui de Jacques Aumont qui arrive à nuancer la présence implicite de la peinture dans le tissu cinématographique. Bien que la notion de « migration » soit approximative, nous allons l'adopter dans notre recherche en se focalisant vers les formes de polyphonies aquatiques du cinéma. Il s'agit, tout d'abord, d'une « migration intellectuelle, une migration de schèmes mentaux et symboliques<sup>268</sup> » (Aumont emploie aussi la notion de « transmigration »). L'art du cinéma trouve sa façon d'assimiler un héritage pictural, par la voie de « démontage et remontage conscient<sup>269</sup> ». Les réalisateurs ne font pas un simple geste de peintre en

---

<sup>264</sup> Cf. Éric Thouvenel, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2010.

<sup>265</sup> Alain Bonfand, *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 9.

<sup>266</sup> Cf. Angela Dalle Vacche, *Cinema and painting: how art is used in film*, Austin, University of Texas Press, 1996.

<sup>267</sup> Luc Vancheri, *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2007, p. 12.

<sup>268</sup> Jacques Aumont, *Matière d'images, op. cit.*, p. 70.

<sup>269</sup> *Id.*, p. 71.



reproduisant les formes et les thèmes picturales, ils font beaucoup plus : un geste d'auteurs qui osent jouer avec les formes anciennes pour créer de nouvelles formes purement cinématographiques. Le film est un lieu de rencontre entre le cinéma et les autres expressions artistiques (la peinture, la photographie, la vidéo, la musique, la littérature). Plus le dialogue inter-artistique est productif, plus le film est inventif et riche en effets esthétiques et en significations. De toute façon, chaque interprétation « doit nécessairement employer la violence »<sup>270</sup> pour traduire et ainsi faire revivre les fonds culturels de la peinture (parfois douteux et/ou discutables) imprégnés dans le cinéma et « sous le cinéma ».

Pour conclure nos réflexions sur le regard, nous voudrions revenir vers les idées de Pierre-Damien Huyghe, exposées dans son œuvre *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*. En analysant l'eau dans la peinture des différentes époques, le chercheur doit savoir travailler son regard (le modifier, corriger, questionner...). L'expérience du regard dépend en grosse partie de l'eau elle-même, qui fonctionne en tant qu'un instrument optique dirigeant notre perception visuelle. En raison de ce rapport mutuel, l'eau en tant que sujet de l'art nous oblige d'apprendre à voir et à jouer selon les règles imposées par des artistes et par une expression artistique. Comme dit Jacques Aumont, le rapport entre peinture et cinéma « n'est pas à sens unique, n'est pas une descendance ni une digestion (...). C'est d'un autre rapport qu'il est et sera question : estimer la place que le cinéma occupe, à côté de la peinture et avec elle, dans une histoire de la représentation, dans une histoire du visible<sup>271</sup>. »

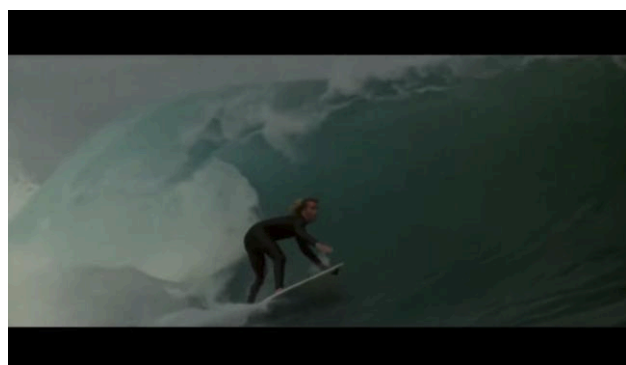
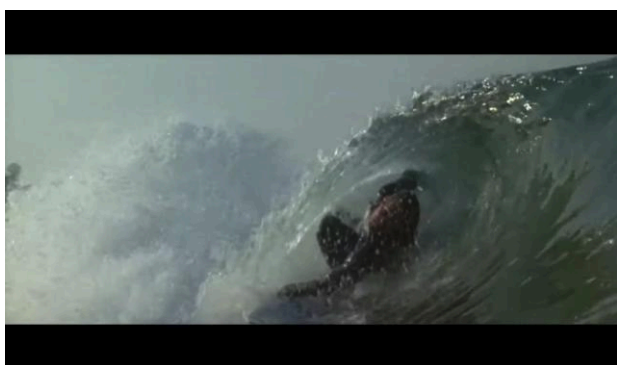
---

<sup>270</sup> Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, 1929, p. 192. Cité dans Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, op. cit., p. 248.

<sup>271</sup> Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les essais », 2007, pp. 48-49. Je souligne.

#### 1.4. Paysage filmique : temporalité, mise en mouvement

L’empreinte variable des eaux sur le paysage – naturel et artificiel (imaginaire) – est clairement déterminante : des mers, des fleuves, des lacs, des cascades, des sources, et ainsi de suite. Les théoriciens de l’audiovisuel (Thouvenel, Mottet, Eisenstein) disent que l’art du cinéma a renouvelé, voire a révolutionné, la perception et la connaissance du paysage. Une petite séquence du film *Point Break* de Kathryn Bigelow (1991) illustre cette thèse un peu trop générale et floue. La caméra montre Johnny Utah (Keanu Reeves) en gros plan qui observe attentivement Bodhi (Patrick Swayze) : ce dernier fait du surf en tant que professionnel, tel un sportif. Le ralenti fait ressortir la texture de la surface de la mer, des vagues ; et la musique empathique subjectivise le paysage aquatique. Bodhi surfe si bien que son corps devient une sorte d’extension de la mer : l’eau et le corps humain forment l’unité. D’après Bodhi, on surfe sur les vagues car « c’est un état d’esprit : on se perd et on se trouve ». Ce qui concerne le paysage filmique, l’extrait n’est pas juste un ou deux plans qui se présentent à l’instar d’une image picturale ; c’est une séquence qui dure dans le temps. En effet, ce que le cinéma apporte de nouveau, selon Éric Thouvenel, c’est non seulement la mise en mouvement, mais, plus encore, « l’inscription continue du paysage dans une temporalité qui fait de tout plan un événement saisi – et visible comme tel – dans sa dimension d’apparition permanente<sup>272</sup> ». Le plus important, c’est que l’eau devient « l’instrument idéal » pour la mise en mouvement car « l’eau souligne la métamorphose continue d’une forme toujours en train de se faire



Le surf de Bodhi (Patrick Swayze). L’extrait de *Point Break* de Kathryn Bigelow (0’22’04’’-0’23’00’’).

<sup>272</sup> Éric Thouvenel, *Les images de l’eau dans le cinéma français des années 20*, op. cit., p. 81.

et de se défaire<sup>273</sup> ». L'eau se représente en tant que l'intermédiaire entre la forme et l'informe, le réalisme et l'abstraction, la fiction, les rêves et la réalité.

Sur le plan audiovisuel, le paysage filmique combine la vue avec le son, en construisant ainsi la polyphonie aquatique : le côté visuel est dynamique, mise en mouvement, et le côté sonore possède plusieurs couches (le son réel des vagues, le son artificiel, incarnant l'imagination, le rêve, et les paroles des personnages). En réalité, le paysage maritime, que nous pouvons voir au bord de mer (les vagues, ainsi que leur bruit) constitue « le premier spectacle audio-visuel synchrone<sup>274</sup> », qui nous ramène très loin dans l'histoire, voire dans la préhistoire, du monde. Les chercheurs en cinéma et audiovisuel sont habitués à traiter le paysage cinématographique dans le contexte de l'histoire de la peinture, alors que le paysage cinématographique possède deux côtés : visuel et sonore. L'attitude perceptive face à la mer est très complexe : le regard erre dans l'espace en effectuant une démarche exploratrice, tandis que l'écoute est très concentrée sur le cours du son (nos oreilles suivent, d'une manière attentive, ce flux sonore, qui s'enchaîne dans le temps). Pourtant, « le son lui aussi est une surface, en même temps qu'une masse qui s'épaissit, s'affine, se rassemble ou se disperse<sup>275</sup> ». L'image cinématographique, quant à elle, n'est pas isolée du son non plus, bien au contraire, dans l'art du cinéma, le niveau visuel et le niveau sonore sont étroitement liés : l'extrait du *Point Break* nous montre comment le son d'ambiance (le bruit des vagues) est accompagné du son *over* (la musique empathique), dévoilant ainsi quelle impression le surf fait-il à l'observateur (Johnny).

#### 1.4.1. Les histoires du paysage

Lorsque nous nous interrogeons sur l'origine du paysage, nous sommes obligés de remonter le temps et analyser les œuvres d'art qui ont été créées bien avant l'invention du cinéma. Lorsque nous commençons à analyser l'histoire du paysage, nous sommes ramenés vers les questions beaucoup

---

<sup>273</sup> *Id.* p. 84.

<sup>274</sup> Michel Chion, « Promenades d'écoute », in *Les Paysages du cinéma*, sous la direction de Jean Mottet, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Pays-Paysages », 1999, p. 49.

<sup>275</sup> *Id.*, p. 50.

plus générales qui ont été traitées par la philosophie au cours des siècles (notamment, le rapport de l'homme à la nature). Nous pouvons définir le paysage, tout simplement, comme « l'expression première de la nature »<sup>276</sup> (réalité visible). Cependant, il faut avouer qu'il existe non seulement l'histoire, mais *les histoires* du paysage. Alain Roger nous rappelle que les sociétés antiques et médiévales méritent d'être appelées proto-paysagères, puisqu'on y trouve des jardins et, plus ou moins, des représentations littéraires et picturales<sup>277</sup> (*Les Thalysies* de Théocrite ; l'*Odyssee* de Homère ; *Les Bucoliques* de Virgile ; le *Perceval* de Chrétien de Troyes ; etc.). *L'Ascension du mont Ventoux*, l'extrait des *Lettres familières* de Pétrarque (1336), nous suggère l'idée que le paysage est une invention littéraire. Cette narration poétique, rédigée sous une forme de lettre et adressée au confesseur et ami Dionigi da Borgo San Sepolcro, professeur de théologie à la Sorbonne, constitue l'une des plus célèbres transformations littéraires d'une simple description d'une montagne en paysage. En effet, le récit de Pétrarque est très précis au niveau des détails topographiques :

Je m'aperçus que l'heure du retour avait sonné : le soleil déclinait déjà, et l'ombre de la montagne s'allongeait. [...] Je me retournai vers l'occident, où il était impossible d'apercevoir la frontière des Gaules et de l'Espagne, la chaîne des Pyrénées [...]. On distinguait nettement, en revanche, sur la droite, les monts du Lyonnais ; sur la gauche, Marseille, Aigues-Mortes et la mer qui les baignait. Nous avions sous les yeux le Rhône lui-même. M'attardant aux détails du paysage, tantôt je faisais mon profil de quelque réalité terrestre ; tantôt, de même que je l'avais fait pour mon corps, je portais mon esprit plus haut.<sup>278</sup>

Dans l'extrait cité, nous retrouvons tous les détails essentiels du paysage, représenté par quatre éléments premiers : l'air (le ciel), le feu (le soleil), la terre (« la chaîne des Pyrénées », « les monts de Lyonnais ») et l'eau (la mer, le Rhône). La jouissance de l'auteur est liée à l'observation du panorama que le sommet de montagne permet de découvrir. Ainsi, la matière devient une sorte de guide spirituel : Pétrarque vit une vraie transcendance ; ses pensées s'envolent du monde des choses matérielles vers celui des idées spirituelles. Par la suite, la lecture des *Confessions* d'Augustin remplace les observations du paysage (ce texte du théologien chrétien devient une sorte d'écho des pensées du poète) :

---

<sup>276</sup> Damien Ziegler, *La représentation du paysage au cinéma*, Paris, Bazaar&Co, 2010, p. 7.

<sup>277</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1997, p. 50.

<sup>278</sup> Pétrarque, *L'Ascension du mont Ventoux*, traduit par Jérôme Vérain, Paris, Éditions Mille et une nuits, coll. « La petite collection, n° 333 », 2001, pp. 18-19.

Les hommes ne se lassent pas d'admirer la cime des montagnes, l'ample mouvement des flots marins, le large cours des fleuves, l'océan qui les entoure, la course des astres ; mais ils oublient de s'examiner eux-mêmes.<sup>279</sup>

Cette citation de saint Augustin nous induit l'idée que le paysage peut incarner, dans une image concrète, des conceptions philosophiques et cosmiques entières. Pour ainsi dire, le terme du paysage nous ramène, d'une part, vers l'histoire de la littérature, et, d'autre part, vers l'histoire de la peinture. De plus, nous pouvons discuter, d'une manière générale, à propos de deux histoires du paysage : l'histoire européenne et l'histoire asiatique. Bernard Berenson, quant à lui, semble catégorique à propos de l'origine du paysage : « Il n'y a qu'en Chine qu'il semble qu'on ait cultivé le paysage, à une date aussi ancienne que celle du premier millénaire, c'est-à-dire cinq siècles au moins avant que nous, Européens, nous eussions suivi la même voie<sup>280</sup>. » En effet, dans la culture chinoise, le concept du paysage est né, sous l'influence du taoïsme, au IV<sup>e</sup> siècle avec le poète Xie Lingyun (385-433) et le premier traité du paysage, rédigé par Zong Bing (375-443).

En Occident, la naissance du paysage pictural se situe beaucoup plus tard, aux environs de 1415, en Hollande, donc au début de la Renaissance. En chinois, la définition du paysage est inséparable de deux éléments (la montagne et l'eau)<sup>281</sup> ; elle souligne une approche relationnelle avec la nature, tandis que les occidentaux ont une tendance de se fermer sur leurs propres consciences. Anne Cauquelin définit le paysage comme « un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision<sup>282</sup> ». Cette définition européenne soulève l'aspect de la subjectivité car la vision des individus n'est jamais la même, le regard est toujours différent. La question du regard, ainsi que de sa subjectivité est soulignée aussi par la définition de Michel Baridon : « Un paysage est une partie de l'espace qu'un observateur embrasse du *regard* en lui conférant une signification globale et un pouvoir sur ses *émotions*<sup>283</sup>. » Nous pouvons constater que le plan dynamique du cinéma qui se prolonge dans le temps et se (re)définit par le montage, échappe aux définitions classiques et assez restreintes du

---

<sup>279</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>280</sup> Bernard Berenson, *Esthétique et Histoire des arts visuels*, traduction et préface de Jean Alazard, Paris, Albin Michel, 1953, p. 186.

<sup>281</sup> La langue chinoise possède un mot, et même deux, pour désigner le paysage: *shanshui*, littéralement « montagne-eau », et *fengjing*, formé du caractère « vent » et d'un caractère qui signifie « scène », avec forte connotation de luminosité. Cf. Augustin Berque, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p. 73.

<sup>282</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p. 8.

<sup>283</sup> Michel Baridon, *Naissance et renaissance du paysage*, Paris, ACTES SUD, 2006, p. 16. Je souligne.

paysage. De plus, nous pouvons même dire que chaque plan cinématographique peut être considéré soit en tant que paysage, soit en tant que portrait. L'alternance du plan-portrait et du plan-paysage est visible dans la séquence de *Point Break*, avec laquelle nous avons commencé nos réflexions.

#### 1.4.2. Les codes du paysage pictural

Tout au long de notre recherche, nous allons nous rendre compte, que l'image filmique n'est pas isolée ou hermétique, elle nous renvoie vers d'autres médiums, d'autres systèmes de significations ; ainsi, elle synthétise l'héritage culturelle de la philosophie et des autres expressions artistiques. Lorsque nous analysons le paysage en peinture, nous devons avouer que, d'une certaine manière, les peintres nous ont fourni les codes principaux de la perception du paysage. D'après Daniel Arasse<sup>284</sup>, le premier paysage de la peinture

occidentale, au sens où la vue est prise d'après la nature, c'est le dessin à la plume et à l'encre de Léonard de Vinci, intitulé le *Paysage de la vallée de l'Arno* (c'est sa première œuvre connue de nous, datant 1473). Le point de vue y est pris depuis une hauteur ; nous apercevons *une rivière qui coule entre des rochers*, et à mi-distance, sur un éperon rocheux, il y a une sorte de place forte comme on en voit en Italie. Cette vue, que Léonard de Vinci a faite dans son atelier, dévoile une certaine *idée de paysage*. Nous y avons deux grilles perspectives non pas construites mathématiquement, mais juste le quadrillage de la perspective. Léonard de Vinci y indique un renversement de point de vue : la perspective passe à l'arrière-plan, et au premier plan, c'est *le rocher et l'eau*, donc le *mouvement de la nature* qui l'intéresse.



*Paysage de la vallée de l'Arno* (1473) de Léonard de Vinci

<sup>284</sup> Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, op. cit., pp. 93-94.

Dans ce dessin, Léonard de Vinci découvre le concept de la perspective ; de plus, l'eau en tant qu'une matière fluide y prend une place privilégiée. Nous pourrions pousser nos observations un peu plus loin en disant qu'à travers ce paysage aquatique, Léonard s'intéresse à l'expression du *mouvement*, qui est profondément liée à l'art cinématographique. En effet, nous ne pouvons pas imaginer un paysage sans perspective, c'est un élément essentiel. Lorsque le peintre italien polymathe exploite le concept de la perspective dans *Les Carnets*, il fournit des exemples très divers qui nous aident à mieux saisir les enjeux paysagers. Les scènes illustrant le concept de la perspective représentent non seulement les êtres humains, mais aussi, bien évidemment, la nature (des paysages). Ainsi, en expliquant comment représenter une bataille, le théoricien florentin s'approche du sujet qui nous intéresse, du paysage *aquatique* : « Tu montreras aussi une *rivière* où galopent des chevaux, la *turbulence des eaux* entre leurs jambes et leurs corps, *les vagues et l'écume, le jaillissement de l'eau*. Fais en sorte qu'il n'y ait pas un seul endroit qui ne soit piétiné et sanglant<sup>285</sup>. » L'eau y devient une matière artistique universelle grâce à laquelle Léonard de Vinci construit sa vision de la nature vivante.

L'événement décisif que les historiens de l'art ne semblent pas avoir assez souligné, est l'apparition de la fenêtre, la *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Selon Alain Roger<sup>286</sup>, cette « trouvaille » est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchantant dans le tableau, institue le pays en paysage. Ce mode de construction de la perspective est très répandu dans la peinture religieuse du XIV-XVI<sup>e</sup> siècles : les peintres italiens (Fra Filippo Lippi, Lorenzo Di Credi, Antonio et Piero Pollaiuolo, et beaucoup d'autres) utilisent la fenêtre pour faire voir la venue de la divinité dans le monde humain (le thème de l'Annonciation)<sup>287</sup>. L'un des exemples les plus significatifs de *veduta* au cinéma contemporain pourrait être la scène finale de *L'Éternité et Un Jour* (*Μια Αιώνιότητα και μια Μέρα*, 1998) de Theo Angelopoulos. Ce film, dès son début jusqu'à la fin, est centré sur la présence d'une ou plusieurs fenêtres qui prolongent l'espace filmique vers l'extérieur (vers le bord de la mer). La *veduta*, présente dans tous les plans filmés à l'intérieur d'une pièce, fonctionne en tant que l'ouverture non seulement vers l'eau, mais aussi vers l'air. Le personnage principal, Alexandre, incarné par Bruno Ganz, regarde souvent par la fenêtre et même franchit la limite entre *ici* (le

---

<sup>285</sup> Léonard de Vinci, *Les Carnets*, éd. H. Anna Suh, Paris, Parragon, 2006, p. 28. Je souligne.

<sup>286</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>287</sup> Cf. Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Éditions Hazan, 2008.

présent) et *là* (le passé, les souvenirs). Les significations supplémentaires apparaissent dans la séquence finale du film (1'56'02''-2'03'25'') lorsque la caméra, en suivant les pas d'Alexandre, franchit le bord d'un balcon et continue à avancer vers la mer malgré l'absence de la terre. Comme nous pouvons le comprendre, le bord d'une fenêtre limite non seulement deux espaces, deux éléments premiers ou deux temps. Métaphoriquement, cette scène dévoile le passage, sans aucunes frontières, d'*ici* (de la vie) à *là-bas* (à la mort, la transcendance). Cet exemple nous montre qu'au cinéma, la composition immobile du paysage peint se transforme en un ou plusieurs plans intensifs et fuyants.

L'eau joue aussi un rôle incontournable dans cette scène car, de l'autre côté de la fenêtre, *là-bas*, Alexandre se retrouve à côté d'un bord de mer qui élimine, encore une fois, les barrières, cette fois-ci, entre la terre et l'eau. Dans cette espace métaphysique, le personnage principal rencontre sa femme défunte Anna et retrouve la sérénité.

#### 1.4.3. À la recherche du « vrai » paysage : la hiérarchie des expressions artistiques

En créant la hiérarchie entre les expressions artistiques dans *Les Carnets*, Léonard de Vinci place la peinture au sommet de tous les arts car le peintre observe attentivement le monde qui l'entoure et écoute les lois de la nature<sup>288</sup>. Cette hiérarchie des expressions artistiques semble très intéressante dans le contexte de nos réflexions à propos du paysage. On dirait que, selon Léonard, la littérature n'est pas capable d'exprimer l'essence du paysage d'une manière correcte : les paysages littéraires sont une sorte de déformations profanes du « vrai » paysage.

L'expression cinématographique, quant à elle, soulève d'autres questions de base : les images du cinéma, qui ne cessent de se transformer par les mouvements de la caméra ou par le montage, sont-elles encore des « paysages » ? D'un côté, les cinéastes mettent en forme la nature, proposent leur interprétation par une vue découpée. Mais, d'un autre côté, le « paysage » du cinéma perd la notion d'unité que nous trouvons en peinture ou en photographie. D'une certaine façon, le paysage en cinéma acquiert la dimension polyphonique car harmonisant le visible et l'audible, l'art cinématographique produit ce que nous pouvons appeler la synthèse du paysage.

---

<sup>288</sup> Cf. Léonard de Vinci, *Les Carnets*, *op. cit.*, pp. 11-12.



Si la conception du paysage au cinéma semble plus complexe qu'en peinture, le cas de la musique complique cette conception encore plus. Nous lions le terme du paysage à la visibilité, donc aux arts visuels (le cinéma inclus). S'il est évident d'étudier le concept du paysage en peinture, ainsi que son transfert au cinéma, pouvons-nous utiliser le terme « paysage » en parlant de la musique ? Damien Ziegler, dans son œuvre *Traité du paysage moderne*<sup>289</sup>, ne voit pas l'ambiguïté d'utiliser la notion de « paysage musical », pourtant, existe-t-elle vraiment ? Est-ce que *La Mer* (1905) de Claude Debussy, cette pièce symphonique française, est un véritable *paysage aquatique sonore* ? Certes, Debussy essaie de représenter, à travers le son, la sensation du paysage aquatique en suivant ainsi les effets de la peinture impressionniste. Pourtant, ce qu'il crée n'est pas un paysage proprement parlé, mais plutôt un voyage imaginaire dans le temps (dans une durée) reproduisant la croissance organique et progressive des jeux de vagues. Nous pouvons remarquer que la musique impressionniste de Debussy n'entretient guère de rapport avec l'approche de Claude Monet qui essaie de capturer un instant. Chez Debussy, nous retrouvons la sensation du processus et d'unité, le mouvement du calme vers une grande violence. La musique ne crée pas donc des paysages, en rigueur de terme, en revanche, elle nous fait les imaginer par son caractère rêveur et onirique.

Pour nous approcher de la conception du paysage filmique, nous devons remonter aux premiers théoriciens du cinéma. Dans l'œuvre critique de Sergueï Eisenstein (1898-1948), nous retrouvons le paysage filmique parmi les motifs dignes de réflexion esthétique. Cependant, ses pensées nous fournissent plus de questions que de réponses. En parlant du cinéma muet et du *Cuirassé Potemkine* (1925) en particulier, Eisenstein nous rappelle que le plus souvent le rôle « sonore » était dévolu au paysage car « le paysage est l'élément le plus libre du film, le moins chargé de tâches narratives et le plus docile lorsqu'il s'agit de transmettre les émotions, les sentiments, les états d'âme. En un mot tout ce qui, dans sa figuration fluide, floue, confusément saisissable ne peut être pleinement restitué que par la seule musique<sup>290</sup>. » L'idée du paysage comme l'élément le plus libre du film nous semble discutable et peu claire. De plus, l'aspect émotionnel n'éclaircit nullement nos doutes ni confusions. Enfin, nous nous retrouvons face à la question supplémentaire, ce qu'est le rapport assez complexe entre le paysage et la musique. Vers la fin de son œuvre, Eisenstein complique des choses encore plus en suggérant l'idée que « dans l'aspect strictement plastique, la surface de tout plan

---

<sup>289</sup> Damien Ziegler, *Traité du paysage moderne*, La Fresnaie-Fayel, Otrante, 2019, pp. 129-173.

<sup>290</sup> S. M. Eisenstein, *La Non-indifférente nature*, vol. 2, tome 4, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer, préface de François Albéra, Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 48.

*cinématographique* est à sa manière "un paysage"<sup>291</sup> ». Après les études des œuvres théoriques d'Eisenstein, la définition du paysage cinématographique nous reste énigmatique, très floue. Le rôle des quatre éléments premiers n'y est pas clair non plus. Par conséquent, nous allons essayer d'éclairer cette question et retrouver nos réponses, en pénétrant les idées d'autres théoriciens de l'audiovisuel.

Dès ses débuts, le cinéma a su évoquer les éléments naturels (les premiers films furent tournés en extérieur). La dimension esthétique du paysage filmique a médiatisé notre rapport à la nature. Pourtant, le paysage au cinéma n'a guère fait l'objet de débats esthétiques : le genre *film-paysage* ne fut développé par les cinéastes d'avant-garde européens et nord-américains qu'à la fin des années 1960 et au cours des années 1970<sup>292</sup>. Enfin, depuis les années 1980-1990, les théoriciens du cinéma (Gilberto Perez, Jean Mottet, Paul Adams Sytney, Maurizia Natali, Michel Chion, et plein d'autres) essaient de susciter des attitudes nouvelles face aux images paysagères de l'art cinématographique : d'abord, en rapprochant l'analyse du film de l'appareil conceptuel et méthodologique de la théorie du paysage ; ensuite, en invitant les théoriciens du paysage pictural à évaluer l'impact du cinéma sur (r)évolution de la pensée. En effet, il est trop simpliste d'inféoder le paysage filmique à la narration ou à l'arrière plan (décor) : souvent, les films établissent un rapport très complexe entre les personnages et les espaces naturels, ou bien, entre l'atmosphère générale de l'œuvre et la mémoire culturelle. Pour ainsi dire, le paysage filmique n'est pas juste un lieu de la disparition du sens, bien au contraire, il crée, entre le spectateur et l'environnement, des rapports nouveaux. Nous prenons, pour l'exemple, le court métrage muet de László Moholy-Nagy, *Marseille, vieux port* (*Impressionen vom alten marseiller hafen*, 1929), qui prolonge son œuvre photographique par les prises de vue aériennes rapprochées, qui fixent les paysages aquatiques d'en haut, selon un axe oblique. Les plans aquatiques aériens de ce film en noir et blanc, tout comme plusieurs séries photographiques, témoignent « un univers plastique très cohérent fondé sur des principes d'obliquité créatrice et de dynamisme compositionnel, où transparaissent en filigrane les fantômes de vol, de liberté, de mobilité du spectateur, et qui rejoignent aussi, par certains aspects, la problématique formelle et théorique de peintres abstraits de l'époque (...)»<sup>293</sup>. » Pour ainsi dire, les

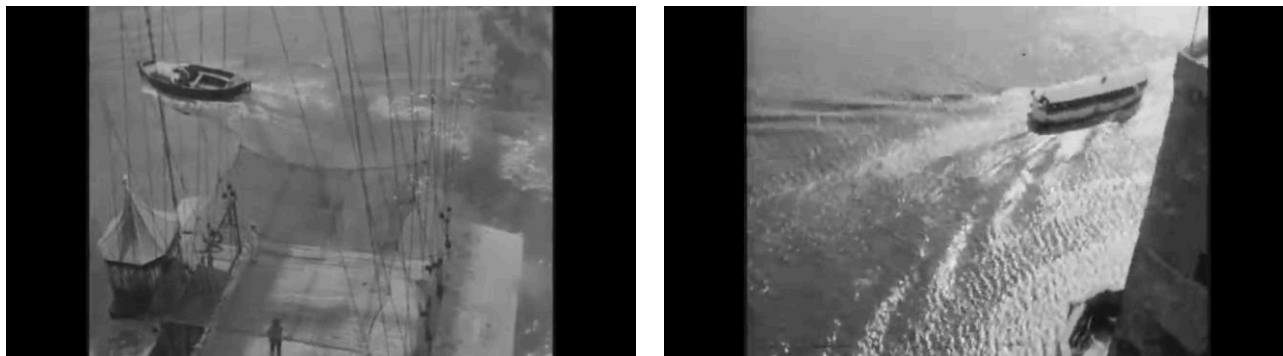
---

<sup>291</sup> *Id.*, p. 346. S.M. Eisenstein souligne.

<sup>292</sup> Paul Adams Sitney, « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », in *Les Paysages du cinéma*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>293</sup> Philippe Dubois, « Le regard vertical ou les transformations du paysage », in *Les Paysages du cinéma*, *op. cit.*, p. 36.

paysages filmiques de Moholy-Nagy deviennent de vrais dispositifs théoriques, qui repoussent les limites du paysage pictural classique. De plus, ils créent des rapports très complexes entre l'eau et l'air, incarnés par les images qui sont aquatiques et aériennes à la fois.



Les paysages aquatiques de Moholy-Nagy (*Marseille, vieux port, 1929*)

L'un des premiers défis esthétiques du cinéma consistait dans le choix des sujets qui s'adaptent au format d'une pellicule de deux minutes. De cette façon, les frères Lumière faisaient entrer le paysage au cinéma comme cadre privilégié. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner *Panorama du grand Canal pris d'un bateau* (1896), où le spectateur observe le mouvement de la caméra, placée dans une gondole. L'œil de la caméra y incarne le parcours du regard d'un homme, en soulignant le pouvoir de l'espace hors champ : le paysage aquatique y déborde l'écran.

Si l'œil de la caméra des premiers films essaie d'imiter le regard humain en renforçant ainsi l'illusion de la réalité, les peintres modernistes et, plus tard, les avant-gardistes ont saisi qu'un vrai artiste ne peut pas peindre uniquement ce qu'il voit, et pour l'expression de l'intériorité qui est complexe et compliquée, il a besoin d'autres façons de s'exprimer, la réalité toute crue devient insuffisante. Ainsi, les modernistes ont essayé de questionner les postulats classiques du paysage. Il est vrai que la nature qui apparaît souvent sous la forme d'un souvenir, est un symbole visuel facile, mais, à un moment donné, elle devient abusive et trop simpliste. Par conséquent, le paysage surréaliste (le cas de Magritte ou Dali) invite à une sorte de jeu du regard et complique le rapport entre la nature et la réalité, la subjectivité et l'objectivité. De plus, les quatre éléments premiers



*Panorama du grand Canal pris d'un bateau* (1896)  
des frères Lumière

(terre, air, eau et feu) y découvrent de nouvelles dimensions, tout en perdant leur forme habituelle : la terre devient liquide, l'air se concentre et change en substance palpable, et ainsi de suite. En effet, chez Dali, l'eau est omniprésente, elle fonctionne comme une matière créatrice, qui fait renaître le monde par son pouvoir de métamorphose, de changement perpétuel.

À cette époque moderne, au lieu de mourir, le paysage revient, d'une façon très significative, au cinéma. À titre d'exemple, nous pouvons discuter du cinéma américain (David Wark Griffith, et beaucoup d'autres) où toute la culture visuelle est « dominée par le paysage »<sup>294</sup>. Ou bien, nous pouvons analyser les plans du cinéma contemporain qui nous dévoilent les cités futuristes (*Blade Runner* [1982] de Ridley Scott ; *Blade Runner 2049* [2017] de Denis Villeneuve ; etc.) ou la puissance paysagère d'une autoroute. Le paysage aquatique, quant à lui, devient aussi plus complexe car les réalisateurs essaient d'explorer les aspects qui ont été inaccessibles pour les peintres. Ainsi, les réalisateurs relèvent un nouveau défi : comment tourner un film sous l'eau ? La technique cinématographique, faisant connaître le monde aquatique, fait l'impact sur l'esthétique du paysage. À titre d'exemple, nous pouvons analyser des passages filmés sous l'eau dans la cinématographie de James Cameron : dans *Abyss* (1989), ou bien, dans *Titanic* (1997).

Le paysage en cinéma est, tout d'abord, une scène où les personnages et/ou le spectateur se cherchent. La perception y est toujours très individuelle et donc très subjective. Nous sommes obligés alors de s'arrêter vers la figure du spectateur et questionner le mécanisme lui-même de la perception. Le spectateur d'aujourd'hui sait que la peinture moderniste, avant-gardiste ou postmoderniste n'est plus soumise aux règles classiques. La peinture abstraite n'a rien à voir avec le principe d'imitation. De plus, le spectateur de XXI<sup>e</sup> siècle connaît déjà le pouvoir du cinéma, plus encore, il est visiblement inspiré de l'image cinématographique, c'est-à-dire, notre vision actuelle du monde ne peut pas être séparée de la sensation du mouvement ou bien, de la perception sonore. Nous voyons le monde qui nous entoure à travers le cinéma. La technique cinématographique fait l'impact sur notre perception de la réalité. Nous sommes conscients que l'œil, d'une certaine façon, est équivalent à la caméra, ou bien, que l'œil humain est la meilleure de toutes les caméras. La concordance entre deux aspects cinématographiques principaux (il s'agit de l'image et du son) y joue aussi un rôle primordial. Comme nous avons mentionné auparavant, le rapport image/son se dévoile, d'une façon très nette, à travers la perception aquatique. Quand nous sommes au bord de la

---

<sup>294</sup> Jean Mottet, *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1998, p. 7.

mer, nous *voyons* les vagues, mais nous *entendons* aussi leur bruissement. De plus, on observe le *mouvement* permanent comme sur l'écran de salle de cinéma où les *images-fluides*, formées par l'eau, nous fournissent « une construction de l'esprit » (une sensation subjective de l'espace et du temps).

#### 1.4.4. La grammaire du paysage

Pour que le spectateur puisse définir l'image comme un paysage, celui-ci doit contenir certains éléments. En culture occidentale, depuis les anciens Grecs, les quatre éléments premiers (l'eau, le feu, l'air et la terre) sont les composants de la *phusis* (la « physique » naturelle). Donc l'image peut être considérée comme paysage si, au moins, deux éléments premiers apparaissent. Par la suite, ils créent « toute une grammaire du paysage, avec son lexique, sa syntaxe et son interprétation<sup>295</sup> ». Nous allons essayer de vérifier la justesse de ces propos en analysant la langue visuelle des quatre éléments au cinéma, dans le palimpseste visuel de l'écran.

Le lac Ladoga, qui a servi de décor au film *Le Retour* (*Возвращение*, 2003) du réalisateur russe Andreï Zviaguintsev, crée les images archétypiques, qui soulèvent des questions philosophiques sur le commencement et la fin, la vie et la mort. L'eau y devient un élément omniprésent, qui modèle l'espace, caractérise les personnages, produit des significations, dirige la narration dès le début du film. Le plan-séquence, dans lequel deux garçons transportent le corps de leur père décédé en bateau, fait apparaître plusieurs éléments premiers : tout d'abord, nous voyons la surface d'un lac, ensuite, nous remarquons la ligne d'horizon qui relie l'eau aux profondeurs du ciel (l'air). Enfin, le rivage (la terre) devient de plus en plus visible.

Les paysages filmiques de Zviaguintsev induisent, d'une manière implicite, un certain dialogue avec la représentation du lac (ou d'un grand étendu aquatique) dans la photographie et dans la peinture. Au bout de moment, les différents médiums commencent à dialoguer en créant un réseau de rapports intermédiaux. Ainsi, le plan-séquence trouve un écho dans la photographie de Sebastião Salgado ou bien, dans la toile *Le lac de Starnberg, II* (1908) de Wassily Kandinsky.

---

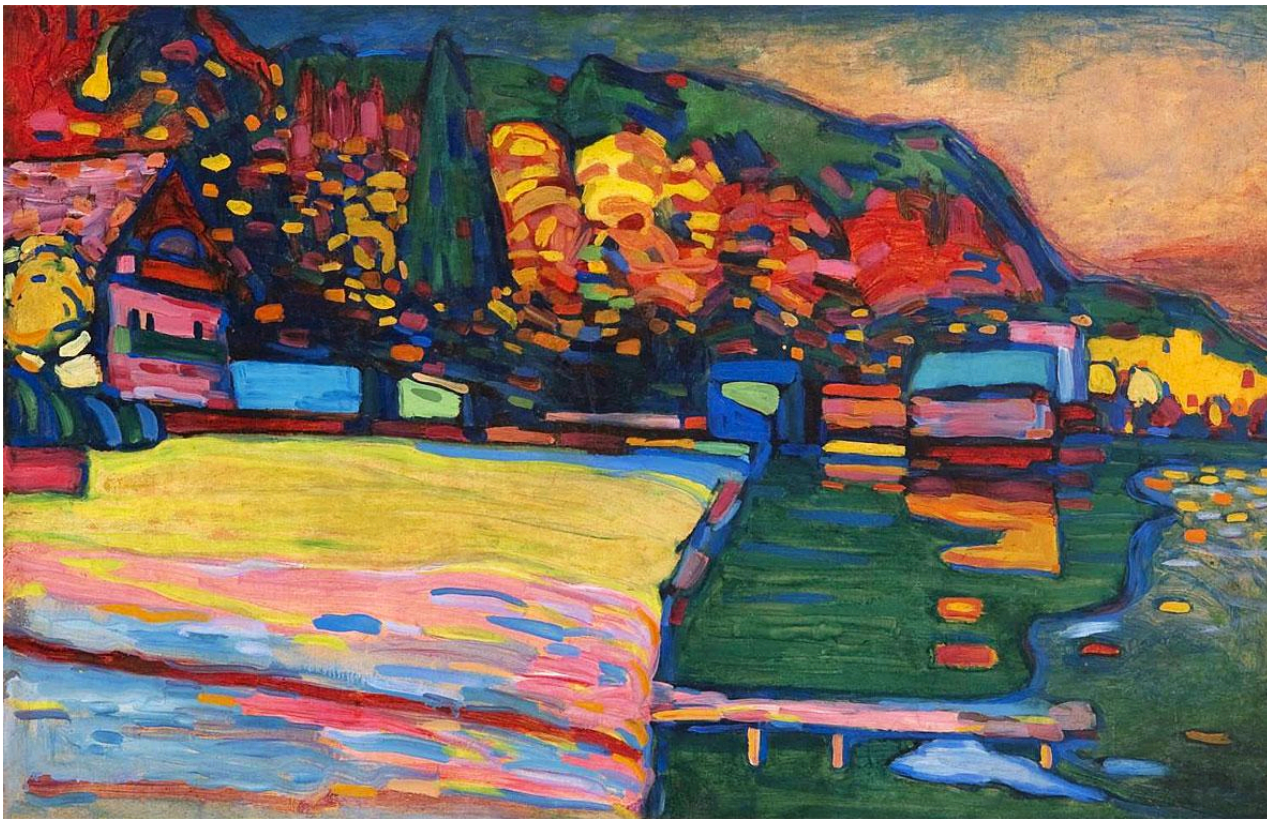
<sup>295</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p. 130.



Le paysage filmique d'Andreï Zviaguintsev  
(*Le Retour*, 2003, 01'31'33'')



Le paysage photographique de Sebastião Salgado  
(*Genesis*, édité en 2013)



Le paysage pictural de Wassily Kandinsky (*Le lac de Starnberg, II*, 1908)



En effet, l'image filmique de Zviaguintsev et la photographie d'humaniste brésilien possèdent certaines connexions iconographiques : bien que le film soit en couleurs et la photographie en noir et blanc, la structure générale du paysage, la position des personnages au centre de l'image, les détails (bateau, pagaie), ainsi que l'espace aquatique, où l'eau rejoint le ciel, constituent leurs points de rencontre. D'une certaine façon, l'image cinématographique reflète l'image photographique, tout comme les personnages se reflètent sur la surface de l'eau courante.

Quant au paysage pictural, *Le lac de Starnberg, II* (1908) de Wassily Kandinsky montre, par les nuances du vert, l'harmonie entre l'eau imaginaire (le lac vert représenté en tant qu'un miroir reflétant la nature) et la terre (les arbres verts). Cependant, le ciel (l'air) semble coincé, ou bien, paralysé par l'étendue de la verdure. L'utilisation du rouge et du jaune est l'un des aspects les plus originaux de ce tableau. Nous ne voyons pas le soleil (le feu) d'une façon directe, mais il apparaît, d'une manière implicite, par le flamboiement rouge et doré de la nature. Le paysage comme proposition « grammaticale » offre alors le répertoire des matériaux de son langage et les règles de transformation qui permettent, en l'absence d'un élément, d'y substituer quelque valant pour<sup>296</sup>. Le peintre et théoricien d'art d'origine russe avait compris comment la peinture peut se libérer de l'obligation de fidélité absolue à la réalité objective pour devenir une pure expression de couleurs. Dans *Le lac de Starnberg, II*, les éléments du paysage tendent à perdre leur identité objective et les touches tendent à gommer les détails jusqu'à les fondre dans un nouvel ensemble homogène. Ils se transforment en purs accords chromatiques s'approchant ainsi d'une portée musicale imaginaire. Si le paysage filmique de Zviaguintsev, ainsi que la photographie de Salgado, gardent certains liens très présents, voire manifestes, avec la réalité (la nature), le paysage expressionniste de Kandinsky s'éloigne de l'image réel afin de créer l'univers pictural qui fonctionne selon ses propres règles.

Cependant, le paysage en cinéma n'est pas juste un reflet de la réalité (leur rapport est bien plus complexe) ; de plus, il peut avoir des fonctions très différentes : le paysage filmique peut fonctionner comme un simple fond de scène (la saga *Pirates des Caraïbes* [2003-2017]), comme le reflet des émotions (de l'intériorité) d'un personnage (*L'avventura* [1960] de Michelangelo Antonioni), comme un personnage à part entière (*Délivrance* [1972] de John Boorman), voire, comme une conception ou système cosmologique et/ou philosophique entier (les films d'Andrei Tarkovski), et ainsi de suite. D'une manière très générale, dans le cinéma, nous pouvons rencontrer trois types de paysage de l'eau : nous identifions le premier type comme *paysage-spectacle* (nous le

---

<sup>296</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p. 131.

retrouvons dans *Moby Dick* de John Huston ou *Titanic* de James Cameron), le deuxième type pourrait être défini comme *paysage-drame intérieur* (il pourrait être incarné dans *Mr. Turner* de Mike Leigh, ou bien, dans plusieurs films de Michelangelo Antonioni), enfin, le troisième type, le plus complexe, pourrait s'appeler le *paysage-événement visuel* (voire, une *expérience*). Ce dernier est très présent dans l'œuvre de Tarkovski, il nous fournit l'occasion d'une réflexion fondamentale sur la philosophie du cinéma, ou même, la philosophie du visible.

#### 1.4.4.1. Paysage-spectacle : John Huston/Caspar David Friedrich

Nous pouvons supposer qu'un des aspects les plus compliqués dans la théorie du paysage est son rapport au récit qui est une forme littéraire. Curieusement, le cinéma illustre, d'une façon très méthodique, les différentes étapes de l'évolution du paysage. Le paysage pictural classique de l'époque de la Renaissance, fonctionnant comme un fond quelconque de scène et s'adaptant très mal aux exigences narratives, se dévoile dans certains passages de *Pirates des Caraïbes : La Fontaine de Jouvence* (*Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*, 2011), le quatrième film de la saga, réalisé par Rob Marshall. *Moby Dick* (1956) de John Huston a plus d'ambitions sur ce point car il reflète l'un des principaux enjeux de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle, où le paysage ose inventer une sorte d'une nouvelle forme de la dramaturgie du visible, surtout dans la peinture de Caspar David Friedrich. Bien que certains historiens placent la fin du romantisme aux environs 1850<sup>297</sup>, ce mouvement culturel renaît d'une façon très particulière dans le cinéma américain du XX<sup>e</sup> siècle, surtout dans les adaptations cinématographiques de la littérature (c'est bien le cas de *Moby Dick* de John Huston, adapté d'après le roman de Herman Melville). Nous allons effectuer notre analyse des images aquatiques du film en montrant leur ressemblance à la peinture romantique de Friedrich.

---

<sup>297</sup> Francis Claudon, *Encyclopédie du romantisme : peinture, sculpture, architecture, littérature, musique*, avec la collaboration de Claude Noisette de Crauzat, Georges Pillement, Karlheinz Roschitz, Gilles Tiber, Paris, Aimery Somogy, 1980, p. 28. Parmi les événements les plus importants de l'année 1850, nous pouvons mentionner l'exposition d'une toile de Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, conçue comme un manifeste du réalisme. En effet, avec cette œuvre, Courbet veut « enterrer le romantisme », selon ses propres mots (cf. Isabelle Cahn, Dominique Lobstein, Pierre Wat, *Chronologie de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art. Encyclopédie », 1998, p. 114).





C. D. Friedrich, *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages* (1818)



Le capitaine Achab (Gregory Peck) dans le film *Moby Dick* (1956) de John Huston

Le personnage principal du film *Moby Dick*, le capitaine solitaire Achab, vêtu en noir, rappelle la figure centrale du *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* de Friedrich. Incarné par Gregory Peck, Achab est un vrai héros romantique, blessé à l'extérieur, au niveau de son corps, et à l'intérieur. Sa jambe gauche, arrachée par Moby Dick et taillée dans une mâchoire de baleine, est une preuve de son expérience cruelle. Le capitaine Achab, lui-même, décrit son vécu dans une séquence filmique ainsi : « C'est Moby Dick qui a ravagé mon âme et mon corps jusqu'à ce qu'ils se fondent » (35'07''-35'16''). Quand le capitaine fixe l'horizon, « les traces d'une crucifixion intérieure » creusent son visage (31'59''-32'34''). D'une manière très délicate, le plan filmique évoque la toile de Friedrich : les deux images pourraient être commentées par l'historien de l'art Norbert Wolf<sup>298</sup>, qui nous apprend qu'une certaine ambivalence caractérise l'œuvre de Friedrich (nous retrouvons la complexité à-peu-près similaire dans le plan filmique de John Huston). D'une part, le film, tout comme les tableaux de Friedrich, possèdent toujours une structure rigoureuse, une symétrie précise, des constructions linéaires. D'autre part, il faut les observer avec l'œil de l'esprit, en silence, car ils semblent emplis d'âme, enfoncés dans la subjectivité, le mysticisme et l'introversio romantique typique. La notion romantique de mélancolie (en allemand, *Sehnsucht*) exprimée par les allusions à la substance aquatique, voire par la présence directe de l'eau, éclaire la sensation particulière des

<sup>298</sup> Norbert Wolf, *Caspar David Friedrich (1774-1840) : le peintre du silence*, Paris, Taschen, 2015, pp. 8-9.

tableaux de Friedrich, que le film imite à sa façon, par les puissances cinématographiques. Pour ainsi dire, le réalisateur devient le peintre de la « tragédie du paysage », à l'instar de Friedrich, ou bien, le cinéaste traduit, par les possibilités que le cinéma offre, le paysage spirituel du peintre romantique : le calme sublime, la solitude, les espaces reflétant un climat psychologique.

De plus, certains plans courts de *Moby Dick* montrent Achab *de dos* comme dans le tableau du peintre allemand. Grâce à la technologie *Technicolor*, certains paysages maritimes du film révèlent du romantisme. À titre d'exemples, nous pouvons mentionner les images des matelots naviguant les canots vers une baleine (40'42-40'44'' ; 42'08''-42'10'' ; 54'10''-54'14''). En même temps, en évoquant du romantisme, les images semblent rejoindre le monde, la réalité derrière la caméra. Les images aquatiques du cinéma sont naturelles, voire crues, et stylisées à la fois.



Le spectacle de l'eau dans le film *Moby Dick* (1956)

Les particularités des images de l'eau en cinéma nous ramènent vers l'idée de la métamorphose du paysage sous l'action de l'eau. Nous avons l'impression que les images prennent le rythme du cours d'eau, acquiert de la fluidité. Ces mouvements aquatiques permettent la transformation constante de l'espace qui n'est jamais tout à fait le même, ni tout à fait différent. Nous nous trouvons face au phénomène purement cinématographique : la communication du flux de l'eau à la mise en scène. Nous devenons ainsi les témoins d'un *spectacle de l'eau*, marqué par une perpétuelle mobilité.

Ce qui concerne la toile *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages* (1818), elle parle de l'eau d'une façon implicite. Le titre du tableau accentue le lien entre les nuages et la mer (les nuages sont comparés à la mer), tandis que, dans la toile, au lieu de voir la mer, nous voyons la brume qui s'élève des profondeurs. De cette façon, le spectateur en observant la brume, une forme particulière de l'eau glacée, s'identifie au personnage vu de dos<sup>299</sup> et a la possibilité de contempler inaltérable

---

<sup>299</sup> D'après Werner Hofmann, les personnages de Friedrich représentés de dos sont des innovations sans précédent car ils sont l'incarnation de « formules de pathos » (au sens où l'entend Warburg). Cf. Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, traduit de l'allemand par Marianne Dautrey, Paris, Hazan, 2000, p. 256.

pureté de la nature. Certains chercheurs essaient de trouver les significations invisibles, symboliques du tableau : « La brume serait l'image des erreurs, désormais dépassées, de la vie terrestre ; les rochers qui en émergent symboliseraient la Foi qui, du royaume terrestre, conduit à celui des cieux ; le Rosenberg incarnerait l'idée de Dieu<sup>300</sup>. » Nous pensons que Caspar David Friedrich, le visionnaire de génie, s'est intéressé non pas de la religion, mais plutôt de la spiritualité générale de la nature, de son âme. En elle et à travers d'elle, le peintre allemand a essayé de dévoiler le mystère de l'être, le secret de la transcendance, les mouvements minuscules, voire invisible, de l'esprit panthéiste. Dans la nature, l'être humain voit ses origines, sa raison d'être. L'existence en tant qu'un phénomène est sacrée mais, malheureusement, elle dépend du temps, un cruel assassin, qui la ramène doucement vers le crépuscule.

Nous pouvons conclure qu'en parlant du rapport entre *Moby Dick* et *Voyageur au-dessus de la mer de nuages*, nous avons le cas d'une présence invisible, implicite (l'influence du tableau sur le film de John Huston est souterraine). Comme il s'agit d'une adaptation cinématographique d'un texte littéraire, nous voyons un polylogue entre trois œuvres : le film reflète, d'un côté, le roman homonyme d'Herman Melville, le représentant du *romantisme américain*, et, de l'autre côté, la toile de Friedrich, le représentant du *romantisme allemand*. Le romantisme littéraire américain et le romantisme pictural allemand se croisent dans le film de Huston et créent une nouvelle forme d'expression artistique, utilisant les possibilités fournies par la technique du cinéma. Par ailleurs, le romantisme aux États-Unis avait des traits très particuliers relevant les limites relatives entre le romantisme et les autres mouvements artistiques, par exemple, le réalisme. *L'Hudson River School*, un mouvement des peintres américains, a été largement influencé par le romantisme européen, surtout par Caspar David Friedrich. Cela explique en partie la présence souterraine de l'héritage de la peinture allemande du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'expression cinématographique américaine.

---

<sup>300</sup> *Tout l'œuvre peint de Caspar David Friedrich*, introduction par Henri Zerner, documentation par Helmut Börsch-Supan, Paris, Flammarion, coll. « Les Classiques de l'Art », 1982, p. 95.

#### 1.4.4.2. Paysage-drame intérieur : Mike Leigh/William Turner

Parmi les artistes qui ont influencé le cinéma d'une façon significative, nous retrouvons le précurseur de l'impressionnisme, un vrai peintre des premiers éléments (de l'air, de la terre, de l'eau, du feu), Joseph Mallord William Turner. Le film de Mike Leigh, *Mr. Turner* (2014), la biographie filmique, retraçant les vingt-cinq dernières années de la vie du peintre, fonctionne en tant que miroir qui reflète les dernières œuvres de l'artiste britannique. Installé au bord de la mer, Turner peint les toiles qui deviendront, avec le temps, un vrai signe de son style unique. Comme il s'agit du film biographique, la peinture aquatique est profondément ancrée dans tous ses niveaux : le récit, le côté visuel (les couleurs, les lignes, la structure du plan) et, bien sûr, l'intertextualité (les tableaux sont explicitement cités dans les plans).

D'une manière générale, William Turner occupe une place primordiale dans l'« invention » du paysage moderne par son exploitation des qualités esthétiques de l'aquarelle. L'aquarelle, comme sa dénomination l'indique (en français : aqua-relle ; en anglais : *water-color*), est une variété de la peinture à l'eau. Jean Leymarie<sup>301</sup> nous apprend que la réussite de l'aquarelliste tient à la nature appropriée du papier et à la justesse du dosage entre les pigments et l'eau. En Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'aquarelle devient un art typiquement national, grâce à la conjonction de praticiens supérieurs, de connaisseurs enthousiastes et de maîtres illustres comme William Turner ou William Blake. De 1750 à 1850, nous assistons à la naissance et au développement extraordinaire d'un grand art – c'est le Siècle d'Or de l'aquarelle anglaise et l'éclosion des chefs-d'œuvre des paysagistes<sup>302</sup>. Quant à Turner, son génie éclate dans ses vues de Venise, la « Cité des Eaux », qui baigne souvent dans une évanescence dorée et où il sait admirablement rendre l'atmosphère magique de ces lieux qui flottent entre ciel et mer.

Les toiles de Turner affirment qu'il n'y a pas de paysage sans conflit, ou bien, sans combat rituel entre les éléments premiers qui renvoie à la lutte primordiale. Nous avons l'impression que l'artiste se complaît à remonter au chaos originel, au moment où les eaux furent séparées des terres et la lumière des ténèbres, où aucun être vivant, aucun arbre portant de fruits n'occupait la surface de la

---

<sup>301</sup> Jean Leymarie, *L'aquarelle*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, coll. « Le métier de l'artiste », 1984, p. 7.

<sup>302</sup> Gérald Bauer, *Le Siècle d'Or de l'aquarelle anglaise. 1750-1850. Guide d'un amateur passionné*, Arcueil, Éditions Anthèse, 1998, p. 19.

terre. Ce vide commence à créer les premières allusions à la lumière et aux couleurs. Le néant commence à acquérir la sensation de l'être, de ses premiers mouvements. Ainsi, en remontant aux origines, Turner fixe tous les états de l'eau : surface des eaux calmes, force des eaux agitées, défilé des nuages, vapeurs et brouillards, ondes et vagues, et ainsi de suite.

Le paysage aquatique du Turner raconte une histoire, souvent dramatique, et suggère ainsi l'idée à propos des « paysages-catastrophes »<sup>303</sup>. Par exemple, la mer en tant que lieu de la tempête démontre que la nature a son propre drame. En effet, le tragique, dimension propre à l'histoire humaine, qui lui donne sa force et sa portée morale, peut aussi bien résider dans le conflit des éléments. Nous pouvons même ajouter que les images de la tempête chez Turner deviennent une sorte d'un manifeste pessimiste indiquant l'idée sur le côté destructif de la nature. Gabrielle Crepaldi<sup>304</sup> nous rappelle que Turner a fréquemment repris le thème de la tempête en mer, déployant une grande habileté à rendre le caractère dramatique de la situation, aussi bien dans la représentation parfaite des eaux en furie que dans l'évocation précise des sentiments des personnages. A titre d'exemple, nous pouvons citer *Tempête de neige en mer* (1842). Ce tableau possède un titre en anglais assez explicite qui nous permet de mieux comprendre la scène représentée et la confusion des éléments : *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth*. Le titre complet précise que Turner était présent sur ce bateau, prétendument attaché au mât à l'instar d'Ulysse chez Homère, au moment lorsque le bateau s'approche des sirènes. Cet épisode biographique est représenté dans le film de Mike Leigh d'une façon très détaillé et dramatique à la fois. Si Ulysse a tenté de saisir le mystère du chant des sirènes, le peintre a tenté de comprendre et de faire comprendre la nature de notre perception visuelle. Dans ce tableau, le précurseur de l'impressionnisme adopte une composition où dominent les effets de tourbillon circulaire. La couleur et la lumière deviennent, pour Turner, de vrais objets de l'expérimentation questionnant les conventions artistiques de son époque : le peintre porte les effets chromatiques à son apogée. Si dans la *Tempête de neige en mer*, nous voyons, d'une façon très nette, la lutte entre les différentes formes de l'eau (la mer, la neige) et l'air (le ciel qui disparaît dans le tourbillon), le feu qui semble absent, est appelé par la présence de la lumière intense.

---

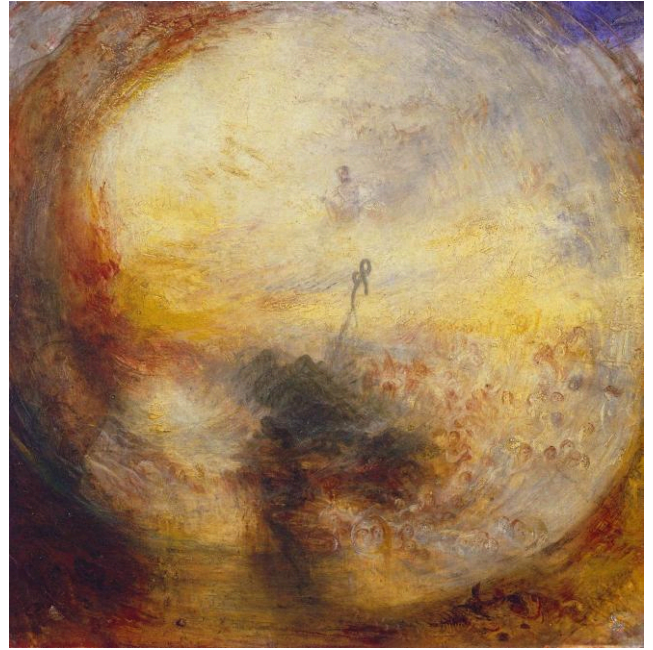
<sup>303</sup> Pierre Wat, *Turner : menteur magnifique*, Paris, Éditions Hazan, 2010, p. 97.

<sup>304</sup> Gabrielle Crepaldi, *William Turner. Constable et les romantiques anglais*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Artpoche », 2000, p. 31.





*Tempête de neige en mer* (1842) de William Turner



*Lumière et Couleur* (1843) de William Turner

Grâce à une nouvelle vision de la lumière, le peintre crée ce que les historiens de l'art appellent les abstractions de perspective aérienne. Plus encore, Turner avait en tête une propre conception du monde, où le réel et l'imagination se fondaient dans la lumière. Pour Lawrence Gowing, Turner était un vrai révolutionnaire car non seulement un code figuratif conventionnel s'effondrait sous l'impitoyable pression, plus encore, « tout le statut de la peinture était remis en question<sup>305</sup> ». Le temps, quant à lui, évanoui dans les beautés d'une lumière humide où les formes éphémères se transforment en brume. Cette lumière humide nous fait penser au combat primordial entre l'eau et le feu.

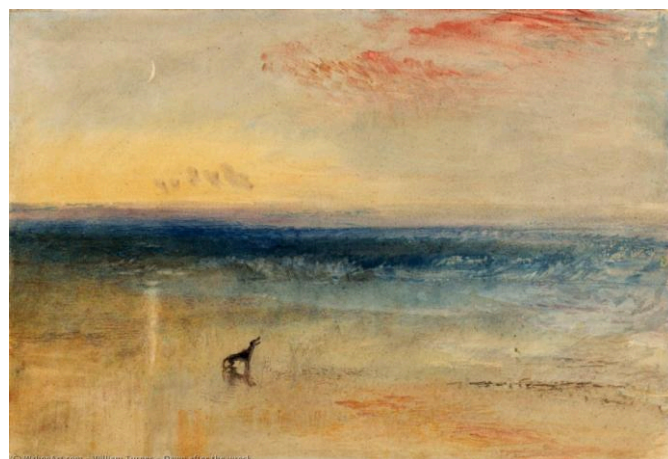
Dans sa dernière phase créatrice, en 1843, William Turner a minutieusement étudié le *Traité des couleurs* de Goethe (*Zur Farbenlehre*, 1810), où le poète allemand avait proposé une analyse à la fois philosophique et subjective des effets chromatiques à partir d'expériences réalisées à l'aide d'un cercle de couleurs polarisées en valeurs positives (la joie, la chaleur) et valeurs négatives (l'anxiété, le soupçon, le froid). Nous pouvons oser dire que les différentes couleurs expriment aussi un tel ou tel élément premier : le bleu devient un signe de l'eau, le rouge – du feu, et ainsi de suite. En s'intéressant avant tout à ce qu'il peut utiliser de manière pratique, Turner commence des

---

<sup>305</sup> Lawrence Gowing, *Turner : Peindre le rien*, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 1994, p. 18.

expérimentations nouvelles sur la lumière et la couleur dont la preuve est l'un de ses derniers tableaux, *Lumière et Couleur* (1843). Le titre complet en anglais est *Light and Colour (Goethe's Theory) - The Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis*. Tout le cercle chromatique est présent (le jaune, le blanc, l'orange, le rouge, le bleu, le vert...), mais l'ordre des couleurs n'est pas encore là, il est en train de se former grâce à l'action intuitive du spectateur. Selon Michael Bockemühl, cet ordre, la loi de la lumière, le cercle chromatique, le symbole de réconciliation de l'« arc-en-ciel » ne peut être perçu dans cette constellation de couleurs que *in statu nascendi*<sup>306</sup>. Nous pouvons ajouter qu'à travers les couleurs et la lumière, tous les éléments premiers sont implicitement présents dans le tableau : l'eau lutte avec le feu (les touches rouges-jaunes), l'air fait se cristalliser la matière (la terre représentée par le brun foncé). Au niveau des significations, le tableau transmet un message de l'espoir, faible et éphémère, après une expérience terrifiante du déluge qui renvoie le spectateur au récit biblique.

Nous allons nous arrêter sur une aquarelle peinte vers 1841, *Aube après le naufrage* où, comme souvent chez Turner, tous les éléments premiers sont présents, d'une façon explicite ou implicite, et créent, par leur dialogue, un récit dramatique sur la survie. Le seul être vivant de cette toile est un chien, qui hurle, seul, sur une plage (la terre) que borde une mer calme (l'eau).



*Aube après le naufrage* (1841) de William Turner

L'horizon-ciel (l'air) est marqué par la lumière jaune et les nuages rougeâtres qui dévoilent le feu caché. Le spectateur peut sentir ici une sorte de lamentation sur les pouvoirs destructifs de la mer (de l'eau). Sur le sable, à côté du chien, nous remarquons une teinte de sang. Ce paysage est donc un endroit où quelque chose (une bataille ? un festin sanglant de sirènes cannibales ?) a eu lieu, mais nous ne le voyons pas. Pierre Wat explique ainsi ce que Turner peint là :

Le paysage est ce qui vient après l'Histoire, quand celle-ci a disparu, sur le mode de la catastrophe. Ainsi, le paysage ne vient pas remplacer l'Histoire, mais commémorer sa disparition. Cette mer calme,

<sup>306</sup> Michael Bockemühl, *J.M.W. Turner. 1775-1851. Le monde de la lumière et des couleurs*, Paris, Taschen, 2010, p. 92.

c'est une pierre tombale pour des morts introuvables : un cénotaphe devant lequel un chien sans maître vient pleurer une disparition<sup>307</sup>.

Dans ce tableau, Turner réussit ce qu'est le plus dur, il arrive à montrer ce qu'est derrière le tableau, derrière l'absence et le calme ; c'est la tristesse de la disparition, du néant universel. Anne Cauquelin aboutit les idées sur les quatre éléments premiers en paysage en comparant, d'une façon très précise, Turner à Héraclite : « Turner, le plus héraclitéen des peintres, semble ne parler que de l'eau ; en fait, il joue la transformation de l'eau en air, et de l'air en eau, tandis que les flammes des navires en perdition atteignent le cœur de la couleur brûlante et que, rivage humide, la terre participe à la transsubstantiation des éléments<sup>308</sup>. » Pour renforcer nos pensées, nous nous adressons directement vers l'héritage philosophique d'Héraclite et citons *Fragment 76* :

La mort de la terre est de devenir eau et la mort de l'eau est de devenir air ; et de l'air, feu. Et inversement<sup>309</sup>.

La continuation des réussites de Wassily Kandinsky, Caspar David Friedrich et William Turner dans le domaine du paysage est visible non seulement en peinture, mais aussi au cinéma. Grâce à ses disciples, Turner reste aujourd'hui encore la source d'une tradition cinématographique qui va de Cecil B. DeMille au *Seigneur des Anneaux*<sup>310</sup>. Le paysage pictural est profondément ancré en cinéma, elle le nourrit. Plus encore, elle est devenue la mémoire de l'image cinématographique. Le palimpseste visuel se crée en raison de croisement de différents niveaux d'imagerie (de la mythologie, de la littérature, de la peinture, de la philosophie, etc.). « Pour expliquer l'énigme esthétique d'un détail paysager ou d'un panorama fuyant, isolés parmi d'autres plans, nous serons alors poussés à ouvrir les plis de notre mémoire esthétique<sup>311</sup>. » Le voyage dans « les labyrinthes de la mémoire filmique » nous ouvre ce que nous pouvons appeler la mémoire collective qui est onirique et poétique à la fois.

Ce voyage en nous même, en notre conscience, offert par le cinéma, induit le contexte de psychanalyse. Il est vrai que l'imaginaire aquatique (de la poésie et/ou du cinéma) produit, sans doute, beaucoup de significations psychanalytiques (cf. les études de Gaston Bachelard). L'une

---

<sup>307</sup> Pierre Wat, *Turner : menteur magnifique, op., cit.*, p. 107.

<sup>308</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage, op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>309</sup> Héraclite d'Éphèse, *Fragments, op. cit.*, p. 34.

<sup>310</sup> Olivier Meslay, *Turner. L'incendie de la peinture*, Paris, Gallimard, 2004, p. 121.

<sup>311</sup> Maurizia Natali, *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 8.



d'entre elles, celle de mythe de Narcisse, attire notre attention par sa conception du spectateur. Pour Maurizia Natali, le cinéma réactualise l'histoire de Narcisse car le spectateur, d'une certaine façon, pénètre sa propre image et reste complètement indifférent aux éléments paysagers qui se reflètent en même temps que lui sur la surface aquatique. L'écran apparaît donc « comme le nouveau domaine de Narcisse<sup>312</sup> », et le spectateur comme « Narcisse voyageur ». Plus encore, l'écran acquiert plusieurs dimensions/significations. C'est un tableau vide, un plan transparent, une page blanche et un paysage abstrait. La mission de spectateur est de plonger son ombre à lui, à ses spectres afin de former « un univers mnémonique ».

Comme nous pouvons le voir, en cinéma, le paysage pose des problèmes complémentaires car il devient une surface volumineuse et hiéroglyphique que nous devons déchiffrer. D'après Maurizia Natali, le paysage filmique est plus image que récit, plus rhétorique que narration, plus poésie que prose, plus iconologie que littérature. De plus, le plan de paysage est parsemé de ruines mnémoniques<sup>313</sup>. Grâce à notre recherche sur le paysage cinématographique, nous pouvons constater que le cinéma change profondément la problématique de l'intertextualité parmi les arts de l'image et même parmi les arts en général. L'écran se présente comme la surface mnémonique fractale où tous les arts font retour<sup>314</sup>. De cette façon, le cinéma libère les puissances de l'image et prolonge le système perceptif. L'eau y joue un rôle primordial car, grâce au cinéma, elle devient perceptible. La présence de l'eau dans les images du cinéma dynamise les plans, tout en ajustant et en approfondissant notre regard ; ainsi, l'eau témoigne les mouvements perpétuels du monde, son caractère agité, tumultueux, vivant. Grâce à l'eau, le cinéma arrive à construire l'image en tant qu'une synthèse du principe de *mimesis* (le plan comme fragment du réel) et de l'abstraction (les jeux avant-gardistes du visible). Ainsi, le paysage aquatique nous transmet, à travers notre propre regard, le dynamisme et la complexité du monde grâce à son caractère profondément polyphonique.

Pour conclure nos idées, nous nous référons à l'histoire de l'art. Le paysage aquatique du cinéma, décomposé, fragmenté et mis en mouvement, dévoile la résistance de l'image moderne face à la crise du paysage picturale classique. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, l'esthétique du paysage a été fortement marquée par le désespoir et/ou la résignation, par la dimension d'absurde. L'homme était,

---

<sup>312</sup> *Id.*, p. 7.

<sup>313</sup> *Id.*, pp. 10-11.

<sup>314</sup> *Id.*, p. 17.

de certaine façon, chassé du paysage. Pourtant, le XXI<sup>e</sup> siècle redonne l'espoir en avenir du paysage qui est de plus en plus marqué par les mouvements de l'écologisme. Le paysage renaît en cinéma afin de nous procurer une sensation de la lumière et de la vitalité. Nous supposons que l'avenir du paysage aquatique dépend de la cinématographie qui est capable de le renouveler, voire, révolutionner.

## 1.5. Présupposé méthodologique

Notre approche théorique peut paraître un peu chaotique ou informe, mais elle est déterminée par notre sujet – l'eau – dont la forme n'est jamais achevée. Nous nous orientons dans le film comme dans l'eau : l'analyse d'une séquence filmique rappelle l'action de nager, qui exige une certaine maîtrise des méthodes de natation, permettant aux êtres humains de se mouvoir dans l'eau. Sans aucune méthodologie, on ne fait que barboter. Une certaine forme d'anarchisme méthodologique témoigne l'intensité de notre recherche. L'anarchisme est donc notre choix complètement assumé : en cherchant, on se cherche nous-même. De plus, en construisant notre propre voix, notre propre mode d'analyse, on est guidé par le mythe des sirènes qui est « un véritable mythe poétique<sup>315</sup> ». On veut séduire notre lecteur, le charmer par l'originalité et l'audace de notre travail.

Comment imaginons-nous l'esprit scientifique ? En s'appuyant sur les idées de Gaston Bachelard, on invite à une polémique sur les différentes formes de l'eau du cinéma et, surtout, sur l'hypothèse du film-sirène. La vraie phénoménologie scientifique consiste donc à susciter, à construire un monde :

L'observation scientifique est toujours une observation polémique ; elle confirme ou infirme une thèse antérieure, un schéma préalable, un plan d'observation ; elle montre en démontrant ; elle hiérarchise les apparences ; elle transcende l'immédiat ; elle reconstruit le réel après avoir reconstruit ses schémas. Naturellement, dès qu'on passe de l'observation à l'expérimentation, le caractère polémique de la connaissance devient plus net encore.<sup>316</sup>

Le caractère polémique témoigne donc une certaine maturité de recherche scientifique. Cependant, dans les cas des sciences humaines, les approches analytiques doivent alterner avec ce que nous appelons l'esprit créatif. Comme l'objet de notre recherche est constitué de certaines séquences filmiques, donc d'une matière cinématographique, il est important de savoir *où regarder, quoi écouter et comment* ; selon Bachelard, c'est le rôle de l'intuition préthéorique : « Pour un esprit scientifique, toute connaissance est une réponse à une question. S'il n'y avait pas eu de question, il

---

<sup>315</sup> Annie Lermant-Parès, « Les Sirènes dans l'Antiquité », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1238.

<sup>316</sup> Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique* [1934], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991, p. 16.

ne peut y avoir connaissance scientifique<sup>317</sup>. » Nous devons donc savoir poser de bonnes questions au bon moment.

La question de l'intuition retrouve, sur certains points, un écho dans l'œuvre d'Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819)* : si Schopenhauer a influencé Jung, ce dernier a influencé Bachelard. En effet, le philosophe allemand nous montre comment « l'entendement crée l'intuition<sup>318</sup> » : après que l'entendement rattache l'effet à la cause, « le monde apparaît, étendu comme intuition dans l'espace, changeant dans la forme, permanent et éternel en tant que matière<sup>319</sup> ». Schopenhauer s'appuie sur plusieurs arguments afin d'établir l'hypothèse que « l'intuition n'est pas d'ordre purement sensible, mais intellectuel<sup>320</sup> », elle est « la source de toute vérité et le fondement de toute science<sup>321</sup> ». Seule l'intuition – l'intuition particulière, difficile à définir, constituant une vie propre, une vue exacte des phénomènes – est capable d'effacer toute notion de temps et d'espace, toutes les oppositions conceptuelles factices. Cette intuition définit les œuvres d'art du génie humain.

L'intuition comme mode de connaissance et de pensée réunit Schopenhauer, Bachelard et C. G. Jung ; ce dernier explique son fonctionnement ainsi :

L'intuition s'appuie sur un processus inconscient en ce sens que son résultat est une idée soudaine, une irruption dans la conscience d'un contenu inconscient. L'intuition est donc une sorte de processus de perception, mais, au contraire de l'activité sensorielle consciente et de l'introspection, une perception inconsciente. Aussi le langage courant parle-t-il également, quand il s'agit d'intuition, de compréhension « instinctive », parce que l'intuition est un processus analogue à l'instinct, avec cette seule différence que l'instinct est une poussée opportune vers une activité souvent extrêmement compliquée, alors que l'intuition est l'appréhension inconsciente adéquate d'une situation souvent hautement compliquée. L'intuition serait ainsi une sorte de renversement de l'instinct, ni plus ni moins merveilleuse que lui. Mais nous ne devons pas oublier que ce que nous appelons compliqué, merveilleux même, n'est pas merveilleux, mais très ordinaire pour la nature.<sup>322</sup>

---

<sup>317</sup> Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938], Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004, p. 16.

<sup>318</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français par Auguste Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 36.

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>321</sup> *Id.*, p. 100.

<sup>322</sup> C. G. Jung, *L'énergétique psychique*, cinquième édition, préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Georg, 1993, p. 98.

L'extrait de *L'énergétique psychique* de Jung nous montre qu'une discussion du problème de l'intuition/l'instinct serait incomplète sans la notion d'inconscient. En effet, l'intuition provient de la même activité inconsciente que proviennent les rêves. Les formes des propriétés héritées, innées de l'inconscient – les archétypes – déterminent la conduite de la vie humaine, contraignent la perception. Ainsi, les instincts et les archétypes constituent *l'inconscient collectif*<sup>323</sup> (l'adjectif « collectif » définit les contenus de l'inconscient comme généraux et régulièrement répandus, donc ils ne concernent pas l'individualité d'une seule personne). Pour ainsi dire, les instincts conditionnent les archétypes et les archétypes conditionnent les instincts.

Par conséquent, dans le processus de l'analyse et de l'interprétation, l'intuition est toujours vérifiée par les données empiriques : les images et les sons filmiques. Traditionnellement, nous pensons que le cinéma possède un double code perceptif – visuel et sonore – qui le distingue de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la photographie, ou bien, de la musique : dans le cas de la peinture ou de la photographie, la perception auditive est absente, et dans le cas de la musique, bien au contraire, la perception visuelle n'est pas possible. En vrai, la perception du cinéma est beaucoup plus complexe et compliquée ; l'analyse du film-sirène *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni nous servira afin de montrer l'idée de la synesthésie au sein de l'expression cinématographique : les couleurs filmiques y acquièrent la dimension sonore en illustrant la théorie des correspondances des sensations<sup>324</sup>. D'après Christian Metz, le cinéma dévoile un certain paradoxe perceptif ; ce qui frappe d'abord, c'est que « le cinéma est *plus perceptif* que beaucoup d'autres moyens d'expression<sup>325</sup> » ; il mobilise la perception selon un plus grand nombre de ses axes (le cinéma « englobe », d'une certaine façon, les autres expressions artistiques : il nous présente des tableaux, cite les œuvres littéraires, fait entendre la musique). Mais, en même temps, le cinéma est « moins perceptif » que d'autres arts car toutes ses perceptions sont « fausses » : « Ou plutôt, l'activité de perception y est réelle, (le cinéma n'est pas le fantasme), mais le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa *réplique* dans une nouvelle sorte de miroir<sup>326</sup>. » Le cinéma étonne donc le spectateur par sa richesse perceptive inhabituelle, qui est

---

<sup>323</sup> *Id.*, p. 99.

<sup>324</sup> Nous reviendrons sur cet aspect dans le paragraphe 2.3.3. : « La synesthésie filmique comme une sorcellerie de la sirène », pp. 205-217.

<sup>325</sup> Christian Metz, *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002, p. 62.

<sup>326</sup> *Id.*, p. 64.

pourtant, irréelle à un degré très profond. Pour ainsi dire, le cinéma nous engage dans l'imaginaire, qui est paradoxal et poétique.

### 1.5.1. L'eau et la sirène comme archétypes : Carl Gustav Jung

La psychologie des profondeurs de Carl Gustav Jung, soulignant un lien entre la structure de la psyché (l'« âme », selon le vocabulaire jungien) et ses manifestations culturelles, détermine la voie à suivre quant à notre thèse. En effet, la méthode de Jung se dessine comme polyphonique car elle puise dans des champs très divers : l'anthropologie, l'alchimie, la mythologie, la religion, l'étude des rêves et des visions. Le concept d'archétype, qui est un symbole universel, un modèle de comportement et/ou de représentation humaine, nous aide à interpréter les images filmiques à l'instar d'un reflet de l'inconscient collectif.

L'imagerie symbolique (l'eau, les sirènes, et ainsi de suite) fait partie de l'essence de la mentalité alchimique, si importante pour la construction des archétypes chez Jung. D'une manière générale, la tradition alchimique associe l'eau à l'inconscient<sup>327</sup> ; étant l'une des quatre éléments premiers, elle assure le processus alchimique et ses phases. De plus, l'eau permet la conjonction des contraires :

L'eau que la mère, l'inconscient, verse dans la cuvette de l'*anima* est un remarquable symbole de la vitalité de l'être psychique. Les vieux alchimistes ne se lassaient jamais d'en chercher des synonymes expressifs. Ils l'appelaient *aqua nostra* (notre eau), *mercurius vivus* (mercure vivant), *argentum vivum* (vif-argent), *vinum ardens* (vin ardent), *aqua vitae* (eau de vie), *succus lunariae* (suc lunaire), etc., termes par lesquels ils entendaient caractériser, à l'opposé de l'incorporalité de rigueur de l'esprit abstrait, un être vivant auquel la substance n'était pas étrangère. L'expression *succus lunariae* indique avec une clarté suffisante son origine nocturne, et *aqua nostra*, tout comme *mercurius vivus*, le caractère terrestre de la source. L'*acetum fontis* (acide de la source) est une eau corrosive puissante qui, d'une part, dissout toutes les choses créées et, d'autre part, conduit à la plus durable de toutes les créations : mystérieux *lapis* (la pierre).<sup>328</sup>

La pierre philosophale (en latin : *lapis philosophorum*), dont parle Jung, est une hypothétique substance alchimique, inséparable des quatre éléments premiers ; elle peut changer les métaux vils en métaux précieux, guérir les maladies ou prolonger la vie humaine. Parfois (par exemple, par Paracelse), la pierre philosophale est traitée comme un élément inconnu, à partir duquel tous les

---

<sup>327</sup> C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le docteur Roland Cahen, Paris, Buchet-Chastel, Libella, 2014, p. 557.

<sup>328</sup> *Id.*, p. 120, al. 94.

autres éléments (terre, feu, eau, air) étaient dérivés. Il est très « difficile de trouver le *lapis* : il est *exilis*, vil, insignifiant, il « se trouve jeté à la rue », il est ce qu'il y a de plus commun, que l'on trouve partout, « *in planitie, in montibus et aquis* » (dans la plaine, dans les montagnes et dans l'eau)<sup>329</sup> ». L'un des premiers et des plus célèbres textes de l'alchimie de l'occident médiéval, *Turbam philosophorum exercitationes*, essaie de prouver que « l'eau philosophique est la pierre ou la *prima materia* elle-même<sup>330</sup> ». Pour Jung, le *lapis* est une sorte de métaphore culturelle, qui signifie le processus d'évolution psychique.

Nous retrouvons l'eau en tant que la *materia prima* (« l'eau originelle qui fut couvée par l'esprit de Dieu<sup>331</sup> ») dans l'un des premiers, voire le premier, texte synoptique sur l'alchimie dans son ensemble, le *Rosarium philosophorum*, écrit par l'auteur anonyme probablement vers 1350 et imprimé, pour la première fois, en 1550. L'œuvre commence par une représentation d'une fontaine, pourvue de trois tuyaux par où s'écoule l'eau (*l'aqua permanens*). Ces trois tuyaux incarnent trois formes aquatiques : le *lac virginis* (« lait de la vierge »), l'*acetum fontis* (« vinaigre de la source ») et l'*aqua vitae* (« eau de vie ») ; les trois sources constituent la *trinité matérielle* (l'esprit de Dieu, devenu l'eau)<sup>332</sup>. Dans ce modèle alchimique, le corps est transformé en l'eau primordiale dont il est issu depuis les origines ; c'est la même eau qui transforme le corps en cendre. Le rite de l'eau divine ou de *l'aqua permanens* – « l'eau éternelle » – correspond à une notion alchimique beaucoup plus ancienne que son utilisation dans le christianisme<sup>333</sup>. De plus, la préparation de l'eau bénite, un liquide utilisé à des fins cultuelles par certaines confessions chrétiennes, révèle qu'il s'agit d'une « opération alchimique<sup>334</sup>. » Pour ainsi dire, nous devrions remonter à des temps préhistoriques pour montrer l'existence d'une continuité des traditions alchimiques.

En analysant les rêves, Jung distingue, parmi toutes les sources liquides, la mer, qui est « le symbole de l'inconscient collectif car, sous sa surface miroitante, elle cache des profondeurs

---

<sup>329</sup> *Id.*, p. 128, al. 103.

<sup>330</sup> Cf. *Id.*, pp. 330-331, al. 336-337.

<sup>331</sup> Carl Gustav Jung, *La Vie symbolique : psychologie et vie religieuse*, traduit de l'allemand par Claude Maillard et Christine Pflieger-Maillard, Paris, Albin Michel, 1989, p. 91.

<sup>332</sup> Cf. *Id.*, p. 90.

<sup>333</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>334</sup> *Ibid.*

insoupçonnées<sup>335</sup> ». De même, le bateau est « le véhicule qui porte le rêveur sur la mer et les profondeurs de l'inconscient<sup>336</sup> ». En effet, la mer devient souvent le lieu de la naissance de visions ou bien, de cauchemars, c'est-à-dire, d'irruptions de contenus inconscients. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner le film *L'Ange ivre* d'Akira Kurosawa (1948). Le rêve du personnage principal (1'06'49''-1'08'02'') nous dévoile un cercueil blanc au bord de la mer ; Matsunaga (Toshirō Mifune) arrive avec une hache afin de le fendre et, à l'intérieur, il trouve lui-même (ou bien, son double). Le corps du défunt reprend la vie et commence à poursuivre le personnage de Mifune jusqu'au moment où ce dernier se réveille en sueur. L'expérience du Double est angoissante : elle fait remonter l'inconscient par les images filmiques, soulignant son côté onirique.

C. G. Jung analyse les figures féminines de l'inconscient – les sirènes – dans plusieurs de ses œuvres. D'une part, le psychiatre leur attribue les mêmes significations qu'aux fées et lamies : elles « ensorcellent le voyageur solitaire et l'induisent en erreur<sup>337</sup> ». D'autre part, les sirènes sont interprétées, dans le modèle jungien, en parallèle aux harpies : les deux créatures sont des êtres féminins, à moitié oiseaux et à moitié humaines, des sortes de démons ressemblant à des vautours qui dévorent la chair humaine. Le psychiatre suisse les lie à l'archétype du couple *anima-animus* : l'*anima* est la part féminine de l'homme, et l'*animus* est la part masculine de la femme. « Alors ces harpies dans le cas d'un homme sont des figures d'*anima*, et dans le cas d'une femme ce sont des figures d'*animus*, des symboles des puissances de démembrement – les mangeurs de charognes, les spectres des cimetières, les forces destructrices dans les mandalas tibétains<sup>338</sup>. » Lorsque l'*animus* est là, la femme n'y est plus (l'*animus* l'a mangée complètement), et il n'y a plus personne qui puisse juger de la situation. Le même pour un homme qui est gêné, voire horripilé, par les tendances destructrices de son *anima*-sirène ou *anima*-harpie. En comparant les harpies et les sirènes, Jung nous rappelle que le mal peut attirer l'être humain sous un masque du bien :

Elles [les harpies et les sirènes] se ressemblent beaucoup, car tout comme vous pouvez être démembrés par des forces hostiles, vous pouvez aussi être démembrés par des forces de séduction, tout

---

<sup>335</sup> C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, op. cit., pp. 88-89, al. 57.

<sup>336</sup> *Id.*, p. 287, al. 305.

<sup>337</sup> *Id.*, p. 93, al. 61.

<sup>338</sup> C. G. Jung, *L'analyse des visions : notes du séminaire de 1930-1934 consacré aux visions d'une jeune patiente américaine*, édition établie par Mary Foote, publiée, annotée et introduite par Claire Douglas, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cahen et Bertrand Éveno, avec le concours de Pierrette Crouzet, Paris, La Compagnie du Livre Rouge, Éditions Imago, 2018, p. 1272.



aussi capables de vous dissocier psychiquement : la beauté, l'attrait voluptueux, la séduction esthétique, par exemple, peuvent vous faire oublier complètement qui vous êtes. L'horifiant aussi bien que le beau peuvent avoir le même effet démembrant, dès lors qu'ils vous extirpent de votre propre peau, au point que vous n'êtes plus rien d'autre que votre propre sensation. Rappelez vous [...] ; elles sont laides, c'est évident, mais elles sont attirantes aussi, dans la mesure où la haine et l'amour sont tous deux captivants ; vous pouvez être enchaînés par la haine autant que par l'amour. Dans tous les cas où le désir dépasse certaines limites, vous vous retrouvez démembrés, dissociés, vous êtes engloutis par votre désir.<sup>339</sup>

Avec cet extrait, Jung prône l'idée que le désir est à la base de la souffrance humaine. L'*animus* et l'*anima* sont ainsi les deux représentations de l'inconscient : si on essaie de n'être que lumière, on refoule l'ombre, et avec le temps, cette dernière devient très puissante, elle déborde et se venge en faisant souffrir l'être humain. Le cinéma montre souvent les différentes formes d'irruptions de l'inconscient, surtout dans les œuvres d'Alfred Hitchcock ou de Brian De Palma.

### 1.5.2. Le carrefour théorique : Maurice Merleau-Ponty, Roger Caillois, Paul Feyerabend

L'élaboration de concept du film-sirène, ainsi que son analyse analytique exige un certain niveau de la créativité. En même temps, ce geste créatif doit respecter les consignes des sciences humaines et de la philosophie : la créativité oscille donc entre la liberté dont le chercheur a besoin, et la rigueur, imposée par les calculations quasi mathématiques. L'esprit de rigueur sert à préserver la cohérence de l'analyse ; en revanche, il nous empêche de nous enfoncer dans le sensible, dans l'histoire, dans le temps. Par conséquent, nous osons de mettre en cause le modèle de l'analyse structuraliste : d'une part, le film-sirène réclame l'abandon entier des règles prédéfinies à l'avance, et d'autre part, il inspire de nouvelles idées, invite à dépasser nos limites intellectuelles, incite à l'invention d'une méthode originale, qui s'appuierait sur la tradition de la phénoménologie et laisserait vivre le film-sirène à l'instar d'une expérience. Pour ainsi dire, nous avons besoin d'une philosophie, « qui cherche *sous* la science<sup>340</sup> » et *entre* les sciences, tout en permettant à l'œuvre artistique et à son interprète de respirer. Une telle méthode laisse la pensée humaine en libre mouvement qui est capable d'ouvrir les nouvelles voies d'interprétation. « De même le monde ne tient, l'Être ne tient qu'en mouvement, c'est ainsi seulement que toutes choses peuvent être

---

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Préface à *Signes* », in *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 1569.

ensemble<sup>341</sup>. » L'audace, ainsi que la liberté de l'interprétation, nous encouragent à réfléchir et à repousser des limites, aident à découvrir les domaines et les aspects qui pourraient rester à l'écart.

### 1.5.2.1. *La pensée du cinéma de Maurice Merleau-Ponty*

S'appuyer sur la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, en analysant le cinéma, n'est pas une chose évidente : dans la *Phénoménologie de la perception* (1944), son œuvre principale, le philosophe français parle principalement de la peinture (notamment, de Cézanne), ainsi que de la littérature ; les remarques quant au cinéma y sont plutôt rares. L'intérêt pour ce dernier apparaît dans l'intervention à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques, le 13 mars 1945, retranscrite dans *Sens et non-sens* (1948) sous le titre « Le cinéma et la nouvelle psychologie ». Ce titre paraît atypique dans le contexte des idées de Merleau-Ponty : curieusement, l'ouvrage ne s'intitule pas « Le cinéma et la *phénoménologie* », mais « Le cinéma et la nouvelle *psychologie* »<sup>342</sup>. Pourquoi le philosophe français rattache-t-il l'étude du cinéma à la psychologie ? Est-ce que cela veut dire que la phénoménologie ne pourrait pas fonder une nouvelle esthétique du cinéma ?

Dans cet article, Merleau-Ponty propose l'idée qu'un film n'est pas un film en tant qu'il propose un discours, mais en tant qu'il suscite une vision :

[E]nfin c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit.

Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si saisissante : le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les *pensées* de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons. Si le cinéma veut nous montrer un personnage qui a le vertige, il ne devra pas essayer de rendre le paysage intérieur du vertige [...]. Nous sentirons beaucoup mieux le vertige en le voyant de l'extérieur, en contemplant ce corps déséquilibré qui se tord sur un rocher, ou cette marche vacillante qui tente de s'adapter à on ne sait quel bouleversement de l'espace. Pour le cinéma comme pour la psychologie moderne, le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> Je souligne.

<sup>343</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 74.

Dans le film, la conscience est soumise au regard des autres : le cinéma fait *voir* le lien entre le sujet et le monde, il fait *paraître* l'union entre le corps et l'esprit. Ainsi, l'art cinématographique évoque la psychologie et la philosophie à la fois. Cependant, nous trouvons dans les pensées de Merleau-Ponty certaines recommandations « quelque peu dogmatiques<sup>344</sup> », surtout, le privilège accordé à l'extériorité, à l'objectif (par opposition à l'intériorité de la psychologie classique). Les discordances entre le cinéma et la « nouvelle psychologie » se multiplient car cette dernière « préconise une relation immédiate de l'être (en tant que corps) avec le monde et avec les autres. Si le cinéma se contentait de cette immédiateté, il serait réduit à l'enregistrer ; il n'aurait pas besoin de la complexité sémiotique sur laquelle le philosophe insiste pourtant à juste titre<sup>345</sup>. » Dans le contexte phénoménologique, le cinéma devient une expérience de l'immersion de la conscience dans le monde fictif. Cette expérience artificielle se présente comme vécue, donc elle se réalise à un degré supérieur : le cinéaste change le monde en cinéma.

Cependant, la réception intéresse Maurice Merleau-Ponty beaucoup plus que la création. Cela résulte certaines ambivalences aussi, notamment l'opposition entre le cinéma comme processus et le film comme résultat. Gilles Deleuze, quant à lui, reste sceptique à l'égard du projet de Merleau-Ponty car « le mouvement cinématographique est à la fois dénoncé comme infidèle aux conditions de la perception mais aussi exalté comme un nouveau récit capable de "se rapprocher" du perçu et du percevant, du monde et de la perception<sup>346</sup> ». Donc Merleau-Ponty « tente accessoirement une confrontation cinéma-phénoménologie, mais (...) pour voir dans le cinéma un allié ambigu<sup>347</sup> ». Clélia Zernik rejoint le point de vue de Deleuze, en présentant une lecture très critique de l'article *Le cinéma et la nouvelle psychologie* :

D'une part [...], un film n'est pas une somme d'images, mais une organisation formelle. D'autre part, il est un tout intersensoriel, forme des formes sonores et visuelles. Enfin, un film est un tout signifiant, un art de l'expression où forme et signification sont jointes. [...] C'est par un certain type d'évidence formelle que le film signifie. Son sens est dans le tout qu'il est. Ce n'est pas au jugement ou à l'intellect

---

<sup>344</sup> Dominique Chateau, *Cinéma et philosophie*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2005, p. 115.

<sup>345</sup> *Id.*, p. 71.

<sup>346</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>347</sup> *Id.*, p. 84.

de dégager l'intérêt d'un film ; un film n'est pas à proprement parler intelligent : il montre, et tout est immanent à cette monstration même.<sup>348</sup>

Le lecteur d'aujourd'hui pourrait pardonner certains défauts, certaines imperfections ou lacunes de la pensée merleau-pontienne à propos du cinéma pour une raison toute simple : lorsque le philosophe français prononce la conférence, le cinéma est encore une forme artistique récente (Auguste et Louis Lumière ont projeté le premier film de l'histoire du cinéma devant la Société d'encouragement à l'Industrie nationale, au 44, rue de Rennes à Paris, le 22 mars 1895). Nous pouvons supposer que Merleau-Ponty, lui-même, n'était pas pleinement satisfait de son discours car le texte initial a été corrigé plusieurs fois. En effet, il existe quatre variantes de la conférence à l'IDHEC du 13 mars 1945<sup>349</sup> : la première version a été publiée dans l'*Écran français* en octobre 1945 sous le titre « Cinéma et psychologie », la deuxième version, sous le même titre, est apparue dans *Pages françaises* en novembre 1945, la troisième version a été publiée sous le titre « Le cinéma et la nouvelle psychologie » dans les *Temps Modernes* en novembre 1947, enfin, la quatrième version publiée sous le même titre que la troisième dans le livre de Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (la première édition – en 1948).

La date de la conférence à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques presque coïncide avec celle de la publication de la *Phénoménologie de la perception*, où l'auteur repense le rapport de l'homme à la richesse et l'épaisseur du monde. L'Avant-propos de cette œuvre, qui essaie de saisir ce que c'est le réel, annonce, d'une certaine façon, les réflexions sur le cinéma, qui est un objet très particulier à percevoir. Afin de détailler les grandes différences entre la perception cinématographique et la perception ordinaire, nous sommes donc obligés de s'appuyer sur la *Phénoménologie de la perception*, où la notion de l'horizon joue l'un des rôles-clés :

Quand, dans un film, l'appareil se braque sur un objet et s'en rapproche pour nous le donner en gros plan, nous pouvons bien nous *rappeler* qu'il s'agit du cendrier ou de la main d'un personnage, nous ne l'identifions pas effectivement. C'est que l'écran n'a pas d'horizons. Au contraire, dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ils ne cessent pas d'être là. Or, avec eux, j'ai à ma disposition leurs horizons,

---

<sup>348</sup> Clélia Zernik, « 'Un film ne se pense pas, il se perçoit' : Merleau-Ponty et la perception cinématographique » [en ligne], in *Rue Descartes*, 2006/3, n° 53, al. 4. Consulté le 5 mai 2021.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-102.htm>>

<sup>349</sup> Cf. François Albera, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 2013, n° 70, pp. 120-153, al. 21-48. Consulté le 8 mai 2021.

<Disponible sur : <https://journals.openedition.org/1895/4680>>

dans lesquels est impliqué, vu en vision marginale, l'objet que je fixe actuellement. L'horizon est donc ce qui assure l'identité de l'objet au cours de l'exploration, il est le corrélatif de la puissance prochaine que garde mon regard sur les objets qu'il vient de parcourir et qu'il a déjà sur les nouveaux détails qu'il va découvrir.<sup>350</sup>

Si la perception ordinaire possède un champ de vision infini, l'écran du cinéma conteste la possibilité de cet horizon de la perception : la fermeture de l'écran cinématographique s'oppose à l'ouverture de la perception ordinaire. Donc, dans le cinéma, une partie de sens est absente, le tout, représenté par l'horizon, est réduit. Les limites, imposées par le cadre, définissent la perception cinématographique, alors que la perception du réel n'est pas cernée d'un cadre. D'une certaine façon, « la perception cinématographique est une perception de laboratoire<sup>351</sup> » : la présence de l'écran nie sa naturalité, elle est artificielle, technologique. Pour ainsi dire, la pensée du cinéma de Maurice Merleau-Ponty s'appuie plutôt sur la psychologie expérimentale que sur la phénoménologie : la perception cinématographique est très spécifique, elle ne répond pas aux conditions de la perception ordinaire et, par conséquent, elle ne peut pas être abordée par la phénoménologie.

En revanche, notre analyse du rapport entre Michelangelo Antonioni et Jean Epstein nous montrera un mariage efficace entre la phénoménologie et la psychanalyse au sein de la théorie de l'imagerie matérielle de Gaston Bachelard<sup>352</sup>. En effet, d'une part, le concept d'archétype de Carl Gustav Jung, et d'autre part, la phénoménologie venant d'Edmund Husserl nourrissent la pensée philosophique de Bachelard, qui devient un outil efficace pour les analyses des œuvres d'art (non seulement littéraires, mais aussi cinématographiques).

L'interprétation du film-sirène, qui témoigne les polyphonies aquatiques du cinéma, s'appuyera plutôt sur l'idée, dévoilée dans l'essai *L'Œil et l'Esprit* (1960). Bien que l'œuvre élabore une vision du monde à travers la peinture de Cézanne, nous y trouvons certains aspects, certaines « constellations<sup>353</sup> » du visible, qui sont profitables quant à l'analyse de l'eau du cinéma.

---

<sup>350</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 82.

<sup>351</sup> Clélia Zernik, « 'Un film ne se pense pas, il se perçoit' : Merleau-Ponty et la perception cinématographique » [en ligne], in *Rue Descartes*, *op. cit.*, al. 9.

<sup>352</sup> Nous aborderons les idées de Gaston Bachelard dans un paragraphe postérieur (cf. « L'imagerie matérielle : Gaston Bachelard », pp. 175-180).

<sup>353</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2016, p. 31.

Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit *dans* l'espace : elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante.<sup>354</sup>

Le sens du film-sirène est comparable à ce « carrelage au fond de la piscine » : il est tantôt clair et net, tantôt disparate et lointain, couvert par l'épaisseur de l'eau (les jeux de la matière filmique). Nous en tant que chercheurs essayerons de saisir toute la complexité de différentes formes aquatiques, présentes dans la texture du film-sirène, et de retrouver les significations, cachées sous « ce rayonnement du visible », que les cinéastes créent dans les profondeurs de la matière cinématographique. Tout au long de la recherche, notre pensée fonctionnera comme l'eau : libre, effrénée, incontrôlable, elle s'étendra dans l'espace, indépendamment des limites imposées, sans créer de contours ou de frontières artificielles, guidée par la soif intellectuelle et la quête de sens.

#### 1.5.2.2. *L'idée des « sciences diagonales » de Roger Caillois*

Il y a des auteurs dont l'œuvre détermine l'évolution de la recherche. L'un d'eux est, sans doute, l'écrivain et sociologue Roger Caillois, qui a réussi à allier un certain classicisme de l'écriture et l'audace de la pensée. D'après Alain Bosquet, sa façon à réfléchir et à utiliser le langage rappelle la poésie : le langage en tant qu'intercesseur, en tant que pont, ou bien, en tant qu'instrument, devient, dans les textes de Caillois, une « partie intégrante de sa manière d'appréhender un mystère, une mise en demeure, une matière désormais confondue avec le mécanisme de son esprit, lui-même passé dans son pouvoir d'hallucination contagieuse<sup>355</sup> » ; par conséquent, le lecteur reçoit ses arguments comme des poèmes, et n'a qu'à se soumettre. Deux textes de Roger Caillois – *Méduse et*

---

<sup>354</sup> *Id.*, pp. 70-71.

<sup>355</sup> Alain Bosquet, *Roger Caillois*, Paris, Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui, n° 199 », 1971, p. 17.

*Cie* (1960) et *Cases d'un échiquier* (1970) – sont considérés comme des manifestes successifs de ce qu'il appelle les « sciences diagonales<sup>356</sup> ».

*La Méduse et Cie* commence par une interrogation sur les classifications, qui, délimitant le champ de chaque discipline, deviennent souvent des pièges. Or, le « progrès de la connaissance consiste pour une part à écarter les analogies superficielles et à découvrir des parentés profondes, moins visibles peut-être, mais plus importantes et significatives<sup>357</sup> ». Toutes les classifications sont relatives, nous pouvons toujours les questionner, tout dépend du point de vue : les classifications subsidiaires peuvent devenir essentielles, et *vice versa*. Ainsi, en développant son propre point de vue, inspiré de l'imaginaire surréaliste (Caillois adhère au groupe surréaliste en 1932 et garde son empreinte pendant toute sa vie<sup>358</sup>), l'écrivain avoue à quel point est-il difficile, au sein des recherches classiques (mono-disciplinaires, hermétiques), de dévoiler la totalité des phénomènes, qui représentent l'univers :

L'homme, au prix de mille triomphes, de mille victoires sur les plus spécieuses embûches, a sans doute réparti les données de l'univers selon le système classificatoire le plus fécond, le plus cohérent, le plus pertinent. Mais cette perspective n'épuise certes pas les diverses combinaisons possibles. Elle laisse de côté les démarches transversales de la nature, dont on constate l'empire dans les domaines les plus éloignés [...]. De telles démarches chevauchent les classifications en vigueur. La science pouvait d'autant moins les retenir qu'elles sont par définition interdisciplinaires. Elles exigent d'ailleurs, pour apparaître, le rapprochement de données lointaines dont l'étude est menée par des spécialistes vivant nécessairement dans l'ignorance mutuelle de leurs travaux. Toutefois, on ne saurait exclure que ces coupes transversales remplissent un rôle indispensable pour éclairer des phénomènes qui, isolés, paraissent chaque fois aberrants, mais dont la signification serait mieux perçue si l'on osait aligner ces exceptions et si l'on tentait de superposer leurs mécanismes peut-être fraternels.<sup>359</sup>

Afin de repousser les limites, imposées par les domaines strictement définis, les chercheurs devraient s'ouvrir aux méthodes interdisciplinaires, guidées par « les démarches transversales de la nature ». L'ouverture de l'esprit scientifique se caractérise par la capacité de rapprocher des données lointaines, en maîtrisant les « coupes transversales », qui s'effectuent dans les différentes formes de savoir : dans l'histoire, dans les sciences exactes, dans l'anthropologie, dans la sociologie, dans la mythologie, dans l'art, et ainsi de suite. La vraie tâche de savant consiste « à

---

<sup>356</sup> Roger Caillois, *Œuvres*, édition établie et présentée par Dominique Rabourdin, préface de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008, pp. 484, 569.

<sup>357</sup> *Id.*, p. 479.

<sup>358</sup> *L'Univers de Roger Caillois*, exposition, Bibliothèque municipale de Vichy, 31 mai-26 juin 1975, catalogue de Monique Kuntz, Vichy, Bibliothèque municipale, 1975, p. 25.

<sup>359</sup> Roger Caillois, *Œuvres*, *op. cit.*, pp. 481-482.

déterminer des correspondances souterraines, invisibles, inimaginables<sup>360</sup> ». En effet, dans le même article, Roger Caillois, lui-même, étudie, parallèlement, la sociologie, les rêves et le fantastique. Ainsi, nous retrouvons, dans son œuvre, l’empreinte du surréalisme, qui ne s’est jamais effacée. Prenons, pour l’exemple, *L’Écriture des pierres* (1970), où l’écrivain et sociologue français dévoile de singulières ressemblances entre la surface des pierres et les peintures humaines et/ou la géométrie. Si nous voulons faire progresser la science, il faut la diversifier à l’extrême : révolutionner les méthodes, établir des relations profondes entre les champs, inventer de nouveaux modèles d’approche scientifique. S’il y a une cohérence de l’irrationnel, il y a aussi une logique de l’imaginaire.

La capacité d’être polyvalent aide, selon Roger Caillois, à saisir les liens profonds et, par conséquent, à développer les sciences diagonales :

Les érudits, qui savent beaucoup dans un domaine restreint, se trouvent rarement en mesure de percevoir un genre de relations que, seul, un savoir polyvalent est apte à établir. La plupart du temps, il n’est que le hasard, joint à une certaine témérité d’imagination, pour mettre sur la voie de cette espèce de découvertes. Des rencontres de savants appartenant à des disciplines définies, mais inquiets du développement des autres, anxieux d’en confronter les résultats, les méthodes, les impasses, devraient également multiplier les occasions de surprendre les connivences que laisse déchiffrer ce que j’ai appelé à l’instant les démarches transversales de la nature.<sup>361</sup>

Les sciences diagonales sont définies alors par ces « démarches transversales de la nature » qui deviennent de vrais outils de travail scientifique. La proposition de la méthodologie nouvelle des sciences diagonales est alternée, dans les *Cases d’un échiquier*, avec la critique, dirigée vers les chercheurs qui restent très conservateurs et qui continuent à travailler dans les domaines restreints, voire minuscules :

La connaissance scientifique, ramifiée à l’infini, est aujourd’hui parcellaire. Elle constitue un immense puzzle dont chacun connaît un élément bizarrement et souvent arbitrairement, sinon malignement découpé. Toutefois, presque personne ne peut distinguer ni même soupçonner la physionomie générale, l’image cohérente qui donnerait à l’ensemble unité et signification.<sup>362</sup>

La recherche limitée, produite par les chercheurs myopes, est opposée à l’investigation du génie, qui repousse les limites trompeuses de chaque science. Mentionnons, à titre d’exemple, le cas de l’esthétique qui est liée, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, exclusivement au concept de l’art. Roger Caillois

---

<sup>360</sup> *Id.*, p. 483.

<sup>361</sup> *Id.*, pp. 483-484.

<sup>362</sup> *Id.*, p. 565.



propose que l'esthétique, qui étudie l'harmonie des lignes et des couleurs, retrouve son sens originel et redevienne « une théorie générale de la beauté dans la nature et dans l'art<sup>363</sup> » (les ailes des papillons ne sont pas moins belles que les tableaux des peintres). L'anthropologue français nous pousse encore plus loin en proposant d'inverser l'idée de l'anthropomorphisme : il ne s'agit nullement d'expliquer, à partir de l'homme, certaines données énigmatiques dans la nature, mais, au contraire, d'expliquer l'homme à partir des conduites plus générales, répandues dans la grande généralité des espèces. Ainsi, les échanges généreux peuvent s'établir et se développer entre les sciences de l'homme et les sciences naturelles ; de plus, ce dialogue peut devenir polylogue et inclure les sciences physiques. En effet, les connivences entre la minéralogie, la botanique et l'anatomie sont prometteuses.

Notre recherche est « diagonale » dans la mesure où nous essayons d'expliquer certaines tendances, dispositions et particularités filmiques en se référant aux autres expressions artistiques (la peinture, la littérature, la musique), ainsi qu'aux autres domaines (l'histoire, la mythologie, la philosophie, la psychanalyse, la sexologie, et ainsi de suite). Nous essayons de déchiffrer des complicités latentes, des corrélations négligées, « en effectuant dans le commun univers des coupes obliques<sup>364</sup> ». Cette méthodologie transversale, guidée par notre témérité, inaugurerait le savoir, qui se cache entre les sciences et l'imagination, entre l'art et la réalité.

#### *1.5.2.3. L'anarchisme comme poésie : Paul Feyerabend*

Notre désir, voire notre besoin, de réfléchir librement, selon notre propre volonté, peut paraître profondément anarchiste, mais, en réalité, il s'appuie sur le principe de l'ouverture d'esprit et de la créativité humaine. L'attitude anarchiste – rebelle, audacieuse – est, au fond, une forme d'une profonde poésie : le philosophe des sciences, Paul Karl Feyerabend, éprouve cette thèse en déniait l'existence de règles méthodologiques universelles dans son œuvre *Contre la méthode (Against Method, 1975)*. D'une manière générale, l'ensemble de l'œuvre feyerabendienne est souvent jugée d'une façon négative : Jean Largeault définit ses travaux comme « le nietzchéisme de pacotille, le

---

<sup>363</sup> *Id.*, p. 567.

<sup>364</sup> *Id.*, p. 569.

*Kitsch*, l'éloge du parasitisme, l'apologie de la violence<sup>365</sup> » ; Pierre Jacob, quant à lui, catalogue Feyerabend comme « extrémiste » dont les démarches ne sont qu'un « révolte contre l'empirisme<sup>366</sup> ». Notre point de vue sur l'œuvre feyerabendienne est plus nuancé : nous essayons de la comprendre, tout en avouant qu'il oscille, par les moments, entre la philosophie et la poésie à l'instar de Friedrich Nietzsche. Sur ce point, la théorie de Feyerabend apparaît comme la pensée-hybride, une sorte de sirène, qui provoque et séduit à la fois les scientifiques d'aujourd'hui.

Dès le début de son livre *Contre la méthode*, le philosophe d'origine autrichienne déclare que « la science est une entreprise essentiellement anarchiste : l'anarchisme théorique est davantage humanitaire et plus propre à encourager le progrès que les doctrines fondées sur la loi et l'ordre<sup>367</sup> ». En effet, en citant les grands noms de la théorie socialiste – V. I. Lénine, Albert Einstein, John Stuart Mill – le philosophe dénonce « l'effet d'étouffement<sup>368</sup> », induit par les lois de la raison, ou bien, par la pratique scientifique. Certes, il est *possible* de créer une tradition et de la maintenir par des règles strictes, mais il n'est pas souhaitable de soutenir une telle tradition en rejetant toute autre possibilité. Bien au contraire, afin de saisir le contenu empirique de différentes conceptions, Paul Feyerabend propose d'adopter une *méthodologie pluraliste*, grâce à laquelle nous pouvons comparer les idées. La connaissance n'est pas une marche progressive vers la vérité car la connaissance, elle-même, est « un océan toujours plus vaste d'alternatives mutuellement incompatibles<sup>369</sup> ». Par conséquent, la tâche du scientifique n'est pas de rechercher la vérité, mais plutôt de montrer les limites, et même l'irrationalité, de certaines règles qui sont généralement considérées comme fondamentales.

---

<sup>365</sup> Jean Largeault, *Énigmes et controverses : quelques problèmes en théorie de la connaissance*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Analyse et raisons », 1980, p. 123.

<sup>366</sup> Cf. Pierre Jacob, « Comment peut-on ne pas être empiriste ? », in *De Vienne à Cambridge. L'Héritage du positivisme logique de 1950 à nos jours : essais de philosophie des sciences par Paul Feyerabend, Nelson Goodman, Norwood Russell Hanson, etc.*, choisis, traduits et présentés par Pierre Jacob, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1980, pp. 39-50.

<sup>367</sup> Paul Feyerabend, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, traduit de l'anglais par Baudouin Jurdant et Agnès Schlumberger, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Science ouverte », 1979, p. 13.

<sup>368</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>369</sup> *Id.*, p. 27.

Paul Feyerabend fonde son point de vue sur deux arguments : premièrement, le monde, que nous voulons explorer, est largement inconnu ; « l'évidence est viciée<sup>370</sup> » ; de ce fait, nous devons rester ouverts à toutes les options, sans nous limiter à l'avance. Deuxièmement, une éducation scientifique rigide ne se concilie pas avec une attitude humaniste : toute tradition inflexible empêche de cultiver l'individualisme, de plus, elle mutile la liberté humaine.

La condition de compatibilité qui exige que les nouvelles hypothèses s'accordent avec les théories admises est déraisonnable en ce qu'elle protège la théorie ancienne, et non la meilleure. Des hypothèses qui contredisent des théories bien confirmées nous fournissent des indications qu'on ne peut obtenir d'aucune autre façon. La prolifération des théories est bénéfique à la science, tandis que l'uniformité affaiblit son pouvoir critique. L'uniformité met également en danger le libre développement de l'individu.<sup>371</sup>

Les idées de Feyerabend expriment la position générale des anarchistes professionnels qui s'opposent à toute restriction en exigeant que l'individu puisse se développer librement, sans être gêné par des devoirs, des obligations ou des lois. Ce que le philosophe d'origine autrichienne apporte de nouveau, c'est la transposition de l'attitude anarchiste dans le domaine de la recherche : cette dernière devrait protester contre les principes trop stricts que les scientifiques et les logiciens lui imposent. La recherche se développe en décapitant les autorités. D'après Pierre Jacob, Feyerabend est incontestablement celui qui s'est engagé le plus loin dans la démystification de l'objectivité scientifique : la science lui paraît finalement plus dogmatique qu'objective<sup>372</sup>. Par conséquent, le philosophe viennois invite à renouveler le pouvoir critique de la science.

Cependant, Feyerabend nuance sa position par rapport au terme « anarchisme » car ce dernier, tel qu'il est ou était pratiqué, « fait peu de cas des vies humaines et du bonheur des hommes (sauf en ce qui concerne les vies et le bonheur de ceux qui appartiennent à un certain groupe)<sup>373</sup> ». C'est pourquoi Feyerabend préfère utiliser le terme « dadaïsme » qui fait référence au mouvement intellectuel, littéraire et artistique du début du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, le dadaïsme (ou, tout simplement, le dada) a mis en cause toutes les conventions et contraintes idéologiques, esthétiques

---

<sup>370</sup> *Id.*, p. 29.

<sup>371</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>372</sup> Pierre Jacob, « Comment peut-on ne pas être empiriste ? », in *De Vienne à Cambridge. L'Héritage du positivisme logique de 1950 à nos jours : essais de philosophie des sciences par Paul Feyerabend, Nelson Goodman, Norwood Russell Hanson, etc., op. cit.*, p. 41.

<sup>373</sup> Paul Feyerabend, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance, op. cit.*, p. 18.

et politiques dès sa naissance en 1916 à Zurich. Paul Feyerabend explique son idée de dadaïsme scientifique ainsi :

Un dadaïste ne ferait pas de mal à une mouche – et encore moins à un être humain. Un dadaïste reste complètement froid devant une entreprise sérieuse quelconque, et il sent anguille sous roche dès qu'on cesse de sourire pour prendre une attitude et une expression faciale annonçant que quelque chose d'important va être dit. Un dadaïste est convaincu qu'une vie digne d'être vécue ne sera possible que si nous commençons par prendre les choses *à la légère*, et si nous supprimons de notre langage les sens profonds mais déjà pourris qu'il a accumulés au cours des siècles (« chercher la vérité » ; « défendre la justice » ; s'intéresser passionnément », etc.). Un dadaïste est prêt à promouvoir des expériences joyeuses même dans les domaines où le changement et l'expérience semblent être exclus (exemple : les fonctions fondamentales du langage).<sup>374</sup>

Ainsi, Feyerabend compare, d'une façon implicite, le chercheur à un artiste (voire, un poète), qui fait progresser la science grâce à son individualisme. En même temps, en dénonçant une sorte de dévouement puritain, Feyerabend garde une certaine objectivité par rapport à l'anarchisme en tant qu'une conception politique. Le philosophe des sciences ne veut surtout pas que la recherche, définie par le caractère anarchiste, aboutisse au chaos. Il est vrai que, parfois, le chercheur est obligé de donner à la raison un avantage temporaire, ou bien, de défendre les règles relativement strictes. En revanche, tout le livre de Feyerabend soutient la thèse que « *l'anarchisme contribue au progrès, quel que soit le sens qu'on lui donne*<sup>375</sup> ». Sa position est illustrée par la découverte, ainsi que le développement du modèle héliocentrique de l'univers, qui remplace, au cours des siècles, l'ancien modèle géocentrique, fondé par Aristote et Ptolémée.

En effet, l'exemple de la révolution copernicienne montre que les règles prescriptives de la philosophie des sciences ont été toutes violées lors de cet événement historique. Nicolas Copernic, Johannes Kepler, Galilée et Isaac Newton ont respectivement effectué une vraie révolution scientifique en prouvant que la théorie existante était en désaccord avec les faits. Ainsi, nous voyons qu'une rupture entre les faits et les théories peut être la marque d'un progrès. Cependant, l'exemple de Copernic affirme que même la théorie la plus avancée (et la plus sûre) n'est pas à l'abri d'une transformation ou d'un rejet total : à l'époque de Galilée, la conception copernicienne était incompatible avec des faits si simples et probants que Galilée l'a qualifiée de fausse (plus précisément, Galilée a perfectionné la vision copernicienne en éliminant, en changeant certains éléments, ou bien, en les remplaçant par d'autres). Pour ainsi dire, la science peut avancer constamment, avec chaque nouvelle hypothèse.

---

<sup>374</sup> *Ibid.*

<sup>375</sup> *Id.*, p. 25. Paul Feyerabend souligne.

Ainsi, à l'instar de Jacques Derrida, le philosophe viennois essaie de déconstruire cinq grands thèmes – les faits, la vérité, l'objectivité, la méthode et la raison – en les réduisant, parfois, à l'absurde. Par conséquent, la partie positive de son œuvre consiste à « construire, sur ces ruines, une épistémologie "raisonnable" qui s'accompagne d'une approche véritablement démocratique de la société<sup>376</sup> ». Nous, en tant que chercheurs en sciences humaines, apprécions la créativité de Paul Feyerabend, l'audace de ses démarches (elles prouvent que le chercheur ne devrait pas avoir peur de questionner les autorités et s'imposer en inventant de nouvelles approches originales et fructueuses).

### 1.5.3. La poétique de l'interprétation : les principes de l'herméneutique subjectiviste

La notion de l'herméneutique, constituant l'une des bases de notre approche théorique, possède plusieurs sens : au sens premier, elle définit l'art de l'interprétation des textes ; en un sens plus large, elle détermine l'art de la compréhension, en tant qu'il décrit notre expérience générale du monde. Le processus herméneutique est lié, d'emblée, à la communication linguistique qui témoigne l'équivocité des mots utilisés dans la langue. Prenons l'exemple des Saintes Écritures : l'exégèse biblique est une vraie discipline dont les principes trouvent leur origine dans le judaïsme, ainsi que chez les Pères de l'Église. Origène, dans le *Traité des Principes*, expose la théorie des quatre sens de l'Écriture (littéral, allégorique, tropologique et anagogique), connue déjà dans le judaïsme. En effet, la plus grande partie des œuvres théoriques herméneutiques est consacrée à la littérature en tant que système tout particulier de la langue. Cependant, lorsque nous regardons un film, nous essayons aussi de l'interpréter et de le comprendre.

La réflexion et l'inspiration sont déjà impliquées en œuvre d'art, qui représente un certain sentiment, à savoir ce qui est purement individuel, voire intuitif. En lisant un livre ou en regardant un film, l'imagination du spectateur/lecteur rencontre l'imagination de l'auteur/producteur, par conséquent, les sentiments incommunicables commencent à communiquer. La constitution du sens est aussi une réflexion sur les limites de notre imagination et, bien sûr, les limites de notre

---

<sup>376</sup> Emmanuel Malolo Dissakè, *Feyerabend : épistémologie, anarchisme et société libre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 2001, p. 27.

compréhension. Le sens n'est jamais achevé ; la compréhension est « une tâche infinie<sup>377</sup> ». Pour ainsi dire, un bon chercheur en sciences humaines doit savoir se demander ce que *comprendre* veut dire. En effet, la compréhension consiste à poser les questions, et à trouver les réponses sur lesquelles l'œuvre insiste. Comme « le but de l'herméneutique est la compréhension au sens le plus élevé<sup>378</sup> », l'interprète doit appliquer les principes du cercle herméneutique : soit comprendre le tout grâce à la partie (le détail), et la partie (le détail) grâce au tout<sup>379</sup> (Schleiermacher) ; et « il faut interpréter pour comprendre mais pour pouvoir interpréter, il faut déjà comprendre<sup>380</sup> » (Gadamer). Pour ainsi dire, « l'acte de comprendre » se manifeste en tant que phénomène très complexe, surtout, s'il s'agit des œuvres, qui sont éloignées de notre conscience par le temps. En effet, d'après Hans-Georg Gadamer, confrontée à la transmission par l'histoire du passé de la philosophie, la compréhension se présente comme expérience de degré supérieur qui permet aisément de percer à jour l'apparence de méthode historique que revêt la recherche en matière d'histoire de la philosophie<sup>381</sup>. L'herméneutique comme art de compréhension relève donc non seulement d'une science des textes, mais aussi d'une expérience globale que l'homme prend du monde.

Dans notre recherche, nous nous concentrons sur l'interprétation du film en tant que texte signifiant et polyphonique, ainsi que sur le rapport entre l'objectivité et la subjectivité. Tout œuvre artistique, même fictionnelle, dévoile une certaine vision du monde réel, qui nous entoure. Ainsi, grâce à sa propre subjectivité, ancrée dans l'œuvre – une véritable interprétation unique et fascinante – l'artiste crée ce que les chercheurs appellent la poétique. La notion de poétique nous renvoie, tout d'abord, à la poésie comme art du langage. Cependant, n'importe quel phénomène peut avoir la capacité de libérer notre âme de la prose du monde. Friedrich Schleiermacher nous

---

<sup>377</sup> Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, traduit de l'allemand par Christian Berner, Paris, Les Éditions du Cerf, PUL, coll. « Passages », 1989, p. 11.

<sup>378</sup> *Id.*, p. 74.

<sup>379</sup> *Id.*, pp. 80-82.

<sup>380</sup> Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard, Éditions du temps, 2004, p. 182.

<sup>381</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996, p. 12.

apprend que tous les hommes sont des artistes<sup>382</sup>. Alors, pourquoi les chercheurs en arts et sciences humaines, eux-mêmes, ne peuvent-ils pas créer leur propre poétique – poétique de l’interprétation – qu’on pourrait définir comme méta-poétique ? De plus, Schleiermacher et Dilthey ont donné à l’herméneutique le statut d’un *art* de l’interprétation<sup>383</sup>. Pour ainsi dire, chaque interprète (le sujet interprétant), possédant son discours individuel, n’est pas moins important que le texte à interpréter. Néanmoins, tout art procède selon des règles. D’après Hans-Georg Gadamer, la conscience de l’interprète doit rester ouverte à l’altérité du texte ; cela ne présuppose ni neutralité de la part de lecteur, ni l’effacement de sa personnalité ou de son expérience<sup>384</sup>. Tout simplement, l’interprète doit maîtriser le principe de l’*appropriation* et accepter la vérité du texte. David Bordwell, quant à lui, nuance les idées de Schleiermacher et Dilthey, en précisant que l’herméneutique rassemble, d’une certaine façon, la science et l’art, l’objectivité et la subjectivité<sup>385</sup>. Bien qu’il existe une tension entre l’activité de l’artiste et l’activité de l’interprète, l’affaire de l’interprétation et la production artistique personnelle se trouvent conjointes en une seule personne : l’interprète poétique.

Le rapport très délicat entre l’objectivité et la subjectivité constitue l’une des questions de base concernant l’herméneutique : l’appropriation correcte de la subjectivité dépend de l’interprète. En effet, nous nous trouvons face à une problématique philosophique : nous attendons de la lecture du film une subjectivité de réflexion. Pour ainsi dire, le spectateur devient singulièrement le lecteur philosophique. Il est obligé de se demander alors qui fixe les limites de l’interprétation : le lecteur/spectateur (le consommateur), l’auteur/réalisateur (le producteur) ou le texte/la texture filmique (l’œuvre) ? L’interprétation est un polylogue entre ces trois instances dont chacune est tout aussi importante. L’œuvre d’art veut être goûtée, interprétée et comprise. Dans le cas de l’interprétation poétique, le lecteur et/ou le spectateur se laisse guidé par le film (le texte), tout en

---

<sup>382</sup> Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*, édité par Denis Thouard, traduction de l’allemand par Christian Berner, Élisabeth Décultot, Marc De Launay et Denis Thouard, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2004, pp. 11-12.

<sup>383</sup> Wilhelm Dilthey, « La Naissance de l’herméneutique » [1900], in *Œuvres*, t. 7 : *Écrits d’esthétique*, édition et annotation par Sylvie Mesure, traduction par Danièle Cohn et Evelyne Lafon, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1995, pp. 293-295, 298-299, 302, 306, etc.

<sup>384</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Art, poétique et ontologie*, sous la direction de Jean-Claude Gens et Marc-Antoine Vallée, Paris, Éditions Mimésis, coll. « L’esprit des signes, n° 3 », 2016, p. 21.

<sup>385</sup> David Bordwell, *Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, coll. « Harvard film studies », 1989, p. xii.

gardant légèrement la place de l'arbitre suprême de la constitution de sens : sa subjectivité bien modérée devient le point de départ pour l'interprétation pleinement aboutie. « L'élément commun entre l'artiste et le spectateur est la disposition artistique, renvoyant à la norme singulière de l'archétype, dont seule l'œuvre, fût-elle fugace, fournit une objectivation<sup>386</sup>. » En réfléchissant à propos de l'objectivité et la subjectivité en histoire, Paul Ricœur avoue que nous attendons de l'histoire une certaine objectivité en son sens épistémologique strict : « est objectif ce que la pensée méthodique a élaboré, mis en ordre, compris et ce qu'elle peut ainsi faire comprendre<sup>387</sup>. » Par conséquent, nous attendons de l'histoire qu'elle nous fasse accéder au passé des sociétés par une voie de l'objectivité, en tant qu'un comportement méthodique. Mais, en même temps, nous attendons une certaine qualité de subjectivité, « non pas une subjectivité quelconque, mais une subjectivité qui soit précisément appropriée à l'objectivité qui convient à l'histoire<sup>388</sup>. » Donc il s'agit d'une subjectivité impliquée par l'objectivité attendue. Si cette subjectivité est bonne ou mauvaise dépend de l'historien qui interprète les faits.

En affirmant que chaque texte (filmique ou littéraire) prévoit son lecteur/spectateur *idéal*, Umberto Eco<sup>389</sup> distingue deux types de lecteurs, définis par la différence entre l'interprétation *sémantique* (*sémiosique*) et l'interprétation *critique* (*sémiotique*) : le lecteur modèle naïf (sémantique) et le lecteur modèle critique (analytique). Pour les besoins de notre approche théorique, nous proposons d'ajouter un troisième type : lecteur (ou spectateur) *poétique*. Ce dernier n'utilise pas les films afin de, tout simplement, promouvoir ses propres idées, mais les interprète en se fiant à son sens esthétique, son esprit créatif, son intuition, perception, érudition, au contexte philosophique et culturel. C'est exactement ce type de lecteur/spectateur *idéal* que prévoit le film-sirène, dont les exemples nous aideront à définir les avantages et les risques de l'interprétation poétique.

---

<sup>386</sup> Christian Berner, Denis Thouard, « L'art comme faire humain : l'esthétique de Schleiermacher », in Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes, op. cit.*, p. 39.

<sup>387</sup> Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, troisième édition augmentée de quelques textes, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », 1955, p. 23.

<sup>388</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>389</sup> Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 1992, p. 36.



Si Umberto Eco s'oppose à la surinterprétation en la considérant « comme une appropriation perverse de l'idée de "sémiosis illimitée"<sup>390</sup> » et reste méfiant quant aux droits exagérés des interprètes<sup>391</sup>, nous supposons que ce type de l'interprétation est parfois nécessaire afin d'élargir les limites de l'œuvre et redonner à lui son deuxième souffle. Ainsi, la poétique de l'interprétation, guidée par la subjectivité du lecteur et/ou spectateur, revitalise la texture filmique (ou littéraire) et confirme le principe de la polysémie. Un certain excès d'interprétation est indispensable afin de faire bouger des clichés interprétatifs qui sont souvent présents dans les analyses des œuvres classiques (canoniques). En plus, l'interprétation n'est intéressante qu'à partir du moment où elle est extrême<sup>392</sup>. En effet, l'interprétation modérée est fade, voire ennuyeuse, et l'interprétation osée, bien au contraire, provoque, suscite la curiosité, dévoile les implications qui n'ont pas encore été révélées. Nous préférons la surinterprétation au lieu de la « sous-interprétation<sup>393</sup> » : cette dernière ne prend pas en compte un nombre suffisant d'éléments de l'œuvre (ou les prend trop à la légère) et ainsi, elle est condamnée à l'échec.

Comment interprétons-nous alors le film ? Notre point de départ est suggéré par une idée de Hans-Georg Gadamer, qui revient vers l'origine du mot « interpréter » (en allemand, *deuten*) : cela signifie « indiquer une direction<sup>394</sup> ». Nous supposons donc que toute interprétation indique quelque chose d'*ouvert* qui peut se remplir de différentes façons. En indiquant quelque chose, nous donnons un sens ; souvent, ce « quelque chose » se cache, et son sens est, par conséquent, plurivoque. Au cours de la lecture d'un film nous pouvons rencontrer, selon David Bordwell, quatre strates principales de sens : les significations référentielles (en anglais, « *referential meaning* »), les significations explicites (en anglais, « *explicit meaning* »), les significations symboliques ou implicites (en anglais, « *symbolic, or implicit meanings* »), et enfin, les significations refoulées ou

---

<sup>390</sup> Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interprétation et surinterprétation*, édité par Stefan Collini, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2001, p. 8.

<sup>391</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>392</sup> Jonathan Culler, « Défense de la surinterprétation », in Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interprétation et surinterprétation*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>393</sup> *Id.*, p. 104.

<sup>394</sup> Hans-Georg Gadamer, *L'actualité du beau*, textes choisis, traduits et présentés par Elfie Poulain, Aix-en-Provence, ALINEA, coll. « De la pensée », 1992, p. 97.

symptomatiques (en anglais, « *repressed or symptomatic meanings* »)<sup>395</sup>. Ces quatre strates principales aident au théoricien américain du cinéma à distinguer deux processus différents de la lecture filmique : la compréhension et l'interprétation. En effet, si l'activité de compréhension constitue les significations référentielles et explicites (toutes les deux sont définies comme « littérales »), le processus de l'interprétation, quant à lui, construit les significations implicites et symptomatiques qui sont cachées, refoulées, involontaires<sup>396</sup>. L'interprétation d'un film est alors un processus très complexe : en faisant les retours insistants sur le film, à partir des éléments surprenants et/ou atypiques, qui intriguent le spectateur-interprète (des plans, des séquences, des couleurs, des bruitages, etc.), nous procédons à la construction du sens. Le théoricien du cinéma Loig Le Bihan, quant à lui, distingue deux activités, ou bien, deux étapes interprétatives : l'invention et la construction. En effet, « pour *inventer* l'interprète se fie à son intuition mais pour *construire* une interprétation qui se veuille pertinente, il faudra que le cadre interprétatif construit le soit à partir d'une investigation du contexte dans lequel le film peut s'inscrire (...)»<sup>397</sup>. Dans notre cas, l'interprétation du film-sirène se fait dans un large contexte culturel qui englobe les domaines tout à fait différents : la mythologie, la philosophie, l'histoire de l'art, la psychanalyse, et ainsi de suite.

Pour résumer notre point de vue à propos de principes de l'interprétation, nous nous appuyons sur le dialogue entre Martin Heidegger et Eugen Fink, qui a eu lieu à l'Université de Fribourg-en-Brigau, à l'occasion du séminaire du semestre d'hiver 1966-1967, destiné à Héraclite et, d'une manière générale, à la pensée grecque. La tension nécessaire au dialogue était assurée par la divergence des perspectives d'interprétation de deux philosophes : en discutant à propos du cercle herméneutique, Heidegger propose de *sortir* de ce cercle, alors que Fink, au contraire, assure que nous devons *entrer* dans le cercle. Dans notre pensée, nous soutenons plutôt l'auteur de *l'Être et Temps*, qui, afin d'étayer son point de vue, fait référence à Ludwig Wittgenstein :

[L]a difficulté dans laquelle se trouve la pensée est semblable à celle d'un homme qui est dans une chambre d'où il voudrait sortir. D'abord il essaye la fenêtre mais elle est trop haute. Puis il essaye la

---

<sup>395</sup> David Bordwell, *Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, op. cit., pp. 8-9.

<sup>396</sup> *Ibid.*

<sup>397</sup> Loig Le Bihan, « *Shining* » au miroir : *surinterprétations*, Aix-en-Provence, Rouge profond, coll. « Raccords », 2017, p. 28.

cheminée, mais elle est trop étroite. Il n'aurait pourtant qu'à se retourner pour voir que la porte n'a jamais cessé d'être ouverte.<sup>398</sup>

Avec cette idée de Wittgenstein, Martin Heidegger essaie de dénoncer un certain hermétisme du cercle herméneutique, qui est pourtant faux, créé par l'interprète lui-même : ce dernier est piégé à l'intérieur du cercle par ses propres pensées, ses propres convictions. Les limites de notre monde sont créées par les limites de notre propre langage, de notre propre conscience. Nous recherchons une ouverture du sens sans être vraiment entrés dans une interprétation détaillée. Nous devons donc d'emblée trouver un moyen afin d'entrer dans l'imagerie filmique pour qu'on puisse, ensuite, en sortir avec les idées bien mûries et avec l'interprétation appropriée et la plus juste possible.

---

<sup>398</sup> Martin Heidegger, Eugen Fink, *Héraclite : séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, op. cit., p. 27.

## 1.6. Présentation du corpus : hydrophilie vs hydrophobie

Le corpus de notre recherche est constitué de séquences, voire de plans filmiques, qui suscitent notre curiosité et soulèvent des questions théoriques de base, aidant ainsi à saisir ce que c'est le film-sirène et comment fonctionne-t-il ? Deux parties principales de notre thèse sont structurées en s'appuyant sur l'opposition entre l'hydrophilie et l'hydrophobie qui constituent deux pôles fondamentaux, selon lesquels est-il possible de classer les images et les sons filmiques. D'une certaine façon, cette opposition incarne l'antagonisme nietzschéen entre deux principes créateurs, Apollon et Dionysos, révélés dans l'œuvre *La Naissance de la tragédie* : l'hydrophilie (l'attrance, voire l'amour pour l'eau) correspond le monde lumineux d'Apollon, représenté par les rêves et la symétrie, alors que l'hydrophobie (la peur de l'eau) renvoie vers l'obscurité de Dionysos, qui provoque, voire choque, l'être humain par ses visions obscènes, son pouvoir nocturne et prodigieux à la fois.

Cependant, l'opposition stricte entre Apollon comme une force positive et Dionysos comme une force négative n'existe pas, elle peut être déconstruite soit par la mythologie grecque, soit par la figure complexe du créateur-génie. Prenons pour l'exemple le mythe de Marsyas, qui est parfois identifié au Pan : le satyre Marsyas, un excellent joueur de flûte, ayant provoqué Apollon aux compétitions, a été enfin vaincu par la lyre du dieu ; la vengeance d'Apollon offensé était d'une atroce cruauté (il a fait écorcher Marsyas vif et a cloué sa peau sur un pin)<sup>399</sup>. Bien qu'Apollon soit sans cesse menacé par Dionysos, lui-même est un meurtrier. De même, la fonction du meurtre est attribuée aux sirènes dont le pouvoir musical attire les victimes (les marins). Ainsi, la mythologie gréco-romaine (les mythes des sirènes, de Dionysos et de rivalité entre Marsyas et Apollon) dévoile la musique comme l'art ambigu, ayant les forces obscures. En plus, les sirènes et Marsyas ont un certain rapport à l'eau : si les sirènes sont associées à la mer, Marsyas, quant à lui, est lié au fleuve Méandre.

Dans ce schéma, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jean Epstein sont des réalisateurs-« hydrophiles », qui expriment leur fascination pour l'eau et les étranges créatures marines – les sirènes – à travers les plans-séquences harmonieux, associés au principe apollinien. John Boorman,

---

<sup>399</sup> Jacques Brosse, *Mythologie des arbres*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot, n° 161 », 2001, p. 182.

Brian De Palma et Alfred Hitchcock, quant à eux, incarnent le pouvoir dionysiaque, distingué par les cauchemars hydrophobes, les pulsions perverses ; l'hydrophobie y devient une attitude esthétique, caractérisée par la peur, l'angoisse, l'anxiété, la méfiance, le cri, le dégoût.

Nous pouvons distinguer trois grands axes du corpus filmique : le cinéma italien des années 1950-1980 (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini), le cinéma français des années 1920-1930 (Jean Epstein), enfin, le cinéma américain des années 1960-1980 (Alfred Hitchcock, John Boorman, Brian De Palma). Ensuite, nous pouvons diviser notre corpus filmique en premier (représenté par ces six réalisateurs) et en secondaire (ou supplémentaire), formé par les allusions, les sources artistiques ou par certaines analogies des œuvres cinématographiques principales. La pluralité des textes cités – filmiques, littéraires, picturaux, musicaux – constitue le contexte des films (plus précisément, des séquences, des plans) principaux, c'est-à-dire, toutes ces nombreuses allusions peuvent être définies comme les intertextes ; ils créent certaines significations, voire soulèvent des questions esthétiques supplémentaires. Par exemple, la présence implicite de l'opéra *Le Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*, 1843] de Richard Wagner dans la texture visuelle du *Désert rouge* de Michelangelo Antonioni, ou bien, le film *O Brother, Where Art Thou?* (2000) des Frères Coen, qui fait un dialogue non seulement avec l'*Odysée* d'Homère, mais aussi avec *Ulysse* de James Joyce, en présentant ainsi le modèle typique d'une sirène d'aujourd'hui. Ce contexte – très riche, poétique, polyphonique – forme, par conséquent, un corpus supplémentaire : les intertextes sont importants dans la mesure, où ils sont attirés, convoqués par les films-sirènes analysés afin d'éclairer (ou de complexifier) un tel ou tel aspect.

## 2. POLYPHONIES SONORES : LES MYTHES HYDROPHILES

### 2.1. Michelangelo Antonioni et Federico Fellini : affinité audible

Avant de commencer à traiter le concept de film-sirène, nous allons se rappeler de deux sources mythologiques, celle de la mythologie grecque ancienne où les sirènes sont des chimères mi-femmes mi-oiseaux, et celle du folklore médiéval et scandinave où celles-ci sont représentées comme des créatures mi-femmes mi-poissons. Bien que l'origine de ces monstres marins soit floue, plusieurs auteurs soulèvent des hypothèses profitables. Selon le mythographe grec Apollodore, les sirènes sont les filles d'Achéloos (dieu fleuve) et de Melpomène (Muse du chant) ; elles sont liées à l'eau et à la musique à la fois. D'après Michel Chion, depuis que l'écran de cinéma est habité par la voix qui subvertit le lieu de l'écran, le mythe des sirènes le hante<sup>400</sup>. *Le Désert rouge (Il deserto rosso*, 1964) de Michelangelo Antonioni et *Et vogue le navire... (E la nave va*, 1983) de Federico Fellini sont deux films dans lesquels le spectateur voit, à travers l'expression cinématographique, le croisement de l'eau et de la polyphonie filmique.

Selon notre hypothèse, le film-sirène devrait emplir l'âme du spectateur d'un « désir d'écouter<sup>401</sup> », tout comme les voix des sirènes remplissaient le cœur d'Ulysse. Un tel film charme les oreilles de spectateur par la sonorité raffinée, recherchée, séduisante. Le son acquiert, d'une certaine façon, un corps qui possède le pouvoir de séduire, d'éblouir, de charmer, telle sirène. Ce désir est pourtant destructif car il conduit à la mort, ou bien, il nous tourne vers nos propres plaisirs honteux. Pascal Quignard fournit une idée très complexe à travers le personnage mythique de Boutès qui ne résiste pas aux sirènes, et invente, au passage, la danse :

Il y a dans toute musique un appel qui dresse, une sommation temporelle, un dynamisme qui ébranle, qui fait se déplacer, qui fait se lever et se diriger vers la source sonore. [...]

Quand Boutès quitte sa rame, il se lève.

Quand Boutès monte sur le pont, il saute.

Boutès danse. [...]

Qu'est-ce que la musique ? La danse.

---

<sup>400</sup> Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993, p. 108 (première édition – 1982).

<sup>401</sup> Homère, *Odyssée*, XII, in *Iliade. Odyssée*, op. cit., p. 717.

Or, qu'est-ce que la danse ?

Le désir de se lever de façon irréprouvable.<sup>402</sup>

Ainsi, Quignard oppose la musique (inventée par Orphée) et la danse (inventée par Boutès). D'après Mircea Eliade, toutes les danses ont été sacrées à l'origine ; en d'autres termes, elles ont eu un modèle extra-humain<sup>403</sup>. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner la danse de Thésée dans le labyrinthe, le royaume solitaire du Minotaure. Dans ce modèle, les sirènes ne vont pas avec la musique (la mélodie), mais plutôt avec le chant qui n'a qu'une valeur rythmique. Mircea Eliade nous apprend que les rythmes chorégraphiques ont leur modèle en dehors de la vie profane de l'homme ; soit qu'ils reproduisent les mouvements de l'animal totémique ou emblématique, ou bien ceux des astres ; soit qu'ils constituent des rituels par eux-mêmes (pas labyrinthiques, sauts, gestes effectués au moyen des instruments cérémoniels, etc.) une danse imite toujours un geste archétypal ou commémore un moment mythique<sup>404</sup>. Par conséquent, le texte de Quignard nous permet de nuancer nos pensées en distinguant chant-mélodie et chant-rythme ; un autre paradigme rend le concept du film-sirène plus complexe et plus délicat à la fois.

En effet, une sirène séduit et tue grâce à son chant qu'on a tendance à associer, depuis l'Antiquité, à la sensualité. En même temps, il s'agit de « chant de l'abîme<sup>405</sup> » qui, une fois entendu, ouvre, dans chaque parole, un abîme et invite fortement à y disparaître. D'une certaine façon, les sirènes sont des prostituées de la mer ; elles sont des femmes fatales, capables de charmer, manipuler, subjuguier. Au chant XII de l'*Odyssée* d'Homère, Ulysse déjoue les sirènes grâce aux conseils de Circé : il bouche les oreilles de ses marins avec de la cire et lui-même, désireux d'écouter le chant, se fait attacher au mât pour ne pas être tenté de se jeter à la mer. D'une certaine façon, notre travail consiste à suivre Ulysse dans son périple et, surtout, dans sa rencontre avec le pouvoir de la voix et, plus généralement, le pouvoir du chant.

L'expression cinématographique de *Désert rouge* superpose, d'une certaine façon, le niveau mythologique avec le niveau psychanalytique : la pulsion de la voix nous ramène vers le désir de l'Autre. Jacques Lacan l'appelle « la pulsion invocante » qui est « la plus proche de l'expérience de

---

<sup>402</sup> Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2008, pp. 13, 16, 25-26.

<sup>403</sup> Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989, p. 42 (première édition - 1969).

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> Maurice Blanchot, « Le chant des sirènes », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 10.

l'inconscient<sup>406</sup> ». L'adolescente solitaire du film d'Antonioni suit la voix anonyme comme si c'était sa toute première excitation sexuelle ; en s'appuyant sur le contexte de la physique, nous pouvons constater que son corps, tel électron excité, inconsciemment désire l'Autre afin qu'il puisse combler le vide (en mécanique quantique, chaque orbite peut contenir précisément deux électrons). Pour saisir la notion de l'Autre, nous nous adressons à Lacan, qui la définit ainsi :

L'Autre est le lieu où se situe la chaîne du signifiant qui commande tout ce qui va pouvoir se présenter du sujet, c'est le champ de ce vivant où le sujet a à apparaître. Et j'ai dit – c'est du côté de ce vivant, appelé à la subjectivité, que se manifeste essentiellement la pulsion.<sup>407</sup>

D'une manière explicite ou implicite, le concept de l'Autre, ainsi que l'opposition Autre/autre englobent quasiment toute la psychanalyse de Jacques Lacan, notamment *Les séminaires*. Sa terminologie très spécifique nous invite à distinguer l'Autre (écrit avec une majuscule), désignant l'inconscient freudien, et l'autre (écrit avec une minuscule), qui relève de la pure dualité au sens psychologique et qui est « défini comme autre imaginaire, ou lieu de l'altérité en miroir<sup>408</sup> ». En effet, le 25 mai 1955, dans le cadre de l'élaboration progressive de sa topique du symbolique, de l'imaginaire et du réel, lors de son séminaire, intitulé *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Lacan introduit, pour la première fois, le terme de grand Autre en le distinguant du petit autre :

Il y a deux autres à distinguer, au moins deux – un autre avec un A majuscule, et un autre avec un petit a, qui est le moi. L'Autre, c'est de lui qu'il s'agit dans la fonction de la parole<sup>409</sup>.

Dans les années de sa maturité (1950-1965), Lacan développe le concept de l'Autre par rapport à la linguistique saussurienne. Le 30 novembre 1955, dans son séminaire sur les psychoses, le psychanalyste français parle d'une autre forme de l'Autre (écrit toujours avec une majuscule), qu'il

---

<sup>406</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : 1964*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1973, p. 96.

<sup>407</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions Points, coll. « Points. Essais ; n° 217 », 2014, p. 228.

<sup>408</sup> Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, « Autre », in *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 122.

<sup>409</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse : 1954-1955*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1978, p. 276.



appelle l'« Autre absolu » : « Absolu, c'est-à-dire qu'il est reconnu, mais qu'il n'est pas connu<sup>410</sup>. » Au cours de même séminaire, le 31 mai 1956, les contours de l'« Autre absolu » deviennent de plus en plus clairs : l'« Autre absolu » est « celui que nous sommes forcés d'admettre au-delà de la relation du mirage, celui qui accepte ou qui se refuse en face de nous, celui qui à l'occasion nous trompe, dont nous ne pouvons jamais savoir s'il ne nous trompe pas, celui auquel nous nous adressons toujours<sup>411</sup>. » Nous pouvons constater que ce dernier passage décrit l'« Autre absolu » à l'instar du Dieu (puissant, terrifiant, mystique). Dans les écrits plus tardifs, Jacques Lacan développe le concept de l'Autre en étudiant la sexualité et le désir comme une véritable tragédie humaine. À titre d'exemple, nous citons le séminaire des années 1958-1959, intitulé *Le Désir et son interprétation*<sup>412</sup>.

Le discours lacanien, ancré dans la texture filmique d'Antonioni, dévoile la fille à l'instar d'une vierge, d'une innocente, qui ne connaît pas encore des chemins vers l'accomplissement sexuel. En cette raison, nous pouvons expliquer, au moins partiellement, l'absence, ou bien, l'invisibilité, de la source d'une voix mystérieuse. D'après Lacan, la sexualité s'instaure dans le champ du sujet par une voie qui est celle du manque ; la poursuite du complément échoue (dans le film, la fille ne trouve personne, juste une absence absolue).

### 2.1.1. Le film-sirène comme événement : Rick Altman, Jean-François Lyotard

La séquence du *Désert rouge*, que nous avons choisi (1'21'00''-1'27'10''), présente un récit dans le récit (Giuliana, interprétée par Monica Vitti, raconte à son petit fils une histoire à propos d'une fille solitaire qui habite une île déserte). Pour l'analyser, commençons par emprunter une idée de Rick Altman à propos du *film comme événement* (« *cinema as event* »<sup>413</sup>), qu'il oppose à l'idée

---

<sup>410</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses : 1955-1956*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1981, p. 48.

<sup>411</sup> *Id.*, p. 286.

<sup>412</sup> Nous reviendrons à la question du désir à un paragraphe postérieur (« Conception lacanienne de la voix et du réel », pp. 196-199).

<sup>413</sup> Rick Altman, « General Introduction: Cinema as Event », in *Sound Theory/Sound Practice*, ed. Rick Altman, New York, London, Routledge, 1992, p. 2.

traditionnelle du film comme texte. Dans cette théorie, le centre textuel n'est plus le point focal, mais plutôt le point d'échange entre la production et la réception ; ce schéma fonctionne dans l'espace culturelle sans gravité où il n'y a pas de distinction entre l'intérieur ou l'extérieur, le haut ou le bas. Le cinéma en tant qu'événement ne peut pas être identifié comme privilégiant un seul aspect particulier du système. Au lieu de cela, l'événement cinématographique est constitué par l'échange intersectionnel continu, n'ayant ni début, ni fin. Il est impossible de prédire lequel aspect du système influencera un autre aspect. La multiplicité, l'hétérogénéité, la multi-discursivité, la médiation, le choix et la polyphonie désignent le concept du film comme événement.

Avec sa notion de l'image comme événement – par opposition au discours – Jean-François Lyotard, dans son œuvre *Discours, Figure*, rejoint les idées de Rick Altman :

Ce livre-ci proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir ; que cette différence, et la mobilité immobile qui la révèle, est ce qui ne cesse de s'oublier dans le signifier<sup>414</sup>.

En développant une relation entre le voir et le lire, Lyotard nous rappelle que le texte n'a pas de profondeur au sens perceptif : nous pouvons y bouger, devant ou dedans, uniquement par métaphore, alors que l'image nous offre la possibilité de bouger, recherchant la composition, constituant l'espace du tableau ; on se déplace grâce à l'alignement de l'œil. Ainsi, les idées de Lyotard deviennent une défense de l'œil, sa localisation (en suivant les pensées de Maurice Merleau-Ponty, le philosophe français définit le visible comme « parole inentendue<sup>415</sup> »).

Le silence de l'art, ou plutôt « l'art comme silence<sup>416</sup> », relie *Discours, Figure* à l'autre œuvre de Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, où nous retrouvons une formule frappante : « On ne peint pas pour parler, mais pour se taire<sup>417</sup>. » Selon Jean-Michel Durafour, l'événementiel de l'événement échappe à toute mise en mots ; il laisse le penseur enfant (*infans*), dans l'enfance de l'art<sup>418</sup>.

---

<sup>414</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 9.

<sup>415</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>416</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>417</sup> Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1973, p. 88.

<sup>418</sup> Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 14.

Pourtant, le silence du beau, de sein est impossible ; « il suffit de se laisser glisser dans le puits du discours pour trouver cet œil qu'il comporte en son centre, œil du discours au sens, cette fois, où au milieu du cyclone règne un œil de calme<sup>419</sup> ». Le visible est donc caché dans le lisible et il donne accès à la vérité. En résumant la philosophie de Lyotard, nous pouvons l'appeler une sente polyphonique, qui dévoile la tension « entre le dire et ce qui le déborde<sup>420</sup> ».

### 2.1.2. Perception du son

Paradoxalement, la question du silence nous renvoie vers notre problème de base qui est le son. En effet, le bord de mer, le battement des vagues induisent la problématique sonore, associée à la mer car dans la mer, l'eau fait le bruit. « Il y a une pulsation temporelle propre à l'inconscient qui est à la limite du mouvement de la mer lors de l'avancée subitement renversante de sa vague<sup>421</sup> ». Les vagues suivent un rythme et un mouvement à la fois. Ces deux principes créent ce que nous pouvons appeler le battement cardiaque de la mer. Ainsi, le cinéma va nous prouver que la mer est un corps vivant.

Le premier chercheur, qui a donné un véritable statut théorique au son, était Pierre Schaeffer. L'avènement de la musique concrète conduit l'ingénieur et compositeur français à une réflexion sur le phénomène de la perception musicale. L'essentiel de ses travaux consiste à saisir la nature et la richesse de l'élément sonore, sa substance et sa matérialité, qu'il analyse en utilisant le terme d'« objet sonore<sup>422</sup> ». Avec l'ouvrage *Le Son*, Michel Chion prolonge la démarche de Pierre Schaeffer, prenant en compte certaines contradictions et esquissant le programme d'une discipline nouvelle nommée *acoulogie*. Le son y devient non seulement un « personnage sonore<sup>423</sup> », mais aussi « une

---

<sup>419</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 13.

<sup>420</sup> Frédéric Worms, « Ce que l'enfant a vu. Indications pour une lecture de Lyotard », in Corinne Enaudeau, Jean-François Nordmann, Jean-Michel Salanskis et Frédéric Worms (dir.), *Les transformateurs Lyotard*, Paris, Sens & Tonka, 2008, p. 24.

<sup>421</sup> Pascal Quignard, *Boutès, op. cit.*, p. 62.

<sup>422</sup> Cf. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

<sup>423</sup> Michel Chion, *Le Son*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2000, p. 268.

construction culturelle<sup>424</sup> ». Selon la terminologie de Chion, l'acoulogie serait « la science de ce qu'on entend sous tous ses aspects<sup>425</sup> » (chez Schaeffer, elle ne concerne que le son sous l'angle exclusif de l'écoute réduite).

Le son filmique sous toutes ses formes et tous les angles devient l'objet principal de ses analyses, qui commencent par une réflexion sur le cinéma dit muet que Chion appelle le « cinéma sourd ». En effet, pendant la période de 1895 à 1927, « il y avait des paroles et des bruits, mais on ne les entendait pas<sup>426</sup> » (la mer bougeait sans faire de bruit) ; les personnages du cinéma sourd parlaient même plus que ne le feraient ceux du cinéma sonore, car ils voulaient rendre visible l'activité de parole (il s'agissait de manifester, par tout le corps, qu'on parle). Michel Chion note que la *suggestion de sons* est dans l'air de l'époque : elle joue un rôle important dans la poésie, la littérature, même la peinture, et surtout la musique du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>427</sup>. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner l'œuvre de Claude Debussy qui prendra une des places privilégiées dans notre concept du film-sirène : son triptyque symphonique avec chœur de femmes, les *Nocturnes* (composés entre 1897 et 1899), évoque le thème de la mer, ainsi que l'univers fascinant du rêve. Le troisième nocturne, intitulé « Sirènes », apparaît « comme une épure des compositions orchestrales à venir<sup>428</sup> » : bien que le réseau de relations internes y soit dense et complexe, maintenu par une multiplicité d'échelles, l'œuvre frappe « par la simplicité des moyens employés et par la transparence particulière de l'écriture qui en découle<sup>429</sup> » ; la forme musicale s'y distingue par la subtilité des connexions, la souplesse et la virtuosité magistrale.

En discutant à propos de son au cinéma, Michel Chion s'interroge sur la question du *point d'écoute*, qui a surgi avec le cinéma parlant, par rapport à la question du *point de vue*, qui s'est posée historiquement très vite. D'après Chion, le « 'point d'écoute' choisi (au sens objectif) peut

---

<sup>424</sup> *Id.*, p. 281.

<sup>425</sup> *Id.*, p. 274.

<sup>426</sup> Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003, p. 11.

<sup>427</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>428</sup> Jean-Louis Leleu, « Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy, une lecture de *Sirènes* », in Maxime Joos (dir.), *Claude Debussy : jeux de formes*, Paris, Édition Rue d'Ulm, coll. « Aesthetica », 2004, p. 217.

<sup>429</sup> *Ibid.*

créer à lui seul le ‘point de vue’ au sens subjectif de la scène<sup>430</sup> », par exemple, les voix intérieures imaginaires de Marion dans *Psychose* d’Alfred Hitchcock. Le son et l’image peuvent créer non seulement une harmonie audio-visuelle, mais aussi un conflit car le micro a tendance à « contredire la caméra<sup>431</sup> » (de la même façon, le sujet de l’identification contredit l’objet de la perception). Dans les œuvres *La Voix au cinéma* et *Le Son au cinéma*, Chion questionne la notion de la bande-son, en l’appelant une « notion fourre-tout et trompeuse, puisqu’elle postule que les éléments sonores rassemblés sur un unique support d’enregistrement (la piste optique du film) se présenteraient effectivement au spectateur comme une sorte de bloc faisant coalition, face à une non moins fictive ‘bande-image’<sup>432</sup> ». Afin de renforcer ses positions théoriques, Michel Chion se réfère aux idées exprimées par Jacques Aumont en 1983 :

La représentation sonore et la représentation visuelle, en effet, ne sont nullement de même nature. Cette différence, qui tient bien entendu aux caractéristiques de nos organes des sens correspondants, ouïe et vue, se traduit notamment dans un comportement fort différent par rapport à l’espace. Si l’image filmique est [...] capable d’évoquer un *espace* semblable au réel, le son est à peu près totalement dénué de cette dimension spatiale. Ainsi, nulle définition d’un « champ sonore » ne saurait se calquer sur celle du champ visuel, ne serait-ce qu’en raison de la difficulté à imaginer ce que pourrait être un *hors-champ sonore* (soit un son non perceptible, mais appelé par les sons perçus : cela n’a guère de sens).

Tout le travail du cinéma classique et de ses sous-produits, aujourd’hui dominants, a donc visé à *spatialiser* les éléments sonores, en leur offrant des correspondants dans l’image – et donc à assurer entre image et son une liaison bi-univoque, « redondante » pourrait-on dire. Cette spatialisation du son, qui va de pair avec sa *diégétisation*, n’est pas sans paradoxe si l’on songe que le son filmique, sortant d’un haut-parleur en général caché, parfois multiple, est en fait fort peu ancré dans l’espace réel de la salle de projection (il est comme « flottant », sans source bien définie).

Depuis quelques années, on assiste à un regain d’intérêt pour des formes de cinéma dans lesquelles le son ne serait plus, ou plus toujours, soumis à l’image, mais serait traité comme un élément expressif autonome du film, pouvant entrer dans divers types de combinaison avec l’image<sup>433</sup>.

L’extrait nous présente une sorte de synthèse sur la question très complexe du rapport entre l’image et le son. En effet, Jacques Aumont oppose deux conceptions du son : selon la conception classique, le son filmique renforce le réel diégétique, donc la sonorité est traitée à l’instar d’un adjuvant, alors que la nouvelle conception propose d’analyser le son comme un élément autonome, capable de créer les significations uniques. Notre étude du son va être influencée par cette nouvelle

---

<sup>430</sup> Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1994, p. 54.

<sup>431</sup> *Id.*, p. 55.

<sup>432</sup> Michel Chion, *La Voix au cinéma*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>433</sup> Jacques Aumont, « Le film comme représentation visuelle et sonore », In Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *L’Esthétique du film*, Paris, Nathan, Université Information Formation, 1983, p. 33.

approche qui questionne des rapports hiérarchiques entre son et image, et suppose que le cinéma est du son avec les images (« *le cinéma est la mise en images, par hybridation médiatique, des sons d'abord de la transmission à distance*<sup>434</sup> »). Nous pouvons retrouver une trace archéologique de l'origine sonore du cinéma dans le muet (le Kinéscope chez Edison est pensé comme un prolongement du phonographe). Jean-Michel Durafour nous rappelle que le cinéma met des images sur ce que la radio avait d'abord élaboré en matière de spectacles narratifs sonores : récits racontés ou pièces de théâtre jouées en studio<sup>435</sup>. Pour ainsi dire, les films n'ont jamais été muets (il y avait toujours la musique d'accompagnement et les bruitages divers)<sup>436</sup>. Giusy Pisano<sup>437</sup> nous ramène encore plus loin, en disant que les liens entre le son et l'image animée sont bien antérieurs aux inventions des deux appareils, le phonographe (en 1877) et le cinématographe (en 1895). En effet, vers l'année 300 avant J.-C., Platon écrit dans *Timée* :

Nous pouvons définir le son comme un coup donné par l'air à travers les oreilles au cerveau et au sang et arrivant jusqu'à l'âme. Le mouvement qui s'ensuit, lequel commence à la tête et se termine dans la région du foie, est l'ouïe. Ce mouvement est-il rapide, le son est aigu ; s'il est plus lent, le son est plus grave ; s'il est uniforme, le son est égal et doux, il est rude dans le cas contraire ; il est fort grand, lorsque le mouvement est grand, et faible s'il est petit<sup>438</sup>.

Le philosophe antique définit le son à travers le rapport entre l'air (l'un des éléments premiers) et le corps humain. Le phénomène du mouvement y joue un rôle primordial car il définit la puissance, l'intensité, le volume du son. Le lien entre le son et les éléments premiers intéresse Lucrece, le poète et philosophe latin, qui évoque, lui aussi, dans l'œuvre *De la nature (De rerum natura)*<sup>439</sup>, l'impact du son sur certains phénomènes naturels (la pluie, les nuages ou la neige).

---

<sup>434</sup> Jean-Michel Durafour, *L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Débords », 2015, p. 61.

<sup>435</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>436</sup> Cf. Michel Chion, *La Voix au cinéma, op. cit.*, p. 20.

<sup>437</sup> Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS ÉDITIONS, coll. « Cinéma § Audiovisuel », 2004.

<sup>438</sup> Cité par Pierre Liénard, *De fil en aiguille*, Paris, Bibliothèque nationale, 1988, p. 23 (Platon, *Timée. Critias*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992.).

<sup>439</sup> Cf. Lucrece, *De la nature*, IV, traduction nouvelle, introduction et notes de Henri Clouard, Paris, Garnier, 1931, pp. 235-237.

Michelangelo Antonioni justifie l'idée de la prééminence du son sur l'image grâce à une cantate filmique où nous retrouvons l'apparition de la voix invisible d'une sirène mystérieuse. L'intensité ou le timbre, l'harmonisation ou le ton deviennent, par la suite, les outils pour l'analyse sonore. Ici la sonorité filmique, qui nous retiendra par le prisme du chant des sirènes, ne se limite pas à la musique, le spectre sonore du film est beaucoup plus complexe : les voix, les paroles, les bruits réguliers, le son magnétique, le son stéréophonique, les différents effets sonores.

Le récit sur une fille qui habite une île déserte attire notre attention car nous y entendons la mer. Au tout début de la séquence, nous voyons une image floue ; le regard de la caméra descend doucement vers la surface de la mer où nous voyons une image de l'eau claire avec le visage d'une fille en gros plan. Giuliana commence à raconter une histoire en voix-off : « Alors, il y avait une fille dans une île. Les adultes l'ennuyaient, parce qu'ils l'avaient effrayée. Elle n'aimait pas non plus les garçons, tous à prétendre être des adultes. Elle était toujours seule, [le nouveau plan apparaît : la fille nage sur le dos], parmi les cormorans [nous voyons un plan avec une espèce d'oiseau de mer], les mouettes [nous voyons une mouette sur un rocher ; tout au fond, les petites vaguelettes de la mer dynamisent l'espace aquatique] et les lapins de garenne [le nouveau plan nous montre ce petit animal en train de courir au bord de mer] ». D'après Michel Chion, dans n'importe quel magma sonore, la présence d'une voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle<sup>440</sup> ; de plus, la voix est la première chose qu'on écoute<sup>441</sup>. Comme nous pouvons le constater, pour l'instant, le rapport entre l'image et le son semble simple : l'image sert à illustrer les propos de la voix-off, tout en soulignant la présence de l'eau de mer. Néanmoins, c'est le bruit très particulier de la mer qui attire notre attention ; ce bruit, en sirène filmique, nous ensorcelle et nous fait penser au contexte philosophique. Une page de Leibniz à propos de la perception du mugissement de la mer pourrait nous aider à mieux appréhender cette séquence :

Pour entendre ce bruit comme l'on fait, il faut bien qu'on entende les parties qui composent ce tout, c'est-à-dire le bruit de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, et qu'il ne se remarquerait pas si cette vague qui le fait était seule. Car il faut qu'on en soit affecté un peu par le mouvement de cette vague et qu'on ait quelque perception de chacun de ces bruits, quelque petits qu'ils soient ; autrement on n'aurait pas celle de cent mille vagues, puisque cent mille riens ne sauraient faire quelque chose<sup>442</sup>.

---

<sup>440</sup> Michel Chion, *La Voix au cinéma*, op. cit., p. 18.

<sup>441</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>442</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, chronologie, bibliographie, introduction et notes par Jacques Brunschwig, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990, p. 42.

Dans cet extrait, Leibniz soulève la question de ce qu'il appelle des « petites perceptions ». Toute perception est composée d'une multiplicité de perceptions infinitésimales mais imperceptibles chacune pour elle-même. Ainsi la vague, qu'on entend, est composée de milliards de gouttes qu'on entend ; le bruit de la vague n'est rien d'autre que la somme de tous les bruits de toutes les gouttes. On perçoit le bruit de chaque goutte sans l'apercevoir (c'est une manière d'inconscient perceptif). Nous nous retrouvons face à la différence entre perception et aperception ; nous entendons tout (du moins, tout ce que nous pouvons entendre avec nos oreilles comme elles sont construites, pourtant, il y a des sons inaudibles pour nous). Simplement, nous n'avons pas conscience de tout percevoir à chaque instant, et heureusement, sinon, notre vie serait un enfer comme dans la nouvelle de Borges, *Funes ou la mémoire* [1942]).

L'écrivain argentin y raconte l'histoire d'Irénée Funes, Uruguayen doté d'une mémoire infallible après une chute de cheval. D'après le narrateur, cette hypermnésie (syndrome d'exaltation de la mémoire) l'empêche de penser correctement, car « penser c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire<sup>443</sup> » :

Ces souvenirs n'étaient pas simples ; chaque image visuelle était liée à des sensations musculaires, thermiques etc.... Il pouvait reconstituer tous les rêves, tous les demi-rêves. Deux ou trois fois il avait reconstitué un jour entier ; il n'avait jamais hésité, mais chaque reconstitution avait demandé un jour entier. Il me dit : *J'ai à moi seul plus de souvenirs que n'en peuvent avoir eu tous les hommes depuis que le monde est monde* et aussi : *Mes rêves sont comme votre veille*. Et aussi, vers l'aube : *Ma mémoire, Monsieur, est comme un tas d'ordures*<sup>444</sup>.

L'extrait de la nouvelle nous dévoile la mémoire surchargée de Funes où il n'y a que des détails presque immédiats. D'un côté, le personnage de Borges apparaît comme une sorte d'idéal, un certain surhomme (selon la notion de Nietzsche), d'un autre côté, une telle mémoire dépasse les limites de l'imaginable, donc elle est pathologique, voire monstrueuse. D'une certaine façon, la mémoire chez Borges fonctionne selon le modèle de sirène : la mémoire absorbe la conscience de Funes à l'instar du chant des sirènes qui hypnotise les marins ; Funes devient dépendant de son mémoire comme les marins sont éblouis par les sirènes. De plus, la mémoire procure le savoir qui est un atout et une malédiction à la fois. Cet aspect relie, d'une façon étroite, l'histoire de Funes avec le mythe des sirènes. En effet, les sirènes, avec leur chant qui comporte à la fois la promesse

---

<sup>443</sup> Jorge Luis Borges, « Funes ou la Mémoire », in *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye et N. Ibarra, Paris, Gallimard, coll. « La Croix du Sud », 2014, p. 151.

<sup>444</sup> *Id.*, p. 147.



d'un savoir total et la certitude de la mort, constitue « l'une des premières (...) incarnations du motif du savoir dangereux<sup>445</sup> ». Dans la littérature de l'Antiquité, la question des savoirs – de leur acquisition et/ou leurs formes – est fondamentale. Les récits mythologiques soulignent les risques impliqués par la détention du savoir, notamment par la connaissance de soi-même ; finalement, les mythes grecs affirment qu'il vaut mieux ne pas savoir (ou ne pas trop savoir). Au fait, les sirènes ouvrent un cortège des personnages mythiques liés au danger du savoir<sup>446</sup> : dans l'Antiquité, nous trouvons également Œdipe, Cassandre, Hécube, Narcisse, et plein d'autres, dans la littérature moderne, les figures comme Faust, Frankenstein ou Funes de Borges rejoignent le thème du savoir dangereux. Effectivement, le savoir de Funes est révélateur destructif, tout comme le chant des sirènes, qui dirige les êtres humains vers la mort. La mémoire de Funes est paradoxale, elle incarne la déchirante contradiction à l'instar de la séduction perfide des chimères.

Au-delà de sa mémoire, Funes possède une vue extraordinaire aussi qui est « l'un des atouts majeurs de la mémoire car voir correspond à se souvenir, recréer, imaginer, décomposer, recomposer, construire, détruire, photographier, ajouter, voyager, s'échapper de soi-même, reconstruire le monde à son image<sup>447</sup> ». Malheureusement, Funes est incapable de rendre sa mémoire utile, intelligente, ce qui constitue sa tragédie.

Si Borges est un philosophe des yeux, Leibniz est un vrai philosophe des oreilles ; comme nous l'avons déjà mentionné, ce dernier fait une distinction entre ce que nous pouvons entendre et ce que nous, en tant que les êtres humains, ne pouvons pas ouïr. Pourtant, même si nous n'entendons pas certains mouvements de l'univers, cela ne veut pas dire que ces mouvements sont superflus ; bien au contraire, ils restent essentiels. L'expérience sensible est présupposée ; mais elle ne peut pas nier ce qu'est au-delà de ses capacités. Le mouvement, ainsi que le bruit des vagues nous apprennent sur la continuité de l'univers ; les vagues continuent à se former et à se faire entendre, perpétuellement, sans aucune possibilité d'obtenir une forme (ni un mugissement) finale. Les vagues de la mer ne

---

<sup>445</sup> Hélène Vial, *Introduction : des chansons pour les sirènes*, in *Les Sirènes ou le Savoir périlleux : d'Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'Hélène Vial, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 7.

<sup>446</sup> Cf. Hélène Vial, Anne de Cremoux (dir.), *Figures tragiques du savoir : les dangers de la connaissance dans les tragédies grecques et leur postérité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Cahiers de philologie », 2015.

<sup>447</sup> Leticia Otero, « Jorge Luis Borges et Paul Valéry : Ireneo Funes et Edmond Teste ou deux visions monstrueuses de l'idéal » [en ligne], *Revue de littérature comparée*, 2006/4 (n° 320), pp. 475-490. Consulté le 24 juillet 2020.

connaissent pas la mort, elles existent toujours entre l'être et le néant. Paradoxalement, la mer reste la même en changeant en permanence ; la perception du bruit des vagues est infinie. Chaque vague est un reflet de l'unité ; le bruit total de la mer est constitué de la multitude de vagues. Le temps change le degré du son (du bruit des vagues) ; ainsi, avec le temps et grâce au degré qui change dans le temps, ce qu'était imperceptible devient perceptible.

L'assimilation des idées philosophiques de Leibniz à propos du bruit de la mer en texte littéraire se trouve dans le roman *Palomar* (1983) d'Italo Calvino. Dans le premier chapitre du livre, *Lecture d'une vague*, le personnage principal du récit, Monsieur Palomar, essaie de comprendre comment lire la mer :

La mer est à peine ridée : quelques petites vagues battent le sable du rivage. Monsieur Palomar se tient debout et regarde une vague. Ce n'est pas qu'il soit absorbé par la contemplation des vagues. Il n'est pas absorbé, car il sait très bien ce qu'il fait : il veut regarder une vague, et il la regarde [...].

Mais il est très difficile d'isoler une vague, de la séparer de la vague qui la suit immédiatement, qui semble la pousser, qui parfois la rejoint et l'emporte ; tout comme de la séparer de la vague qui la précède et qui semble la traîner derrière elle vers le rivage, quitte peut-être à se retourner ensuite contre elle comme pour l'arrêter.<sup>448</sup>

En observant la mer, Monsieur Palomar s'interroge sur le réel et sur nos capacités de percevoir. L'extrait nous affirme que le protagoniste se comporte à l'instar d'un chercheur (il est rationnel, « il sait très bien ce qu'il fait »). Au fait, ce qu'il veut, c'est isoler une vague de la précédente et de la suivante, c'est-à-dire, faire un arrêt sur image. Pourtant, Monsieur Palomar avoue très vite qu'il y a une complication évidente : « il est très difficile d'isoler une vague », par la suite, il ne peut pas observer une vague sans tenir compte des éléments complexes qui l'entoure dans l'espace et dans le temps. En effet, la vague possède une certaine structure (la bosse, l'écume) qui n'est pas stable ; la vague existe uniquement en mouvement, en métamorphose. Donc elle est matérielle et éphémère à la fois ; dès qu'elle se forme, elle commence à disparaître (elle se transforme à une sorte de tapis qui disparaît rapidement lui aussi).

Ce que Palomar introduit, par rapport à Leibniz, c'est la notion de cadre, de cadrage, et cela est fondamental quant à l'art cinématographique car, au cinéma, le son déborde toujours du cadre. Certes, il y a du hors-champ et du hors-cadre de l'image, mais le son est beaucoup plus labile, par rapport aux visuels. À titre d'exemple, nous pouvons analyser le fonctionnement du *split-screen* qui

---

<sup>448</sup> Italo Calvino, *Palomar*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 11.

partage l'image en deux ou en plusieurs parties bien étanches ; cela n'est pas possible pour le son qui va toujours aller d'un côté et de l'autre, en effaçant des limites physiques du cadre, et au risque de tout perturber. Bien évidemment, Monsieur Palomar, qui porte le nom d'un observatoire astronomique, ne parvient pas à séparer un carré de mer vraiment assuré, car le monde existe toujours en mouvement, il bouge sans cesse, et il y a toujours quelque chose qui entre ou sort du petit carré. Enfin, le reflux de chaque vague amène le protagoniste à considérer tout ce qu'il y a à voir dans cette géométrie de mer comme si les vagues circulaient en sens inverse et que le monde avait tout entier tourné sur lui-même. Nous pouvons constater qu'il y a, dans cet extrait littéraire, quelque chose de profondément cinématographique jusqu'à cette manipulation temporelle ultime du temps qu'est le montage inversé.

D'une certaine manière, nous pouvons comparer le regard de Palomar à l'œil mécanique de la caméra car il bouge avec une régularité chronométrique, à l'instar d'un télescope. Monsieur Palomar vit une sorte d'obsession visuelle qui nous rappelle la recherche optique-physiologique du professeur et précurseur du cinéma Étienne-Jules Marey, dont un rouleau chronophotographique sur celluloïd (un des premiers « films ») s'intitule *La Vague* (1890). Au fait, cette immobilisation photographique du mouvement de la mer incarne le regard intense de la sirène qui attend impatiemment des marins afin de calmer la sensation croissante de faim. Le mouvement itératif des vagues représente la durée incessante de l'attente, l'état de conscience qui attend. Le « film » est très court (il ne dure que 17 secondes) et elliptique à la fois, donc aucune solution n'est présentée au spectateur.

Nous pouvons remarquer qu'il y a une différence essentielle entre les réflexions de Gottfried Wilhelm Leibniz et d'Italo Calvino. En effet, le type de perception différencie le philosophe allemand et l'écrivain italien : si Leibniz fait attention à la perception auditive (il est intéressé par le bruit de la mer), Italo Calvino se concentre sur la vue (Monsieur Palomar *regarde* avec attention, ce qu'il veut faire « c'est simplement *voir* une vague »). Mais, malgré cette différence, les deux penseurs se dirigent vers la même direction : les sens du corps sont donnés *à priori* ; l'être humain est ancré dans son expérience sensible. Leibniz et Calvino essaient de décrire, chacun à sa façon, les phénomènes, ainsi ils ouvrent la dimension esthétique. Enfin, l'ouïe et la vue sont les deux sens principaux qui nous transmettent des informations les plus importantes sur le temps et sur l'espace ; de plus, ensemble, elles constituent le cœur de l'art cinématographique. Le bruit (le son), ainsi que l'image de la mer chez Antonioni nous font revenir vers la question de la polyphonie aquatique en tant que propriété des films, de l'eau au cinéma. Comme nous avons montré par notre analyse,

Leibniz et Italo Calvino se posent, d'une manière indirecte, la question du cadre cinématographique et de la mer qui sort du cadre mais que l'on continue d'entendre. Le mugissement de la mer, telle sorcellerie des sirènes, nous guide vers la suite du récit filmique et capte notre attention par le mouvement des vagues.

Pendant que nous entendons le bruit tout doux de la mer, la caméra suit le courant de l'eau qui semble claire et incolore et se retrouve face à la mer dans laquelle nage la fille. Les couleurs de l'eau dans *Le Désert rouge* deviennent très nuancées, ou bien, l'eau reflète, tout simplement, les différentes couleurs du fond de la mer (tout près de bord, nous voyons les plantes aquatiques verdâtres, en peu plus loin, l'eau devient de plus en plus azurée). Nous continuons d'entendre la voix de Giuliana qui reprend son histoire : « Elle [la fille] avait trouvée une petite plage isolée où la mer était transparente et le sable rose. » La rotation de la caméra du côté gauche vers la droite traduit, par la technique du cinéma, le mouvement de la mer ; lentement, le panoramique horizontal s'arrête vers l'image du bord de mer quasi paradisiaque (l'eau est très claire, le sable au bord de mer est vraiment rose). La caméra montre la plage comme lieu d'harmonie entre les éléments opposés (l'eau et la terre), voire, comme substitut moderne du paradis. Ensuite, le travelling arrière nous laisse observer toute la beauté de la mer. Les autres significations plus nuancées de la plage apparaissent progressivement dans les plans suivants. Comme nous pouvons constater, les différents mouvements d'appareil (le travelling, le panoramique) traduisent le mouvement de la mer par les puissances cinématographiques ; la caméra, à l'instar de la mer (ou d'une vague), nous fait découvrir les particularités du fonctionnement de la matière aquatique.



Une fille solitaire nage sur le dos dans la mer  
(*Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni)



La fille avait trouvé une petite plage isolée où la mer  
était transparente et le sable rose

L'extrait du film transmet, à travers les couleurs harmonieuses et la sonorité douce, la sensation de l'entente, de la fluidité, de la sérénité, de l'agencement : « cette liaison que chaque être a avec tout le reste de l'univers<sup>449</sup>. » En effet, la notion de l'harmonie apparaît comme très leibnizienne, elle témoigne la connexion entre les différentes substances, différents niveaux de la réalité. Ces « petites perceptions » constituent l'individu parlant, établissent un lien harmonieux entre l'âme et le corps. Plus encore, l'harmonie désigne le lien entre « toutes les Monades<sup>450</sup> », que Leibniz décrit comme « les véritables Atomes de la Nature<sup>451</sup> », les unités, « les Éléments des choses<sup>452</sup> » qui compose le tout. Le rivage paradisiaque de *Désert rouge* illustre, d'une certaine façon, la présence de la Monade, en tant que l'âme, qui ne peut être ni perturbée, ni agitée ; les Monades veillent à l'équilibre de l'univers, elles assurent « la loi de la continuité » : cette loi « porte qu'on passe toujours du petit au grand et à rebours par le médiocre, dans les degrés comme dans les parties, et que jamais un mouvement ne naît immédiatement du repos ni ne s'y réduit que par un mouvement plus petit, comme on n'achève jamais de parcourir aucune ligne ou longueur avant que d'avoir achevé une ligne plus petite<sup>453</sup> ». Le fonctionnement de cette loi de la nature est visible dans les images filmiques qui révèlent la surface harmonieuse de la mer (la tempête n'arrive jamais soudain, elle monte progressivement, par degrés). Effectivement, la matière aquatique confirme l'immense subtilité des choses qui enveloppe un infini actuel.

L'harmonie de Michelangelo Antonioni fonctionne selon les mêmes principes que l'harmonie préétablie de la philosophie de Leibniz : bien que le monde soit stable et équilibré, il existe dans le changement (le mouvement perpétuel confirme la vie) ; pourtant, « les changements naturels des Monades viennent d'un *principe interne*<sup>454</sup> ». Les images édéniques de *Désert rouge* soulignent « un *détail de ce qui change*<sup>455</sup> » (un détail qu'est en mouvement) : les petites vaguelettes au bord de mer, les ailes d'un oiseau, la respiration d'une fille, et ainsi de suite. De cette façon, Antonioni

---

<sup>449</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, op. cit., p. 42.

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie*, édition critique établie par Émile Boutroux, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « Classique de la philosophie », 1991, p. 125.

<sup>452</sup> *Ibid.*

<sup>453</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, op. cit., p. 43.

<sup>454</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie*, op. cit., p. 128.

<sup>455</sup> *Id.*, p. 129.

reprend le problème platonicien de la conciliation de l'un et du multiple, que nous retrouvons chez Leibniz aussi. La sagesse, que l'univers dégage à travers la matière de l'eau, renvoie vers l'entéléchie, l'état de parfait accomplissement de l'être, évoqué par Aristote et retrouvé par Leibniz. Pour ainsi dire, la plage de *Désert rouge* devient l'espace harmonieuse où la perfection en tant que l'état d'âme atteint son apogée.

## 2.2. Michelangelo Antonioni et Jean Epstein : l'eau comme point de rencontre

### 2.2.1. L'imagerie matérielle : Gaston Bachelard

Le corps de la mer chez Antonioni est dévoilé à l'instar d'une matière énigmatique, extrêmement souple, qui se modifie, varie à chaque instant. Les nombreux films de Jean Epstein dans lesquels nous participons à la réflexion sur la texture particulière de l'eau (de la mer, des vagues) rencontrent les idées formelles de Michelangelo Antonioni. Les films d'Epstein poussent notre imagination à un exercice acrobatique vis-à-vis de la représentation de l'espace où la mer peut acquérir la signification d'un berceau (elle berce des navires dans *Les Berceaux* [1931]) ; comme nous montre l'un des intertitres, « la mer possède ses yeux à elle » et parle dans le premier film parlant d'Epstein, *Mor' Vran* (1930) : sur ce point, la mer devient une sorte de personnification de la sirène, – ses mots chuchotés – comme l'opium – étourdissent le spectateur, endorment sa conscience. Les mouvements des vagues et la nature mystérieuse de l'eau sont traduits par plusieurs surimpressions dans le drame *Cœur fidèle* (1923). La technique maîtrisée de la surimpression aide Epstein à appréhender la texture de la mer à l'instar d'un phénomène insaisissable. L'eau, qui paraît imperceptible au premier abord, acquiert des significations particulières lorsqu'elle est associée aux rêves, aux forces imaginantes. Grâce à la surimpression, le plan se présente comme réinventé, animé d'une façon adéquate. Ainsi, Epstein dévoile la surimpression comme lieu cinématographique exemplaire de l'activité figurale. De plus, en tant qu'« élément mélancolisant<sup>456</sup>», l'eau renforce l'ambiance générale d'une séquence filmique, en procurant une sensation appropriée (le regret, la perte, etc.).

La mélancolie de l'imagerie d'Epstein renvoie vers le concept de matière et vers l'image matérielle dans les pensées de Gaston Bachelard. En effet, à travers quatre éléments premiers (eau, terre, feu, air), Bachelard développe le « matérialisme onirique<sup>457</sup> », qui acquiert une forme universelle du psychisme humain grâce à l'imagination. Le phénomène de l'imagination est défini

---

<sup>456</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 2015 (première édition : 1942), p. 106.

<sup>457</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Mimesis, coll. « L'œil et l'esprit », 2012, p. 73.

comme « la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images<sup>458</sup> ». L'image matérielle de l'eau figure comme un résultat d'une énergie vitale, d'une volonté créatrice, d'une activité onirique qui s'appuie sur plusieurs sources, celle de l'inconscient personnel, celle de la force et celle des formes concrètes de la nature. L'eau en réalité (la nature) et son image en cinéma fonctionnent comme le modèle et son double en miroir. En se rapprochant de C.G. Jung, Bachelard constate que l'inconscient constitue le fonds originel des images<sup>459</sup>, de plus, « la matière est l'inconscient de la forme<sup>460</sup> ». L'imagination devient ainsi « la spatio-temporalisation de la conscience<sup>461</sup> » ; les images ne sont pas libres, elles sont soumises à une logique que le philosophe français appelle un véritable « déterminisme<sup>462</sup> ». Nous pouvons distinguer, par la suite, des lois auxquels obéit l'imagination ; ces lois peuvent être définis comme syntaxiques ou sémantiques. Les lois de « composition », identiques aux lois de « combinaison », engendrent une ambivalence (il y a toujours une attirance, ainsi que le rejet à la fois, entre le fort et le faible, le positif et le négatif, et ainsi de suite). Les lois d'isomorphisme (une image reste la même à travers les différents niveaux de ses manifestations) corrélent avec le principe de la réversibilité. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner le rapport entre le sujet et l'objet, ou bien, entre l'image et la métaphore (l'eau et la chevelure ; le vin et le sang).

Le matérialisme bachelardien nous apprend que, sans médiation de la matière, l'esprit reste inerte, stérile ; les sens de l'image s'activent, s'actualisent, se projettent au contact de matières premières (eau, terre, feu, air). Ces éléments cosmologiques deviennent « des espaces transitionnels où le sujet rencontre l'objet, où le moi rencontre le non-moi<sup>463</sup> ». La notion de matière chez Bachelard est donc mixte et très complexe, elle va au-delà de la dualité ; le physique est lié, d'une façon étroite, avec le psychique. Notre propre corps est un intermédiaire qui vit une épreuve de la résistance d'autres corps ; dans une telle expérience, les matières contemplées, manipulées,

---

<sup>458</sup> Gaston Bachelard, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 5.

<sup>459</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 395.

<sup>460</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>461</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>462</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>463</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, poétique des images*, *op. cit.*, pp. 80-81.



transformées activent les rêveries. Ainsi, Bachelard souligne l'importance de la civilisation pré-industrielle, des mythes, du folklore qui nourrissent l'imagination. Dans notre cas, les mythes sur les sirènes activent la créativité et produisent un tas de significations bien complexes, liées à l'eau d'une part (selon le folklore médiéval et scandinave, les sirènes nordiques sont des créatures mi-femmes mi-poissons), et à l'air d'autre part (les sirènes antiques sont représentées comme mi-femmes mi-oiseaux, donc elles possèdent le pouvoir de *voler*, tout en restant des chimères marines).

En plus, nous pouvons remarquer l'influence de la tradition alchimiste non seulement pour Bachelard, mais aussi pour C. G. Jung : selon les alchimistes, la matière n'est pas juste une réalité physique inerte, mais aussi une entité vivante, dotée d'une Âme. Donc la matière a un double sens : d'un côté, elle est « *matière-corps* » (matière, opposée au sujet ; matière du dehors), d'un autre côté, elle est aussi « *matière-âme* » (matière de la transformation). De cette façon, dans les pensées de Bachelard, le matérialisme retrouve l'idéalisme, en formant ainsi la complexité des processus cosmologiques. Rêver, pour Bachelard, devient une conduite pour être au monde, pour se relier à l'extériorité ; cet imaginaire matériologique est une synthèse transcendantale qui aide au sujet, à travers la tétralogie des éléments, d'une part, dans son processus de subjectivation de l'espace et des matières, d'autre part, dans la cosmologisation du Moi. En résumant, Jean-Jacques Wunenburger appelle les pensées de Bachelard la « polyphilosophie », soulignant d'une part la pluralité de philosophies et d'autre part la nécessité de dépasser tout ethnocentrisme français ou allemand afin de conduire « vers le même centre indéterminé, qui est sans doute inséparable (...) d'une imagination transcendantale<sup>464</sup> ». L'imaginaire bachelardien actualise, en fin de compte, les conditions d'un bonheur ou bien de l'harmonie d'être au monde.

Cependant, pas une seule fois, dans l'œuvre de Gaston Bachelard, il n'est question de l'art du cinéma, bien que le penseur écrive en plein cœur du XX<sup>e</sup> siècle – siècle de l'art cinématographique. Malgré l'absence du cinéma dans ses textes, la relation entre Bachelard et le cinéma existe : « l'intégration du dispositif cinématographique à la réflexion du philosophe s'effectue à l'intérieur d'un environnement plus large, qui englobe notamment la photographie, la gravure, la radio et l'instrumentation scientifique<sup>465</sup> ». En effet, la pensée bachelardienne met en tension les pratiques artisanales avec la mécanisation du monde moderne. Pour ainsi dire, nous pouvons lire l'œuvre de

---

<sup>464</sup> *Id.*, pp. 33-36.

<sup>465</sup> Éric Thouvenel, *Gaston Bachelard et le problème-cinéma : questions d'images posées à un philosophe iconoclaste*, Sesto San Giovanni, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2020, p. 16.

Bachelard comme « une entreprise de compréhension des structures et des formes de l’imaginaire à l’époque de la reproduction mécanisée (...) et des médias de masse<sup>466</sup> ». Dans nos recherches, nous sommes intéressés tout particulièrement à la pensée bachelardienne de l’image, fondamentalement dialectique, opérée par les « miroirs conceptuels<sup>467</sup> » (stable/fluent, mobile/immobile, imagination/perception, etc.), ainsi qu’à son affinité avec les idées de Jean Epstein.

Le projet bachelardien nous renvoie vers certains essais du réalisateur français, notamment, vers la notion de la lyrosophie, exploitée en 1922<sup>468</sup>. Effectivement, si la lyrosophie établit une connexion entre la sensibilité et le savoir, Gaston Bachelard, lui aussi, entame une articulation dialectique entre les mêmes notions : à sentir et à comprendre simultanément constitue la jouissance aux écrits d’Epstein et en philosophie de Bachelard. De plus, Éric Thouvenel nous apprend que le penseur français, tout comme Jean Epstein, ne sépare pas, d’une façon sévère, l’art de sa reproduction mécanisée : « L’objet ne répugne pas à la copie parce que l’idée n’est pas dispersée dans les divers échantillons, mais qu’elle reste manifeste et entière dans chacun avec son harmonie et son élégance<sup>469</sup>. » Ainsi, Bachelard se rapproche de plusieurs philosophes de la modernité technique (notamment, de Walter Benjamin et son idée d’« Aura<sup>470</sup> »).

Peut-on, suivant les pensées de Jean Epstein et Éric Thouvenel, avancer que Gaston Bachelard a fait une sorte de théorie du cinéma sans le savoir ? Cette supposition est relativement correcte dans la mesure où, sans avoir rédigé la moindre ligne sur l’art cinématographique, le penseur des quatre éléments premiers « a en revanche écrit sur le dispositif<sup>471</sup> ». Par ailleurs, Gaston Bachelard et Jean

---

<sup>466</sup> *Ibid.*

<sup>467</sup> *Id.*, p. 49.

<sup>468</sup> Cf. Jean Epstein, « La Lyrosophie » [1922], in *Écrits complets*, vol. I (1917-1923), *La Poésie d’aujourd’hui, La Lyrosophie et autres écrits*, sous la direction de Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat, Montreuil, Les éditions de l’Œil, 2019, p. 412.

<sup>469</sup> Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1969, p. 157. Cité dans Éric Thouvenel, *Gaston Bachelard et le problème-cinéma : questions d’images posées à un philosophe iconoclaste*, *op. cit.*, pp. 143-144.

<sup>470</sup> Cf. Walter Benjamin, *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, traduction inédite de l’allemand par Frédéric Joly, préface de Antoine de Baecque, Paris, Payot, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013, pp. 13-18.

<sup>471</sup> Éric Thouvenel, *Gaston Bachelard et le problème-cinéma : questions d’images posées à un philosophe iconoclaste*, *op. cit.*, p. 208.

Epstein sont d'accord sur l'un des points essentiels de leurs réflexions : en poésie, tout comme à l'écran, « les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent<sup>472</sup> ». Le mouvement, dirigé par la matière aquatique, ramène les deux penseurs vers le même principe : le dynamisme du temps qui se reflète sur la surface de l'eau.

La conception bachelardienne du mouvement s'exerce sur le terrain qui nous intéresse le plus, celui des rapports entre les catégories de la matière et de la forme (cet aspect nous dirige aussi vers le cinéma). En effet, chez Bachelard, la notion de la matière véhicule, d'une façon paradoxale, un imaginaire immatériel ; Emmanuel Siety nous apprend que cette « dématérialisation du matérialisme<sup>473</sup> », devenue un principe poétique, commence à attirer des artistes à partir des années 1920 :

Que le cinéma se soit trouvé en première ligne de cette appropriation poétique d'un paradigme scientifique n'a rien de surprenant, dans la mesure où l'enjeu de ce bouleversement concernait la distinction entre matière et rayonnement, chose et mouvement, être et devenir, semblant ainsi questionner directement la matière imageante et l'essence même du cinéma, art de la lumière et du mouvement. C'est ce qui explique qu'avec le cinéma, la fiction scientifique du « matérialisme dématérialisé » ait pu devenir l'alibi ou le stimulant d'une autre fiction : la fiction d'une « matière-cinéma » [...] dont les cinéastes allaient chercher, à partir des années 1920, à produire l'image – image ambivalente grâce à laquelle le cinéma exhiberait sa propre matière en même temps qu'il l'inventerait<sup>474</sup>.

Ainsi, l'image devient la matière du cinéma : une gamme lumineuse, dans la suite des vibrations dites électro-magnétiques, crée la magie de l'art cinématographique en noir et blanc. Nous voyons cet effet esthétique à travers le pouvoir du ralenti et de l'accélééré dans les films de Jean Epstein, qui se concentrent sur la mer et sur les eaux : la polyphonie cinématographique est créée par la physique contemporaine en réincorporant l'énergie dans la matière filmique. Ces correspondances ou échos entre l'imaginaire bachelardien de la matière et la « matière-cinéma » sont surtout visibles dans les réflexions sur l'eau. En effet, des eaux « composées » (elles font l'objet du quatrième chapitre dans le livre *L'Eau et les rêves*) guident les pensées de Bachelard vers le principe d'association des images : l'eau n'y est plus juste un groupe d'images vagabondes, elle devient un support d'images, voire un principe qui les fonde.

---

<sup>472</sup> *Id.*, p. 229.

<sup>473</sup> Cf. Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1984, p. 71.

<sup>474</sup> Emmanuel Siety, *Fictions d'images : essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009, p. 105.

### 2.2.2. Le portrait aquatique selon Jean Epstein : comment le cinéma convoque la peinture

L'esthétique du portrait, telle que nous la voyons dans l'œuvre d'Epstein, soulève une des questions de base de l'analyse filmique : celle du rapport très complexe entre l'image cinématographique et l'image picturale. Les images relèvent en général de certaines lois perceptives : elles sont appréhendées grâce aux yeux qui nous aident à connaître le monde empirique. L'origine des analyses de la perception visuelle se situe à l'époque de la Grèce antique, vers l'année 300 avant notre ère, lorsque le mathématicien, qu'on pourrait appeler le père de la géométrie, Euclide, achève son ouvrage intitulé *l'Optique*. Dans ce livre, le mathématicien suit le point de vue de Platon, selon lequel, la vision vient des rayons lumineux en ligne droite allant de notre œil à l'objet vu. Euclide montre que les tailles apparentes des objets égaux ne sont pas proportionnelles à leur distance de notre œil. Ses études sur la perspective ont influencé les théoriciens et les artistes de la Renaissance (Alberti, Dürer, Léonard de Vinci), ainsi que les philosophes (Descartes, Berkeley, Newton et plein d'autres). Toutefois, dire que l'être humain voit avec les yeux constitue un raccourci. En effet, les yeux sont juste l'un des instruments ; en réalité, la vision met en jeu plusieurs organes. Nous devrions alors préciser que la vision « résulte de trois opérations distinctes (et successives) : des opérations optiques, chimiques et nerveuses<sup>475</sup> ». La lumière y joue un rôle d'intermédiaire qui entre dans nos yeux et les fait réagir (nous percevons non seulement la luminance des objets, mais aussi ses couleurs).

Notre analyse filmique impose de nous poser la question sur le rapport entre la perception de l'image cinématographique et la perception de l'image picturale et, puis, sur le rapport entre les spécificités de la peinture et du cinéma comme médium. La notion d'analogie, sur laquelle s'appuie Jacques Aumont en analysant le rapport de la ressemblance entre l'image et la réalité<sup>476</sup>, ne nous convient guère car, premièrement, nous ne pouvons pas définir une image et son modèle (le cas de *mimésis*) : du point de vue théorique, il n'est pas correct de traiter l'image filmique comme une représentation déformante, qui s'écarte de la norme (instaurée, historiquement, par la peinture). La postérité de l'art cinématographique n'est pas conquise sur l'antériorité de la peinture. D'après Luc Vancheri, la notion d'après n'est jamais innocente (ce, qui vient après, doit quelque chose, sinon

---

<sup>475</sup> Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005, p. 8.

<sup>476</sup> *Id.*, p. 151.

beaucoup à ce qui était avant)<sup>477</sup>. En effet, la transformation de l'image de la sirène pourrait bien illustrer ce propos : la sirène du folklore nord-européen (mi-femme mi-poisson) peut être traitée uniquement dans le contexte du folklore médiéval et scandinave. Cependant, nous ne pouvons pas nier le rapport avec la sirène de la mythologie grecque (mi-femme mi-oiseau). Il est évident que ces deux créatures marines ont en commun l'envoûtement des marins ; bien que leur apparence ne soit pas la même, leurs pouvoirs restent identiques.

Deuxièmement, en comparant la peinture et le cinéma, nous trouvons au premier abord plus de différences que de ressemblances : la toile est statique et donne à voir « seulement *une seule* impression<sup>478</sup> » du mouvement dans un seul plan, alors que le film « reproduit la multiplicité dynamique<sup>479</sup> » (c'est ce que Gilles Deleuze définit comme « image-mouvement<sup>480</sup> »); nous avons déjà mentionné qu'en peinture, il n'y a pas de hors-champ. Le plan cinématographique ne possède pas d'épaisseur en relief tridimensionnel. De plus, il ne garde aucune trace matérielle de l'intervention de l'artiste. Le niveau du récit, quant à lui, complique davantage leur rapport :

Le récit est ce point crucial où peinture et cinéma semblent irrémédiablement séparés [...]. Qu'est-ce qu'un récit en effet ? Essentiellement la mise en œuvre des deux notions d'*événement* et de *causalité*. On voit tout de suite que la peinture n'est pas bien armée pour marquer directement la causalité : c'est toujours verbalement qu'il faudra extraire la cause potentielle d'un événement peint. Au contraire, dans l'image filmique la plus brute, la cause est toujours imaginée en même temps que l'événement est perçu [...]<sup>481</sup>.

La notion du récit est liée, tout d'abord, à la littérature (à une longue tradition narrative, élaborée à l'époque de l'Antiquité et repris, beaucoup plus tard, vers XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles, par les romans). En lisant les pensées d'Aumont, nous devons nous apercevoir que le rapport entre cinéma et littérature semble, en quelque sorte, moins complexe que celui entre cinéma et peinture : les notions d'événement et de causalité, présentes dans une séquence cinématographique, ne se produisent pas d'une façon immédiate et évidente dans une toile. Pourtant, il est possible d'élaborer une

---

<sup>477</sup> Luc Vancheri, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, op. cit., p. 14.

<sup>478</sup> Kazimir S. Malévitch, « Le peintre et le cinéma », in *Le Miroir suprématisse*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p. 107.

<sup>479</sup> Jean-Michel Durafour, « Cinq Femmes autour d'Utamaro de Mizoguchi. Filmer à l'entour de la peinture », in *Ligeia*, Paris, Association Ligeia, n° 77-78-79-80, juillet-décembre 2007, p. 120.

<sup>480</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 38.

<sup>481</sup> Jacques Aumont, « De la scène à la toile, ou l'espace de la représentation », *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, p. 135.

philosophie des images en général, qui « rapproche extraordinairement toutes les images de l'histoire et de la préhistoire<sup>482</sup> » ; dans ce cas, le sens dans l'image, ses « constellations<sup>483</sup> » sont « soutenus par la mémoire de légendes, d'événements, de conflits ou de propagande de toute sorte<sup>484</sup> », par conséquent, comprendre une image, pour un iconologue, « c'est reconstituer ou inventer des contextes ou des causalités historiques<sup>485</sup> ». En effet, l'image, le visible, la représentation appartiennent à la même communauté de notions qui témoigne d'une histoire commune. Nous pensons que, dans le contexte des idées de Jean Louis Schefer, le cinéma apparaît comme une force mouvante et dynamique, qui explose « la paralysie amnésique<sup>486</sup> » de l'image picturale, de son message, géré par la mémoire historique.

Certes, les images cinématographiques ne sont pas identiques aux images picturales, mais les unes tout comme les autres peuvent « migrer ». Cette notion de la migration des images – la notion essentielle que nous avons déjà mentionnée – est exploitée dans plusieurs articles de Jacques Aumont ; elle suit, d'une certaine façon, l'idée de la migration formelle, postulée par Aby Warburg. En revanche, Aumont s'intéresse plutôt à la migration de la mise en scène, que le cinéma emprunte à la peinture. Les liens entre les images cinématographiques et les images picturales se compliquent lorsqu'aucune œuvre de peinture n'est ni citée, ni même évoquée. Le théoricien du cinéma français essaie d'expliquer leur rapport ainsi :

Migration ? en un sens, oui, car il y a bien eu un voyage, inattendu, risqué, de ces principes picturaux, qui sont détournés, changés, immigrés. Seulement, ce ne sont pas des figures qui ont migré. C'est une migration intellectuelle, une migration de schèmes mentaux et symboliques<sup>487</sup>.

Cet extrait laisse supposer que nous pouvons retrouver plusieurs types différents de formes de migration. Jacques Aumont explique les différents résultats de la migration ainsi : « Sans doute, s'il

---

<sup>482</sup> Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1997, p. 32.

<sup>483</sup> *Ibid.*

<sup>484</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>485</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>486</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>487</sup> Jacques Aumont, « Annonciations (Migrations, 3) » [en ligne]. *Cinémas*, Volume 12, Numéro 3, Printemps 2002 : « Cinélekta 4 », p. 61. Consulté le 5 novembre 2020.

<Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2002-v12-n3-cine465/000735ar/>>

y a eu calque, en quelque sens et sur quelque plan, ce qui a migré c'est une figure, des figures<sup>488</sup> » ; dans un autre cas, « c'est plutôt la transposition d'un ensemble dans un autre ensemble<sup>489</sup> » ; les décors, quant à eux, peuvent devenir aussi « des citations approximatives mais limpides<sup>490</sup> » ; enfin, la migration peut prendre une forme de « configuration, démontée en ses éléments puis remontée, autrement<sup>491</sup> » (ceci est un travail du figural) ; ou bien, le réalisateur essaie d' « assimiler un héritage<sup>492</sup> », cela veut dire refaire (à neuf) : démonter et remonter consciemment, désarticulant la scène en ses éléments premiers (des personnages, des lieux, des accessoires, des moments, des mimiques ou des postures) afin de recomposer avec les mêmes éléments, mais dans un autre ordre. Dans tous les cas, les citations au cinéma *font* les images, et les images *font* hybrider l'expression cinématographique. Au final, les images peuvent ressembler à « un fourbi citationnel<sup>493</sup> », qui fait non seulement revivre la mémoire du cinéma et la mémoire culturelle en générale, mais qui prouve aussi la puissance d'idée, condense la pensée humaine.

Souvent, nous retrouvons, dans l'image cinématographique, la présence – explicite ou implicite – de la peinture ; plus encore, il y a des films *sur* la peinture (cela prouve que le rapport entre ces deux expressions artistiques « est tout sauf simple<sup>494</sup> »). Certes, cette « présence » définit « *la peinture en tant qu'autre*<sup>495</sup> » (le cinéma convoque la peinture en tant que *cinéma*), mais l'apparition de l'autre questionne et enrichit à la fois le cinéma en tant que médium. Nous pouvons dire que la peinture attire le cinéma comme les sirènes attirent des marins : dans le cas d'Antonioni, le réalisateur prend le risque de redresser, ou bien, de corriger le réel ; il est donc séduit par le déficit créatif qui est audacieux et dangereux à la fois. Dans le cas d'Epstein, l'image cinématographique s'appuie sur l'héritage pictural d'une manière implicite, en formant un palimpseste visuelle,

---

<sup>488</sup> Jacques Aumont, « Migrations », in *Cinémathèque*, n° 7, printemps 1995, p. 39.

<sup>489</sup> *Ibid.*

<sup>490</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>491</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>492</sup> Jacques Aumont, « Annonciations (Migrations, 3) » [en ligne], *op. cit.*, p. 62.

<sup>493</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>494</sup> Jacques Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>495</sup> Jean-Michel Durafour, « *Cinq Femmes autour d'Utamaro* de Mizoguchi. Filmer à l'entour de la peinture », *op. cit.*, p. 121.

pluridimensionnel et polyphonique à la fois. La polyphonie y est présente grâce à la technique de surimpression, maîtrisée par Epstein. Paradoxalement, chez le réalisateur français, nous retrouvons le dialogue – entre l’abstraction pure et le réalisme pur – qui confirme l’idée de Wassily Kandinsky que la plus grande négation de l’objet et sa plus grande affirmation sont équivalentes :

Ces deux pôles ouvrent *deux voies*, qui conduisent finalement *vers un seul but*.

Entre ces deux pôles se situent les nombreuses combinaisons de l’abstrait et du réel, dans leurs accords variés.

Ces deux éléments ont toujours existé en art, l’un devant être désigné comme « purement esthétique », l’autre comme « objectif ». Le premier s’exprimait dans le second, tandis que le second était au service du premier. On avait affaire à un dosage variable qui cherchait apparemment à atteindre le sommet de l’idéal dans un équilibre absolu<sup>496</sup>.

L’extrait cité nous prouve que Kandinsky refuse d’opposer l’abstraction et le réalisme : ces « *deux voies* » représentent l’unité, l’ensemble qui est inséparable. En plus, les deux éléments, « la grande abstraction » et « le grand réalisme », existaient toujours dans l’histoire de l’art, et enfin, en continuant les idées de Kandinsky, nous pouvons supposer que « le sommet de l’idéal dans un équilibre absolu » a été atteint avec l’art cinématographique, où l’abstraction a non seulement la possibilité de côtoyer le réel, mais aussi de faire partie du réalisme. Nous retrouvons ce paradoxe dans l’œuvre de Jean Epstein, plus précisément, dans les images de l’eau qui appelle le réalisateur à trouver une forme adéquate, exacte afin d’exprimer ce phénomène qui n’a pas de forme prédéfinie. L’eau, en tant que matière, incarne ce paradoxe (elle est abstraite et réelle à la fois) qui peut être exprimé uniquement en cinéma par la sensation de la polyphonie : d’une part, l’eau est une substance chimique et, d’autre part, sa présence est éphémère, l’être humain a du mal à l’attraper.

La surimpression, qu’on peut définir comme la superposition de deux ou plusieurs images sur une même surface sensible, joue un rôle primordial dans l’événement de transmission de l’héritage pictural de la peinture au cinéma, ainsi que de la production de la polyphonie filmique. Le portrait est un élément indispensable de surimpression chez Epstein : le visage humain a le pouvoir d’exprimer les pensées essentielles, il est capable de transformer l’intériorité en extériorité. De plus, Jean Epstein efface des limites entre le portrait et le paysage car ces images en surimpressions

---

<sup>496</sup> Wassily Kandinsky, « Sur la question de la forme », in *Der Blaue Reiter* (1912), repris in *Regards sur le passé et autres textes (1912-1922)*, édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1974, p. 152.



peuvent être définies à la fois comme portraits et comme paysages, des portraits-paysages. De cette façon, Epstein questionne les classifications strictes des genres graphiques, repousse leurs limites et élargit, par la suite, leurs définitions.

Sur ce point, les images chez Epstein deviennent polyphoniques grâce au processus d'hybridation : les plans sont créés à l'instar des sirènes – chimères hybrides (mi-femmes mi-oiseaux) – qui envoûtent des spectateurs-marins. Ainsi, la surimpression fait naître un type d'images très particulier que nous appelons les images-hybrides<sup>497</sup>. Si nous commençons à questionner l'origine du processus d'hybridation, nous nous retrouvons, en effet, face à l'Antiquité, ainsi qu'à de nombreux peuples primitifs, où la mythologie joue un rôle majeur. La figure de l'hybride – l'être monstrueux – incarne, en premier lieu, un être anormal (la sirène). Le terme « hybridation », tout d'abord, nous rappelle le croisement entre deux individus de taxons différents en biologie ou le mélange des orbitales atomiques en chimie. Dans tous les cas, il s'agit d'une configuration, d'un amalgame, d'un amas des parties différentes qui créent ensemble un nouveau produit, un être hybride, voire un monstre. Dans les arts, l'hybride semble inévitablement une forme complexe à caractériser<sup>498</sup> : il s'agit du mélange des genres ou même des expressions artistiques complètement différentes. Cela produit l'effet de la polysémie, complique la structure, ainsi que les significations de l'œuvre. En littérature, l'usage du terme « hybride » est antérieur à celui des arts plastiques : on le retrouve, surtout à l'époque nommée *Aufklärung*, ou celle du romantisme (dans les écrits de Gotthold Ephraim Lessing, ou bien, dans les nouvelles formes d'écriture chez Novalis).

L'historien de l'art Élie Faure était le premier à avoir utilisé le terme d'hybride en 1912 dans le contexte de l'architecture médiévale (l'art roman)<sup>499</sup>. André Chastel, quant à lui, emploie le même terme en 1957 en analysant l'art de la Renaissance. Selon théoricien, « l'hybride » est « la forme ambiguë et monstrueuse », qui « confond, avec un sentiment aigu du caprice et du jeu, l'image des espèces, combinant le vivant et l'inanimé, le végétal et l'animal, le bestial et l'humain en de

---

<sup>497</sup> Nous reviendrons sur cet aspect afin de le nuancer en analysant le film-sirène *Délivrance* de John Boorman (cf. § 3.1.7. « Le concept de l'image-hybride », pp. 308-311).

<sup>498</sup> Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », in *Le Portique* [En ligne], 2006, n°2. Consulté le 13 janvier 2021.

<Disponible sur : <https://journals.openedition.org/leportique/851#quotation>>

<sup>499</sup> Élie Faure, *Histoire de l'art : L'art médiéval* [1912], établissement du texte et dossier critique par Martine Chatelain-Courtois, Paris, Éditions Denoël, coll. « Folio/Essais », 1988, p. 233.

constantes métamorphoses<sup>500</sup> » (on la retrouve, notamment, dans l'ornement fantastique du Maniérisme). La période moderne et contemporaine, ainsi que l'art actuel permettent de comprendre « les multiples glissements et extensions de ce terme à d'autres significations, usages et enjeux<sup>501</sup> ». Au fait, en raison de l'hybridation, l'œuvre devient ouverte : elle ne peut pas être réduite à une seule interprétation<sup>502</sup>. Au cinéma, Jean Epstein, à travers ses images-hybrides, rassemble à l'intérieur du même cadre deux genres graphiques – le portrait et le paysage – et nous invite à réfléchir sur le rapport très complexe entre le cinéma et la peinture.

L'union du portrait et de l'eau, comme élément principal du paysage, fait référence, d'une manière incidente et insistante à la fois, à l'histoire de la peinture, et ainsi nous fait penser à ce que nous appelons le *portrait aquatique*. Nous le retrouvons, pour la première fois, en peinture impressionniste, notamment chez Claude Monet (*Camille Monet sur son lit de mort*, 1879 ; *Michel Monet au pompon*, 1879 ; etc.) ou chez Pierre-Auguste Renoir (*La Liseuse*, 1874-1876 ; *La Réveuse*, 1879 ; *Portrait de l'artiste*, 1879 ; etc.). Les principes des impressionnistes, que Monet ou Renoir père appliquaient au portrait, évoquent en nous l'idée de l'invention de *portrait aquatique*. Nous pouvons énumérer la présence directe ou indirecte de l'eau, l'impression de fluidité, liquidité de l'image, le miroitement des traits de visage comme des critères distinctifs du *portrait aquatique*. Une telle représentation ressemble à une image qui se reflète



L'exemple du *portrait aquatique* :

*Camille Monet sur son lit de mort* (1879) de  
Claude Monet

<sup>500</sup> André Chastel, « Le fragmentaire, l'hybride, l'inachevé » [1957], in *Fables, formes, figures*, vol. 2, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1978, p. 41.

<sup>501</sup> Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », in *Le Portique* [en ligne], *op. cit.*

<sup>502</sup> Cf. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Points, n° 107. Sciences humaines », 1979.

sur la surface flottante d'une rivière (ou de la mer). Si dans le film *Cœur fidèle*, la présence de l'eau accompagne le portrait, dans la peinture de Monet ou de Renoir, la présence de l'eau peut être soit directe, soit indirecte, implicite par la technique impressionniste. Dans le film d'Epstein, le visage flottant de Marie (actrice Gina Manès), superposé avec l'image de la mer grâce à la technique de surimpression, crée l'ambiance d'instabilité, souligne la fragilité des sentiments.

Comme nous pouvons le constater, la peinture est présente dans le film d'Epstein tout en évitant le caractère déclaré du tableau dans le plan (la peinture est présente et absente à la fois car la présence matérielle n'y existe pas). Le *portrait aquatique* d'Epstein porte en lui le ferment d'un tableau possible : les images nous forcent à s'interroger sur leur caractère pictural. Le réalisateur français fait du réel une fiction miroitante, qui, d'une certaine façon, oblige le spectateur à se souvenir d'un tableau ou, plus généralement, d'un mouvement pictural (dans le cas de *Cœur fidèle*, le spectateur pense à l'impressionnisme). La présence de la peinture dans le cinéma est, en quelque sorte, imaginaire (ou même, illusionniste car, d'une manière générale, le cinéma crée des illusions). Par conséquent, les rapprochements de la peinture et du cinéma doivent rester prudents et délicats. « Penser les rapports cinéma et peinture, ce n'est donc pas seulement chercher à recueillir les similitudes et les différences qui rapprochent ou séparent des régimes d'images et de formes, c'est encore et surtout tenter de penser comment les notions mêmes d'image et de forme ont changé au passage de l'un à l'autre<sup>503</sup>. » Dans le cas de *Cœur fidèle* d'Epstein, l'héritage pictural est absorbé par la technique nouvelle de surimpression qui revisite l'esthétique picturale à travers les puissances cinématographiques. Le résultat rappelle la création d'une sirène, d'un être hybride, qui induit plusieurs sources de son émanation et séduit le spectateur.



<sup>503</sup> Luc Vancheri, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, op. cit., p. 12.



Dans le film muet *Cœur fidèle* (1923), Jean Epstein utilise plusieurs surimpressions afin de traduire les mouvements aquatiques par les puissances cinématographiques

Si dans la peinture de Monet ou de Renoir père, les genres graphiques restent plutôt stables (nous pouvons distinguer, sans aucun souci, le portrait du paysage), dans le cas de *Cœur fidèle* d'Epstein, les limites du genre sont effacées par l'eau du cinéma. En effet, la liquidité de l'image filmique, créée par la technique de surimpression, amène le principe d'hybridation à son apogée : le visage d'un personnage et le fond aquatique, faisant référence au paysage en tant que genre, produit un effet du miroitement, d'instabilité, du jeu (tel jeu de scintillement sur la surface de l'eau), qui questionne, par conséquent, le rapport entre la peinture et le cinéma en général.

Dans une certaine mesure, il est possible de *comparer* le cinéma et la peinture (comme nous le faisons avec beaucoup de phénomènes plus ou moins différents), mais lorsqu'on le fait, il faudrait appréhender l'approche de Jacques Aumont, exprimée à la fin de son livre *L'Œil interminable*.

*Cinéma et peinture :*

Pas de traduction possible, qui fasse équivaloir la caméra au pinceau, le film au tableau : la thèse de tout ce livre a été, au contraire, qu'il n'y a d'équivalences éventuelles que dans la partie la plus implicite de l'art, que le rapport entre cinéma et peinture n'est pas la « correspondance » ni filiation chères aux esthétiques classiques. Certes, c'est bien comme *art* que le cinéma suscite la pensée de la peinture, mais comme art autonome, comme art *du cinéma* [...]. Ce qu'enseigne la recherche de la peinture dans le cinéma, c'est justement, entre autres, que celui-ci ne contient pas celle-là, mais la scinde, l'éclate et la radicalise<sup>504</sup>.

Pour ainsi dire, Aumont questionne la fameuse idée de Ricciotto Canudo<sup>505</sup> que le cinéma, en tant que « Septième Art », englobe toutes les expressions artistiques, en devenant « la somme-synthèse de tous les autres ». Certes, l'art du cinéma n'a pas de longue histoire, au contraire de la

<sup>504</sup> Jacques Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture, op. cit.*, pp. 253-254.

<sup>505</sup> Cf. Ricciotto Canudo, *Manifeste des sept arts*, Paris, Séguier, coll. « Carré d'Art », 1995, pp. 7-15.

littérature ou de la musique, mais il essaie de prouver son originalité, son caractère audacieux et provocant, qui le rapproche à la sirène. Cette chimère, qui possède des traits attirants et ambigus à la fois, incarne l'âme rebelle du cinéma, qui est une expression artistique osée, éprouvée.

L'image de la sirène nous aide à passer du niveau visuel au niveau sonore en liant le visible et l'audible par le pouvoir de séduction et du charme sensuel. Ainsi, la perception devient plus fine, plus nuancée. En effet, l'image et le son sont indissociables dans l'œuvre de Jean Epstein ou de Michelangelo Antonioni. Quant au niveau sonore, deux autres films d'Epstein attirent notre attention : *Chanson d'Ar-Mor* (1934) et *Le Tempestaire* (1947). Le premier nous intrigue par son titre qui a été changé plusieurs fois<sup>506</sup> : à une étape d'écriture de scénario, le film s'intitulait *La sirène*, puis, il fut tourné sous le titre de *Le Chant de la sirène*, enfin, il a été rebaptisé *Chanson d'Ar-Mor*. Cette histoire du titre nous permet d'interpréter tout le film comme une sorte de chant charmant et dangereux de la sirène.



L'éminence rocheuse dans *Le Tempestaire* (1947) de Jean Epstein

Le deuxième film (*Le Tempestaire*) nous séduit par la création du « *relief du bruit de la mer*<sup>507</sup> ». Jean Epstein décrit lui-même le travail sur la matière sonore brute ainsi : « Le ralenti du son : en détaillant et en séparant les bruits, en créant une sorte de gros plan du son, le ralenti peut permettre à tous les êtres, à tous les objets de parler<sup>508</sup> ». Nous voyons un parallèle entre le bruit (le son) et la

---

<sup>506</sup> Leslie Dagneaux et Roxane Hamery, « *Chanson d'Ar-Mor* et *Une visite à L'Ouest-Éclair*, genèse et diffusion de deux films bretons de Jean Epstein produits par *L'Ouest-Éclair* », in *Jean Epstein : Actualité et postérités*, sous la direction de Roxane Hamery et Éric Thouvenel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 21.

<sup>507</sup> Édouard Arnoldy, « Du bruit : notes sur la phonogénie et l'inouï chez Jean Epstein », *Jean Epstein : Actualité et postérités*, op. cit., p. 240.

<sup>508</sup> Jean Epstein, « Les films de Jean Epstein vus par lui-même », *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, t. 1 : 1921-1947, Paris, Éditions Seghers, coll. « Cinéma Club », 1974, p. 63.

matière de l'eau : le bruit des vagues se répand dans les moindres recoins de l'image comme l'eau entre les creux des rochers. L'éminence rocheuse fait référence – d'une manière indirecte, très délicate – aux îles des Sirènes (généralement, on y localise des épisodes homériques). De plus, la sonorité aquatique est lourde, voire écrasante ; elle pourrait être associée au danger du chant des sirènes : le son incarne la présence invisible de ces monstres marins qui s'approprient le milieu à travers le pouvoir du son (la sonorité maritime envahit l'espace, fait connaître son côté destructeur). D'une certaine façon, le son aquatique devient une métaphore sonore du danger. En effet, la matière aquatique absorbe le pouvoir de sirène qui est un pouvoir agressif, violent, voire mortel. Epstein essaie de distinguer les éléments qui constituent ce bruit, il analyse les détails sonores. Ainsi, le réalisateur français donne la vie aux vagues, offre une âme de la sirène à la mer.

## 2.3. Transcription filmique de la mer par les couleurs

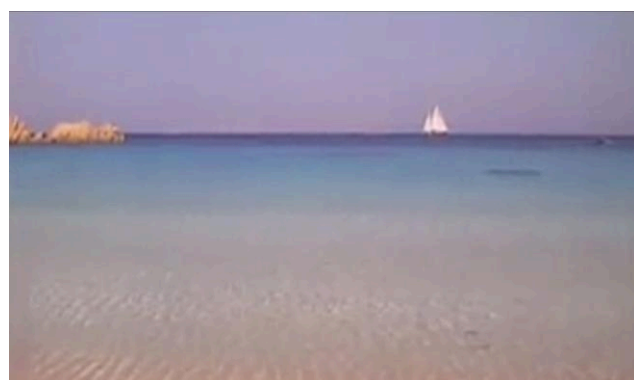
### 2.3.1. L'image sonore

Après nous être arrêtés sur la question complexe du son, nous nous retrouvons face à un autre problème théorique que *Le Désert rouge* d'Antonioni suggère : la transcription filmique de la mer par les couleurs. Le spectateur observe la fille solitaire qui sort de la mer ; la caméra la suit en panoramique horizontal (toujours du côté gauche vers la droite). La fille s'allonge sur le sable rose et jette son regard sur la mer en face d'elle. Au niveau sonore, nous entendons le bruit de chaque vague qui atteint le rivage. Au niveau visuel, nous voyons un plan qui rappelle les meilleures toiles de William Turner : l'espace est relativement partagé en trois parties (le rivage rose tout en bas, la mer azurée au milieu et le ciel bleu pastel en haut) ; les couleurs sont bien recherchées et nuancées. L'équilibre chromatique exprime, au niveau visuel, toute la complexité de la matière aquatique (le mouvement permanent, l'agitation, la perception de liquidité).

Tout comme la toile *Aube après le naufrage* (1841) de William Turner, dont nous avons déjà parlé, la plage de Michelangelo Antonioni évoque un paysage de la disparition. Mais, paradoxalement, le vide n'est pas vide, il vibre de la vie, de l'être, de la plénitude. Bien que la fille reste hors champ, son absence temporaire ne détermine pas la caractéristique de l'image. Les différentes couches de couleurs remplissent le plan au maximum, submergent l'espace filmique, en créant ainsi une polyphonie visuelle. Cette polyphonie fait vibrer l'image, procurant aux couleurs une autre dimension. Ainsi, la plage devient un substitut d'espace mental où l'imagination se libère. « Le vide » de la plage appelle à la création, à l'expérience onirique. Les contours de l'imagination aquatique commencent à s'éclaircir, lorsque Giuliana raconte l'apparition d'un bateau mystérieux sans équipage. Les images filmiques créent, d'une façon indirecte, des allusions vers le mythe du Hollandais volant, le plus célèbre des vaisseaux fantômes. Les origines de cette légende sont assez floues : les premières mentions apparaissent en 1790 dans un récit de voyages en mer, écrit par John MacDonald (*Travels in various part of Europe, Asia and Africa during a serie of thirty years and upward*), ainsi qu'en 1795 dans un autre récit, fait par George Barrington (*A Voyage to Botany Bay*). La légende est souvent liée aux croyances superstitieuses des marins, qui se sont développées à la suite du naufrage d'un vaisseau de guerre hollandais pendant une tempête ; les marins disaient que le vaisseau est réapparu plus tard sous une forme fantomatique. Les différentes versions du récit soulignent que les événements se déroulent aux alentours du cap de Bonne-Espérance, donc sur la



côte atlantique rocheuse de l’Afrique du Sud. La représentation du Hollandais volant dans les arts (littérature, peinture, cinéma) est fréquemment très éloignée de la légende originelle. À titre d’exemple, nous pouvons mentionner la saga cinématographique *Pirates des Caraïbes* (*Pirates of the Caribbean*, 2003-2017). Cependant, l’œuvre la plus aboutie sur le plan esthétique serait l’opéra allemand de Richard Wagner, *Le Vaisseau fantôme* (*Der fliegende Holländer*, 1843). Le parallèle avec l’œuvre wagnérienne nous aide à mieux appréhender une certaine mystification du film d’Antonioni.



Les allusions visuelles indirectes vers le mythe du Hollandais volant (*Le Désert rouge* d’Antonioni)

Chaque plan de *Désert rouge* révèle une couleur différente de la mer. D’abord, l’eau semble incolore (elle reflète le sable rose), puis, si nous regardons vers l’horizon, elle devient céruleenne. Dans les plans suivants, la mer est de plus en plus sombre et le ciel violet ; enfin, la couleur de l’eau se rapproche d’une tempête où la mer et le ciel se ressemblent. Désormais, le récit possède de moins en moins de traits réalistes ; nous entrons dans la dimension d’un mythe. Cette transition vers l’espace mythique se fait grâce à la transcription filmique de la matière de l’eau par les couleurs (le corps de la mer s’exprime par la polychromie).





La fille, allongée sur la plage déserte, observe la mer.



La mer, vue par la fille solitaire, est filmiquement transcrite par les couleurs.

Cette séquence cinématographique fait, en quelque sorte, un écho à *La Mer* de Claude Debussy, très proche, très présente. Nous pouvons distinguer deux aspects qui font une liaison entre le film de Michelangelo Antonioni et l'œuvre de Debussy – question des couleurs et l'idée d'une mer sans hommes, c'est-à-dire, sans hommes pour la percevoir. Vladimir Jankélévitch évoque une gamme chromatique très vaste dans l'œuvre de Debussy : « la blancheur hivernale », « la grisaille de l'automne », « la couleur du sable et de la cendre, de la brume et du souci », « un clair de lune rose et gris », « le contraste oriental du jour aveuglant et de la nuit noire fond dans les dégradés du jour gris et de la nuit claire », « l'océan et le sable des dunes, chez Debussy, ont la couleur de février<sup>509</sup>. » D'une certaine façon, Debussy efface les limites entre les sons et les couleurs ; nous pouvons aller même plus loin : le compositeur français attribue aux sons certaines couleurs.

La deuxième liaison entre Debussy et Antonioni se présente à travers *La Mer*, le poème du seul océan, ou bien, le poème de la *mer en soi*. Cette œuvre symphonique nous transporte loin de la civilisation des hommes ; selon Jankélévitch, l'homme, chez Debussy, a disparu de l'Océan sans visage<sup>510</sup> ; rien n'est plus à la ressemblance de l'homme, nous entendons juste « le fracas des éléments amorphes, anonymes, acéphales qui s'affrontent depuis l'origine des mondes »<sup>511</sup>. Les jeux de l'eau et des rayons, le grondement sourd de l'océan remplacent la figure de l'homme. Nous nous retrouvons face au monologue de la nature qui se parle à elle-même.

---

<sup>509</sup> Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchatel, Éditions de la Baconnière, 1968, pp. 28-30.

<sup>510</sup> *Id.*, p. 94.

<sup>511</sup> *Id.*, p. 95.

Le troisième « Nocturne » de Debussy, intitulé *Sirènes*, s'inspire du thème aquatique et fait une sorte d'écho à *La Mer*. D'après Vladimir Jankélévitch, la musique de Debussy a toujours été aux écoutes des Sirènes et de la fée Ondine : car c'est elle, la Roussalka de la séduction fluviale ou lacustre, qui attire les hommes dans la profondeur mortelle ; elle qui chante le chant des enchanteresses pour attirer les naufragés au fond de la mer<sup>512</sup>. Dans *Sirènes*, le thème vocal de la séduction féminine cohabite le thème instrumental de l'Océan ; le chant des enchanteresses y est un chant sans paroles, les sirènes ne disent rien et ne s'adressent à personne ; leur chant, basé sur le motif des vagues, oscille irrégulièrement sur seulement quelques notes, alternant croches simples et croches en triolet. Debussy traite les sirènes en tant qu'un élément impersonnel de l'existence océanique, tout comme les vagues ou les nuages. Ainsi, *Sirènes* joignent le thème de la nature sans présence humaine.

La dimension mythologique nous fait revenir vers le concept du film-sirène. L'image chez Antonioni se trouve tout à coup capable de se faire entendre. L'image-son remplit l'espace en invitant, en séduisant, en trompant, tel le chant de sirène. À peine revenue sur rivage, la fille entend le son marin inhabituel. La caméra tourne autour de la tête de la fille en montrant ainsi son étonnement. La plage est déserte, mais la voix est là, proche par moment, puis, plus lointaine. Quelqu'un (une femme ?) chante, mais l'adolescente ne voit personne. La voix-off nous dit que la chanson « a semblé venir de la mer », des roches ; surtout, Giuliana souligne que cette voix mystérieuse était « si douce ». Ce détail guide le spectateur vers l'hypothèse qu'il s'agit, en effet, du chant des sirènes. Dans *L'Odyssee* d'Homère, les sirènes charment les marins par la *douceur* de leur chant : elles sont, nous dit-il, assises dans un pré, « bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent<sup>513</sup> ». Leur présence pourrait expliquer l'absence des marins à bord du navire dont Giuliana racontait auparavant (les sirènes les avaient tuées). Ceci pourrait fournir un certain éclaircissement à la légende du Hollandais volant. Justement, le confluent du mythe des sirènes et celui du vaisseau fantôme est efficace dans la mesure où l'image des sirènes, comme des créatures dangereuses, voire cannibales, explique la disparition des marins (ils sont devenus les victimes des sirènes sanguinaires). Cependant, tout au long de l'épisode, les sirènes restent invisibles ; nous ne voyons personne, uniquement la nature (l'eau, la mer, des rochers, et ainsi de suite). En revanche, nous entendons, d'une façon très nette, une voix, un chant.

---

<sup>512</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>513</sup> Homère, *Odyssee*, XII, in *Iliade. Odyssee, op. cit.*, p. 713.

L'éventuelle réponse à de nombreuses questions que pose cette séquence mystérieuse se trouve dans les différentes versions de mythe de la mort des sirènes. *Les Argonautiques orphiques*, une épopée grecque ancienne anonyme, relatant une version de la quête des Argonautes, mentionne le saut des sirènes dans la mer et leur transformation en rochers après le passage d'Orphée :

Tandis que je jouais de ma cithare, les Sirènes, depuis la cime de leur guette, furent prises de stupeur et mirent fin à leur chant. De leurs mains, elles lâchèrent, l'une les roseaux de sa flûte et l'autre sa lyre. Elles poussèrent d'affreux gémissements, car le triste jour de leur mort, fixé par le destin, était arrivé. Du haut de l'à-pic, elles se jetèrent dans le gouffre de la mer houleuse et changèrent en pierres leur corps et leur orgueilleuse beauté<sup>514</sup>.

Le poème se présente comme un récit composé par Orphée (il y est le narrateur). L'extrait, qu'on vient de citer, fournit plus de questions que des réponses : le narrateur ne dit rien sur l'apparence des sirènes (peut-être, sont-elles de jeunes filles et non des êtres hybrides ?) ; en effet, pour jouer aux instruments musicaux, elles devaient avoir des bras et pas seulement des ailes ; de plus, l'auteur anonyme mentionne deux sirènes et non les trois (où se trouve la troisième alors ?). Le grammairien grec Aelius Herodianus (ou Hérodien), quant à lui, dans le traité de *Prosodie universelle* mentionne aussi le saut des sirènes dans la mer, ainsi que la transformation en roches blanches après la joute avec les Muses<sup>515</sup>. Plus on analyse les différentes versions de mythe, plus de contradictions nous y trouvons. Par exemple, comment les sirènes pouvaient-elles rencontrer Ulysse, si elles étaient déjà mortes après le passage d'Orphée (le mythe des Argonautes représente les événements antérieurs au mythe d'Ulysse) ? La présence des rochers dans le *Désert rouge* nous renvoie vers ces différentes sources de la mythologie grecque afin qu'on puisse saisir les significations filmiques bien cachées sous le palimpseste audiovisuel. En effet, les sources mythologiques corrigent et compliquent à la fois notre perception, concernant cette séquence, en nous obligeant à repenser le lien entre les rochers et la voix. Les rochers pouvant chanter à l'instar des sirènes soulèvent la question du substitut de corps vivant par des pierres, ainsi que le déplacement de la voix de l'organisme vivant vers une matière immobile, minérale. Toutefois, la substance rocheuse, dure et escarpée, peut-elle vraiment posséder une voix et produire un son, voire, un chant ? Ces questions supposent que Michelangelo Antonioni a tenté de réécrire le mythe des sirènes en attribuant la capacité de chanter

---

<sup>514</sup> *Les Argonautiques orphiques*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », Collection des Universités de France, 1987, p. 168 (1284-1291).

<sup>515</sup> Cf. Aelius Herodianus, *Herodiani Technici reliquiae: Praefationem et Herodiani prosodiam catholicam continens*, préface d'August Lentz, vol. 3, Lipsiae, B. G. Teubneri, 1867.

aux sirènes même après la mort. En même temps, le réalisateur a construit sa propre vision de la réalité, qui questionne les règles physiques et fait croire aux mirages.

### 2.3.2. Sirènes et les aspects psychanalytiques

#### 2.3.2.1. Conception lacanienne de la voix et du réel

Les images-rêves de Michelangelo Antonioni évoquent l'opposition que nous pouvons retrouver chez Gaston Bachelard : l'inconscient du rêve – nocturne, dangereux, pervers – est inséparable de l'inconscient de la rêverie diurne et d'une psychanalyse douce (cette dernière est représentée par l'eau douce qui est non seulement « la véritable eau mythique<sup>516</sup> », mais aussi « une eau privilégiée<sup>517</sup> »). La tension entre deux aspects de la rêverie – diurne et nocturne – se dévoile en analysant le rapport entre les hallucinations et la réalité, ou ce que Bachelard appelle « l'unité d'imagination<sup>518</sup> ». Dans ce contexte, la voix invisible apparaît comme un objet très complexe qui relève des questions psychanalytiques à propos des hallucinations et nous ramène vers les pensées de Jacques Lacan. En effet, Antonioni « développe une conception quasi lacanienne du réel, à la fois donné comme ce qui résiste et comme ce qui manque<sup>519</sup> » : dans *Blow Up* (1966), les agrandissements photographiques, au lieu d'approcher le réel, ne font que parfaire sa perte (paradoxalement, la photographie devient le médium de l'abstraction, de l'informe) ; dans *Le Désert rouge*, la réalité cinématographique existe selon ses propres règles, elle ment, en échappant à la perception du spectateur, qui se perd devant le jeu des sons et des couleurs. Dans les deux films, Antonioni met en cause le réel, mais sous deux angles différents : dans *Blow Up*, la question principale est de *voir ou ne pas voir* la vérité, alors que dans *Le Désert rouge*, nous retrouvons un rapport très complexe entre *voir ou ne pas voir* et *entendre ou ne pas entendre*.

D'une manière implicite, l'esthétique sonore d'Antonioni soulève les questions sur l'objet du désir, qui est purement fantasmatique. Sur ce point, Antonioni convoque les pensées de Jacques

---

<sup>516</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 173.

<sup>517</sup> *Id.*, p. 179.

<sup>518</sup> *Id.*, p. 57.

<sup>519</sup> Luc Vancheri, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, op. cit., p. 2.

Lacan. Si le désir dérouté, il suscite la présence d'artifices jouant le rôle de boussole. Si une espèce animale possède une boussole naturelle, l'espèce humaine, quant à elle, doit apprendre à balancer entre plusieurs boussoles ; les multiples boussoles de l'homme (des montages signifiants, des discours, etc.) indiquent ce qu'il faut faire : comment réfléchir, jouir et, bien sûr, se produire. Cependant, les fantasmes n'obéissent pas aux idéaux communs. L'innovation prend la place de la tradition ; le féminin prend le pas sur le viril ; la perversion acquiert la valeur d'une rébellion contre les identifications assurant le maintien de la routine sociale, donc contre la loi du Père que Freud a défendu autant que possible.

La notion de libido (l'énergie psychique du désir) se trouve au centre de la théorie psychanalytique, qui s'appuie, d'une part, sur la tradition hédoniste, ainsi que la théorie de la bestialité, élaborée par Aristote, et d'autre part, sur Spinoza, qui avouait que « le désir est l'essence même de l'homme<sup>520</sup> ». Pour saisir le concept lacanien du désir, il faut, tout d'abord, appréhender sa notion de l'Autre, que nous avons déjà évoqué au tout début de notre analyse :

L'Autre dont il s'agit est celui qui peut donner au sujet la réponse, la réponse à son appel. Cet Autre auquel fondamentalement il pose la question, nous le voyons apparaître dans *Le Diable amoureux* de Cazotte comme étant le mugissement de la forme terrifiante qui représente l'apparition du surmoi, en réponse à celui qui l'a évoqué dans une caverne napolitaine – *Che vuoi ? Que vuoi ?* La question est posée à l'Autre de ce qu'il veut. Elle est posée de là où le sujet fait sa première rencontre avec le désir, le désir comme étant d'abord le désir de l'Autre<sup>521</sup>.

La présence de l'Autre présume un échange, ou bien, une situation de dialogue, qui devrait diriger vers quelque chose. Si dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan définit l'Autre comme « le lieu où se situe la chaîne du signifiant qui commande tout ce qui va pouvoir se présenter au sujet », dans *Le désir et son interprétation*, l'Autre est celui qui a le pouvoir de « donner au sujet la réponse », plus encore, en s'appuyant sur le roman fantastique de Jacques Cazotte, publié en 1772, Lacan caractérise l'Autre « comme étant le mugissement de la forme terrifiante qui représente l'apparition du surmoi » (le surmoi induit, sans doute, une notion polysémique de surhumain [en allemand, *Übermensch*] que nous retrouvons, notamment, chez Friedrich Nietzsche). L'Autre a la possibilité de faire venir ou non, dans la présence de la parole, un signifiant ; ensuite, la question du choix se pose ; le choix fait s'établir la *barre* entre le signifiant et le signifié. Donc le rapport entre le moi et l'Autre est très ambigu : d'une part, nous retrouvons une

---

<sup>520</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation : 1958-1959*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Le Champ Freudien », 2013, p. 16.

<sup>521</sup> *Id.*, pp. 24-25.

coexistence, une simultanéité, et, d'autre part, la différence, la distance, une certaine impénétrabilité se maintiennent constamment. Face à la présence du désir de l'Autre qui est obscure et opaque, le sujet ressent une sorte de *détresse* ; cela définit l'expérience de l'Autre comme étant traumatique.

Le sujet se défend contre sa détresse en construisant quelque chose qui est flexible avec l'autre : il s'agit du moi comme « sujet parlant<sup>522</sup> ». Le lieu de référence, par où le désir apprend à se situer, est le fantasme, définit par Jacques Lacan ainsi :

Chaque fois que vous aurez affaire à quelque chose qui est à proprement parler un fantasme, vous verrez qu'il est articulable dans ces termes de référence, en tant que rapport du sujet comme parlant à l'autre imaginaire. C'est cela qui définit le fantasme. La fonction du fantasme est de donner au désir du sujet son niveau d'accommodation, de situation. C'est bien pourquoi le désir humain a cette propriété d'être fixé, adapté, coapté, non pas à un objet, mais toujours essentiellement à un fantasme<sup>523</sup>.

L'imaginaire se définit par un regard, qui soulève l'importance d'une vision, confirmée par l'expérience. L'analyse psychanalytique fait cesser le fantasme d'être une anomalie : l'analyse transforme la perversion et/ou le délire en quelque chose d'articulée. L'Autre met le sujet à une certaine distance de son être, cela fait que l'être est joignable uniquement par sa métonymie (dans le sujet qu'est le désir). Comme le sujet est engagé dans la parole et dans la relation à l'Autre comme lieu de la parole, il retrouve un signifiant qui manque toujours, et c'est le phallus (ce dernier engage tout rapport avec l'Autre). Selon Jacques Lacan, le désir est la métonymie de l'être dans le sujet, et le phallus est la métonymie du sujet dans l'être. Par conséquent, le sujet tombe sous le coup de ce qui se développe (le complexe de castration).

Le phallus peut apparaître sous une forme d'oreille, de la peau, de la voix, etc. Plus précisément, Lacan situe la voix « au niveau du délire du sujet<sup>524</sup> », mettant un accent particulier sur les notions de la coupure et de l'intervalle qui font surgir l'inconscient. En effet, au cours de son séminaire du 20 mai 1959, le psychiatre et psychanalyste français a isolé la voix comme objet *a* (objet dans le fantasme) à partir des voix hallucinées. Erik Porge, nous apprend que « ce qui caractérise la voix comme objet *a* n'est pas la pulsation respiratoire, ni la pure sonorité mais le fait qu'il y ait émission à partir d'un orifice (la bouche) et que celle-ci soit scandée [...] la voix n'est pas forcément audible, sonorisée. Le sonore est une imaginariation de la voix<sup>525</sup> ». Dans le cas du film *Le Désert rouge*, le

---

<sup>522</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>523</sup> *Ibid.*

<sup>524</sup> *Id.*, p. 454.

<sup>525</sup> Erik Porge, « Les voix, la voix », in *Essaim*, 2011/1, n° 26 [en ligne], pp. 7-28. Consulté le 09 mai 2020.

spectateur ne voit aucune bouche qui émet la voix ; sa présence est illusoire. En revanche, la voix est fortement imagée grâce aux couleurs, qui créent l'équilibre chromatique. L'esthétique de ce film est très particulière dans le sens où Antonioni efface les limites entre l'image et le son (le son est imagé et l'image est sonorisée). Le réalisateur produit ainsi une œuvre hybride, telle une sirène filmique (mi-image mi-son), où le son acquiert les caractéristiques de l'image, et inversement.

*Le Désert rouge* d'Antonioni nous prouve que le rapport entre son et image au cinéma repose sur des phénomènes d'illusionnisme : à la fin de la séquence, le spectateur reste perplexe car le problème de la voix mystérieuse, donc du visible et de l'audible, n'est pas résolu (on ne sait pas si la sirène existe-t-elle vraiment ?). Sur ce point, *Le Désert rouge* prévoit l'apparition de *Blow Up* deux ans plus tard, en 1966, où la réalité est explicitement recrée sous une forme abstraite<sup>526</sup>. En effet, le personnage principal y est un photographe Thomas (David Hemmings) qui oscille entre la photographie documentaire et la photographie de la mode (donc entre deux expériences opposées : le réel et l'artifice). La fin de *Blow Up* (le jeu des mimes d'une partie de tennis) nous dévoile le rapport très complexe entre la réalité et l'illusion : le visible n'a pas de stabilité ; la réalité est une tromperie (un jeu de mimes). De la même façon, dans *Le Désert rouge*, le réalisateur nous fait croire à la sirène qui se cache quelque part derrière les rochers et enchante le spectateur avec sa voix sublime. Si, dans la mythologie grecque, les sirènes voulaient charmer Ulysse par la promesse d'un savoir, Michelangelo Antonioni nous fait voir le montage pulsionnel de la voix en charmant le spectateur par une sorte de promesse d'un savoir cinématographique. Le montage confirme la structure d'une hallucination (le spectateur est, d'une certaine façon, plongé dans une voix qui se fait entendre et dans un voir qui se fait attendre).

### 2.3.2.2. *Le chant de sirènes comme signe de la pulsion orale et anale : réflexions freudiennes*

Pour un instant, séduit par les multiples significations filmiques, nous nous arrêtons vers une remarque de Giuliana concernant les roches. Elle dit que les roches « ressemblaient à de la viande ». Cela confirme les sources mythologiques, concernant la mort des sirènes et leur transformation en

---

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-7.htm?contenu=article>>

<sup>526</sup> Cf. Michelangelo Antonioni, « Il est né à Londres mais ce n'est pas un film anglais (1982) [*Blow up*, 1966] », in *Corriere della sera*, 12 février 1982, repris in *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003, p. 312. Cité dans Luc Vancheri, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, op. cit., pp. 1, 5.

rochers : nous pouvons supposer qu'autrefois, tous ces écueils étaient les êtres vivants – les sirènes – et soudain, elles ont été transformées en pierre dure. La question des rochers nous renvoie vers le récit de l'*Odyssée* : à peine réchappé des sirènes, Ulysse se trouve confronté à Charybde et Scylla (deux écueils qui sont, en vrai, deux monstres marins) ayant les pouvoirs d'engloutir et d'expulser. En mythologie grecque, Charybde, la fille de Poséidon et de Gaïa, était perpétuellement affamée ; lorsqu'elle dévora le bétail d'Héraclès, le fils de Zeus, celui-ci la punit en l'envoyant au fond d'un détroit. Scylla, quant à elle, était à l'origine une nymphe dont Glaucos, fils de Poséidon, était follement amoureux ; cet amour n'étant pas réciproque, Glaucos alla demander à la magicienne Circé un philtre d'amour, mais celle-ci, éperdument amoureuse de Glaucos et jalouse de Scylla, profita de l'occasion pour transformer la nymphe en un monstre terrifiant. Dans l'*Odyssée*, le cri retentissant de Scylla est un aboiement qui résonne sur les parois de la caverne. Quant à Charybde, elle engloutit, trois fois par jour, l'eau noire pour, ensuite, la vomir.

Du point de vue psychanalytique, nous pouvons interpréter Charybde et Scylla comme une synthèse des deux pulsions (orale et anale). En effet, la pulsion (anale, orale...), bien qu'elle réfère à un lieu somatique d'origine, ne fonctionne jamais seule. Uniquement la réflexion théorique peut générer une telle illusion en isolant une pulsion parmi d'autres. La pulsion orale nous renvoie vers un stade de la théorie de la sexualité infantile freudienne – le stade oral – décrit en 1905 et finalisé en 1915, dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*<sup>527</sup>. C'est le premier stade de l'évolution libidinale, qui conduit, effectivement, vers le stade anal. Le stade oral possède un aspect cannibale (le plaisir est lié à la morsure), cela rapproche l'enfant – un pervers polymorphe – à une sirène, qu'est un monstre cannibale, ou bien, à Charybde, qui dévore les marins aussi. La pulsion orale chez la sirène consiste à incorporer la chair humaine dans son corps en renforçant ainsi son côté « humain ».

Pour Freud, le corps humain est un système, structuré par des valeurs. Dans son article *Caractère et érotisme anal* de 1908, le fondateur de la psychanalyse, en s'appuyant sur un aphorisme du scientifique russe, Mikhaïl Lomonosov (« La saleté est de la matière placée au mauvais endroit<sup>528</sup> »), développe ses réflexions sur le « corps propre », qui énonce deux signifiants : la propriété et la

---

<sup>527</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989.

<sup>528</sup> Sigmund Freud, « Caractère et érotisme anal », in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2010, p. 146 (première édition - 1973).



propreté. D'après Olivier Brunschwig, le caractère de saleté, implicitement, est associé à un déplacement possible de la matière, ce qui, concernant le corps, prend la forme d'une expulsion<sup>529</sup>. Sur cet aspect, le chant de la sirène, ainsi que les paroles de Giuliana sont aussi des expulsions (on suppose que la chanson, tout comme les paroles, sont expulsées d'une bouche) qui peuvent salir ou, au contraire, purifier le corps. Ainsi, nous retrouvons l'articulation de la pulsion anale avec la parole et le chant. Si nous saisissons le personnage de cette fille solitaire qui habite l'île déserte en tant que reflet (ou une sorte de double) de Giuliana, qui nous raconte l'histoire par ses paroles expulsées, les rochers incarneraient ses propres pulsions refoulées. La comparaison de cette fille solitaire avec Giuliana évoque, d'une façon implicite, les liens entre plusieurs idées : d'une part, nous pouvons identifier le lien entre le plaisir de retenir son contenu intestinal et/ou buccal, révélé par Freud, et l'idée que l'érotisme anal et/ou oral est quelque chose de tabou, et, d'autre part, le lien entre la phase anale/orale de l'érotisme de la prime enfance et la névrose obsessionnelle de Giuliana qui se présente comme le résultat du désir sexuel refoulé, de la morosité. En plus, le chant des sirènes illustre le lien très étroit (devenu un rituel) entre la pulsion orale et anale : les sirènes chantent (expulsent le son de la bouche, ce qui induit la pulsion anale) afin de séduire les marins, mais après, elles dévorent les hommes (la pulsion orale) ; ce cercle fonctionne sans cesse : la pulsion orale conduit vers la pulsion anale, et ainsi de suite. Par ailleurs, le schéma qu'on vient d'établir concerne non seulement des sirènes, mais aussi Charybde, Scylla et Giuliana d'Antonioni, qu'est une victime de la névrose. Le rapport d'une mère névrosée avec son propre fils résulte la fusion des deux pulsions. Ces stimulations internes atteignent l'apogée dans la représentation du Moi-idéal, incarné par le corps de l'enfant (le corps rêvé par la mère).

Outre les aspects psychanalytiques, les paroles de Giuliana dévoilent une certaine mythologie de la nature. En même temps, tous les choix esthétiques d'Antonioni nient, d'une certaine façon, la naturalité des phénomènes (ses couleurs sont artificielles ; sa mer peut être rose, bleue, verte, etc.). La question de l'artificialité rejoint le rapport très complexe entre le cinéma et la peinture et, plus généralement, entre l'art et la réalité. En effet, dès 1942, le réalisateur écrit que « la couleur doit être considérée comme indispensable à l'absolu de la peinture figurative. Il suffit de considérer comme valable l'affirmation selon laquelle le cinéma en noir et blanc est au cinéma en couleur ce que le

---

<sup>529</sup> Olivier Brunschwig, « Remarques sur la pulsion anale et son actualité », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2011/1 (n° 83-84), pp. 69-75. Consulté le 9 novembre 2020.

<Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2011-1-page-69.htm#no3>>

dessin est à la peinture<sup>530</sup> ». Durant la préparation du film *Le Désert rouge*, Antonioni note qu'il « existe un lien entre les mouvements de caméra et les couleurs. Le vert supporte moins que le rouge la vitesse d'un panoramique. Le noir assimile mieux que le blanc un *zoomage*<sup>531</sup> ». Les jeux de couleurs « prédominent donc dans ce film à travers une conception plastique qui dépasse le cadre réaliste des transcriptions chromatiques du cinéma des années soixante et soixante-dix pour lui préférer certaines approches de la peinture moderne<sup>532</sup> ». En effet, il est possible de comparer l'œuvre d'Antonioni à la peinture de « Picasso, González, Calder, Kemény<sup>533</sup> », ou bien, de rapprocher son cinéma du futurisme des années 1910, tout en décrivant le cinéaste comme « un peintre abstrait, dont la fascination pour l'informe et l'instabilité des frontières entre les choses et les êtres naît de partis pris raisonnés de construction et de mobilité<sup>534</sup> ». De plus, le réalisateur « voit dans la couleur un moyen de supplanter la traditionnelle musique d'ambiance<sup>535</sup> », de la même façon, le décor architectural dégage l'expression plastique et psychologique à la fois<sup>536</sup>. Roland Barthes, lui aussi, reconnaît, dans l'œuvre d'Antonioni, des drames non seulement psychologiques, mais aussi « plastiques » (« plastique » au sens artistique d' « apte à être modelé ») qui laissent « la route du sens ouverte »<sup>537</sup>. Les couleurs font chanter le monde, sa beauté. « Chanter le monde, c'est

---

<sup>530</sup> Cité et traduit par Alain Bonfand in *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images Modernes, coll. « Inventeurs de formes, n° 2 », 2003, p. 62.

<sup>531</sup> Michelangelo Antonioni, *Je commence à comprendre*, choix et avant-propos d'Enrica Antonioni, traduit de l'italien et annoté par Jean-Pierre Ferrini, Paris, Arléa, 2014, p. 40.

<sup>532</sup> Jacques Demange, *Michelangelo Antonioni. D'un regard à l'autre*, La Madeleine, LettMotif, 2019, pp. 60-61.

<sup>533</sup> Roger Tailleur, « Le désert jusqu'à plus soif », *Positif*, n° 67-68, mars-avril 1965, repris in Roger Tailleur, *Viv(r)e le cinéma*, préface de Frédéric Vitoux, édition établie par Michel Ciment et Louis Seguin, Arles, Institut Lumières, Actes Sud, coll. « Coédition Institut Lumière-Actes Sud. Série dirigée par Thierry Frémaux et Bertrand Tavernier », 1997, p. 420.

<sup>534</sup> *Antonioni, le maestro du cinéma moderne*, exposition, palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 22 juin 2008 au 08 septembre 2013, catalogue par Carlo Di Carlo, Dominique Païni, Dork Zabunyan, Bruxelles, Bozar, Heule, Snoeck Éditions, 2013, p. 18.

<sup>535</sup> Seymour Chatman, Paul Duncan, *Michelangelo Antonioni : L'investigation*, Paris, Taschen, 2004, p. 91.

<sup>536</sup> Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1961, p. 13.

<sup>537</sup> Roland Barthes, « Cher Antonioni... », in *Œuvres complètes*, t. III (1974-1980), Paris, Le Seuil, 1995, pp. 1208-1209.

chanter son artifice, et écrire d'artifice à son image ; renoncer à l'artifice, c'est quitter l'existence et mourir, comme le suggèrent les paroles testamentaires de Prospero à la fin de *La tempête* »<sup>538</sup> :

J'ai renoncé tous mes charmes  
Et n'ai donc plus d'autres armes  
Que ma pauvre humanité.  
[...]  
Mon projet ne fut rien de bon  
Qui ne voulait que vous plaire.  
Et il faut que je désespère,  
N'ayant plus ni magie ni art  
Si me manque aussi le rempart  
De la prière qui prime  
Sur la justice et rédime  
Par le pardon toute offense.  
Vous voulez, vous, cette indulgence  
Pour vos propres fautes ? Soit !  
Mais d'abord délivrez-moi<sup>539</sup>.

Après avoir exploré toutes les potentialités de la nature, Prospero renonce aux prodiges de sa virtuosité ; il fait son choix de devenir un homme ordinaire, démuné. L'île, perdue dans un espace indéfini, nous rappelle celle du *Désert rouge*, où vit cette fille sans nom, faisant, en quelque sorte, référence à Miranda de Shakespeare. Dans ce cas, le chant d'une sirène invisible évoque Caliban, un personnage monstrueux et vil, qui tente de violer Miranda dans l'œuvre shakespearienne. La création magique de Prospero dans *La Tempête* n'est pas uniquement un geste humaniste, c'est aussi un contrôle des éléments naturels, une dictature, fondée grâce au savoir. Nous pouvons constater que, dans son premier film en couleurs, Michelangelo Antonioni, favorisant un monde

---

<sup>538</sup> Clément Rosset, *L'anti-nature : éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2011, p. 117.

<sup>539</sup> William Shakespeare, *La Tempête*, préface, traduction nouvelle et notes d'Yves Bonnefoy, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », 1997, p. 353.

artificialiste sur le modèle naturaliste, impose au spectateur sa vision de la réalité, l'oblige à croire à l'univers qu'il a créé. En effet, le cinéaste utilise la couleur (la transfigurant et faisant même repeindre des paysages et des objets) comme un élément perceptif, émotionnel, et esthétique qui permet d'étendre « la maladie des sentiments » à « la maladie du rapport avec la réalité », « symbolisée – comme l'a remarqué avec beaucoup d'acuité Pasolini – par une névrose où se fondent phobie des objets et esthétisme du regard<sup>540</sup> ». Alain Bonfand, quant à lui, ajoute que *Le Désert rouge* « livre un espace abstrait : étendue désertée par les objets<sup>541</sup> » où « les formes sont malades<sup>542</sup> » et « les couleurs sont les symptômes de cette maladie et les lambeaux de visible<sup>543</sup> ». L'artifice atteint son apogée, en construisant le film comme un tapis persan, dont les motifs rappellent la peinture de Jackson Pollock, admiré par le cinéaste. Ainsi, dans *Le Désert rouge*, Antonioni fait vivre la création, le mythe, l'imagination, et rend l'invu – le matériau informe et non encore vu – visible.



Un mystérieux bateau sans passagers (*Le Désert rouge*)



La fille suit la voix mystérieuse qui venait de la mer

Dans le passage, que nous analysons, l'esthétique aquatique est très complexe. D'un côté, les couleurs font revivre l'eau, et d'un autre côté, elles sont si intenses qu'au bout du moment, elles se transforment en son. Le changement des couleurs signale la transition vers l'autre dimension du récit filmique : ainsi, l'imaginaire ouvre la voie vers l'inconscient, renforcé par le chant mystérieux

<sup>540</sup> Carlo di Carlo, « Le long voyage avec Michelangelo Antonioni, maître du regard », in José Moure et Thierry Roche (dir.), *Michelangelo Antonioni : anthropologue de formes urbaines*, Paris, Riveneuve éditions, coll. « Théories et Pratiques du Cinéma », 2014, p. 19.

<sup>541</sup> Alain Bonfand, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, op. cit., p. 18.

<sup>542</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>543</sup> *Ibid.*

d'une sirène invisible. Pour ainsi dire, la réalité se superpose avec le mythe, l'imaginaire avec l'inconscient, la couleur avec le son afin de créer une forme symbolique et procurer une sensation mystique.

### 2.3.3. La synesthésie filmique comme une sorcellerie de la sirène

L'esthétique du film-sirène *Désert rouge*, elle-même, nous fournit plusieurs possibilités d'interpréter cette œuvre polyphonique. Le spectateur, essayant de décrypter le passage énigmatique avec une sirène invisible, peut supposer que ce chant mystérieux est une sorte de cantate, destinée à glorifier la beauté de la nature, de toutes ces couleurs, vues par l'œil du spectateur. Plus encore, il nous semble que les couleurs, elles-mêmes, sonnent, émettent un certain son. Cet aspect du film évoque la théorie des correspondances des sensations, que nous retrouvons en littérature, en musique, en peinture et, bien sûr, au cinéma.

En médecine, la synesthésie est un phénomène neurologique par lequel deux ou plusieurs sens sont, d'une façon ou d'une autre, associés. Le *Dictionnaire de neurologie*, constitué par l'Académie nationale de médecine, la présente ainsi :

Trouble de la perception défini par une correspondance ou une résonance, de caractère automatique, dans un secteur sensitivosensoriel déterminé (son, p. ex.) à partir d'une perception dans un autre domaine du même ordre (lumière p. ex.). Les anciens auteurs parlaient d' « audition colorée ». <sup>544</sup>

Le même dictionnaire précise qu'il ne s'agit pas toujours d'un symptôme pathologique. À titre d'exemple, les auteurs mentionnent la poésie d'Arthur Rimbaud qui donnait à chaque voyelle le sens d'une couleur. Pour ainsi dire, les arts dévoilent la synesthésie comme signe de la créativité. Dans le cas de *Désert rouge* d'Antonioni, nous retrouvons un effet inverse par rapport à la définition des anciens auteurs car il s'agit de la couleur sonorisée.

En français, le mot « synesthésie » a été introduit en 1865 grâce au poème de Charles Baudelaire, *Correspondances*. Cependant, ce mot – la synesthésie – est un emprunt au grec ancien

---

<sup>544</sup> Pierre Juillet et Daniel Béquet, *Dictionnaire de neurologie* [français-anglais], sous la direction des Professeurs Jean-Charles Sournia et Jacques Polonovski, avec la collaboration de J.-P. Azulay, S. Bachkine, J. Brugère-Picoux [et al.], Paris, Conseil international de la langue française, 2002, p. 419.

(*sunaissthésis, sunaisthanesthai*), ayant une parenté sémantique avec « esthète » et « esthétique »<sup>545</sup>. La corrélation entre la synesthésie et l'esthétique nous indique qu'il y a un lien complexe et profond entre la perception simultanée et la philosophie de l'art. En effet, nous pouvons mentionner plusieurs artistes qui ont fait l'expérience des synesthésies.

La pratique synesthésique des arts, soulignant la complexité du sensible, est déterminée par la spécificité de chaque expression artistique. En poésie, plusieurs auteurs utilisent la synesthésie en tant que figure de style, notamment Charles Baudelaire, qui expose sa théorie de la superposition des différentes sensations, de leur simultanéité dans le sonnet *Correspondances*, appartenant au recueil de poèmes *Les Fleurs du mal* (1857). En début du sonnet, la constitution de l'univers sensible est rendue, d'un côté, par des références à l'enceinte sacrée, d'un autre côté, par des allusions à la forêt (lieu impénétrable). Cette double métaphore définit la nature comme une cathédrale végétale (une symbiose des différents éléments). L'odorat y est suggéré par des sensations tactiles ou visuelles, et le toucher associé avec l'ouïe : « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies (...) »<sup>546</sup>. Les correspondances des sensations conduisent l'homme – le poète – à entrer en relation avec une surréalité qui donne un sens et une forme à l'univers sensible. Ainsi, Baudelaire confère à la synesthésie une portée métaphysique : la vérité des sensations est complexe, elle se situe à un niveau accessible seulement à celui qui creuse ses perceptions. Pour ainsi dire, Baudelaire voit, au-delà de la diversité des sensations, l'unité profonde de l'univers.

L'idée de la synesthésie est développée aussi dans la poésie d'Arthur Rimbaud : elle, à l'instar d'une intermédiaire entre l'âme et l'homme, permet d'établir un pont entre le rêve et le réel. Plus encore, pour Rimbaud, le dérèglement de tous les sens, qu'est un procès long, immense et raisonné, fait du Poète un vrai voyant. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner un sonnet en alexandrins, *Voyelles*, où l'auteur essaie d'établir des relations entre les voyelles (l'ouïe) et les couleurs (la sensation visuelle) :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,

---

<sup>545</sup> Cf. Marion Poirson-Dechonne, « Synesthésies au cinéma ou l'expression d'une poétique », in *EKPHRASIS*, vol. 7 : *Synesthesia in Cinema and in Visual Arts*, 2012, n° 1, Babeş-Bolyai University, pp. 9-10.

<sup>546</sup> Charles Baudelaire, *Correspondances*, in *Les Fleurs du Mal*, édition de 1861, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 40.

Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes [...] <sup>547</sup>

Le texte montre l'exceptionnelle abondance des adjectifs de couleur, illustrant parfaitement ce que doit être, d'après Rimbaud, un Poète (cf. la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871). Dans ces vers, l'auteur français exprime, sans doute, son imagination d'enfance ; il attribue les différentes couleurs aux cinq voyelles : A, E, I, U, O. Nous pouvons supposer que ce poème exprime une réflexion poétique sur la vie comme l'unité des sensations : « A » représente le début que nous pouvons associer à l'accouchement, « E » signifie l'enfance (le blanc évoque la pureté de l'enfant), « I » incarne la jeunesse (la période la plus vigoureuse où nous goûtons tous les plaisirs de la vie), et ainsi de suite. Grâce à la synesthésie, le poète établit des connexions entre différentes sensations qui dévoilent la vie comme un rêve très complexe, coloré et polyphonique.

La synesthésie entre la musique et la couleur, si importante dans *Le Désert rouge*, est développée dans l'œuvre polysémique du compositeur symboliste russe, Alexandre Scriabine. Pianiste de formation, Scriabine était aussi poète et philosophe, inspiré par Kant, Fichte, Schelling et Hegel. Sa synthèse des arts, bien qu'elle soit problématique, est celle d'un artiste aux talents multiples (sur ce point, Scriabine rappelle les universalistes de la Renaissance). Son *Prométhée ou le Poème du feu* (1908-1910) est écrit pour un grand orchestre, avec piano soliste, chœurs mixtes et orgue de lumière, qui projette des faisceaux lumineux au rythme de l'évolution musicale ; nous y retrouvons une sorte de système d'équivalences entre l'harmonie et les couleurs, établi par le compositeur. Tatiana Victoroff nous apprend que le feu, plus qu'un « sujet philosophique », plutôt le symbole du principe créateur de l'univers, y est visualisé par cette gamme de couleurs ; la musique et la lumière, les deux symboles de l'énergie et du mouvement, deviennent « ses révélateurs par

---

<sup>547</sup> Arthur Rimbaud, *Voyelles*, in *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 53 (première édition - 1972).

excellence, donnant l'image visuelle de la flamme, du feu purificateur<sup>548</sup> ». Ainsi, en raison du principe de correspondance entre les sons et le spectre de la lumière, la musique de Scriabine devient colorée, voire se transforme en couleurs. Le système des correspondances est très exacte, quasi mathématique : « la tonalité C dur (do) s'éclaire en rouge foncé, le G dur est orange-jaune, Fis – dur est 'bleu foncé', proche du violet, 'la couleur de la création', précise Scriabine<sup>549</sup> ». Cette synesthésie crée non seulement une symphonie des sons et des couleurs, mais aussi une symphonie des parfums, des gestes, de la parole chantée, plus encore, l'auditeur se situe au seuil du mystère, il participe à un acte liturgique.

En peinture, la synesthésie en tant qu'une nouvelle forme d'expression, est exploitée par Wassily Kandinsky, fondateur de l'art abstrait, qui décrit ses sensations dans le rapport entre la musique et les couleurs. D'après Michel Henry, la musique a joué un rôle décisif dans la genèse du concept d'abstraction :

Au moment du grand « tournant spirituel », lorsque Kandinsky, ébranlé par la crise de l'objectivité dans tous les domaines du savoir et plus particulièrement dans celui de la peinture, s'interroge sur le nouveau « contenu » que l'art a pour mission d'exprimer, c'est la musique qui se présente à son esprit comme le modèle à imiter, comme le guide qui va permettre à la peinture de sortir de l'impasse où elle s'enlise – de reconnaître enfin sa véritable finalité. A la question où se décide le sort de la peinture : quel est son objet, quelle réalité doit-elle peindre ? c'est paradoxalement la musique qui répond.<sup>550</sup>

Kandinsky, étant violoniste et passionné de musique, s'est beaucoup inspiré de l'œuvre d'Arnold Schönberg afin d'établir un système associatif entre les couleurs et les sons. Cette faculté spécifique de voir les sons et d'entendre les couleurs le mène à tenter de transcrire la musique en peinture, ce qui contribue probablement à le mener vers l'abstraction et à « rythmer » ses compositions. Effectivement, dans les tableaux *Étude de la couleur : carrés avec cercles concentriques* (1913) ou *Composition VIII* (1923), le spectateur voit non seulement des formes, des lignes ou des couleurs, mais aussi des sons, ou même le rythme, à l'instar des touches d'un clavier ou des instruments musicaux.

---

<sup>548</sup> Tatiana Victoroff, « Scriabine : de la 'symphonie des sons et des couleurs' au Mystère », in Michèle Finck, Yves-Michel Ergal (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts* [en ligne], Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2014, pp. 91-98. Consulté le 8 novembre 2020.

<Disponible sur : <https://books.openedition.org/pus/3137?lang=fr>>

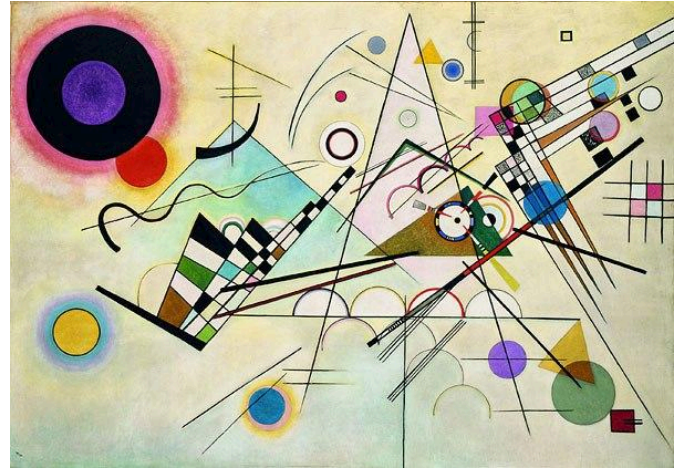
<sup>549</sup> *Ibid.*

<sup>550</sup> Michel Henry, *Voir l'invisible : sur Kandinsky*, Paris, Éditions François Bourin, 1988, p. 194.





*Étude de la couleur : carrés avec cercles concentriques*  
(1913)



*Composition VIII* (1923)

La synesthésie a été théorisée dans l'essai le plus connu et le plus révolutionnaire de Kandinsky, *Du spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier* (1910), que nous pouvons définir non seulement en tant qu'une simple explication de sa pratique artistique, mais aussi en tant qu'une pensée profondément philosophique. Le peintre commence les réflexions sur l'art, ainsi que sur son rapport avec le temps, par la dénonciation de la philosophie matérialiste qui ronge notre âme. Face à la réalité oppressante, que Kandinsky définit comme « le cercle du Noir », l'« âme a une fêlure et sonne, lorsqu'on parvient à l'atteindre, comme un vase précieux que l'on aurait retrouvé, fêlé, dans les profondeurs de la terre<sup>551</sup> ». Nous pouvons remarquer que l'artiste lie, d'une façon tout-à-fait naturelle, les couleurs avec les sons ; ses métaphores sont d'origine picturale et musicale à la fois : la réalité est décrite par la couleur noire, et l'âme est imaginée à travers les formes (un vase) et une certaine sonorité. Bien que Kandinsky soit peintre, il s'appuie souvent sur les autres expressions artistiques afin de justifier ses idées : la musique (parmi d'autres exemples, nous retrouvons Schumann, Beethoven, Wagner, Debussy, Moussorgsky, Schönberg, Mozart), la littérature (Maeterlinck et Shakespeare). Chaque couleur possédant des similitudes avec des instruments musicaux, le théoricien établit tout le système des correspondances entre les couleurs et les sons : « Musicalement, le bleu clair s'apparente à la flûte, le foncé au violoncelle, s'il fonce encore à la

<sup>551</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Denoël, coll. « Folio/essais », 1989, p. 53.

sonorité somptueuse de la contrebasse ; dans ses tons les plus profonds, les plus majestueux, le bleu est comparable aux sons graves d'un orgue<sup>552</sup> » ; « [L]e jaune citron vif après un certain temps blesse l'œil comme le son aigu d'une trompette déchire les oreilles<sup>553</sup> » ; le rouge clair chaud donne une impression de fougue, il rappelle le son des fanfares avec tuba<sup>554</sup> ; enfin, le carmin foncé est associé à une voix de soprano<sup>555</sup>. Pour Kandinsky, le système des couleurs devient la base sur laquelle différentes valeurs sont harmonisées. L'harmonie des couleurs correspondent l'harmonie des sons : le passage sur la plage édenique dans le *Désert rouge* reflète ces idées à propos de la synesthésie par le dialogue entre la bande-son et la bande-image. Plus encore, dans le film, les couleurs et les sons se situent sur le même niveau, ils possèdent le même langage et forment l'unité harmonieuse que nous pouvons définir comme image-son.

Naturellement, l'homme possède les yeux et les oreilles, il peut voir et écouter à la fois, cela indique la possibilité « des concepts transartistiques<sup>556</sup> ». Les réflexions sur la synesthésie sont inséparables de la nature incarnée et radicalement matérielle de l'existence humaine, ainsi que de l'implication du corps vécu dans la création de « sens » à partir du sens corporel. Vivian Sobchack nous rappelle que nous donnons un sens conscient à partir de nos sens charnels chaque fois que nous regardons un film<sup>557</sup>. En effet, l'être humain a tendance à comparer des images filmiques avec sa vie quotidienne (son expérience, son vécu). Tout comme Vivian Sobchack ou Mikel Dufrenne, nous nous appuyons sur la phénoménologie de la perception, élaborée par Maurice Merleau-Ponty. En effet, en s'appuyant sur l'idée de Merleau-Ponty que « la perception synesthésique est la règle<sup>558</sup> », Mikel Dufrenne définit la communication intersensorielle comme « interpénétration, échange<sup>559</sup> » ; la notion d'une association y paraît trop simpliste. De plus, la synesthésie fonctionne

---

<sup>552</sup> *Id.*, p. 150.

<sup>553</sup> *Id.*, pp. 107 et 148.

<sup>554</sup> Cf. *Id.*, p. 158.

<sup>555</sup> Cf. *Id.*, p. 110.

<sup>556</sup> Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 1991, p. 115.

<sup>557</sup> Vivian Sobchack, *Carnal thoughts : embodiment and moving image culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004, p. 1.

<sup>558</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>559</sup> Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, *op. cit.*, p. 117.

comme métaphore « puisqu'un ou plusieurs registres sensoriels se trouvent transportés dans un autre, jusqu'à perdre leur spécificité<sup>560</sup> ». Prenons, pour exemple, la phénoménologie de Merleau-Ponty : la vue y intègre les données des autres sens en les métamorphosant en visible. Du côté de la psychologie, nous trouvons des pages entières dédiées à la synesthésie dans l' « autobiographie » de Carl Gustav Jung, *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées*<sup>561</sup>.

Comme la poésie expérimentale et cybernétique, ou, d'une manière plus générale, la création poly-artistique interactive est à la mode, nous pouvons trouver beaucoup d'études contemporaines sur la synesthésie en musique, en peinture ou en littérature. Par exemple, Georges Bériachvili analyse le son de la langue, la musique des mots et « l'expression vocale / verbale » dans l'univers musicale de François-Bernard Mâche (l'élève d'Olivier Messiaen)<sup>562</sup>. Ainsi, le lecteur a la possibilité de témoigner la transformation du mot et du son. En effet, ils s'ouvrent à de nouvelles perspectives ontologiques, deviennent des sources de significations insoupçonnées.

L'époque moderne nous renvoie vers l'histoire qui est capable de nous fournir certaines réponses. Nous pouvons retrouver les origines du concept de la synesthésie dans l'œuvre d'Aristote. En effet, le philosophe de l'Antiquité évoque la perception comme profondément synesthésique : dans le traité *De l'âme*, le disciple de Platon utilise la notion de « sens commun<sup>563</sup> », ou bien, la « perception commune<sup>564</sup> » (selon une traduction française), qui en reliant les sens d'une façon harmonieuse, induit l'idée de la synesthésie. En plus, la pensée d'Aristote implique que la

---

<sup>560</sup> *Id.*, p. 118.

<sup>561</sup> Cf. C.G. Jung, *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, traduits de l'allemand par le D<sup>r</sup> Roland Cahen et Yves Le Lay avec la collaboration de Salomé Burckhardt, Paris, Gallimard, coll. « Collection Témoins », 1973.

<sup>562</sup> Cf. Georges Bériachvili, « François-Bernard Mâche : le son de la langue, la musique des mots », in *Les mots et les sons : les mots tressés par les images* [colloque international tenu au Conservatoire à rayonnement communal de la Ville de Plaisir, château de Plaisir, 15-16 avril 2015, et à l'Université de Rouen, 17 avril 2015, organisé par l'aCROSS, l'Institut Acte (UMR 8218, Université Panthéon-Sorbonne-CNRS), le Groupe de Recherche d'Histoire (EA 3831, Université de Rouen Normandie) et al., publié par Pierre-Albert Castanet, Geneviève Mathon, Lenka Stransky, Sampzon, Édition Delatour France, coll. « Art création recherche outils savoirs synesthésie », 2020, pp. 89-102.

<sup>563</sup> Aristote, *De l'âme*, Livre III, 1-2, texte établi par A. Jannone, traduction et notes de E. Barbotin, Paris, Les Belles lettres, coll. Collection des universités de France, 1989, pp. 67-74.

<sup>564</sup> Aristote, *De l'âme*, Livre III, 1, 425 a, 26-30, traduction, présentation, notes, bibliographie et index par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, coll. « GF, n° 711 », 2018, p. 235.

synesthésie « est un processus naturel conscientisé<sup>565</sup> ». D'une manière générale, la conception aristotélicienne de la synesthésie poursuit implicitement une esthétique pythagoricienne, qui avait commencé à établir des correspondances entre les notes de musique et les couleurs<sup>566</sup>. Aristote, quant à lui, insiste sur les correspondances entre texte et musique et développe ainsi la dimension synesthésique du théâtre, surtout, dans la construction du tragique (cf. la *Poétique*).

Plusieurs siècles plus tard, nous retrouvons un écho du concept de la synesthésie aristotélicienne dans la théâtralisation des arts et des lettres à l'époque de la Renaissance anglaise<sup>567</sup>, surtout, dans l'œuvre de William Shakespeare. Prenons l'exemple de la tragédie *Macbeth*, dont les dialogues, notamment ceux du personnage principal, sont saturés de références aux différents sens<sup>568</sup>. Les métaphores gustatives, l'odeur du sang, la sensation de fièvre font de *Macbeth* une vraie tragédie synesthésique.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle nous fournit quelques idées fondamentales concernant les synesthésies sonores. Le poète, théologien et philosophe allemand Johann Gottfried von Herder, dans le *Traité sur l'origine de la langue* (1772), pose une question suivante : « Quel lien unit la vue et l'ouïe, la couleur et le mot, l'odeur et le son ?<sup>569</sup> » Herder essaie de définir la synesthésie, ainsi que des personnes atteintes de ce phénomène, sans avoir mentionné le terme neurologique, qui serait conceptualisé un siècle plus tard :

Au fond de tous les sens il y a le sentiment et cela confère aux diverses sensations un lien si intime et si fort que de cette liaison naissent les phénomènes les plus singuliers. Je connais plus d'un exemple de personnes qui, tout naturellement ne peuvent faire autrement, peut-être à partir d'une impression d'enfance, que de lier immédiatement, par une vive velléité, telle couleur à tel bruit, à tel phénomène tel tout différent sombre sentiment, ce qui n'a par comparaison de la lente raison aucune parenté : en effet

---

<sup>565</sup> *Synesthésie et transposition d'art dans la littérature et les arts de l'Angleterre élisabéthaine*, sous la direction de Yona Dureau, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Littératures étrangères, n° 11. Série *Littérature anglaise*, n° 3 », 2015, p. 8.

<sup>566</sup> Cf. *Id.*, pp. 11-14.

<sup>567</sup> Cf. *Théâtralisation des arts et des lettres de la Renaissance anglaise*, sous la direction de Yona Dureau, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, n° 355. Série *Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne*, n° 99 », 2018.

<sup>568</sup> Cf. Michèle Vignaux, « Synesthésie, tragédie et politique », in *Synesthésie et transposition d'art dans la littérature et les arts de l'Angleterre élisabéthaine*, *op. cit.*, pp. 31-49.

<sup>569</sup> Johann Gottfried von Herder, *Traité sur l'origine de la langue*, suivi de l'analyse de Mérian et des textes critiques de Hamann, introduction, traduction et notes de Pierre Péniçon, Paris, Aubier, Flammarion, coll. « Palimpseste », 1978, p. 99.

peut-on comparer bruit et couleur, phénomène et sentiment ? [...] Chez les êtres sensibles, qui ressentent par tous les sens à la fois, cet assemblage d'idées est inévitable ; car que sont tous les sens sinon des modes de représentations d'une unique force de l'âme ?<sup>570</sup>

J. G. Herder considère « cet assemblage d'idées » comme « le commencement de la langue<sup>571</sup> ». Parmi tous les sens, le philosophe attribue le rôle principal au monde audible car « l'homme ne reçoit la langue de la nature qui l'enseigne que par l'ouïe ». Ainsi, l'ouïe est définie comme étant au milieu de tous les sens humains. Plus encore, « la nature, vue et sentie, résonne. Elle nous apprend la langue par les sons. Nous sommes en quelque sorte ouïe par tous les sens<sup>572</sup>. » Ainsi, Herder formule le concept d'une « *cosmologie acoustique*<sup>573</sup> » développée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

En effet, le concept de l'art total, élaboré par les romantiques allemands, et réalisé, pour la première fois, par le compositeur Richard Wagner dans ses opéras, souligne l'importance de la synesthésie artistique. Pour ainsi dire, l'œuvre d'art total (en allemand, *Gesamtkunstwerk*) doit associer plusieurs techniques, plusieurs disciplines, voire, plusieurs médias, et englober le spectateur et ses sens. En s'exprimant à travers les lumières, les couleurs, la danse, la sculpture, les projections et la musique à la fois, l'artiste crée l'utopie de l'unité de l'art et de la vie. La finalité d'une telle œuvre est, d'après le compositeur russe Alexandre Scriabine, d'obtenir une « synthèse divine<sup>574</sup> » et d'atteindre « l'épanouissement universel<sup>575</sup> ».

La théorie contemporaine du cinéma en France aborde la question de la synesthésie d'une façon elliptique, voire lapidaire (nous pouvons retrouver certaines traces de cette question dans les œuvres de Raymond Bellour, notamment dans le deuxième volume de *L'entre-images*, destiné au rapport entre l'expression littéraire et le cinéma<sup>576</sup>). En revanche, nous retrouvons une abondante littérature sur ce problème dans les années 1920 en France (Ricciotto Canudo, Jean Epstein, Abel Gance,

---

<sup>570</sup> *Id.*, pp. 99-100.

<sup>571</sup> *Id.*, p. 101.

<sup>572</sup> *Id.*, p. 103.

<sup>573</sup> *Synesthésies sonores : du son au(x) sens*, sous la direction de Marion Colas-Blaise et Verónica Estay Stange, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres. Série *Confluences littéraires*, n° 2 », 2018, p. 7.

<sup>574</sup> Françoise Roy-Gerboud, *La musique comme art total au XX<sup>e</sup> siècle : sons-couleurs-formes, systémique et symbolique*, préface de Janine Cizeron, Paris, l'Harmattan, coll. « Univers Musical », 2009, p. 13.

<sup>575</sup> *Ibid.*

<sup>576</sup> Cf. Raymond Bellour, *L'entre-images 2 : Mots, images*, Paris, P.O.L, coll. « P.O.L trafic », 1999.

Germaine Dulac, Jean d'Udine) et en théorie du cinéma soviétique (en 1928, Sergueï Eisenstein, Vsevolod Poudovkine et Grigori Alexandrov écrivent un manifeste, « Contrepoint orchestral », qui souligne les dangers de la sonorisation filmique).

Au cours des premières années du XX<sup>e</sup> siècle, la réflexion française sur le film s'institue autour des notions musicales, surtout celle du rythme, qui implique la perception auditive et évoque, d'une manière implicite, la synesthésie. Dans le premier et unique numéro de la revue *Schémas* (1927), dirigée par la cinéaste Germaine Dulac, le journaliste Fernand Divoire signale : « Au commencement était le rythme, et le rythme s'est fait mouvement ; le cinéma, mouvement, a encore à se faire rythme. Il est parti d'en bas<sup>577</sup>. » La pensée de la théoricienne et réalisatrice Germaine Dulac, destinée d'emblée au cinéma expérimental, souligne aussi l'importance du rythme qui s'impose comme le concept clé de la nouvelle forme d'expression filmique et, d'une manière générale, l'un des aspects les plus importants de la « culture du mouvement<sup>578</sup> ». Germaine Dulac précise que « le rythme donne au mouvement sa signification intime<sup>579</sup> », de plus, le mouvement et ses rythmes déterminent « l'émotion purement visuelle ». En fait, le mouvement est considéré non seulement comme un déplacement, mais aussi comme une évolution, une transformation externe et interne.

La pensée de Germaine Dulac évoque la cinématographie « intégrale » comme étant un « art de vision<sup>580</sup> », voire art de l'avenir, qui est « fait de vérité et de nuances, d'où s'échappe l'impondérable ». C'est l'art qui « n'a pas ses limites », qui efface des frontières précises entre le son et l'image, qui est capable d'enregistrer « la multiplicité des états d'âme », et qui « nous aide à comprendre ce qu'est l'idée visuelle, développement artistique d'une nouvelle forme de

---

<sup>577</sup> Fernand Divoire, « Danse et cinéma », in *Schémas*, n° 1, février 1927, p. 43. Cité dans Laurent Guido, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2007, p. 13.

<sup>578</sup> Laurent Guido, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, op. cit., p. 14.

<sup>579</sup> Germaine Dulac, « Du sentiment à la ligne » [1927], in *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Éditions Paris expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde, n° 5 », 1994, p. 88.

<sup>580</sup> Germaine Dulac, « L'essence du cinéma » (extrait), in *Musique film*, catalogue sous la direction de Deke Dusinberre, Paris, Scratch, Cinémathèque française, 1986, p. 36. La version intégrale : Germaine Dulac, « L'essence du cinéma – L'idée visuelle » [1925], in *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*, op. cit., p. 66.

sensibilité ». Cette nouvelle forme artistique qui deviendra un jour l'art du futur est présentée, par Germaine Dulac, comme une expression profondément synesthésique :

Le film intégral que nous rêvons tous de composer, c'est une symphonie visuelle faite d'images rythmées et que seule la sensation d'un artiste coordonne et jette sur l'écran. Un musicien n'écrit pas toujours sous l'inspiration d'une histoire, mais le plus souvent sous l'inspiration d'une sensation.<sup>581</sup>

Germaine Dulac compare « le cinéma intégral » à une divinité marine de la mythologie grecque, Protée, qui est doté du don de prophétie et du pouvoir de métamorphose. Pour ainsi dire, le cinéaste peut s'exprimer à travers des formes très variées, par « une superposition de lumière et de mouvement dont la vision émouvra l'âme du spectateur<sup>582</sup> ». Un tel film souligne « la relativité des images entre elles », il fait ressortir « l'émanation intérieure » grâce au mouvement des objets et dévoile ce qu'est vraiment l'essence du 7<sup>ème</sup> art.

Le courant du musicalisme, qui atteint son apogée en France dans les années d'après-guerre, se reflète dans la célèbre définition métaphorique d'Abel Gance pour qui le cinéma est la « musique de la lumière<sup>583</sup> ». Par conséquent, les cinéastes sont décrits comme ceux qui chantent avec la musique des images. En plus, d'après Abel Gance, le cinéma dote l'homme d'un « sens nouveau », qui permet d'« écouter [...] par les yeux<sup>584</sup> ». Ces idées confirment l'art cinématographique comme étant profondément synesthésique. Ainsi, le cinéma offre au spectateur la synthèse artistique, imaginée déjà par Richard Wagner.

Si les cinéastes français des années 1920 voyaient en cinéma « parlant » l'avenir de l'expression cinématographique, des cinéastes de l'Union Soviétique exprimaient la méfiance vis-à-vis de cette nouvelle technique. Le succès des films soviétiques muets était dû, pour une large part, à la découverte et au développement du montage, alors que le film sonore, selon Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov, menace à détruire l'art du montage :

---

<sup>581</sup> Germaine Dulac, « L'essence du cinéma » (extrait), in *Musique film, op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>582</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>583</sup> Abel Gance, « Le cinéma, c'est la musique de la lumière », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 3, 12 décembre 1923, pp. 11-12. Cité dans Laurent Guido, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930, op. cit.*, p. 247.

<sup>584</sup> Abel Gance, « Le temps de l'image est venu ! », in *L'Art cinématographique*, t. II, Paris, F. Alcan, 1927, p. 94.

Car toute addition de son à des fractions de montage intensifiera leur inertie en tant que telles et enrichira leur signification intrinsèque, et cela sera sans aucun doute au détriment du montage, qui produit son effet non par morceaux mais bien, par-dessus tout, par la *réunion* bout à bout de ces morceaux.<sup>585</sup>

Les auteurs du manifeste « Contrepoint orchestral » craignent que le son apporte seulement un surcroît de réalisme, qui est inutile. Par conséquent, ils proposent une solution : la « *'non-coïncidence' avec les images visuelles*<sup>586</sup> » (les cinéastes soviétiques l'appellent, justement, le « contrepoint orchestral »). Nous pouvons déchiffrer cette notion comme une vraie culture audiovisuelle profondément synesthésique, ou bien, comme une création « d'images-visions et d'images-sons » (selon la terminologie d'Eisenstein).

Les films de Sergueï Eisenstein constituent un cas particulier pour les analyses de la synesthésie en cinéma car le cinéaste soviétique avait étudié la peinture<sup>587</sup> et s'est efforcé de retranscrire les tonalités picturales par les puissances cinématographiques. Ne pouvant filmer en couleurs, Eisenstein a fait appel à la synesthésie en substituant les ondes chromatiques à la musique. D'après Eisenstein, la tâche du compositeur consiste dans la transposition musicale de diverses nuances de la couleur. Dans le cas d'*Ivan le Terrible (Иван Грозный, 1945)*, Sergueï Prokofiev a réussi « à transposer le rythme de la tonalité jaune de l'image dans la tonalité musicale correspondante<sup>588</sup> ». Ainsi, en mettant en relation les différents effets sensoriels, les tonalités musicales ont permis de rendre les tonalités picturales dans le contexte du noir et blanc<sup>589</sup>.

*Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni réactualise des idées d'Eisenstein dans le contexte du cinéma en couleur. À la fin de la séquence filmique, le fils de Giuliana demande : « Qui chantait ? » La réponse de sa mère laisse beaucoup de place pour l'imagination : « Tout chantait.

---

<sup>585</sup> S. Eisenstein, V. Poudovkine, G. Alexandroff, « Manifeste 'contrepoint orchestral' : L'avenir du film sonore. 1928 », in S.M. Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois Editeur, coll. « 10/18 », 1976, p. 20.

<sup>586</sup> *Ibid.*

<sup>587</sup> Cf. S.M. Eisenstein, *Cinématisme : peinture et cinéma*, textes inédits, traduits du russe par Anne Zouboff, introduction, notes et commentaires de François Albera, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Textes », 1980.

<sup>588</sup> S.M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, traduit du russe par Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda et Jean Schnitzer, présentation de Jacques Aumont, Paris, Union Générale d'Éditions, Cahiers du Cinéma, coll. « 10/18 », 1974, p. 276.

<sup>589</sup> Eisenstein évoque ses recherches sur la synesthésie dans *La non-indifférente nature*, t. 2, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer, préface de François Albéra, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978.



Tout ». Ainsi, toute la nature se transforme en son, tous qui est visible (les couleurs, les formes) se transforme en tous qui est audible. Pour ainsi dire, *Le Désert rouge* se confirme en tant que film-sirène capable de mentir au spectateur, de l'ensorceler, de fasciner et faire croire aux illusions cinématographiques.

Le chant de sirène dévoile, dans ce film, l'une des types de l'expérience synesthésique : la voix, en tant qu'instrument de la sorcellerie, invite la fille à percevoir des couleurs en réponse à des sons. La synesthésie chez Antonioni est bidirectionnelle : la musique évoque des couleurs et les couleurs évoquent de la musique. Les changements de couleurs à l'intérieur du plan impliquent plusieurs critères : la teinte, la luminosité, la saturation (l'intensité de la couleur), et ainsi de suite. Cela crée toute la magie de l'univers filmique antonionien.

#### 2.3.4. La mer des illusions : poésie du voile de Maya

Le monde, créé par Antonioni dans *Le Désert rouge*, dévoile le pouvoir de l'illusion. Cette idée est exprimée par l'image polyphonique de la mer : elle nous chante à travers ses formes et ses couleurs, qui produisent l'effet de la synesthésie. D'une manière implicite, par une migration très délicate des significations, l'œuvre du réalisateur italien s'approche de la philosophie et des croyances de l'Inde ancienne. Par conséquent, l'acte de création acquiert des connotations de Maya : dans la philosophie de Vedānta, « māyā » est désigné comme une sorte de mirage<sup>590</sup>, ou bien, comme « Illusion » ; « c'est la puissance (*śhakti*) du *brahman* (Absolu) qui projette le monde des apparences dans un geste créateur libre et désintéressé qui s'apparente à un jeu divin (*līlā*) ou à un rêve cosmique<sup>591</sup>. » À l'origine, dans les *Veda*, la *māyā* comportait une connotation magique, désignant le pouvoir des dieux de changer de forme afin de tromper leurs adversaires<sup>592</sup>. D'après l'indianiste français Louis Renou, la *maya* est inexplicable sur le plan du savoir, elle correspond à non-être sur le plan de la transcendance, définit la réalité sur le plan de l'ignorance ou, ce qui

---

<sup>590</sup> *L'Inde ancienne : histoire et civilisation*, sous la direction d'Heinrich Gerhard Franz, édition française supervisée par Louis Frédéric, Paris, Bordas, coll. « Civilisations », 1990, p. 259.

<sup>591</sup> Louis Frédéric, *Le Nouveau dictionnaire de la civilisation indienne : M-Z*, édition revue et augmentée par Dave Dewnarain, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2018, p. 80.

<sup>592</sup> *Id.*, p. 81.

revient au même, de la perception<sup>593</sup>. Les docteurs bouddhiques, quant à eux, l'utilisent en tant que métaphore pour indiquer l'inanité ou la subjectivité des phénomènes. Nous, en tant que chercheurs en cinéma et audiovisuel, pouvons constater que les différentes configurations du son et de l'image (surtout, le chant d'une sirène invisible) créent, chez Antonioni, une sorte de voile de Maya – une réalité magique, insaisissable, – qui témoigne toute la complexité des polyphonies aquatiques du cinéma.

La mer, habitée par les sirènes invisibles, devient une image de Maya. En effet, la surface de la mer ressemble à un tissu, qui cache quelque chose inaccessible à l'homme, une sorte d'interdit que l'homme ne peut pas voir. Cette idée peut paraître paradoxale car l'iconographie du voile de Maya n'existe pas (Maya est un concept et non une personne portant un voile) ; en revanche, nous pouvons se rappeler de diverses histoires mythologiques, philosophiques et poétiques du voile de Maya. Le cinéma de Michelangelo Antonioni enrichit cette diversité encore plus.

La pensée indienne et la poétique du film-sirène *Le Désert rouge* confluent, d'emblée, grâce à la philosophie d'Arthur Schopenhauer et de Friedrich Nietzsche qui deviennent leurs points de rencontre. Schopenhauer s'appuie sur la doctrine de Maya afin de démontrer ce que Kant nomme phénomène par opposition à la chose en soi :

[E]n effet, l'œuvre de Maya est justement présentée comme le symbole de ce monde sensible qui nous entoure, véritable évocation magique, apparence fugitive, n'existant point en soi, semblable à une illusion d'optique et à un songe, voile qui enveloppe la conscience humaine, chose mystérieuse, dont il est également faux, également vrai de dire qu'elle existe ou qu'elle n'existe pas.<sup>594</sup>

Ainsi, le voile de Maya désigne ce que le philosophe allemand appelle le monde comme représentation, assujetti au principe de raison. L'extrait cité nous suggère une sorte d'analogie entre le concept de Maya et le chant des sirènes, qui envoûte les êtres humains (les marins) : la tromperie, la manipulation, l'ambivalence, le pouvoir obscur associent les créatures marines gréco-romaines au concept du rêve cosmique de la mythologie hindoue. Parmi plusieurs comparaisons poétiques, que Schopenhauer utilise afin de définir, au mieux, le concept de Maya, nous retrouvons les analogies aquatiques, liées au rêve :

---

<sup>593</sup> Louis Renou, « Les origines de la notion de *mâyâ* dans la spéculation indienne », in *L'Inde fondamentale : études d'indianisme réunies et présentées par Charles Malamoud*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1978, p. 134.

<sup>594</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 525.

C'est la Maya, c'est le voile de l'illusion, qui, recouvrant les yeux des mortels, leur fait voir un monde dont on ne peut dire s'il est ou s'il n'est pas, un monde qui ressemble au rêve, au rayonnement du soleil sur le sable, où de loin le voyageur croit apercevoir une nappe d'eau, ou bien encore à une corde jetée par terre qu'il prend pour un serpent.<sup>595</sup>

Vers la fin de son œuvre majeure *Le Monde comme volonté et comme représentation*, dans le Livre quatrième, Schopenhauer revient vers la doctrine de Maya, en parlant de la négation du vouloir-vivre. En effet, dans le chapitre 68, le voile de Maya est identifié comme « le principe d'individuation<sup>596</sup> » : lorsqu'il se soulève, devant les yeux d'un homme, ce dernier « ne fait plus de distinction égoïste entre sa personne et celle d'autrui<sup>597</sup> », il prend les douleurs d'autrui comme si elles étaient les siennes ; désormais, nulle souffrance ne lui est étrangère. Le soulèvement du voile est ainsi identifié comme une libération : le voile de Maya provoque, d'après Schopenhauer, l'aveuglement, une sorte d'ignorance métaphysique ; il possède le pouvoir de duper l'être humain (tout comme les sirènes). En effet, Maya entraîne la perception erronée, la connaissance trompeuse. Par conséquent, le sujet moral doit déchirer le voile. Pour ainsi dire, Schopenhauer affirme que Maya est la façon dont le monde apparaît à l'homme comme quelque chose qu'il n'est pas. Prenons pour l'exemple les couleurs du film-sirène *Le Désert rouge* : la mer y peut paraître céruleenne, violette ou rose ; son corps change perpétuellement de forme et de couleur, et le spectateur ne sait jamais vers où se termine l'apparence trompeuse.

Dans la séquence analysée, Maya est, d'une part, un sentiment éprouvé par un spectateur devant l'image de la mer, et d'autre part, un philosophème, créé par les constellations visuelles atypiques (surtout, des couleurs et des images maritimes, qui fonctionnent comme des allusions intertextuelles). Ainsi, Michelangelo Antonioni s'approche du point de vue de Friedrich Nietzsche dont l'interprétation de Maya est contradictoire par rapport à celle de Schopenhauer. En effet, si Arthur Schopenhauer met en œuvre l'emploi négatif du voile d'illusion, qui couvre les yeux des mortels, Nietzsche, quant à lui, est plus subtil et dense : dans *La naissance de la tragédie*, Apollon – « le dieu prophétique<sup>598</sup> » et « solaire<sup>599</sup> » – est un prisonnier du voile de Maya (il croit à « la belle

---

<sup>595</sup> *Id.*, p. 31. Je souligne.

<sup>596</sup> *Id.*, p. 476.

<sup>597</sup> *Ibid.*

<sup>598</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1977, p. 29.

apparence<sup>600</sup> »). Nietzsche cite même un passage de l'œuvre *Le Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer afin de désigner Apollon comme une image divine du principe d'individuation :

Ainsi, sur la mer courroucée, infinie de toutes parts, lorsque écumeuse et hurlante, elle élève et engloutit des montagnes de vagues, le marin, sur son banc, se fie à son faible canot, de même au milieu d'un océan de douleurs, s'assied paisible l'homme encore à l'état d'individu ; il s'abandonne et se fie au *principium individuationis*.<sup>601</sup>

Le milieu aquatique (la mer), représenté par Schopenhauer et repris – à sa façon – par Nietzsche, devient le point du départ pour l'extension conceptuelle de Maya. Le geste, le regard et la beauté d'Apollon montre tout le plaisir et toute la sagesse de l'« apparence ». Cependant, Nietzsche accentue la dialectique d'Apollon et de Dionysos qui rend le concept du voile de Maya très complexe : bien que, du côté du pôle dionysiaque, le voile de Maya se soit déchiré en lambeaux devant le mystère de l'Un originaire, d'une certaine façon, Maya incarne leur dualité (elle est tantôt négative et anarchisante comme Dionysos, tantôt positive et modérée comme Apollon). En même temps, l'acte créateur, qui unit Dionysos et Apollon et que nous retrouvons dans *Le Désert rouge* d'Antonioni, incarne « l'abolition du voile de Maya<sup>602</sup> ». En s'appuyant sur Nietzsche, nous pouvons interpréter le voile de Maya comme une inspiration du poète (ou, d'une manière générale, de l'artiste, du créateur). En fait, toute la création participe au voilement et au dévoilement permanent. L'expérience esthétique prend sa naissance dans le rêve, dans une « belle apparence » (l'objet artistique, lui-même, s'appuie sur le principe de la beauté), et l'artiste (le génie créateur) devient, selon Nietzsche, le générateur des apparences. L'objectif du beau est de séduire, tout comme les sirènes séduisent les voyageurs. Effectivement, la richesse visuelle et synesthésique du film-sirène *Le Désert rouge* séduit en faveur de la vie, de l'harmonie, de l'art. Pour ainsi dire, l'idée de la création, de l'art transforme le voile de Maya en concept d'une métaphysique nietzschéenne de l'apparence :

Qu'est-ce que pour moi l' « apparence » ! Non pas en vérité le contraire d'un être quelconque – et que puis-je dire d'un être quelconque, qui ne revienne à énoncer les attributs de son apparence ! Ce n'est certainement pas un masque inerte que l'on pourrait appliquer et sans doute aussi retirer à quelque X

---

<sup>599</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>600</sup> *Id.*, p. 29.

<sup>601</sup> *Id.*, p. 30. Cf. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 444.

<sup>602</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 34.

inconnu ! L'apparence pour moi, c'est la réalité agissante et vivante elle-même, qui, dans sa façon d'être ironique à l'égard d'elle-même, va jusqu'à me faire sentir qu'il n'y a là qu'apparence, feu follet et danses des elfes, et rien de plus – que parmi tous ces rêveurs moi aussi, en tant que « connaissant », je danse ma propre danse [...].<sup>603</sup>

Cet extrait nous dévoile l'un des principes majeurs de la pensée nietzschéenne : l'hypostase de l'apparence (l'apparence est, d'une certaine façon, divinisée, elle est considérée comme une substance fondamentale). Ainsi, l'illusion devient la vérité ; le rêve, la beauté devient l'essence. La vie totale, absolue est, d'après Nietzsche, la vie *dans* l'apparence. Nous pouvons constater que la notion de l'apparence acquiert une dimension polyphonique : elle englobe le corps, la réalité, le rêve et la création artistique.

Pour notre recherche, le voile de Maya sert à l'instar de philosophème de transition qui nous aide à passer du monde filmique antonionien à l'univers de Fellini : le film-sirène *Et vogue le navire...* efface les limites entre deux concepts de création – la création dans l'ordre du réel et la création dans l'ordre de l'imaginaire, – qui sont traités comme une opposition dans les Livres saints du Judaïsme et du christianisme<sup>604</sup>. En effet, le chant des solistes hommes et femmes, la musique de l'orchestre, ou bien l'épisode de la musique cristalline<sup>605</sup> témoignent la création dans l'ordre du réel, alors que l'idée de la mer plastique ou la transcription filmique de la mer par d'autres sons dévoilent l'autre type de création : celle dans l'ordre de l'imaginaire. La création du cosmos et celle de l'œuvre d'art se confondent dans ce qu'on appelle la *māyā filmique* – une magie créatrice de formes réelles et illusives à la fois, qui atteint son apogée dans l'art cinématographique. Les polyphonies aquatiques y jouent un rôle fondamental car, du point de vue de l'éternité, chaque objet physique, chaque personne n'est qu'une goutte d'eau dans l'océan sans limites ; cette vaste étendue d'eau apparaît comme une image du tout sacré, de l'unité entre moi et l'autre (la réalité physique). Pour ainsi dire, Michelangelo Antonioni et Federico Fellini se répondent sur certaines idées de base :

---

<sup>603</sup> Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir : « la gaya scienza »*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Pierre Klossowski, édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1982, p. 91.

<sup>604</sup> Cf. Olivier Lacombe, « L'illusion cosmique et les thèmes apparentés dans la philosophie indienne », in *Indianness : études historiques et comparatives sur la pensée indienne*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Le monde indien. Études, n°1 », 1979, pp. 85-86.

<sup>605</sup> Nous détaillerons cet aspect dans le paragraphe 2.4.2. « Le concert aquatique : Franz Schubert et James Joyce », pp. 237-244.

l'être humain a besoin d'une illusion pour survivre ; l'art du cinéma en tant qu'une illusion parfaite est le seul phénomène capable de nous sauver de la folie, de l'auto-destruction, du néant.

Cette signification de l'art comme remède, comme une sorte d'arme contre les ténèbres de la réalité ou du psychisme humain correspond à une des significations de *maya*, que nous retrouvons en remontant aux origines de la tradition védique : Indra – le roi des dieux, Seigneur du Ciel – se sert de *maya* afin de combattre les démons<sup>606</sup>. L'aspect magique du cinéma – divin et démoniaque à la fois – répète en quelque sorte le processus cosmique du lever du jour : dans l'obscurité de la salle de cinéma, un nouveau monde renaît chaque fois. La *māyā filmique* possède la force créatrice, le pouvoir illusionniste qui nous laisse émus, dupes, séduits. Les films-sirènes de Michelangelo Antonioni et Federico Fellini témoignent la ténacité de ce pouvoir séducteur, transmis par les polyphonies aquatiques.

---

<sup>606</sup> Cf. Louis Renou, « Les origines de la notion de *mâyâ* dans la spéculation indienne », in *L'Inde fondamentale : études d'indianisme réunies et présentées par Charles Malamoud*, op. cit., p. 136.

## 2.4. La transcription filmique de la mer par d'autres sons : Federico Fellini

Le cinéma comme art sonore se confirme dans le deuxième film qui attire ici notre attention par sa constellation technique quasi expérimentale, tentant de créer une vraie polyphonie cinématographique. Il s'agit de *Et vogue le navire...*, l'une des œuvres les plus complexes et les plus riches de Federico Fellini, que Christian-Marc Bossèno<sup>607</sup> analyse sous plusieurs angles : comme « un travail de mémoire », « une réflexion puissante sur les pouvoirs et les devoirs de la création », un « voyage immobile sur une mer de plastique et sous un ciel de studio », un « film testamentaire », « une réflexion sur le rituel », « une parabole sur l'histoire », « un traité général sur l'art et la communication », etc. Le thème dominant du film – l'opéra – structure le récit filmique, en faisant référence à l'époque préromantique<sup>608</sup>. En effet, la dimension musicale intègre tous les niveaux du film : même le récit souligne le rôle de la musique et, plus généralement, du son (le monde de l'art et du spectacle embarque à bord du paquebot *Gloria N.* pour accompagner les cendres de la cantatrice Edmée Tetua jusqu'à l'île d'Erimeo).

Le nom du navire, *Gloria N.*, faisant penser au *Gloria in excelsis Deo*, hymne liturgique chrétien chanté au cours de la célébration de la messe catholique, devient de ce fait une référence polyphonique car il renvoie à plusieurs reprises musicales à la fois : le motet *Gloria in excelsis Deo* à sept voix de Claudio Monteverdi, les trois versions de l'hymne *Gloria* d'Antonio Vivaldi, le *Gloria in excelsis Deo* pour soprano solo de Georg Friedrich Haendel, le *Gloria* pour cinq solistes de Felix Mendelssohn, enfin, la cantate religieuse *Gloria in excelsis Deo* de Johann Sebastian Bach, écrite pour trois trompettes, timbales, deux flûtes, deux hautbois, cordes et basse continue, deux voix solistes (soprano et ténor) et un chœur à cinq voix. La pluralité de références confirme l'idée du film-sirène : le film comme palimpseste sonore – profondément polyphonique et polysémique – dont les puissances esthétiques épuisent toutes les sources musicales possibles.

Le problème général que nous rencontrons en analysant la musique du film vient de la spécificité de l'expérience musicale : parmi tous les arts, l'expérience musicale est la plus « difficile à

---

<sup>607</sup> Christian-Marc Bossèno, « *Et vogue le navire* », *Federico Fellini*, Paris, Nathan, coll. « Synopsis », 1998, pp. 5-6.

<sup>608</sup> Cf. Gérard Legrand, « La soprano et le rhinocéros », in *Positif*, n°276, février 1984. Cité dans Christian-Marc Bossèno, « *Et vogue le navire* », *Federico Fellini*, op. cit., p. 45.

conceptualiser<sup>609</sup> » (trop vague, trop louche, trop rebelle au concept). En effet, les esthétiques sont massivement picturalistes ou poéticistes (ou les deux à la fois) ; les œuvres esthétiques de Theodor W. Adorno y font une rare exception. Partiellement, nous trouvons certaines explications quant au côté mystérieux, insaisissable de la musique dans les pensées d'Arthur Schopenhauer : selon le philosophe allemand, « la musique n'est elle-même que la reproduction d'une réalité antérieure, métaphysique, qui constitue le fond de l'être et l'essence intime de toute chose, ce qu'il appelle la Volonté<sup>610</sup> ». La musique exprime donc ce qui est caché (une essence secrète des choses). Dans l'œuvre la plus connue de Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, le dernier chapitre du Livre troisième est consacré à la musique à laquelle il accorde une place tout à fait à part des autres arts. L'auteur explique cette exclusion ainsi :

Nous ne pouvons plus y trouver la copie, la reproduction de l'Idée de l'être tel qu'il se manifeste dans le monde ; et d'autre part, c'est un art si élevé et si admirable, si propre à émouvoir nos sentiments les plus intimes, si profondément et si entièrement compris, semblable à une langue universelle qui ne le cède pas en clarté à l'intuition elle-même ! Nous ne pouvons donc pas nous contenter de voir en elle avec Leibniz *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* [un exercice d'arithmétique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il compte].<sup>611</sup>

L'extrait nous dévoile qu'Arthur Schopenhauer se réfère à Platon, à sa fameuse théorie des Idées, selon laquelle les notions (ou les idées) abstraites existent réellement, elles sont universelles et forment les archétypes des choses que nous percevons grâce à notre corps. En revanche, la musique est la seule expression artistique qui entre, dans une certaine mesure, en conflit avec le platonisme car elle ne reflète pas les Idées par une représentation matérielle, elle va « au-delà des Idées<sup>612</sup> ». Pour ainsi dire, au lieu d'être une simple reproduction des Idées, comme les autres arts, la musique est « une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes<sup>613</sup> ». Ce parallélisme, ou bien, une sorte d'analogie entre la musique et les Idées, montre que l'art du son occupe une place privilégiée parmi toutes les expressions artistiques. L'absence de corporéité est une caractéristique clé de la musique en tant qu'art. En cela la musique acquiert une dimension

---

<sup>609</sup> Bernard Sève, *L'altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 43.

<sup>610</sup> Cité dans Michel Henry, « Dessiner la musique : théorie pour l'art de Briesen », in *Phénoménologie de la vie*, t. III : *De l'art et du politique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2004, p. 244.

<sup>611</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>612</sup> *Id.*, p. 329.

<sup>613</sup> *Ibid.*



aérienne, divine. Cependant, dans une de ses lettres, Leibniz parle d'une certaine précision mathématique, dont opère l'art du son grâce aux instruments. Ainsi, la musique possède un double caractère : d'une part, elle évoque les opérations mathématiques et s'approche, d'une certaine façon, des sciences exactes, du raisonnement entièrement intellectuel, et d'autre part, elle est capable d'exprimer les émotions pures, en créant des effets esthétiques.

Bien que la musique soit, selon Kandinsky, « l'art le plus immatériel<sup>614</sup> », nous pouvons énumérer plusieurs aspects qui attirent une approche rigoureuse : le jeu, l'écoute, les mouvements (la danse), la corporéité, le temps musical. Ces diverses puissances nous suggèrent l'idée que l'œuvre musicale n'est pas un objet, mais plutôt un processus, guidé par le rythme, l'immanence ou la polyphonie. Cela justifie notre choix méthodologique : l'écoute – ou ce que nous appelons « le désir d'écouter » – devient notre point de départ pour l'analyse du film-sirène<sup>615</sup>. La question que nous nous posons est la suivante : *comment* écouter la musique du film, et comment *montrer* ce que nous trouvons en l'écoutant ?

Les recherches d'un équivalent filmique pour l'évocation du bruit de la mer devient une question centrale de *Et vogue le navire...*, le réalisateur recherchant des sources sonores tout autres que l'eau (les voix humaines ou les bruits de l'environnement) afin de transcrire la sonorité de la mer. Comme nous le savons déjà grâce à notre analyse du *Désert rouge*, les vagues produisent une sonorité très complexe ; Fellini, grâce à son imagination, la dévoile et l'interprète à la fois. Le réalisateur italien essaie de transposer le principe de surimpression du niveau visuel au niveau sonore : le son est constitué de plusieurs couches auditives qui se superposent en créant ainsi la polyphonie cinématographique. Nous avons choisi trois séquences de *Et vogue le navire...*, qui représentent le mieux les enjeux esthétiques de l'œuvre.

Dans la première séquence, Monsieur Orlando (Freddie Jones), faisant office de narrateur, présente les personnages (15'34''-21'00'') ; d'une certaine façon, il « ressemble à un présentateur de télévision<sup>616</sup> » (face à la caméra, au milieu des événements, il s'efforce de commenter, d'expliquer ce qui se passe). Nous remarquons immédiatement que le bruit filmique n'est pas un

---

<sup>614</sup> Cité dans Michel Henry, *Voir l'invisible : sur Kandinsky, op. cit.*, p. 195.

<sup>615</sup> Nous avons déjà évoqué cet aspect dans un paragraphe antérieur (cf. § 2.1. « Michelangelo Antonioni et Federico Fellini : affinité audible », p. 158).

<sup>616</sup> Jean Collet, *La création selon Fellini*, Paris, José Corti, 1990, p. 142.

simple bruit car il acquiert une dimension musicale. En effet, le son prend une place prépondérante sur l'image : le son véhicule la naissance des significations et induit la conception principale ; l'image, quant à elle, fournit uniquement des informations supplémentaires. Ainsi, Fellini développe l'idée que le cinéma est du son avec des images, plutôt que l'inverse ; comme nous avons pu l'avancer en analysant *Le Désert rouge* d'Antonioni, ce point de vue est très répandu dans la théorie cinématographique d'aujourd'hui, surtout dans les œuvres de Giusy Pisano, Michel Chion ou de Rick Altman.

Les défenseurs de l'idée que le cinéma est un art du son depuis le muet, Rick Altman et Richard Abel abordent le son en tant que composante significative de la production, voire en tant que « déterminant historique négligé<sup>617</sup> » non seulement en Amérique du Nord, mais aussi en Europe (surtout, dans le contexte de développement du cinéma comme médium de narration). Giusy Pisano nous rappelle qu'en France, autour des années 1920, le débat intellectuel se focalise sur le désir de faire du film une expérience esthétique totale, dans laquelle la musique joue un rôle de premier plan ; la polémique ne se limite pas aux aspects techniques : les critiques, les théoriciens et les cinéastes appellent à l'écriture d'une musique propre au Septième art<sup>618</sup>.

L'un des intellectuels les plus originaux issus de la République de Weimar, Siegfried Kracauer, commence l'analyse du son par sa définition :

Le terme « son » est couramment employé dans deux sens. À strictement parler, il désigne le son proprement dit, soit toutes les sortes de bruits. Au sens large, il englobe non seulement le son proprement dit mais aussi la parole, les dialogues. Comme le contexte permet toujours de déterminer dans quel sens le mot est utilisé, il n'est pas nécessaire de renoncer à ce terme traditionnel, malgré son ambiguïté<sup>619</sup>.

La définition du son de Siegfried Kracauer souligne, d'une part, son ambiguïté, et, d'autre part, la dépendance du contexte (ce dernier détermine de quel type de son il s'agit). En effet, *Et vogue le navire...* de Fellini englobe toutes les formes sonores possibles : le bruit du projecteur, les dialogues

---

<sup>617</sup> Richard Abel, Rick Altman (ed.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2001, p. xiv.

<sup>618</sup> Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet » [en ligne], in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2002, n°38 : « Musique ! », sous la direction de François Albera et Giusy Pisano. Consulté le 3 décembre 2020.

<Disponible sur : <https://journals.openedition.org/1895/218>>

<sup>619</sup> Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Flammarion, coll. « La Bibliothèque des savoirs », 2010, p. 165.

des personnages, les souffles du vent, le chant d'une femme, enfin, la musique (des *Moments musicaux* de Franz Schubert, le *Clair de Lune* de Claude Debussy, etc.). D'après Siegfried Kracauer, la musique, qui tend à stimuler la réceptivité de l'auditeur, confère aux pâles images muettes l'éclat, un mouvement rythmique et mélodique, une continuité temporelle signifiante :

La musique amène les images muettes à participer de son caractère continu. Non seulement elle leur confère cet éclat grâce auquel elles restent proches de nous, mais elle les incorpore à ce temps intérieur dans lequel nous appréhendons les contextes significatifs. Des ombres fantomatiques, aussi volatiles que des nuées, se muent ainsi en formes fiables.

L'accompagnement musical insuffle certes la vie aux images muettes. Mais il ne les ressuscite que pour les faire apparaître ce qu'elles sont : des photographies. C'est là un point très important. Contrairement à ce qu'on serait tenté de croire, la musique ne vise pas à réintroduire la plénitude de la réalité dans les spectacles muets en y ajoutant le son. C'est tout le contraire : elle entraîne le spectateur jusqu'au cœur silencieux des images et lui fait éprouver la vie photographique. Sa fonction est de faire oublier le besoin du son et non de le satisfaire. La musique met en valeur et légitime le silence plutôt que de le rompre. Et elle trouve son accomplissement lorsqu'on ne l'entend pas et qu'elle met si parfaitement nos sens en prise sur les images du film que celles-ci nous touchent en tant qu'entités se suffisant à elles-mêmes, comme des photographies<sup>620</sup>.

La musique, selon Siegfried Kracauer, offre la vie aux images, elle les anime, les approche du spectateur, les rend significatives et fiables. Sans la musique, les images filmiques restent de simples photographies. En fait, cette comparaison de l'image filmique avec la photographie produit des significations inattendues car la musique, pour Kracauer, aide le spectateur à découvrir le vrai sens du silence. La musique dévoile une dimension philosophique du silence qui demeure dans l'image. L'exemple de *Et vogue le navire...* de Fellini nous prouve à quel point la musique est un élément primordial, transformant les images en entités audio-visuelles, créant une polyphonie audio-visuelle, propriété purement filmique. De plus, les pensées de Kracauer nous invitent, d'une manière implicite, à réfléchir sur le chant des sirènes : la musique, produite par les tentatrices cannibales, met-elle en valeur le silence, prouve-t-elle le vrai prix de la vie humaine ? Dans ce contexte, le silence acquiert une double signification : d'un côté, il signifie le vide, l'absence, la mort, mais d'un autre côté, bien au contraire, le silence garantit la survie, la continuité de la vie humaine ; d'une certaine façon, le silence devient un signe du commencement, le point de départ grâce auquel naît la musique, l'harmonie, la plénitude, la vie nouvelle.

En poursuivant les réflexions à propos du son et de la musique, Michel Chion va encore plus loin, en affirmant que les films s'adressent non seulement à l'oeil ; ils suscitent chez leur spectateur – leur « audio-spectateur » – une attitude perceptive spécifique, qu'il propose d'appeler l'*audio-*

---

<sup>620</sup> *Id.*, p. 205.

vision<sup>621</sup>. En effet, dans la combinaison audio-visuelle, une perception influence l'autre et même la transforme : on ne « voit » pas la même chose quand on entend et on n'« entend » pas la même chose quand on voit. Depuis les années 1930, les ingénieurs du son de Hollywood, venus des studios de la radio, exigeaient un certain rapport entre une image et le son qui lui est associé. L'échelle de l'image doit donc correspondre au volume du son « car dans la nature il en est ainsi<sup>622</sup> ». Siegfried Kracauer, quant à lui, évoque aussi la vie réelle : « notre environnement est rempli de sons<sup>623</sup> » ; dans la vie courante, le silence n'existe pratiquement pas. Cet appel à la nature est renforcé par un appui sur les données du corps humain. Selon Lewis W. Physioc, dès 1928, le spectateur exige une perspective sonore correspondant à l'échelle de l'image, car la coordination naturelle entre l'œil et l'oreille rend tout autre système incompréhensible<sup>624</sup>. Néanmoins, c'est le son qui « fonde l'identification visuelle, qui l'autorise et la rend possible<sup>625</sup> » ; de plus, « l'identité du spectateur commence par sa capacité d'être auditeur<sup>626</sup> ». Dans le film *Et vogue le navire...*, nous distinguons beaucoup de sons et de voix qui errent à la surface de l'écran, en attente d'un lieu de rattachement. D'après Michel Chion, le son et l'image doivent s'accrocher quelque part, si cela ne se produisait pas, il y aurait juste coexistence plate et indifférente de deux univers<sup>627</sup>. Comment réussit donc Fellini, en s'appuyant sur les idées structurantes du son et l'image, à produire le chant séduisant des sirènes ?

Dans la séquence, que nous avons choisie, tout d'abord, nous entendons et voyons l'orchestre au premier plan en train de jouer dans la salle à manger du navire (15'34''), tandis que les personnages

---

<sup>621</sup> Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2013, p. 5.

<sup>622</sup> Charles Altman, « Technologie et représentation : l'espace sonore », in *Histoire du Cinéma, nouvelles approches* [colloque de Cerisy], sous la direction de Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 122.

<sup>623</sup> Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 203.

<sup>624</sup> Cf. Lewis W. Physioc, « Technique of the Talkies », in *American Cinematographer* 9, n° 5 (août 1928), pp. 24-25.

<sup>625</sup> Charles Altman, « Technologie et représentation : l'espace sonore », in *Histoire du Cinéma, nouvelles approches*, op. cit., p. 129.

<sup>626</sup> *Ibid.*

<sup>627</sup> « Michel Chion, théoricien, musicien et cinéaste : interview » [en ligne], in *Intersections*, Montréal, Société de musique des universités canadiennes, 2012, volume 33, numéro 1, p. 56. Consulté le 17 mai 2020.

(les fameux artistes) déjeunent. Ce passage illustre l'idée de Michel Chion qu'il n'y a pas de musique de cinéma (au sens de genre spécifique), mais plutôt de la musique au cinéma :

La musique ne commence à être « de cinéma » que quand elle est *dans le film*, et qu'elle cesse de l'être (sauf comme souvenir, évocation) dès qu'elle n'y est plus. C'est le film qui lui donne son effet, ses pouvoirs. Et le plus important dans une musique de film, bien souvent, c'est *quand elle commence* – là où elle commence, et *quand elle finit* – là où elle finit [...] <sup>628</sup>.

Dans le cas de cette séquence fellinienne, la musique de l'orchestre commence bien avant le début du passage qu'on est en train d'analyser. Tout d'abord, les sonorités orchestrales présentent le travail des cuisiniers (les images sont tournées en mode accéléré [11'55''-12'48'']), ensuite, la musique de l'orchestre se ralentit et, avec elle, les images se ralentissent aussi (12'49''-13'32''). Enfin, la musique passe au deuxième plan, et le spectateur entend, d'une façon très nette, les conversations des passagers. Nos observations montrent que le son chez Fellini guide les images et non à l'inverse. D'une certaine manière, le son incarne le rôle du réalisateur (grâce au son, chaque morceau filmique s'intègre à l'ensemble). De plus, cette musique omniprésente de l'orchestre continue bien au-delà de notre séquence analysée : elle ne s'arrête qu'au moment lorsque la caméra dévoile une urne avec les cendres de la cantatrice Edmée Tetua (26'05''). Ainsi, le silence acquiert une signification métaphorique (il représente le silence de la mort).

Le deuxième plan montre Monsieur Orlando, regardant directement à la caméra et s'adressant aux spectateurs : « Où vont tous ces gens, ces belles dames et ces beaux messieurs ? » (15'41''-15'44''). Pour Michel Chion, l'un des enjeux les plus difficiles est d'analyser le son de la voix de quelqu'un qui parle :

À partir du moment où vous constatez que quelqu'un parle, ça se complexifie. C'est très difficile d'observer le son de la voix de quelqu'un qui parle. Vous entendez des phonèmes, même si c'est du latin: *requiem eternam*. Quand nous entendons *re-quiem, e-ter-nam*, nous entendons des phonèmes qui appartiennent à la prononciation française du vieux latin. Une grande partie de l'écoute verbale est prédictive, et lorsqu'on écoute de cette façon, il est difficile d'entendre autre chose que la dimension verbale du son. Dans ce contexte, on ne peut pas avoir ce désintéressement, cette abstraction de l'écoute. Je ne cherche même pas à l'obtenir d'ailleurs. <sup>629</sup>

Les mots que nous entendons ne définissent guère la totalité sonore exploitée dans ce passage filmique. Si le spectateur fait attention uniquement aux paroles, il réduit le son et n'arrive pas à

---

<sup>628</sup> Michel Chion, *Le Son au cinéma*, op. cit., p. 110.

<sup>629</sup> *Id.*, p. 62.

saisir toute la complexité auditive que ce passage nous offre. Les sons, multiples et polysémiques, se superposent sur plusieurs niveaux : nous entendons l'orchestre, un chuchotement des passagers et les paroles de Monsieur Orlando. Soudain, le maître d'hôtel interrompt le narrateur en lui proposant de se placer dans un coin où il gênera moins le service de table. La musique de l'orchestre s'arrête pour un petit instant, en revanche, nous entendons les pas des serveurs qui passent derrière Orlando. Lorsque celui-ci se retrouve à côté des escaliers, la bande-son se complique encore une fois : nous entendons désormais l'orchestre, les paroles du narrateur, ainsi que le claquement perpétuel des portes. Nous pouvons constater qu'au niveau sonore, il y a toujours un élément qui s'ajoute en remplaçant l'autre : le chuchotement des passagers est complété par les paroles du maître d'hôtel, celles-ci sont relayées par les pas des serveurs, ensuite, le claquement des portes redouble les pas du personnel, et ainsi de suite.

#### 2.4.1. La muette comme substitut de la sirène

En réfléchissant sur les rapports entre sons et images, nous devons avouer que nous ne pouvons pas analyser le son et l'image de la même façon. L'œil et l'oreille sont deux organes très différents : au cinéma, l'œil explore la surface spatialement dans un cadre, alors qu'aucun cadre sonore pour les sons n'existe. Par conséquent, le spectateur ne peut pas transposer à la légère les propriétés de l'image au son. Le film de Fellini complique nos pensées car nous y retrouvons les liens étroits entre l'image et le son grâce aux analogies, voire les alternatives audiovisuelles. Par exemple, le narrateur présente les personnages (le collègue du directeur de la Scala de Milan, représentant de l'Opéra de Rome, sa seconde femme, etc.) *par la voix* avant que la caméra nous les *montre en images*. Il y a donc une complémentarité du son et de l'image qui acquiert même une dimension de rivalité. Comme dans le plan précédent, nous pouvons distinguer trois sources sonores : la musique de l'orchestre, le discours du narrateur en *voix-off* et le chuchotement des passagers. Dans le plan suivant, le spectateur voit, selon Monsieur Orlando, « le légendaire chef d'orchestre Von Rupert, l'enfant prodige ». Sa physionomie laisse supposer qu'il s'agit d'une sorte de caricature d'Herbert von Karajan, le fameux chef d'orchestre autrichien, sympathisant de l'extrême droite. Le son (la voix du narrateur) demeure toujours quelques pas en avance, l'image, quant à elle, essaie d'attraper son retard. Les quatre sources sonores s'entremêlent : les paroles de Von Rupert, la musique de l'orchestre, la *voix-off* de Monsieur Orlando et le cri de la mouette. Ce dernier devient de plus en

plus présent, il éclipse, pour quelques secondes, la musique de l'orchestre (17'39''-17'43''). La voix-*off* joue un rôle primordial dans cet extrait, alors que les images, tournées avec la caméra, illustrent les paroles d'Orlando et ajoutent, par la suite, les significations supplémentaires (les images dévoilent, précisent l'apparence et le caractère des personnages, éclairent l'ambiance générale à bord du navire). En avouant la complexité inévitable des relations entre sons et images, Michel Chion résume son point de vue ainsi :

En somme, j'affirme que le visuel et le sonore sont très différents. Ce qui nous cache cette différence, c'est la combinaison de l'un avec l'autre qui donne quelque chose : d'une part, par leur complémentarité, mais, d'autre part, parce que le point commun entre l'image cinématographique, la musique et le son, c'est le rythme et la texture. C'est l'aspect trans-sensoriel [...]. Cet adjectif signifie que ça n'appartient pas nécessairement à la sphère de l'œil, de l'oreille, du toucher, que c'est le rythme.<sup>630</sup>

La combinaison intelligente du son et de l'image peut créer des œuvres polyphoniques avec des significations multiples. Le rapport entre le son et l'image est souvent complémentaire, il peut être même complice, si la création audiovisuelle atteint un haut niveau de la perception sensorielle où le son enclenche des perceptions qui ne sont d'aucun sens particulier, empruntant le canal d'un sens ou d'un autre, sans que leur contenu ou effet ne soient enfermés dans les limites de ce sens. C'est ce que Chion nomme « l'aspect trans-sensoriel ». À travers le rythme – la dimension trans-sensorielle de base – et la texture audiovisuelle très complexe, Fellini fait danser ensemble des images et des sons, créant ainsi une sorte de fête des sirènes. En effet, dans plusieurs sources mythologiques (*Épitome* d'Apollodore ou *Description de la Grèce* de Pausanias), les sirènes sont représentées comme musiciennes, dotées d'un talent exceptionnel : l'une joue de la lyre, une autre de la flûte et la troisième chante. De plus, les sirènes ont osé défier les Muses, qui ont été associées aux arts pendant des siècles (à l'origine, les Muses étaient trois, tout comme les sirènes). Par sa complexité et son raffinement sonore, le film de Fellini nous rappelle un duel, ou bien, un combat, entre les Muses et les sirènes : chaque passage sonore est créé à l'instar d'une compétition musicale. Si, dans la mythologie grecque, la joute musicale avec les Muses se termine par le motif de l'arrachement des plumes et par la honte qui s'ensuit (les Muses, ayant emporté la victoire, arrachent les ailes des sirènes), Fellini fait une allusion très délicate vers cette version de mythe en filmant une mouette : la mouette peut être considérée comme une éventuelle incarnation d'une

---

<sup>630</sup> *Ibid.*

sirène car, dans l'Antiquité, ces divinités maritimes étaient femmes oiseaux, *littéralement* « des dames-oiselles »<sup>631</sup>.

En effet, l'irruption d'une mouette dans la salle à manger devient une sorte de point culminant de cet épisode (19'01''-19'03''). Au niveau sonore, le battement des ailes de la mouette se superpose sur le cri d'un homme : « Elle est entrée ! » Ensuite, plusieurs sons se croisent : nous continuons d'entendre le battement d'ailes qui se mêle avec les voix des passagers et la musique d'orchestre. Nous entendons la polyphonie des langues (dans la version originale du film, l'italien se mélange avec le français, ainsi qu'avec les propos en langue étrangère). De plus, un des personnages imite l'oiseau (19'33''-19'37''). Le spectateur peut supposer que Fellini se demande, à l'instar d'Olivier Messiaen, si le chant des oiseaux est comparable à l'art vocal humain, ou bien, à la musique en général. Le compositeur français enregistrait et transcrivait les chants d'oiseaux, en faisant des recueils complets (*Catalogue d'oiseaux* pour piano, composé entre 1956 et 1958) qui démontrent que Messiaen a ressenti le chant des oiseaux comme un véritable langage musical, au-delà de la simple émission de sons. En effet, nous pouvons établir toute une liste des compositeurs qui donnent à entendre les oiseaux réels ou rêvés dans leurs œuvres musicales : une suite pour petit orchestre, composée par Ottorino Respighi, *Les Oiseaux (Gli Uccelli)*, 1928 ; une suite musicale pour orchestre de Camille Saint-Saëns, *Le Carnaval des animaux* (1886) ; le deuxième mouvement, intitulé *Oiseaux tristes*, de l'œuvre pour piano *Les Miroirs* de Maurice Ravel (1906), enfin, *L'oiseau Rai* (1950) de Pierre Schaeffer. Ce dernier, étant non seulement ingénieur et compositeur, mais aussi théoricien, développe l'idée de la musique concrète en s'appuyant sur le fonctionnement de l'onomatopée. D'après Schaeffer, Messiaen est un précurseur de ce type d'expression musicale car il insiste sur la notion d'objet :

S'il [Messiaen] s'inspire des oiseaux, ce n'est pas par mimétisme ou sentimentalisme : le discours de l'oiseau lui sert d'expérience concrète. Ce discours a le double avantage de lui fournir un objet qui est en même temps un langage. Pour n'être pas humaines, les modulations de l'oiseau apportent des schémas autrement intéressants que les grilles algébriques. L'oiseau est un être vivant, fait partie d'un univers où jouent des muscles et des nerfs. L'algèbre y est organique, donc à la fois infiniment plus compliqué que des séries de chiffres secs, et à la fois plus simple, plus efficace en tout cas, parce que mystérieusement relié à la sensibilité humaine<sup>632</sup>.

---

<sup>631</sup> Hervé Bentata, « La Voix de Sirène. D'une incarnation mythique de la voix maternelle » [en ligne], in *Essaim*, 2011/1, n° 26, pp. 63-73. Consulté le 09 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-63.htm>>

<sup>632</sup> Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, pp. 182-183.



Dans l'extrait ci-dessus, le chercheur identifie les articulations d'un oiseau à un vrai langage, produit par les signaux acoustiques. L'idée qu'un oiseau est une machine sensible, et qu'à travers le chant des oiseaux, l'algèbre organique se relie aux sensations humaines, nous renvoie vers l'œuvre du chantre et prêtre français de l'époque de la Renaissance, Clément Janequin (1485-1558), qui perpétue la tradition du chant polyphonique avec ses œuvres notamment *Le Chant des Oiseaux*. Le compositeur y introduit de longs passages en onomatopées, chantées au milieu d'autres paroles. D'après Philippe Caron, certaines onomatopées « peuvent mimer le bruissement des oiseaux qui s'ébrouent dans les arbres et leurs cris, peuvent être également senties soit comme une tentative de dissuasion, soit comme l'expression du dégoût, de la désapprobation, du blâme<sup>633</sup> ». Dans l'enchevêtrement savant des voix, il est donc possible de reconstituer un contenu : l'histoire d'une liaison qui ne fait pas l'unanimité. D'une manière plus précise, nous pouvons déchiffrer une histoire de jalousie : les cris d'oiseaux, qui mettent en scène une ou plusieurs personnes désapprouvant et blâmant violemment la liaison, caricaturent les mœurs d'autrui. Philippe Caron y distingue quatre niveaux de lecture possible :

- Niveau 1 : *Le Chant des oyseaux* est une chanson qui pratique l'harmonie imitative. Qu'il en suggère le ramage n'est pas niable.
- Niveau 2 : c'est aussi une histoire à rire, comme nous le disent les refrains. Elle en a le ton goguenard et grivois.
- Niveau 3 : c'est un règlement de comptes cinglant et précis sous ses dehors distanciés.
- Niveau 4 : le nom même de l'individu incriminé est livré, à peine travesti<sup>634</sup>.

Ce schéma dévoile la riche polysémie du texte, qui possède une forme polyphonique, construite par les onomatopées. Donc, grâce à Clément Janequin, le chant des oiseaux apparaît comme une matrice d'une vraie œuvre musicale, complexe et compliquée à la fois, ayant plusieurs niveaux de significations. D'une manière générale, l'oiseau, en tant qu'animal symbolique, étant apte à voler et à chanter, attire l'attention des artistes de plusieurs domaines. La comparaison entre le chant d'un oiseau et l'art est un sujet courant de plusieurs articles, ainsi que des études scientifiques non seulement dans le domaine de la musicologie, mais aussi dans la littérature générale et comparée, surtout dans la lyricologie. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner une analyse d'Eva-Maria

---

<sup>633</sup> Philippe Caron, « 'Le Chant des oyseaux' de Janequin : un coffre sémantique à plusieurs fonds », in *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, édité sous la direction de Olivier Halévy, Isabelle His et Jean Vignes, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 388.

<sup>634</sup> *Id.*, p. 394.

Tönnies<sup>635</sup>, qui s'intéresse au motif de l'oiseau, comme une incarnation de chant, dans les chansons des trouvères et des *Minnesänger*, datant des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les sirènes en tant que chimères mi-femmes mi-oiseaux complexifient les significations souvent idéalisées d'un oiseau comme intermédiaire entre le ciel (les diverses divinités) et la terre (l'homme). En effet, le pouvoir des sirènes est beaucoup plus puissant que les facultés médiocres d'un simple oiseau.

Les chants d'oiseaux acquièrent une dimension philosophique dans les pensées de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui théorisent le phénomène du chant en proposant la notion de la « ritournelle » :

Ce ne sont pas trois moments successifs dans une évolution. Ce sont trois aspects sur une seule et même chose, la Ritournelle. On les retrouve dans les contes, de terreur ou de fées, dans les *lieder* aussi. La ritournelle a les trois aspects, elle les rend simultanés, ou les mélange : tantôt, tantôt, tantôt. Tantôt, le chaos est un immense trou noir, et l'on s'efforce d'y fixer un point fragile comme centre. Tantôt l'on organise autour du point une « allure » (plutôt qu'une forme) calme et stable : le trou noir est devenu un chez-soi. Tantôt on greffe une échappée sur cette allure, hors du trou noir<sup>636</sup>.

La « ritournelle » est étroitement liée à la notion de territoire : le trou noir devient « un chez-soi », une zone apprivoisée. D'après Manola Antonioli, la territorialisation est toujours une opération d'ordre esthétique : le territoire est l'effet de l'art et, réciproquement, l'art est le produit d'une activité de territorialisation<sup>637</sup>. Deleuze et Guattari appellent ainsi « ritournelle » la dimension rythmique et musicale du processus de création d'un territoire ; tout comme le chant des oiseaux, la ritournelle contribue à la constitution d'un « chez soi » pour un individu ou un groupe : un enfant qui chantonne dans le noir esquisse un centre stable et calme, un espace habitable au sein des forces menaçantes du chaos. La « ritournelle » peut prendre d'autres fonctions : amoureuse,

---

<sup>635</sup> Eva-Maria Tönnies, « Analyse comparée de la fonction du motif de l'oiseau à travers les chansons des trouvères et des *Minnesänger* : une méthodologie » [en ligne], in *TRANS-*, 2011, n° 12. Consulté le 31 octobre 2020.

<Disponible sur : <https://journals.openedition.org/trans/477#ftn12>>

<sup>636</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Plateau » 11 : « 1837 – De la ritournelle », in *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2013, p. 383.

<sup>637</sup> Manola Antonioli, « Ritournelle et phonotope », in *La petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés* [en ligne], sous la direction de Nicolas Canova, Philippe Bourdeau, Olivier Soubeyran, Paris, CNRS Éditions, 2014, pp. 167-174. Consulté le 5 décembre 2020.

<Disponible sur : <https://books.openedition.org/editions-cnrs/24916?lang=fr#ftn1>>

professionnelle, sociale, liturgique ou cosmique ; de toute façon, « elle emporte toujours de la terre avec soi<sup>638</sup> », même sous forme spirituelle.

La « ritournelle » nous renvoie vers la cosmogonie : du chaos naissent « les *Milieux* et les *Rythmes*<sup>639</sup> » ; chaque milieu est vibratoire, marqué par la répétition, et chaque rythme est une riposte au chaos. Le chaos et le rythme possèdent un point en commun, c'est ce que Deleuze et Guattari appellent « l'entre-deux » ou bien, « chaosmos » (il s'agit d'un état ou d'un milieu intermédiaire : *entre* la nuit et le jour, entre la plante et l'animal, entre la vie et la mort). La sirène correspond aussi à cette notion de « l'entre-deux » : entre l'animal (oiseau ou poisson) et l'être humain.

L'art musical réside dans « le devenir-expressif du rythme ou de la mélodie, c'est-à-dire dans l'émergence des qualités propres<sup>640</sup> » ; sur ce point, le territoire est l'effet de l'art, et l'oiseau est un artiste qui dresse une borne, fait une marque, appose sa signature. Deleuze et Guattari développent leurs idées en s'appuyant sur la façon de s'exprimer chez l'oiseau, nommé *Scenopoietes dentirostris* :

Le *Scenopoietes* fait de l'art brut. L'artiste est *scenopoietes*, quitte à déchirer ses propres affiches. Certes, à cet égard, l'art n'est pas le privilège de l'homme. Messiaen a raison de dire que beaucoup d'oiseaux sont non seulement virtuoses, mais artistes, et le sont d'abord par leurs chants territoriaux [...] <sup>641</sup>.

Deleuze et Guattari retrouvent le concept de la « ritournelle » chez Messiaen où le rythme et la mélodie sont territorialisés. Au fait, la voix d'un oiseau devient une matière d'expression ; le chant est expressif justement parce qu'il est territorialisant. Chaque oiseau possède son territoire qu'il faut protéger et défendre grâce au chant. Par conséquent, le chant acquiert une certaine agressivité car il dirige une bataille. Olivier Messiaen, lui-même, évoque l'aspect territorial du chant des oiseaux dans ses entretiens :

[L']oiseau chante pour défendre sa branche, son terrain de pâture et pour affirmer qu'il est le propriétaire d'une femelle, d'un nid, d'une branche, d'une région dans laquelle il trouve sa nourriture ; c'est tellement vrai que les différends entre oiseaux au sujet de la possession d'un territoire se règlent

---

<sup>638</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Plateau » 11 : « 1837 – De la ritournelle », in *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 384.

<sup>639</sup> *Ibid.*

<sup>640</sup> *Id.*, p. 388.

<sup>641</sup> *Id.*, p. 389.

souvent par des joutes de chant, et si le prédateur veut occuper indûment un endroit qui ne lui appartient pas, le véritable propriétaire chante, chante si bien que le prédateur s'en va... [...] mais il y a aussi le renversement de la situation que Wagner n'avait pas prévu : si le voleur chante mieux que le véritable propriétaire, le propriétaire lui cède la place<sup>642</sup>.

Dans ces paroles de Messiaen, nous pouvons remarquer les références au deuxième acte de l'opéra *Tannhäuser* de Richard Wagner (1845) : dans la grande salle du château de la Wartbourg, le landgrave accueille les invités pour le concours de chant entre les Minnesängers, dont le thème est l'éveil de l'amour. Les allusions à l'opéra en tant que genre musical renforcent le lien avec le film de Fellini, dont la structure est basée sur les caractéristiques de l'art lyrique : la plupart des rôles sont chantés, le chant est accompagné par un orchestre, le spectateur est témoin d'un vrai drame en musique, où le texte, la partition et la mise en scène sont étroitement liés, comme dans le cas de l'opéra wagnérien.

La mouette dans le film-opéra *Et vogue le navire...* fait-elle de la musique ? La séquence, évoquant la mouette comme substitut de la sirène, induit la problématique lacanienne : la voix de la mouette-sirène est, d'une certaine façon, l'apparition de l'Autre – étranger et dangereux – dont Jacques Lacan nous avertit. En effet, la mouette dans le film perturbe le déjeuner des artistes (les dames sont angoissées, elles crient et se cachent). D'une certaine façon, Fellini dévoile un rapport entre l'artiste et son public : la mouette-artiste reste incomprise de son public bourgeois.

En revanche, l'orchestre continue de jouer ; sa présence ramène, d'une certaine façon, toutes les sources sonores à l'unité et ne la laisse pas se transformer en une cacophonie. Sur le plan mythologique, nous pouvons le comparer à la lyre d'Orphée. Pour échapper au danger des sirènes, Orphée a couvert leur chant du son de sa lyre et est parvenu à surpasser ainsi le pouvoir de séduction. Merleau-Ponty estime que la musique « ne devra pas servir à boucher les trous sonores, ni à commenter d'une manière tout extérieure les sentiments et les images, comme il arrive dans tant de films où l'orage de la colère déclenche l'orage des cuivres et où la musique imite laborieusement un bruit de pas ou la chute d'une pièce de monnaie sur le sol »<sup>643</sup>. Nous pouvons constater que la bande-son du film *Et vogue le navire...* est très riche, dynamique et, surtout, polyphonique ; elle se développe sans arrêt et possède une certaine hiérarchie. De plus, dans le film-sirène de Fellini, le rapport entre l'image et le son est, d'une certaine façon, renversé. Toutes les formes sonores guident la perception du spectateur, créent une constellation des significations très

---

<sup>642</sup> Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Éditions Pierre Belfond, coll. « Entretiens », 1967, p. 96.

<sup>643</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, op. cit., p. 71.

complexes, alors que l'image bouche certains trous et commente le son. L'oreille devient ainsi l'organe principal de la perception cinématographique.

#### 2.4.2. Le concert aquatique : Franz Schubert et James Joyce

Une vraie symphonie filmique apparaît dans la deuxième séquence que nous allons analyser ci-dessous (29'20''-31'43''). Il s'agit du passage où Monsieur Orlando entend la musique cristalline : la troisième pièce des *Moments musicaux* de Franz Schubert (*Allegro moderato (Air russe)*, en fa mineur). *Les Moments musicaux* (D. 780, opus 94) sont six courtes pièces pour piano de la période créatrice tardive du musicien autrichien ; *Air russe* (1823) est le plus connu du cycle. Cette œuvre est réalisée à un moment difficile de la vie de Schubert : à partir de l'année 1823, une approche nouvelle dans la connaissance de la douleur commence, poussée par le choc de la maladie. Dans son *Journal* du 27 mars 1824, le compositeur écrit : « Mes créations existent par la connaissance de la musique et par celle de ma douleur<sup>644</sup>. » Toutefois, l'interprétation biographique ne nous ramène pas loin, elle s'avère trop simpliste et même trompeuse : dans le cas de Schubert, entre l'homme et l'œuvre, la rupture apparaît si totale, la section si nette, qu'une telle approche devient inadmissible. Pour ainsi dire, « les rapports entre l'artiste en tant qu'homme sentant et agissant dans la vie quotidienne, et en tant que créateur de valeurs esthétiques, sont bien plus complexes qu'on ne se l'imagine d'ordinaire<sup>645</sup> » : d'une part, on constate un contraste évident entre la triste destinée de Schubert (sa vie était courte et terne) et son admirable production artistique, et d'autre part, on est témoin d'une prodigieuse faculté créatrice, d'un don quasiment prophétique qui franchit toutes les limites. En effet, Franz Schubert en tant que musicien nous rappelle un possédé du démon de la musique, il est fou et illuminé à la fois à l'instar d'un héros romantique. Son œuvre n'est pas du tout le reflet de l'auteur, elle se trouve au-delà du réel, au-delà de tous les critères. Nous pourrions le définir ainsi : l'œuvre de Schubert est une sorte de portrait « de ce qu'il *veut être*, de ce qu'il *aurait*

---

<sup>644</sup> Brigitte Massin, *Franz Schubert*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1993, p. 252.

<sup>645</sup> Boris de Schlöezer, « Le problème Schubert », in *Comprendre la musique : contributions à La Nouvelle Revue Française et La Revue musicale (1921-1956)*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2011, pp. 101-102.

*pu être*<sup>646</sup> ». Dans ce sens, la création artistique dévoile une certaine version inexistante du créateur : la musique, s’approchant d’une dimension divine, acquiert une certaine monstruosité (elle devient dangereuse car ne correspond guère aux normes établies).

La sonorité d’*Allegro moderato* au sein de l’espace fictif du film-sirène *Et vogue le navire...* séduit les personnages à l’instar du chant des sirènes ; les participants du concert semblent captivés et joyeux. Le lieu – la cuisine du navire – acquiert une signification particulière : nous pouvons l’interpréter comme une allusion vers les sirènes cannibales. La musique devient ainsi le médium grâce auquel l’acte de cannibalisme se réalise : le son dévore, d’une certaine façon, les êtres humains. Cette dévoration métaphorique se réalise dans un intervalle entre le son et l’image, entre l’eau et l’air, entre deux vagues ou deux gouttes d’eau. L’écart entre deux sons permet au film-sirène de s’appropriier les désirs et les attentes du spectateur et les manipuler.



Concert de verres (*Et vogue le navire...*; 29’41’’)

La caméra nous montre une grande table, pleine de verres, dans la cuisine du navire (29’28’’). Deux artistes produisent les différents sons en frottant les bords des verres. Certains verres sont vides, dans les autres il y a plus ou moins d’eau. La quantité d’eau définit le son que l’artiste

---

<sup>646</sup> *Id.*, p. 103.

produit. « Une goutte d'eau en moins, et c'est une autre note ! », entendons-nous dire un musicien à la fin de la séquence (31'19''-31'39''). Tout au long de cet épisode (d'environ deux minutes), l'oreille du spectateur fixe la complexité croissante du son. D'après Robert Francès, le rapport de l'homme aux œuvres d'art peut être étudié du point de vue de la création et du point de vue de la contemplation<sup>647</sup>. Dans le film-sirène de Fellini, le procès de création est très étroitement lié au procès de contemplation ; plus encore : la contemplation de la musique éveille l'envie de la créer, et la création provoque la volonté de l'écouter, de contempler. Tout d'abord, nous voyons un seul musicien, mais très vite, son collègue l'accompagne. Ensuite, le chef d'orchestre Von Rupert commence à jouer, lui aussi, en frappant doucement les verres avec deux cuillères à café (29'52''-30'20''). L'autre personnage, un homme, crée un son en soufflant de l'air dans les carafes d'eau (30'21''-30'24''). Ensuite, nous entendons les pas d'un artiste, et enfin, le concert est achevé avec le son des marmites bouillantes (30'57''). À la fin de l'épisode, nous entendons les applaudissements qui font, d'une certaine façon, un écho à la musique de Franz Schubert.

Le lien complexe entre le verre, l'eau et la présence de l'être humain en tant que médium témoigne du caractère unique de la musique aquatique. Nous voyons que la musique réunit les gens (les artistes et les cuisiniers écoutent et dansent ensemble). Le film-sirène de Fellini montre la communication des sens, que nous pouvons définir comme une des formes de la polyphonie audiovisuelle. La musique filmique se trouve dans l'espace du visible tout en restant invisible, elle le mine, elle l'investit, elle le déplace. En effet, le cinéma est « ce lieu où la musique, qu'elle soit réalisée spécialement pour le film ou tirée d'une source préexistante, devient quelque chose de différent, jouant son rôle dans un ensemble<sup>648</sup> ». La musique dans le film *Et vogue le navire...* ne s'y dissout pas, mais elle en est modifiée tout en le modifiant car elle est *dans* le film. Fellini va même encore plus loin car la musique dans son film devient le sujet principal, voire une actrice, sans elle, le film-sirène n'a aucun sens.

La perception y est environnementalisée, guidée par le croisement de l'eau et de la musique de Franz Schubert. L'histoire des sirènes, dans l'*Odyssée* d'Homère, est aussi de ce type, c'est-à-dire que nous y retrouvons le milieu aquatique où l'eau joue un rôle central. D'une part, Ulysse écoute le chant des sirènes, et d'autre part, il entend le bruit naturel, quotidien, banal, produit par le

---

<sup>647</sup> Robert Francès, *La perception de la musique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Études de psychologie et de philosophie », 1972, p. 7.

<sup>648</sup> Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2019, p. 9.

mouvement des vagues dans la mer. Dans l'épisode de *Et vogue le navire...*, que nous analysons, l'eau fait exister le son ; la musique naît grâce à l'unique lien entre le liquide et le verre. Ce lien soulève, d'une manière implicite, la question du bruit naturel existant dans la nature, ainsi que dans la projection du film. Le bruit du projecteur est « un bruit primordial du cinéma que la musique aurait à masquer<sup>649</sup> ». Sur ce point, la musique est un art des bruits, c'est-à-dire, le bruit du projecteur, tout comme le bruit naturel de la mer, sont refoulés par les *Moments musicaux* de Franz Schubert. Cela nous ramène vers l'idée que, chez Fellini, la musique est un art trompeur qui nous séduit à l'instar du chant de sirène.

Le lieu de l'épisode (la cuisine), ainsi que le concept du son-cannibale, qui dévore non seulement les vibrations auditives, mais aussi le spectateur, nous renvoient vers *Ulysse* de James Joyce (1922). Le film de Fellini et le roman de Joyce possèdent un point de base en commun : le chapitre dans lequel le romancier irlandais évoque les sirènes, tout comme l'œuvre fellinienne, est tout entier conduit par un thème musical et la matière sonore (le chant des sirènes n'est pas juste un thème de narration : la complexité sonore « vibre dans le texte sous l'effet d'une polyphonie des voix et d'une harmonie des timbres<sup>650</sup> »). La figure de la sirène, quant à elle, apparaît désormais sous des traits dégradés (elle est une serveuse de bar et n'a plus rien de mystérieux).

Les choix esthétiques de James Joyce rencontrent le film de Fellini, surtout, dans l'étonnant prélude du chapitre qui, sur le modèle des ouvertures d'opéra, nous présente une sorte de résumé thématique de l'œuvre qui va suivre :

Clacloc. Clicclac. Claqueclac.

Dieubon ilna vaitja maisen tendu detoute.

Pat sourd déplumé buvard apporte Couteau remporte.

Un appel nocturne dans bain de lune loin-loin.

Je me sens si triste. P.S. Si seul fleury.

Écoutez !

La conque froide et vultueuse et porte-épée. Avez-vous la ? Chacune et pour l'autre rumeur et tonnerre ouaté.

Perles : quand elle. Rhapsodies de Liszt. Szszszt.

N'y ; non, non ; croit pas ; Lidlyd. Avec un coqueri avec un carra.

Noires.

---

<sup>649</sup> Michel Chion, *Le Son au cinéma*, op. cit., p. 113.

<sup>650</sup> *Le chant des sirènes : de Homère à H.G. Wells*, anthologie présentée par Tiphaine Samoyault, op. cit., p. 9.



Sonoreux. Oui, Ben, Oui.

Pose pendant que vous pausez. Hi, Hi. Pose pendant que vous Hi.<sup>651</sup>

Dans cet extrait, le langage tente de concurrencer, voire de substituer, la musique : le mimétisme est poussé très loin ; le lecteur reste frappé par les jeux de rythmes et d'échos, par l'entrecroisement des thèmes, par les jeux de mots. Les allusions musicales, ainsi que les recherches syntaxiques se multiplient, dénonçant ainsi les pouvoirs hypnotiques de la musique. Pourtant, cette transposition d'une forme musicale rencontre certaines difficultés, parmi lesquelles nous pouvons mentionner le problème de signification et d'énonciation : il n'est pas clair, *qui parle, à qui parle-t-il, et pourquoi ?* Ainsi, nous énumérons l'une des différences essentielles entre la littérature et la musique : si les thèmes musicaux ont une valeur intrinsèque et peuvent être écoutés indépendamment du reste de l'œuvre, l'extrait littéraire, quant à lui, ne peut pas créer un sens, détaché du contexte, de l'ensemble du livre. Pour essayer d'éclairer le sens de ce passage, nous nous adressons à un autre extrait tout court du même chapitre : Léopold Bloom (Ulysse de Joyce) remarque que « la beauté de la musique il faut deux fois pour la comprendre<sup>652</sup>. » Pour ainsi dire, la technique du courant de conscience, qui incarne le monologue intérieur, nous aide à mieux appréhender le prélude du chapitre.

Cependant, la musique n'est pas l'unique sujet de ce chapitre joycien, consacré aux sirènes. L'allusion homérique crée un système de significations, où la musique et la sonorité sont liées à la séduction, à la mort et, bien sûr, à l'élément aquatique. Ce dernier acquiert des formes très diverses : boissons alcoolisées, fluides organiques, flux vocal. De plus, le jeu sonore imite la sensation de l'orgasme :

Un flot de chaud lolo lichelape-le secret s'épanchait pour s'épandre en musique, en désir sombre à déguster, insinuant. La tâter, la tapoter, la tripoter, la tenir sous. Tiens ! Pores dilatateurs qui se dilatent. Tiens ! Le jouir, le sentir, la tiédeur, le. Tiens ! Faire par-dessus les écluses gicler les jets. Flot, jet, flux, jet de joie, coup de bélier. Ça y est ! Langue de l'amour.<sup>653</sup>

---

<sup>651</sup> James Joyce, *Ulysse*, in *Œuvres*, vol. II, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert, avec la collaboration de Michel Cusin, Daniel Ferrer, Jean-Michel Rabaté, André Topia et Marie-Danièle Vors, traduction intégrale d' « Ulysse » par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, n° 420 », 1995, p. 289.

<sup>652</sup> *Id.*, p. 321.

<sup>653</sup> *Id.*, p. 309.

Ainsi, la coulée musicale des paroles fait référence à la sexualité humaine comme phénomène entièrement liquide : le flot monte, les jets giclent, le flux s'écoule, et ainsi de suite<sup>654</sup>. James Joyce, quant à lui, lie, d'une façon délicate, le désir et l'absence, le flirt et la mort : la sexualité omniprésente ne s'accomplit jamais ; la fusion orgasmique ne dévoile qu'un vide destructif. Dans ce contexte, les paroles deviennent cannibales : elles mangent les lettres, les mots, les phrases, les signes de ponctuation, et se mangent elles-mêmes. Le son-cannibale de Fellini y est remplacé par le langage-cannibale de Joyce qui crée l'univers aquatique comme milieu de dégustation sexuelle.

En parlant des enjeux linguistiques d'*Ulysse* (et, d'une manière générale, d'une certaine « babélisation<sup>655</sup> » très répandue dans l'œuvre joycienne), Jacques Derrida avoue que lire (et/ou traduire) Joyce, c'est de « se jeter à l'eau<sup>656</sup> ». Par la suite, le philosophe distingue deux formes aquatiques possibles : soit « l'eau d'un lac », soit « la bouteille à la mer<sup>657</sup> ». Si les lacs sont, selon Derrida, des mers intérieures, la bouteille à la mer rappelle la problématique d'une carte postale sans adresse et sans correspondance<sup>658</sup>. Grâce au système auditif complexe, Fellini efface les bords des sons et crée ainsi une galaxie sonore, tout comme Joyce avait créé une galaxie linguistique dans *Ulysse* ou dans *Finnegans Wake* (1939). De même, la sonorité de *Et vogue le navire...* efface les limites entre l'air et l'eau : le son en tant que vibration aérienne acquiert une certaine humidité, en nous renvoyant vers *La Leçon de piano* (*The Piano*, 1993) de Jane Campion. Ce film néo-zélandais évoque un lien étroit entre la musique du piano et l'eau (cf. les images du piano au bord de la mer). À la fin du récit, la voix intérieure d'Ada évoque son piano au fond de la mer, ainsi qu'elle-même, flottant au-dessus dans le milieu aquatique.

La rencontre entre Fellini et Joyce, qui se trouvent réunis grâce à la musique de Franz Schubert, nous offre la possibilité de réfléchir à l'évolution de notre rapport à la légende gréco-romaine sur les êtres hybrides. Au fil du temps, le mythe initial s'éloigne, l'image de la sirène perd ses facultés, se

---

<sup>654</sup> Nous allons détailler cet aspect en analysant le film-sirène *Délivrance* de John Boorman (cf. § 3.2.3. « Sexualité liquide : John Boorman et Sándor Ferenczi », pp. 342-348).

<sup>655</sup> Jacques Derrida, *Ulysse gramophone : deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1987, p. 62.

<sup>656</sup> *Id.*, p. 60.

<sup>657</sup> *Ibid.*

<sup>658</sup> *Id.* p. 64 ; cf. Jacques Derrida, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1980.

déforme : l'art du XX<sup>e</sup> siècle met en lumière la sirène à l'instar d'une femme ordinaire, qui n'a plus rien de mortifère. En effet, les sirènes de Joyce sont des femmes frivoles, que nous pouvons rencontrer facilement dans notre quotidien, elles sont représentées avec une touche très visible d'érotisme : Molly Bloom est « belle à voir », avec un « grand décolleté<sup>659</sup> ». L'autre exemple un peu de même type pourrait être les trois femmes-sirènes s'ébattantes au bord d'une rivière dans le film *O Brother, Where Art Thou?* (2000) des Frères Coen, qui reprend, d'une manière parodique, certains passages de l'*Odyssée* d'Homère. Pour ainsi dire, la représentation explicitement sexualisée et légèrement ironique définit, d'une façon assez précise, la sirène de notre époque.

Cependant, elle garde son lien à la musique, au chant, comme nous montre le film-sirène de Fellini. Dans le contexte psychanalytique, la musique, qui nous touche, éveille un manque en nous, et à travers cette musique, nous recevons une certaine réponse à ce manque. Le problème commence par le fait que cette réponse fait surgir en nous l'antécédence d'une question qui nous habitait sans que nous le sachions. Une telle problématique de la musique, qui est, dans notre cas, inséparable de chant de sirène, nous renvoie vers *The Unanswered Question (La Question sans réponse)*, l'œuvre pour ensemble de cordes, trompette solo et quatuor à vent, composée en 1908 par l'américain Charles Ives. La spacialisation sonore, comme un élément majeur de la composition, crée non seulement l'illusion de la localisation d'un son, mais aussi rapproche l'œuvre d'Ives à l'expression cinématographique (le spectateur/auditeur reste fasciné par la sensation d'immersion). Charles Ives spécifie trois groupes d'instruments à placer autour de la salle de concert, voire même hors de la scène : la trompette solo, seule, hors de la scène, joue à différentes occasions des motifs très courts qu'incarnent l'éternelle question ; le quatuor (les flûtes), sur scène, répondent à la trompette par une sonorité stridente, de plus en plus furieuse et agitée ; enfin, les cordes, situées hors de la scène, jouent très lentement et doucement, en représentant ainsi l'harmonie constante de l'univers. Gianfranco Vinay souligne que l'art de Ives refuse toute thématique négative : « il atténue, par les nuances du doute et de l'incertitude, l'optimisme plein de confiance d'Emerson, Thoreau et Whitman, mais il rejette toute vision tragique de l'existence<sup>660</sup> ». Le silence, l'inaccessible mutisme y témoignent une sorte de mécanisme de défense qui consiste à repousser dans l'inconscient les doutes, les ombres, tout le contenu néfaste de la vie. Pour ainsi dire, nous

---

<sup>659</sup> James Joyce, *Ulysse*, in *Œuvres*, vol. II, *op. cit.*, p. 321.

<sup>660</sup> Gianfranco Vinay, *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Éditions Michel de Maule, collection musicale dirigée par Pierre Albert Castanet, 2001, p. 85.

participons à une séance de psychanalyse : on pense être l'auditeur de la musique, mais en réalité, elle est notre auditrice. Nous recevons alors le message de la musique comme l'expression du désir de l'Autre. D'après le psychiatre et psychanalyste français Alain Didier-Weill<sup>661</sup>, l'identité métaphorique qui existe dans ce premier temps logique entre l'altérité musicante et moi se traduit phénoménologiquement par le fait que le son musical me signifie une similitude entre le « je » et le « toi » : « En toi je suis chez moi. » Les sirènes manipulent de cette situation : par la musique, qui nous touche, elles nous charment et piègent car nous commençons à croire à ce qui n'existe pas. Nous acceptons les règles du jeu, créées par Fellini, et devenons ainsi les victimes de nos propres croyances.

#### 2.4.3. Phénomène de Debussy : le pont reliant Fellini et Antonioni

La complexité sonore est évidente dans le troisième passage, où Fellini essaie de recréer la sonorité maritime en mélangeant plusieurs sources acoustiques. Dans le même épisode (0'56'06" - 1'00'03"), le spectateur retrouve sept sources sonores qui se superposent : 1) le son du piano (un vieux monsieur joue *Clair de Lune* de Debussy) ; 2) la voix de Monica, la petite fille d'Ildebranda Cuffari ; 3) les souffles de vent ; 4) le chant d'une femme ; 5) les pas d'un serveur ; 6) le monologue du journaliste à la caméra ; 7) les discussions des artistes (le ténor Aureliano Fuciletto exprime son envie d'être un gracieux dauphin). Comme nous avons déjà remarqué, s'étant intéressé aux particularités du son de la mer, Fellini en produit une sorte d'équivalent cinématographique par tout autre chose que l'eau (le piano, la voix humaine, etc.). Chacune de ces sept sources sonores apparaît à un moment spécial en créant ainsi la polyphonie en mouvement qui grandit et se transforme perpétuellement. Ainsi, la sonorité grandissante nous fait penser au mouvement des vagues dans la mer.

---

<sup>661</sup> Alain Didier-Weill, « Quand la musique nous entend : contribution à la question de la pulsion invoquante » [en ligne], *Insistance*, 2015, vol. 2, numéro 10, pp. 15-19. Consulté le 18 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2015-2-page-15.htm?contenu=article>>

#### 2.4.3.1. La musique comme l'art aquatique : le cas du piano

Dès que nous commençons à analyser cette séquence filmique, tout d'abord, nous entendons un monsieur qui joue du piano. Le *Clair de Lune* de Debussy remplit l'espace (0'56'06" - 0'56'03") et le rend unique. En effet, la musique du piano fait se côtoier le réel et l'irréel, le quotidien et le rêve, le son et l'image, l'air et l'eau. Le piano-forte, l'instrument de musique polyphonique, l'ancêtre du piano moderne, a été créé au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle par l'Italien Bartolomeo Cristofori<sup>662</sup> ; le développement de l'instrument, qui a conduit au piano d'aujourd'hui, s'est poursuivi au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>663</sup>. Claude Debussy a pu donc profiter de cette nouvelle invention pour créer une palette sonore très riche et évocatrice.

La musique du piano est très proche de l'eau : elle est fluide, elle donne l'impression de liquidité qui s'écoule vers quelque part. Chaque touche du piano, qui produit une note, est comme une goutte d'eau, qui forme le tout (l'univers liquide qui ne possède aucune forme matérielle prédéfinie, qui arrive de nulle part et disparaît dans l'espace). D'une manière générale, la musique est liée à l'air (dans la mesure, où elle est définie comme une vibration sonore), mais Fellini rend possible l'idée de la musique comme l'art aquatique. La musique du piano est surtout proche du son produit par la pluie : les deux sonorités ont le pouvoir de calmer, d'apaiser l'auditeur.

Cependant, le musicien a besoin d'un instrument (d'un piano ou d'une guitare) pour produire un son. L'instrument de musique devient ainsi un intermédiaire matériel entre l'artiste (le musicien) et le public ; grâce à un instrument, la musique acquiert sa représentation « corporelle » qui est invisible, mais audible. Pour ainsi dire, l'instrument de musique témoigne le lien entre la terre et l'air : la vibration sonore peut provenir d'une corde (le cas du violon, de la harpe, du piano), d'une colonne d'air (le cas de l'orgue, du saxophone, de la flûte) ou d'une percussion (le xylophone, les timbales ou les castagnettes).

---

<sup>662</sup> Marc Frisch, *Une histoire du piano : à l'usage de ceux qui l'aiment ou le détestent*, Paris, Riveneuve, 2013, p. 45.

<sup>663</sup> Cf. Dan Franck, *Le petit livre des instruments de musique*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points », 1983, pp. 64-72.

Le rapport entre le musicien et l'instrument de musique est quelque peu érotique : « la chair y devient pure relation à autrui<sup>664</sup> », en échappant à la fusion totale des corps. Les mains du pianiste *touchent* le clavier du piano, ce toucher est très proche de la caresse. En revanche, l'absence de l'humidité, de la sécrétion, produisant une substance corporelle liquide, rend le rapport sexuel impossible. Nous pouvons comparer le toucher pianistique plutôt à la masturbation qu'à la pénétration. En effet, le corps du piano est très raide, il ne se laisse pas pénétrer. Le pianiste-masturbateur ne peut que toucher le clavier au bout des doigts et laisser venir la musique (une sorte de jouissance) à lui. D'une certaine manière, en touchant le clavier, l'interprète est touché à son tour, sans recevoir l'intention d'un autre corps, mais en déclenchant une sonorité qui l'envahit. Nous retrouvons ici un doublement très particulier : le pianiste est touchant et touché à la fois, « selon une confusion subtile entre le toucher tactile et le toucher émotif<sup>665</sup> ». Le jeu du piano est exigeant dans la mesure, où l'interprète doit, d'une part, maîtriser l'instrument, posséder le clavier, et d'autre part, se soumettre à une certaine mécanique afin de ressentir le plaisir.

En développant la philosophie du piano, Bernard Sève s'appuie sur le roman de Frank Conroy, *Corps et Âme (Body and Soul, 1993)*. Ce roman raconte la vie d'un garçon, Claude Rawlings, qui se révèle un génie du piano. L'écrivain américain, étant lui-même pianiste de jazz, décrit, avec beaucoup d'attention, le moment de la découverte de cet instrument par le petit garçon de six ans :

Le piano était une énigme. Pourquoi y avait-il des touches noires, et pourquoi étaient-elles disposées ainsi, par groupes de deux et de trois ? Comment se faisait-il, lorsqu'on jouait les touches blanches de do à do (encore qu'il ne sût pas le nom des notes, ni même le fait qu'elles en eussent un), que cela sonnait juste, mais que, si l'on jouait les touches blanches de mi à mi, cela sonnait faux ? Il s'asseyait sur la banquette, jouait et rejouait la gamme de *do* – une octave, deux octaves, montant, descendant, dans les graves et dans les aigus, en éprouvant un curieux sentiment de satisfaction. Le son même semblait l'envelopper d'une sorte de grande cape protectrice, l'enclencher dans une bulle d'énergie invisible.

[...] Un jour qu'il s'amusait avec une seule note – la jouant tantôt fort, tantôt le plus doucement possible, tantôt quelque part au milieu – il se demanda soudain ce que contenait le piano. Il se mit debout et examina l'instrument. Il débarrassa le haut de la caisse des piles de vieux journaux, des fiches de taxi et des magazines qui l'encombraient, ouvrit le couvercle pivotant, plongea les yeux au fond. Impression de densité, d'ordre. Les cordes s'enfonçaient en oblique vers les ténèbres. Il tendit le bras et tourna le premier loquet de bois, puis le second, rattrapant de justesse le panneau revêtu du miroir qui recouvrait l'avant de la caisse lorsqu'il tomba vers lui par surprise. À présent, il pouvait voir les marteaux de feutre, les chevilles, les leviers, les minuscules lanières de cuir de la mécanique.

---

<sup>664</sup> François Noudelmann, *Le toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano : essai*, Paris, Gallimard, 2008, p. 29.

<sup>665</sup> *Id.*, p. 156.

Il se rassit sur la banquette, rejeta la note, observant la façon dont le marteau se propulsait à toute vitesse pour frapper la corde. Il se haussa jusqu'à mettre pratiquement le nez dans le mécanisme, appuya de nouveau sur la touche, recommença plusieurs fois, s'efforçant de comprendre les forces mises en jeu entre la touche et le marteau. [...] Un mécanisme discontinu, extrêmement compliqué, avec des ressorts et des vis minuscules dont il ne devinait pas le rôle. Mais au bout d'un moment, appuyant tantôt fort, tantôt doucement, il finit par se faire une idée approximative de la façon dont l'ensemble fonctionnait. [...]

Dans le tiroir de la banquette, il trouva des partitions. Les lignes et les symboles mystérieux étaient empreints d'une netteté qui évoquait l'intérieur du piano. Il y avait une relation, sûrement – et il savait où aller pour trouver exactement laquelle.<sup>666</sup>

La curiosité de ce petit garçon nous rappelle la curiosité d'un chercheur qui étudie le corps d'un texte filmique ou littéraire. En l'occurrence, nous avons le cas d'un corps du piano, qui se dévoile comme vivant, capable de créer le son. Le décryptage du fonctionnement de l'instrument est quasiment identique au processus du déchiffrement du film-sirène : la sonorité, produite par le piano, est comparable à la voix de la sirène, qui désigne un certain pouvoir ; en déchiffrant les secrets du piano, Claude s'approprie, d'une certaine façon, son pouvoir (il se découvre lui-même en tant que musicien). L'extrait, que nous avons cité, développe « l'analogie fermement posée entre la discontinuité du mécanisme et des touches du piano, d'un côté, et le système notationnel de la partition, de l'autre<sup>667</sup> ». En effet, il existe un rapport particulier entre les touches matérielles et les signes graphiques : à chaque touche du piano correspond une note. Le système est donc très complexe, mais il est possible de la maîtriser.

Le dernier tableau de Nicolas de Staël, *Le Concert*, transmet, par les puissances visuelles, cette « homologie entre deux discontinuités (celle de la partition et celle des touches du clavier)<sup>668</sup> » : la toile crée l'illusion que les partitions se détachent du clavier et se perdent contre la contrebasse, vue de dos. La toile crée des rapports atypiques entre les quatre éléments premiers : la contrebasse à l'air de brûler, tout comme le fond rouge. En même temps, la surface de contrebasse donne l'impression d'une matière fondante. Les partitions, peintes en blanc, constituent un certain élément inconnu, qui n'est ni la terre, ni l'eau, ni l'air, ni feu ; c'est une sorte de cinquième élément, une préforme, qui contient en soi une possibilité de la vie, de l'être et du néant, de la mort à la fois.

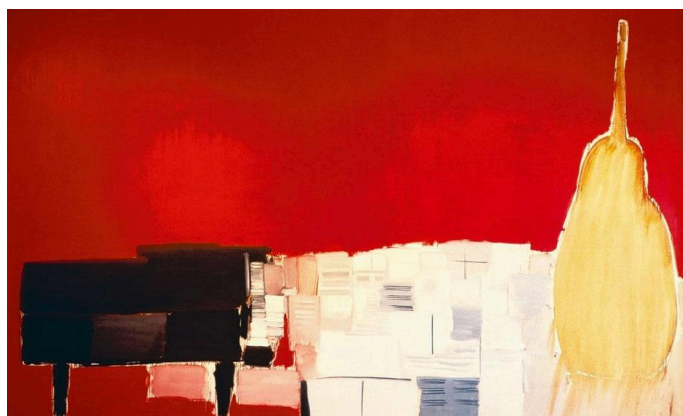
---

<sup>666</sup> Frank Conroy, *Corps et âme*, traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1996, pp. 27-28.

<sup>667</sup> Bernard Sève, *L'instrument de musique : une étude philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2013, p. 197.

<sup>668</sup> *Ibid.*

De plus, les partitions sourdes font une sorte de pont entre le piano et la contrebasse. Cependant, ce qui lie (le pont), sépare, crée un écart : les deux fonctions (la liaison et la séparation) se complètent. La similarité entre les touches du piano et les papiers avec notations induit le silence et la possibilité du son à la fois. Le rouge du fond du tableau est une couleur agressive : il est associé au feu, à l'infini, voire, à la musique comme une folie, qui invite à la suivre jusqu'au néant (après avoir peint cette toile, Nicolas de Staël se donne la mort). Le rouge gigantesque peut être interprété aussi comme une mer rouge, un magma originel, qui engloutit autant l'auteur que spectateur, ou bien, il peut être associé au sang, un liquide vital.



*Le Concert* (1955),

le dernier tableau de Nicolas de Staël

Le spectateur peut éventuellement considérer la composition aussi abstraite que figurative : la présence des instruments de musique, tout comme le titre du tableau, évoque une salle de concert, pourtant, les musiciens y sont absents ; dans ce cas, le rouge omniprésent rappelle le rideau gigantesque, faisant écho aux films de David Lynch (*Blue Velvet* [1986], *Twin Peaks* [1990-1991], *Mulholland Drive* [2001], etc.). Dans les œuvres de Lynch, le rideau rouge fonctionne comme un médium, qui sépare le monde réel et le monde des rêves (ou des cauchemars). Ainsi, *Le Concert* de Nicolas de Staël s'avère comme l'opposé de *Clair de lune* de Claude Debussy : si ce dernier dégage la luminosité d'Apollon, l'œuvre picturale transmet un message sombre, nocturne, impliquant la folie dionysiaque. Les deux œuvres constituent l'unité entre la lumière et l'ombre, le jour et la nuit, la peinture et la musique, la sérénité et l'angoisse.

Le jeu du piano, que nous entendons dans le film-sirène *Et vogue le navire...*, transforme l'espace cinématographique fellinien en univers profondément debussyste : l'harmonie sonore séduisante et sensuelle, légèrement mélancolique et tendre remplit les images. Avec la *Suite bergamasque*, dont la rédaction première remonte à 1890 environ, le compositeur français s'exprime, pour la première fois au piano, dans un langage musical neuf et personnel, spécialement



en ce qui concerne l'harmonie<sup>669</sup> ; le titre du troisième mouvement, le célèbre *Clair de Lune*, s'inspire du monde poétique de Paul Verlaine, en démontrant ainsi les liens intertextuels comme une source de polyphonie filmique : se situant au sein de l'œuvre cinématographique, cette pièce pour piano crée des rapports très étroits entre la musique, les arts visuels et la littérature.

Au fond de l'écran, nous voyons la mer, donc, d'une certaine façon, la musique de Debussy reprend sa fonction, assimile sa sonorité. De plus, le spectateur qui regarde ce film deuxième ou troisième fois et qui connaît la fin, sait que la mer est artificielle. Le seul vrai phénomène est le son, la musique qui nous fait transcender. Theodor W. Adorno affirme qu'« il faut une rééducation de l'oreille pour écouter correctement la musique de Debussy, c'est-à-dire non en tant que processus de tensions et de résolutions, mais en tant que bout à bout de couleurs et de surfaces comme dans un tableau<sup>670</sup> ». Cette idée d'Adorno revendique la recréation de l'écoute : l'écoute ne se fait plus dans le temps, mais plutôt dans l'espace (ou bien, l'instant d'écoute révèle une forme d'espace). Muriel Joubert précise que Debussy « parvient à créer dans sa musique de nouveaux espaces de profondeurs, déplaçant les centres de gravité<sup>671</sup> ». En liant la musique et la peinture, Debussy devient le pont reliant Fellini et Antonioni : les codes picturaux avec lesquels joue ce dernier dans le film *Désert rouge*, trouvent des échos dans la texture sonore de Fellini. En effet, si Antonioni souligne l'artificialité au niveau visuel, par le travail nuancé sur les couleurs, Fellini y ajoute la sonorité aussi. Pour ainsi dire, la texture sonore de *Et vogue le navire...* récrée, à sa façon, le mugissement de la mer.

En même temps, Fellini dévoile l'aspect cannibale du son : si la musique de Franz Schubert dévore, d'une manière métaphorique, les êtres humains (les auditeurs), le *Clair de Lune* de Debussy dévore les autres sons filmiques. En effet, la pièce musicale ronge l'espace sonore en avalant toutes les miettes audibles : les souffles de vent, les pas des serveurs, etc. À l'instar de sirène, le *Clair de Lune* s'installe par-dessus de toutes les formes sonores qui, quant à elles, prennent la place d'un

---

<sup>669</sup> Harry Halbreich, « Analyse de l'œuvre », in Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1989, p. 557.

<sup>670</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 193.

<sup>671</sup> Muriel Joubert, *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs : résonances picturales*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2018, p. 13.

amas d'ossements et des chairs desséchées des hommes que les sirènes ont fait périr dans l'*Odyssée* d'Homère.

#### 2.4.3.2. *La perspective sonore*

Le son de Debussy semble épais, il possède une certaine densité spectrale, une certaine profondeur. Cette épaisseur sonore incite à une interprétation « matérielle » du son (Francesco Spampinato utilise le terme anglais : « sound »<sup>672</sup>), qu'on peut classer selon les catégories bachelardiennes de l'air, de l'eau, de la terre et du feu. Ainsi, la matérialité de la musique trouve un sens dans l'espace de la profondeur instaurée par Claude Debussy. Paradoxalement, le compositeur français rend la musique – le plus immatériel des arts – tangible, palpable. Cette matérialité sonore conduit vers une « nouvelle illusion plastique de réalité<sup>673</sup> » où les sons embrassent les caractéristiques tactiles et visuelles. Pour ainsi dire, l'esthétique debussyste permet de hiérarchiser des plans sonores et même appliquer les codes picturaux, concernant la création de la perspective, à l'art musical.

Afin d'établir une éventuelle analogie entre la musique et la peinture, il est possible de comparer la perspective et la tonalité. En effet, André Charrak, dans son article nommé « Perception de la tonalité et vision perspective à l'âge classique<sup>674</sup> », essaie d'élaborer un lien entre les premiers traités sur la perspective qui datent du XV<sup>e</sup> siècle et la première réelle théorie de la tonalité, *Traité de l'harmonie* de Jean-Philippe Rameau (1722). Pourtant, la naissance des deux principes à deux siècles d'écart rend cette démarche comparatiste assez délicate. Les idées plus convaincantes se trouvent dans l'œuvre d'Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, où le philosophe français évoque la notion de directionnalité : « La proposition est un vecteur doté d'un sens, c'est-à-dire

---

<sup>672</sup> Francesco Spampinato, *Les métamorphoses du son : matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2008, p. 157.

<sup>673</sup> *Id.*, pp. 157-158.

<sup>674</sup> André Charrak, « Perception de la tonalité et vision perspective à l'âge classique », in Catherine Kintzler (dir.), *Peinture et musique : penser la vision, penser l'audition*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, pp. 93-104.

d'une direction<sup>675</sup>. » En effet, la perspective et la tonalité se rejoignent dans leur perception en cet aspect : le son émerge, la tonalité devient spatiale.

Nous retrouvons l'aboutissement de la directionnalité perspectiviste dans les œuvres cinématographiques. Le son chez Fellini dévoile la possibilité de créer, à l'intérieur de la texture acoustique, une certaine profondeur, voire, une perspective sonore. Après avoir perçu le *Clair de Lune* de Debussy, tout à coup, le spectateur entend le cri de Monica, une fille de la célèbre chanteuse Ildebranda Cuffari : « Regardez maman ! Regardez ! » (0'56'31" - 0'56'32"). Le son du piano, la voix de Monica et les souffles de vent se superposent, en faisant une sorte de référence au mouvement des vagues sur la surface de la mer. L'esthétique sonore reste toujours dynamique, comme la mer – si un élément disparaît, le suivant apparaît (en observant les plans postérieurs, nous entendons le chant d'Ildebranda Cuffari à la place de la voix de Monica). Les sons s'entremêlent encore une fois en créant la perspective sonore : le piano est accompagné par le chant de la fameuse cantatrice qui se superpose aux pas des serveurs. Ensuite, la sonorité se complique progressivement car aux sons permanents du piano et du chant s'ajoutent le discours du narrateur Monsieur Orlando, le vent, ainsi que les paroles des autres personnages (nous entendons, d'une façon très nette, les paroles d'Aureliano Fuciletto). Dans ce contexte sonore, la voix humaine (le cri d'une petite fille ; le chant d'Ildebranda Cuffari, ou bien, les paroles d'un homme) apparaît comme le bruit du corps.

En effet, le corps humain est une vraie machine vivante qui est capable d'émettre de nombreux sons très différents (tantôt discrets, doux, tantôt bruyants, quasi vulgaires) : bâillements, rots, gargouillis, grincements, éternuements, toux, etc. La bouche apparaît comme l'émetteur principal du bruit, mais elle n'est pas toute seule car presque toutes les parties de l'organisme humain font un certain bruit : le ventre peut être très bruyant, les bactéries du côlon font apparaître des flatulences, un écartement brusque des surfaces articulaires produit les craquements. Dans tous les cas, le bruit humain est lié à la vie comme phénomène naturel. Chez Fellini, ce bruit fait du corps un vrai instrument de la musique ; ainsi, tous les bruits sont transformés en sonorités harmonieuses. Cette dimension charnelle de la sonorité soutient notre idée à propos du film-sirène qui charme, séduit le spectateur.

Pour un musicien, le bruit est reconnaissable par l'opposition avec une note de musique : le bruit n'a pas d'hauteur, son usage est différent de la mélodie. Si, dans le silence, nous entendons une

---

<sup>675</sup> Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, op. cit., pp. 458-459.

goutte d'eau à intervalles irréguliers, mais fréquents, nous pouvons la considérer comme une nuisance, car elle produit un inconfort. Dans ce contexte, le phénomène du silence – si ambigu et polysémique – acquiert une connotation exclusivement positive. Les dernières images de cette séquence nous montrent Lherimia, une princesse aveugle, interprétée par Pina Bausch, qui regarde silencieusement à la mer (58'41''). Pourtant, le silence absolu est impossible : nous appréhendons toujours le piano, le vent et les pas des autres passagers. L'image, qui accompagne le son, souligne la nature factice de la mer qui ressemble à un tissu brillant.



Lherimia, une princesse aveugle, interprétée par Pina Bausch, regarde à la mer (*Et vogue le navire...* ; 58'41'')

Dans le film-sirène *Et vogue le navire...*, Federico Fellini nous dévoile la suprématie du son par rapport à l'image (l'oreille du spectateur y est l'organe suprême par rapport à l'œil). D'une certaine façon, le réalisateur italien transpose le principe de surimpression du niveau visuel au niveau sonore. Fellini nous apprend que le bruit de la mer peut être fait de piano, de voix humaine, de vent, des pas d'un serveur... Tous ces éléments deviennent des substituts du son des vagues. Par ce travail sur l'illusion et la tromperie, Fellini fait revivre le chant des sirènes qui charment, séduisent et trompent les malheureux qu'elles piègent ; c'est ainsi que le concept de polyphonie retrouve l'eau cinématographique.

Les deux films que nous avons étudiés, en s'appuyant sur deux mythes de l'Antiquité, soulignent deux possibilités d'échapper au chant des sirènes : *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni évoque la malice d'Ulysse (il bouche les oreilles de ses compagnons avec de la cire, et lui-même se fait lier au mât du navire), alors que *Et vogue le navire...* de Federico Fellini nous renvoie vers le mythe d'Orphée qui couvre les voix des sirènes du son de sa lyre. L'analyse de ces deux œuvres nous a fait découvrir, d'une part, la mer sonore et, d'autre part, la mer filmiquement transcrite par les couleurs dans *Le Désert rouge*, ainsi que la mer filmiquement transcrite par d'autres sons qui la récrée dans *Et vogue le navire...* En effet, Antonioni analyse les limites entre la couleur (le visible) et le son (l'audible) ; la constellation des significations autour du chant d'une sirène invisible témoigne l'aspect ensorcelant de la musique qui provoque chez le spectateur une sorte d'extase. La jouissance est élevée par quelque chose qui se trouve *au-delà de la limite* et qui stimule l'inconscient. Ainsi, la cantate cinématographique d'Antonioni acquiert les caractéristiques d'un film-sirène qui séduit le spectateur par ses pulsions sublimées. Au final, la fille solitaire du *Désert rouge* est un reflet de Giuliana qui n'arrive à s'épanouir ni mentalement, ni sexuellement. En raison de sublimation freudienne, elle devient une victime de sa propre conscience, renfermée dans une île de ses propres illusions. Federico Fellini, en s'appuyant sur l'idée de la musique comme art trompeur qui nous séduit à l'instar de chant de sirène, nous invite au voyage maritime à travers la mer factice afin de découvrir le cinéma comme l'art sonore et cannibale.

## 2.5. La version alternative du mythe des sirènes : Michelangelo Antonioni et Hans Christian Andersen

Le spectateur d'aujourd'hui est habitué de voir en cinéma une image d'une sirène malveillante qui séduit pour tuer. En effet, la tradition mythologique, venant de l'*Odyssee* d'Homère, a construit les significations canoniques, concernant les sirènes : elles ont été saisies comme des tentatrices dangereuses, qui possèdent forcément un caractère néfaste et représentent un danger (leur chant conduit les marins à la mort). Mais cela est un cliché, créé, sans doute, par le système patriarcal qui a instauré la masculinité toxique et misogyne. Bien sûr, l'image négative de la sirène a été questionnée à l'époque de la Renaissance par l'écrivain humaniste italien Giovanni Pontano et, surtout, au XIX<sup>e</sup> siècle, par l'écrivain danois Hans Christian Andersen : son conte *La Petite Sirène* (1837) réinvente l'image de la sirène en lui offrant une grande sensibilité, la capacité – et même le pouvoir – d'aimer et de se sacrifier pour les valeurs de l'humanisme et l'humanité. Toutefois, déjà à l'époque de l'Athènes classique, Euripide, dans son tragédie *Hélène*, témoigne le caractère « non pas dangereux, mais utile<sup>676</sup> » des sirènes. En effet, Hélène, l'héroïne éponyme exhorte les sirènes à venir l'assister pour répondre à ses plaintes gémissantes par des larmes, à ses souffrances par des souffrances, à ses chants par des chants :

Jeunes filles ailées, vierges nées de la Terre,  
venez, Sirènes, accompagner ma déploration,  
sur la flûte libyenne ou sur la syrinx !  
Qu'à mon refrain répondent vos larmes,  
votre peine à ma peine et vos chants à mes chants.  
Envoyez-les vers Perséphone, funèbre chœur,  
et que de moi elle reçoive,  
dans sa maison nocturne,

---

<sup>676</sup> Camille Semenzato, « Sirènes et Muses, quels dangers? », in *Les Sirènes ou le Savoir périlleux : d'Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'Hélène Vial, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 129.

mes larmes et les seuls péans

que les morts puissent accepter<sup>677</sup>.

Loin de voir les sirènes comme un risque, Hélène les invoque en guise d'appui. L'héroïne de la tragédie fait référence au lien entre les sirènes et Perséphone, en révélant ainsi une autre de leurs faces : « la face sombre de leur immense savoir, dont elle a besoin en guise de soutien de ses peines pour être capable de faire entendre ses plaintes jusqu'au monde des morts<sup>678</sup> ». Il s'avère donc que le savoir des sirènes comprend tant la clarté que l'obscurité, tant la beauté que la laideur, tant la vie que la mort. Chacune de ses faces dépendent des circonstances : la face sombre peut devenir claire et limpide, tout comme la face rayonnante ou diaphane peut se transformer en pouvoir agressif et dangereux. Les multiples faces des sirènes finissent par se rejoindre : la mort la plus abyssale et la vie la plus exaltée, la musique la plus sombre, chaotique et les tonalités les plus brillantes, harmonieuses.

Ce savoir très complexe des sirènes se reflète dans le film *Femmes entre elles* (*Le Amiche*, 1955), l'un des tous premiers chefs-d'œuvre de Michelangelo Antonioni. En effet, à travers le récit, ainsi que l'esthétique de ce film, Antonioni arrive à creuser deux sources mythologiques : d'une part, nous y trouvons les références à la mythologie grecque, et d'autre part, les allusions au folklore médiéval et scandinave. D'après Seymour Chatman, ce film vaut à Antonioni une réputation de champion de la cause féministe, et il s'enorgueillit d'ailleurs d'être considéré, avec Ingmar Bergman, comme un cinéaste de la femme<sup>679</sup>. Effectivement, le féminisme lie le réalisateur italien et l'un des trois grands tragiques de l'Athènes classique, Euripide, qui a été connu parmi les écrivains de l'époque pour sa sympathie envers toutes les victimes de la société, surtout, les femmes (à cause de cela, le dramaturge était même critiqué pour l'« hérésie »). Antonioni, lui-même, avoue que « la femme est un filtre plus subtil de la réalité<sup>680</sup> ». L'extrait du film, où cinq femmes (Momina, Mariella, Nene, Clelia et Rosetta), accompagnées de trois hommes (Franco, Cezare et

---

<sup>677</sup> Euripide, *Hélène*, in *Tragiques grecs. Euripide*, texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 943 (167-178).

<sup>678</sup> Camille Semenzato, « Sirènes et Muses, quels dangers? », in *Les Sirènes ou le Savoir périlleux : d'Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 130.

<sup>679</sup> Seymour Chatman, Paul Duncan, *Michelangelo Antonioni : L'investigation*, op. cit., p. 45.

<sup>680</sup> Carlo di Carlo, « Le long voyage avec Michelangelo Antonioni, maître du regard », in José Moure et Thierry Roche (dir.), *Michelangelo Antonioni : anthropologue de formes urbaines*, op. cit., p. 18.

Lorenzo), font une promenade hivernale au bord de la mer (0°27'38''-0°35'27'), oscille entre la légèreté superficielle et le dramatisme profond, englobant ainsi les différentes caractéristiques des sirènes : le côté charmant, bénéfique et le côté obscur, maléfique. Nous voyons les femmes et les hommes qui descendent par les escaliers du droit à la gauche vers les dunes de sable.

Tout d'abord, l'épisode nous oblige à préciser et redéfinir la distinction entre la plage et le bord de mer. Pierre Cassou-Noguès nous rappelle que la plage est un artefact, elle n'est pas naturelle : « L'invention de la plage coïncide avec le début de l'ère industrielle et, pas plus que l'industrie, la plage n'aurait pu se développer sans la machine à vapeur<sup>681</sup>. » L'aspect industriel semble très important quant à l'œuvre d'Antonioni où l'incapacité d'aimer est étroitement liée au monde de consommation. Traditionnellement, « la mer représente l'antidote au poison de la ville, un retour à la nature qui arrête la maladie qu'induit un travail contre-nature<sup>682</sup> ». Pourtant, dans *Femmes entre elles*, la mer hivernale dépouillée du monde évoque la tragédie intérieure de Rosetta (Madeleine Fischer).

### 2.5.1. La mélancolie d'une sirène : le paysage comme mémoire culturelle

Les images filmiques dévoilent un paysage, qui est relativement partagé en trois parties : la terre, qui se trouve proche du spectateur, le bord de mer, marqué par l'écume blanche au milieu de l'image, et la mer au lointain. Le psychiatre tchèque Stanislav Grof<sup>683</sup> a pour sa part entrepris de comparer la frontière entre les différents états de conscience à une plage. Il y a la côte où tout est stable, et il y a, au loin, les eaux qui montent et descendent afin de tisser un autre réseau de stabilité. Il y a aussi la zone de l'écume où toute action est concentrée, l'endroit où les deux mondes, l'extérieur (les eaux de l'océan) et l'intérieur (la côte) se rencontrent. Ce n'est pas une zone de stabilité car tout y est incertain et imprévisible. Comme le dit Pierre Cassou-Noguès, au regard du

---

<sup>681</sup> Pierre Cassou-Noguès, *Métaphysique d'un bord de mer*, op. cit., p. 285.

<sup>682</sup> *Id.*, p. 286.

<sup>683</sup> Cf. David Isaak, *Magical Realist Films* [en ligne]. Consulté le 3 mai 2020.

<Disponible sur : <http://www.magicalrealism.co.uk/view.php?story=21>>



monde stable, le bord de mer est un chaos<sup>684</sup>. La zone de l'écume devient ainsi une limite entre deux mondes, un lieu de l'instabilité, du mouvement permanent, ainsi que de la création. En effet, cette zone de l'écume incarne le milieu où différentes sources intertextuelles se retrouvent, en créant une polyphonie aquatique du cinéma : la cohabitation de la littérature, de la peinture et de la mythologie procure une vision du cinéma en tant que l'art de rencontre ou de polylogue *par excellence*. Même le niveau du récit (le développement des dialogues entre les personnages) suggère cette idée de la pluralité de points de vue qui se croisent perpétuellement.

L'ambiance générale de cet épisode hivernal semble très frivole, légère. Les femmes vont à la plage pour se divertir, mais, dès le premier plan, le spectateur comprend que le divertissement cache le manque d'empathie. Les toutes premières paroles lancées par Momina dévoilent son cynisme, voire la méchanceté: « Ce qu'elle est sale, cette mer ! Heureusement qu'elle vieillit. Ce que c'est laid ! » Rosetta, la femme dont le destin est le plus tragique, se sépare de ses amies et s'approche, tout lentement, de la mer (0'28'21''). Nous pouvons interpréter cette séquence comme une allusion vers la fin du film où Rosetta se suicide (elle se noie). Le paysage maritime vide devient une métaphore de l'absence d'attachement profond dans la société moderne. Le vent hivernal renforce l'impression de l'indifférence humaine. Le dialogue entre Mariella, Nene et Momina prouve que sous la surface légère se cache le détachement, l'insensibilité. Mariella, qui observe Rosetta toute seule à la plage, demande à Momina et Nene: « Vous la laisser toute seule ? » La réponse de Momina est cynique, voire cruelle : « Si elle veut se noyer dans une mer pareille, c'est sans espoir. Moi, je ne me suiciderais qu'à la belle saison. Je ne tiens pas à être enterrée dans le froid. » La plage hivernale devient ainsi une scène du drame humain.



Rosetta se sépare de ses amies et se dirige toute seule vers la mer (*Femme entre elles*; 0'28'16''-0'28'24'')

<sup>684</sup> Pierre Cassou-Noguès, *Métaphysique d'un bord de mer*, op. cit., p. 205.



Momina, Mariella et Nene discutent de Rosetta, qui se trouve toute seule au lointain, face à la mer (0'29'17'')

Le plan exposé ci-dessus nous montre Rosetta (une petite tache noire) dans la zone de l'écume. Bien que la scène de la plage annonce l'idée du suicide, en même temps (et paradoxalement), la présence de l'écume autour d'une femme, nous renvoie vers *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli. La véritable icône de la Renaissance, conservée dans le musée des Offices à Florence, la *Naissance de Vénus*, nous offre une vision mythologique à travers les symboles aquatiques (la mer, le coquillage, l'écume, le rivage...). Nous ignorons la date précise, le commanditaire et les circonstances de la commande de ce tableau<sup>685</sup>. Les historiens de l'art supposent que la *Naissance de Vénus* a été réalisée vraisemblablement vers 1484 pour la villa de Castello, à l'intention de Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici<sup>686</sup>. Le catalogue italien des Offices donne la description suivante :

*La nascita di Venere. La Dea sta uscendo da una conchiglia nel mezzo del mare. A sinistra sono figurati due Venti che volando sulle onde spingono la Dea presso la riva; a destra è una giovane che rappresenta la Primavera. T. grand nat.*

<sup>685</sup> Botticelli, sous la direction de Chiara Basta, Paris, Flammarion, coll. « Les Classiques de l'art », 2005, p. 134.

<sup>686</sup> Alessandro Cecchi, *Botticelli*, Arles, Actes Sud/Motta, 2005, p. 219.

[La naissance de Vénus. La déesse sort d'un coquillage, au milieu de la mer. A gauche sont représentés deux Vents, qui volent sur l'onde marine et poussent la déesse auprès du rivage. A droite, une jeune fille représente le Printemps. Toile grandeur nature.]<sup>687</sup>

Les spectateurs, observant ce tableau d'une manière précise, trouvent deux différences principales par rapport au film d'Antonioni. Si Botticelli représente le printemps et la naissance, Antonioni nous montre l'hiver et la mort (comme nous avons déjà remarqué, la scène annonce le suicide de Rosetta). Le film *Femmes entre elles* est, d'une certaine façon, l'inversion de *La Naissance de Vénus* de Botticelli car nous voyons *la mort de Vénus* à la place de naissance. L'impression de la mort et du néant filmique est renforcée par les sensations hivernales (l'hiver, en tant que la saison, représente la mort de la nature). La description de la mer en hiver, fournit par Pierre Cassou-Noguès, correspond bien au film d'Antonioni:

L'hiver, la mer peut rester grise, des jours entiers, absolument plate, le courant tirant les bouées dans un sens ou dans l'autre, sans produire aucune autre altération. Ce n'est pas qu'un même instant se répète : quelque chose dure et passe, comme l'eau qui file le long des bouées, avec une vague immobile, au point où la bouée repose sur la surface grise. C'est une durée, un événement que la mer traverse identique à elle-même, ou un événement qui consiste en cette identité même<sup>688</sup>.

Nous avons l'impression, que l'hiver, la mer nous oublie, elle devient indifférente et monotone, « comme un humain qui vague à ses occupations sans se soucier de ce qui l'entoure<sup>689</sup> ». Les plans de la mer en hiver dans l'œuvre *Femmes entre elles* nous renvoient vers d'autres films où l'ambiance hivernale à la plage acquiert des significations particulières. Par exemple, dans *Le Cri* (*Il grido*, 1957) d'Antonioni, tout se passe en hiver ; métaphoriquement, l'hiver signifie un état particulier de l'âme. De plus, Irma apprend le personnage principal Aldo de sa décision arrêter leur relations au bord de fleuve. L'autre film, auquel nous fait penser *Femmes entre elles*, pourrait être *I Vitelloni* (1953) de Federico Fellini. Dans cette comédie dramatique fellinienne, nous trouvons une version masculine de la scène hivernale au bord de mer où cinq amis observent la plage déserte (0°23'48''-0°26'00'') ; le spectateur entend la voix-off qui nous explique la situation : « La plage était déserte, même le dimanche. Mais nous allions quand même regarder la mer. » Si la plage

---

<sup>687</sup> Aby Warburg, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli: Étude des représentations de l'antiquité dans la première Renaissance italienne*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 9. Les citations d'auteurs italiens, données par Aby Warburg dans la langue originale, ont été traduites par Monique Baccelli.

<sup>688</sup> Pierre Cassou-Noguès, *Métaphysique d'un bord de mer*, op. cit., p. 225.

<sup>689</sup> *Id.*, p. 229.

déserte chez Fellini reflète plutôt la réalité dure de la vie en Italie après la Seconde Guerre mondiale, l'hiver chez Antonioni signifie l'hiver de l'âme (la crise existentielle).

### 2.5.2. Le film-sirène ou le film-coquillage ?

Lorsque nous commençons à analyser *Femmes entre elles*, nous avons l'impression que ce film ne rentre pas dans la case stricte du film-sirène : l'opposition entre légèreté superficielle et le dramatisme intérieure intense, les profondeurs de la psychologie humaine, que nous découvrons grâce aux personnages féminins, l'élégance et une certaine emphase de l'expression esthétique nous pousse à énoncer l'hypothèse, selon laquelle, cette œuvre filmique correspond à deux concepts filmiques à la fois : à celui du film-sirène et à celui que nous définissons comme film-coquillage. Certaines lignes de démarcations pourraient montrer les différences principales entre ces deux concepts.

Le coquillage frappe par sa beauté. En effet, les formes et les textures innombrables, couleurs prouvent ses qualités esthétiques. Du point de vue d'un zoologiste, Adolf Portmann, la coquille du mollusque est le produit d'un pli de la membrane qui enveloppe l'animal comme un manteau ou qui du moins en dissimule une grande partie : le sac intestinal<sup>690</sup>. Le coquillage est inséparable de l'environnement maritime (nous les ramassons au bord de la mer, la majorité d'eux demeure au fond des océans, ils sont brisés par les vagues). Ainsi, le film-coquillage revêt la question du bord de la mer ou de la plage qui, au contraire du film-sirène, induisent l'intériorité (l'espace mental).

Le film-coquillage dévoile la mer comme ayant sa vie propre, comme n'étant pas hors de temps, mais hors de notre temps. Notre temps est linéaire, celui du calendrier, avec les jours, les mois, les années. Le temps de la mer, c'est l'éternité, le rêve, le mystère. « Comme la planète Solaris, que décrit Lem, la mer ne répond à aucun des états que nous connaissons et pour lesquels nous avons des mots définis, vivant, inanimé, végétal, animal, pensée, conscience<sup>691</sup>. » Sa façon d'être est énigmatique, elle a un surplus, ce en quoi son essence nous échappe et prend une existence indépendante, voire rebelle. D'après Cassou-Noguès, la mer peut se donner à voir tout entière et,

---

<sup>690</sup> Adolf Portmann, *La forme animale*, Paris, Éditions La Bibliothèque, coll. « L'Ombre animale », 2013, p. 117.

<sup>691</sup> Pierre Cassou-Noguès, *Métaphysique d'un bord de mer*, *op. cit.*

néanmoins, conserver une indéfinissable réserve, où se loge autre chose que nous ne distinguons pas. Dans le film-coquillage, la mer est l'autre au niveau plus profond de ce mot, sa texture possède une étrangeté indéfinissable. La mer reste inaccessible, elle ne peut pas se vivre ou se décrire avec sa temporalité propre. *Femmes entre elles* d'Antonioni possède ces caractéristiques, nuancées dans la scène de la plage hivernale.

Le coquillage opère un certain mystère et nous oblige de nous poser plusieurs questions. À titre d'exemple, nous allons nous interroger sur la présence d'un mollusque : où est disparu-t-il ? Les questions se multiplient : qu'est-ce que nous pouvons trouver *au fond* d'un coquillage ? De plus, d'où vient le son mystérieux qui nous rappelle le battement des vagues ? La question de la sonorité peut être même nuancée, voire compliquée car certains coquillages sont susceptibles de produire de vrais sons : « Il suffit de couper l'apex (sommet de la spire) d'un univalve adéquat ou de percer un trou dans sa longueur et d'y souffler suffisamment fort pour en tirer des notes basses et sonores<sup>692</sup>. » Pourtant, le son d'un film-coquillage n'est pas identique à celui d'un film-sirène : il est plus profond, par rapport au chant des sirènes, et ne possède aucune connotation du danger ou du mal. En plus, le coquillage « surgit des profondeurs des mers nimbé de son propre secret. Son aspect énigmatique et sa beauté ont à coup sûr poussé l'homme à l'investir de propriétés magiques, de pouvoirs vitaux, jusqu'à voir en lui un symbole de vie éternelle<sup>693</sup>. » Ainsi, les religions ont fait du coquillage un objet sacré qui permet même de s'adresser à la divinité. Grâce à ce lien avec le démiurge, le coquillage possède le pouvoir de protéger, d'abriter.

Par sa complexité, le film-coquillage soulève la question du rapport surface *vs* profondeur que nous retrouvons, par exemple, sous une forme plurivoque, dans *Solaris* (*Солярис*, 1972) d'Andreï Tarkovski. Les profondeurs de la mer ou d'océan restent pour l'être humain le milieu que nous ne pourrions jamais connaître. Ainsi, apparaissent des limites des capacités physiques et mentales de l'être humain.

Plus on analyse *Femmes entre elles* d'Antonioni, plus de doutes se produisent. Il est évident que ce film se conforme à ce que nous pouvons définir comme étant un film transitoire (il possède des aspects de plusieurs concepts aquatiques). En effet, les allusions vers la toile *La Naissance de Vénus*

---

<sup>692</sup> Ingrid Thomas, *Coquillages. De la parure aux arts décoratifs*, traduit de l'anglais par Marc Phéline, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 23.

<sup>693</sup> *Id.*, p. 22.

de Sandro Botticelli nous compliquent les choses. La représentation picturale de la naissance d'Aphrodite-Vénus dans la culture occidentale montre une fusion entre le concept du film-coquillage et celui du film-sirène : d'un côté, Aphrodite-Vénus est souvent représentée dans ou près d'un coquillage, d'un autre côté, le culte d'Aphrodite s'associe à la sexualité, ou bien, aux activités de jeunes filles en général, ce qui indiquerait les divinités de la mer. Aphrodite-Vénus peut être interprétée comme « l'ancêtre des sirènes et la protectrice des marins<sup>694</sup> ». De plus, la présence d'Aphrodite est profondément liée aux origines des sirènes. Les Romains racontent que les sirènes étaient, au tout début, des femmes normales ; elles auraient reçu leur forme mi-femmes mi-oiseaux comme punition pour certains crimes dont la nature se différencie selon les versions mythologiques. L'une des explications de leur métamorphose attribue la cause à la colère d'Aphrodite-Vénus. La déesse de l'Amour les a affublé de pattes et de plumes, en conservant leur visage de jeunes filles, parce qu'elles avaient refusé de donner leur virginité à un dieu (ou à un mortel). Le destin des sirènes reflète, d'une certaine façon, le destin de Rosetta car, selon certains mythes, elles se suicident en se jettant dans la mer, après avoir échoués à séduire Ulysse.

Nous avons déjà mentionné que Rosetta est souvent filmée dans ou près de la zone de l'écume. L'écume est un signe d'Aphrodite-Vénus ; Hésiode a interprété le nom de la déesse comme signifiant « née de l'écume »<sup>695</sup> (ἀφρός / *aphrós*). Outre la toile de Botticelli, la présence de l'écume nous renvoie au conte *La Petite Sirène* de l'écrivain danois Hans Christian Andersen. Traditionnellement, nous imaginons une sirène qui séduit et tue, alors que le conte d'Andersen rompt avec cette tradition. La sirène de l'écrivain danois ne représente aucun danger, bien au contraire, elle se sacrifie pour un homme mortel, son amoureux.

Le début du conte intrigue par sa poétique aquatique qui décrit, d'une façon pittoresque, le monde fabuleux de la mer :

Dans la mer, bien loin, l'eau est aussi bleue que les pétales du plus joli bleuet et aussi limpide que le cristal le plus pur, mais elle est très profonde, si profonde qu'aucune ancre n'atteint le fond, il faudrait empiler des quantités de clochers pour monter du fond à la surface. C'est là qu'habitent les ondins.

Maintenant, n'allez pas croire qu'il n'y a là qu'un fond de sable blanc et nu ; non, les arbres et les plantes les plus extraordinaires y poussent, leurs tiges et leurs feuilles sont si souples qu'elles remuent au

---

<sup>694</sup> Édouard Brasey, *La Petite Encyclopédie du merveilleux*, Paris, Éditions Le Pré aux clercs, 2007, p. 70.

<sup>695</sup> Hésiode, *Théogonie et autres poèmes*, texte présenté, traduit et annoté par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, p. 44-45 (190-198) ; Platon, *Cratyle*, in *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2011, p. 220 (406 d).

moindre mouvement de l'eau comme si elles étaient vivantes. Tous les poissons, petits et grands, se faufilent entre les branches, comme ici, les oiseaux dans l'air<sup>696</sup>.

Dans l'extrait, l'eau est décrite par l'adjectif qualificatif de couleur (« bleue »), ainsi que par une comparaison poétique, qui l'associe à une fleur (« joli bleuet »), ainsi qu'à un cristal. Sa limpidité fait contraste avec la profondeur, qui crée une ambiance mystérieuse. Cependant, le milieu aquatique possède les mêmes caractéristiques que le milieu terrestre et aérien : y poussent les arbres, les plantes, vivent les animaux.

La fin du premier paragraphe nous invite à saisir la différence entre les sirènes et les ondines. Édouard Brasey fait la distinction entre ces deux espèces en s'appuyant sur le critère de lieu d'habitation : les sirènes vivent dans l'eau salée des mers et des océans, alors que les ondines, quant à elles, préfèrent les eaux douces des rivières<sup>697</sup>. Paracelse ajoute que ces dernières « ont une apparence humaine<sup>698</sup> », elles sont vêtues comme nous, très belles et impatientes de tenter par leurs artifices. Cependant, ces précisions compliquent notre analyse car elles effacent les différences entre des sirènes/ondines et des nymphes qui sont censées d'habiter, elles aussi, dans les fontaines, les sources ou les rivières. Le conte d'Andersen, d'ailleurs, ne fait aucune différence entre les sirènes et les ondines (dans la traduction française, ces deux mots sont employés à l'instar des synonymes). En effet, nous avons déjà constaté qu'au fil des temps, notamment, à partir du Moyen Âge, il est de plus en plus difficile de distinguer, d'une manière claire et nette, les sirènes, les ondines et les nymphes car chaque nation possède sa propre divinité des eaux, qui fait, d'une certaine façon, référence vers les sirènes (les nixes de la mythologie germanique, les wilis de la mythologie slave, la Nymphé de la rivière Luo de la mythologie chinoise, et ainsi de suite). Par conséquent, il est plus facile de parler, d'une manière générale, des « filles de l'eau<sup>699</sup> » qui sont définies par des noms très divers : naïade, océanide, nymphe, roussalka, vouivre, nixe, Lorelei, Viviane (la Dame du Lac), etc. Pour fournir plus de clarté à toutes les classifications, nous pouvons traiter toutes ces divinités féminines en tant que *variantes* de sirènes (par exemple, en Bretagne,

---

<sup>696</sup> Hans Christian Andersen, *La Petite Sirène*, in *Œuvres*, vol. I, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 66.

<sup>697</sup> Édouard Brasey, *Sirènes et Ondines*, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, coll. « L'Univers Féerique », 1999, p. 17.

<sup>698</sup> Théophraste de Hohenheim dit Paracelse, *Le livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres, et de tous les autres esprits*, traduction et introduction de Sylvie Paris, Nîmes, Christian Lacour, coll. « Colporteur », 1998, p. 83.

<sup>699</sup> Cf. Édouard Brasey, *Sirènes et Ondines*, *op. cit.*

nous trouvons une forme de sirène sans queue de poisson : Mari Morgan<sup>700</sup>). Toutes ces divinités possèdent un point en commun : l'hypersexualité, qui a donné naissance au terme de nymphomanie en psychologie.

Les poissons sont définis, par Andersen, en tant que les oiseaux de la mer. C'est une comparaison très significative car elle nous permet d'établir une analogie entre la sirène de la mythologie grecque (mi-femme mi-oiseau) et la sirène nordique, mi-femme mi-poisson. Nous pouvons supposer que l'écrivain danois dévoile, à sa façon, l'histoire des ondins en tant que peuple marin : au début, ils avaient l'apparence des hommes-oiseaux qui pouvaient voler dans l'air, et au cours du temps, ils sont devenus de plus en plus aquatiques, en perdant ainsi les pouvoirs aériens.

Ce récit d'Andersen nous intéresse, d'emblée, en raison d'un accent mis sur le peuple de la mer, les particularités de leur existence. En effet, le rapport entre le monde des êtres humains et celui des sirènes est créé comme une sorte de système de parallèles : le palais du roi de la mer est l'équivalent d'un palais royal sur la terre ferme ; la vie du roi marin, qui est veuf, reflète l'existence d'un sénior humain (sa mère veille sur lui), etc. De plus, « le monde humain n'existe que dans la mesure où il se rattache aux rêves, aux aspirations et à l'amour de la petite sirène, et le seul être humain qui ait une identité formelle est le prince<sup>701</sup> ». Ce dernier possède une âme immortelle, et c'est sa principale différence par rapport à la sirène.

De même que le monde des humains a ses sorcières, de même le monde des sirènes a la sienne, qui vit en sa demeure, construite avec les ossements de marins, victimes de naufrages. Afin d'arriver jusqu'à elle, il faut traverser une étendue de boue, ainsi qu'une forêt dont les arbres sont les êtres hybrides, les « polypes » (mi-animaux, mi-végétaux). Pour notre analyse, un détail semble essentiel, qui se répète tout au long du conte, en devenant ainsi un leitmotiv : lorsque les sirènes cessent de vivre, elles deviennent l'écume sur l'eau. En effet, lorsque la petite sirène se rend chez la sorcière des mers afin de demander à transformer sa queue de poisson en jambes d'être humain, la sorcière l'avertit : « Si tu échouais et le prince épousait une autre, à l'aube de son mariage, ton cœur se briserait et tu ne serais plus que *l'écume sur la mer*<sup>702</sup>. » À la fin, Rosetta et la petite sirène ont le

---

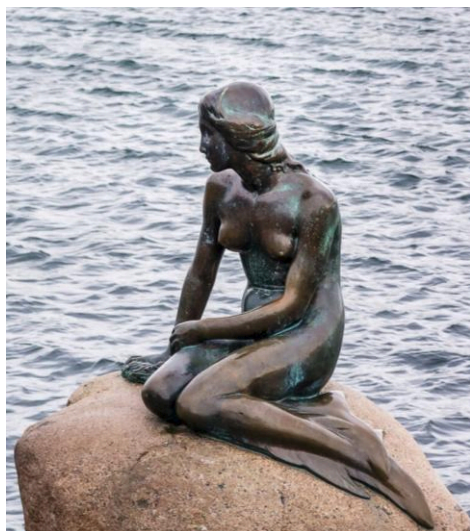
<sup>700</sup> Cf. Paul Sébillot, *Le Folklore de la mer* [1900], Saint-Malo, Éditions L'Ancre De Marine, 1997, p. 35.

<sup>701</sup> Elias Bredsdorff, *Hans Christian Andersen*, traduit de l'anglais par Claude Carme, Paris, Presses de la Renaissance, 1989, p. 408.

<sup>702</sup> Hans Christian Andersen, *La Petite Sirène*, in *Œuvres*, vol. I, *op. cit.*, p. 79. Je souligne.



même destin : elles se jettent dans la mer afin de se noyer. En revanche, Andersen, en transformant la petite sirène, sur le point de mourir, en une des « filles de l'air<sup>703</sup> », nous laisse l'espoir qu'elle peut, tout comme le prince, acquérir une âme immortelle, alors que la mort de Rosetta chez Antonioni reste sombre, pessimiste, dénuée de sens.



*La Petite sirène*, statue en bronze d'Edvard Eriksen (1913). Copenhague, Danemark.

Le motif du mutisme, par lequel la sirène est affectée, retrouve son écho, d'une part, dans la poésie de Renée Vivien (*La Sirène muette*), d'autre part, dans une nouvelle de Franz Kafka, *Le silence des Sirènes*<sup>704</sup>. En effet, la petite sirène avait « la plus belle voix qui fût sur terre et dans la mer<sup>705</sup> » et elle la donnait à la sorcière afin d'obtenir, en échange, les jambes humaines et l'âme immortelle. Elle renonce alors à deux de ses attributs, à son animalité et à sa voix, pour gagner l'amour du prince, et elle ne le gagne pas. Ainsi, le conte illustre la vérité universelle à propos de l'impuissance d'effacer des limites entre deux mondes séparés ; ce sont « les limites du merveilleux : il y a quelque chose de désespéré dans l'écart radical entre le réel et l'imaginaire puisque l'un ne peut rien pour l'autre<sup>706</sup> ». L'aventure malheureuse d'une inadaptation et l'impossible liaison entre la terre et l'eau nous renvoie aussi vers la pièce en trois actes *Ondine* (1939) de Jean Giraudoux. L'écrivain français reprend le conte de Friedrich de La Motte-Fouqué, paru en 1811, afin de raconter une histoire d'un amour impossible entre l'ondine et l'être humain, le chevalier Hans. La fin de la pièce de Giraudoux est tragique : Hans trahit ondine et meurt, alors que la fille des eaux perd la mémoire. À la fin du troisième acte, elle demande, qui est ce beau jeune homme allongé et, apprenant qu'il est mort, s'exclame : « Qu'il me plaît !... On ne peut pas lui rendre la vie ? (...). Comme c'est dommage !

---

<sup>703</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>704</sup> Nous allons interpréter cette nouvelle de Kafka, d'une façon détaillée, dans le contexte de la cinématographie d'Alfred Hitchcock dans un paragraphe postérieur : cf. § 3.4.1. « Le cri et le silence chez Alfred Hitchcock et Franz Kafka », pp. 363-372).

<sup>705</sup> Hans Christian Andersen, *La Petite Sirène*, in *Œuvres*, vol. I, *op. cit.*, p. 77.

<sup>706</sup> *Le chant des sirènes : de Homère à H.G. Wells*, anthologie présentée par Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 7.

Comme je l'aurais aimé !<sup>707</sup> » Avec ces mots, le rideau tombe. Ce dernier discours de l'ondine est vide de sens, les paroles sont complètement vaines.

### 2.5.3. L'eau comme une forme du destin

L'impossibilité d'être aimée et l'incapacité de s'adapter à la vie réelle sont des motifs principaux du film-sirène *Femmes entre elles* d'Antonioni. L'eau de la mer avec le flux et le reflux des vagues, faisant référence au suicide de Rosetta, nous fait réfléchir au *complexe d'Ophélie* décrit par Gaston Bachelard. En effet, le plan, où nous voyons la mer hivernale sur la totalité d'espace de l'écran et Rosetta sur le côté droit en train d'échapper à l'écume des vagues (0'29'59''), nous ramène vers l'idée de Bachelard que l'eau est « une invitation à mourir »<sup>708</sup>. Gaston Bachelard formule cette idée en analysant le *destin de l'eau* dans la poésie d'Edgar Poe (*L'Île de la Fée*). Quant au film d'Antonioni, l'eau est montrée comme une matière, voire comme une substance à Rosetta, l'eau séduit cette femme solitaire, amoureuse désespérée du peintre Lorenzo. La mélancolie de l'eau est celle de Rosetta ; la mer sent sa fragilité. D'une manière générale, *Le Amiche* représente une tendance antonienne typique car nous voyons un état d'âme que nous ne pouvons pas réduire à une simple crise personnelle : les sentiments, les passions « affectent, entraînent le mouvement de la vie, en opposant (...) l'intensité du drame de la conscience aux banalités de la vie courante<sup>709</sup> ». L'hiver devient l'été de Rosetta, avec toute cette plage déserte qui crie sa souffrance. Ainsi le suicide filmique de Rosetta se prépare comme un long destin intime. La mer, la plage créent en quelque sorte l'imagination de la mort. Gaston Bachelard nous apprend que l'eau qui est la patrie des nymphes vivantes est aussi la patrie des nymphes mortes. Elle est la vraie matière de la mort bien féminine<sup>710</sup>.

---

<sup>707</sup> Jean Giraudoux, *Ondine*, pièce en trois actes, d'après le conte de Frédéric de La Motte Fouqué, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1939, p. 192.

<sup>708</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 68.

<sup>709</sup> Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, op. cit., p. 50.

<sup>710</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 96.

Les réflexions de Gaston Bachelard à propos de l'eau comme un certain *type de destin*, qui métamorphose l'être sans cesse, retrouvent un écho dans une autre idée concernant le rapport entre l'eau et le feu (le philosophe français relit le mobilisme héraclitéen dans le contexte de ses propres pensées) :

On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule. La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches ; la mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale.<sup>711</sup>

La pensée de Bachelard compare, d'une façon directe et indirecte à la fois, l'eau à un certain psychisme, qui englobe la rêverie et la poésie (nous retrouvons ce procédé artistique dans l'imagerie filmique). Nous pouvons donc constater que, pour une cosmogonie, les quatre éléments premiers (l'eau, l'air, le feu et la terre) sont indispensables. Étrangement, aucun des philosophes de l'Antiquité ne proclame l'idée que la terre soit le vrai *archè* ; cela nous laisse supposer que la terre reste toujours un élément secondaire par rapport aux autres (l'eau, l'air ou le feu). Mircea Eliade, quant à lui, fait une liaison entre une cosmogonie et la prise de possession d'un territoire (le rituel védique) par l'élévation d'un autel du feu, qui seule valide la prise de possession d'un territoire et qui imite un geste cosmogonique à la fois<sup>712</sup>. Cette répétition rituelle de la cosmogonie divine, effectuée par un homme, transforme symboliquement le « Chaos » (un territoire inconnu) en Cosmos (un lieu structuré, consacré) et achève ainsi le processus de la Création.

Dans le cas de *Femmes entre elles* d'Antonioni, la création harmonieuse est impossible en raison de l'âme fracassée de l'héroïne. Le destin aquatique de Rosetta répète en quelque sorte le destin d'Ophélie. Plus encore : Rosetta *est* Ophélie moderne d'Antonioni, le nouveau symbole du suicide féminin, tout comme Mouchette est Ophélie moderne de Robert Bresson dans le drame *Mouchette* (1967). En obligeant sa protagoniste de se noyer dans un étang (la scène est accompagnée par *Magnificat* de Claudio Monteverdi), Bresson nous offre une des plus tristes morts dans l'eau du cinéma. Bien que le type de l'eau dans ces deux films soit différent (dans *Femmes entre elles*, il s'agit de la mer, alors que dans *Mouchette*, nous retrouvons un étang), sa fonction est identique : l'eau invite une femme à mourir. Rosetta et Mouchette, toutes les deux, sont nées pour mourir dans

---

<sup>711</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 2015 (première édition : 1942), p. 13.

<sup>712</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 33.

l'eau, elles y retrouvent leur propre élément. L'eau est « le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines et dont les yeux sont si facilement "noyés de larmes" »<sup>713</sup>. Le spectateur voit les larmes dans les yeux de Rosetta dans les plans suivants où elle éclate et s'enfuit. La société qui l'entoure est complètement étrangère pour elle.

L'histoire de Rosetta, ainsi que de Mouchette, trouve un écho dans la mythologie slave : quand une jeune fille se noie, elle devient une Roussalka (un être fantastique, une sorte d'ondine gracieuse, qui garde la beauté du visage de la jeune fille noyée). L'image de cette divinité des eaux dépend de chaque peuple slave : parfois, elles chantent de délicieuses chansons à l'instar des sirènes ; elles peuvent aussi ensorceler les passants par leur beauté ; constamment, les Roussalkis ont une existence aquatique et sylvestre à la fois<sup>714</sup>. Les légendes à propos de ces êtres dévoilent les croyances très profondes des Slaves au sujet de la mort et des morts : une Roussalka est une âme d'une fille morte.



Rosetta se trouve toute seule face à la mer hivernale (0'29'59'')

Nous pouvons déchiffrer un jeu intertextuel intéressant qui unit le film *Femmes entre elles* d'Antonioni, le conte *La Petite Sirène* d'Andersen et l'opéra majeur d'Antonín Dvořák, *Roussalka* (composé en 1900). Le récit de ce dernier, écrit sur un livret en tchèque de Jaroslav Kvapil, possède

<sup>713</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 98.

<sup>714</sup> Cf. Adeline Bulteau, *Les Sirènes*, op. cit., p. 62.

beaucoup de similitudes avec *La Petite Sirène* : Rousalka, une créature des eaux, tombe amoureuse d'un prince (l'être humain). En effet, le livret présente plusieurs analogies par rapport aux personnages du conte danois : nous y retrouvons une sorcière, nommée Ježibaba, qui rend l'ondine muette (c'est une condition pour obtenir l'amour du prince). Malheureusement, celui-ci s'intéresse à une princesse étrangère (donc à l'être humain) et délaisse la fille des eaux. La fin de l'opéra est tragique pour Rousalka, ainsi que pour le prince, pris de remords.

Toutes les allusions intertextuelles soulignent la complexité de la vie dans la société, que nous retrouvons également dans la scène de la plage hivernale de *Femmes entre elles*. En effet, la société, représentée par Antonioni, possède plusieurs couches. Tout d'abord, nous voyons la couche de la surface qui désigne la frivolité et un certain « bovarisme » des femmes (Molina, dans ses paroles, partage des hommes avec ses amies et avoue qu'uniquement Rosetta reste sans petit copain). Mais cette surface de la vie, qui semble courtoise et joyeuse, possède certaines fissures qui dévoilent le vrai visage de la société moderne. À titre d'exemple, nous pouvons citer la réponse cynique de Mariella à propos de la solitude de Rosetta : « Qu'elle se tue pour de bon. Il n'y a personne pour elle. » Rosetta entend ces mots durs, mais elle ne les prend pas au sérieux car Mariella parle sans avoir réfléchi, elle est, tout simplement, futile (elle traite des choses à la légère). La femme la plus hypocrite est Molina ; à travers son personnage, Antonioni dévoile tous les mensonges de la bourgeoisie. L'épisode devient de plus en plus dramatique. Molina donne une claque sur la joue de Mariella, ensuite, les sentiments de Rosetta explosent : « J'ai tout entendu. Je le sais depuis ce matin. Quelle comédie ridicule ! Fichez-moi la paix. Je ne cherche personne, je n'écoute personne, encore moins toi » (elle s'adresse à Molina). En pleurant, Rosetta quitte ses amies et s'enfuit de la plage. Elle n'arrive pas à exister dans la société de consommation et d'hypocrisie ; elle se trouve étrangère dans le sens d'Albert Camus (isolée, inadaptée, perdue). Ainsi, *Femmes entre elles* d'Antonioni questionne l'image stéréotypée d'une sirène méchante et dangereuse, que la tradition culturelle a retenu. En vrai, les chants, les pouvoirs et le savoir des sirènes peuvent être si charmeurs, si puissants et si pénétrants qu'ils commencent à éblouir et deviennent dangereux, au point de faire sombrer les ignorants dans la nuit de l'oubli et de la mort.

Avant d'avoir résumé l'esthétique antonionienne, nous la comparons à son opposé, l'esthétique d'Ingmar Bergman dans *Le Septième sceau* (1957), en exposant ainsi une certaine ouverture analytique et herméneutique. À la première vue, les deux réalisateurs proposent une vision fatale de l'eau (c'est leur point en commun). Cependant, chez Bergman, l'eau est liée à la mort d'une manière directe (le personnage principal rencontre la Mort au bord de mer), alors que Antonioni

reste plus discret (l'eau est liée à la mort d'une manière indirecte ; de plus, l'eau est associée à la mort exclusivement féminine). Chez Bergman, la mort est imposée, alors que chez Antonioni, la mort est choisie. La conception de polyphonie filmique chez Antonioni se précise à travers le réseau intertextuel et intermédial : l'intermédialité devient l'une des formes de polyphonie cinématographique. Antonioni travaille sur la polyphonie inter-artistique, qui se représente comme un palimpseste audiovisuel, c'est-à-dire, il crée la polyphonie directement sur le plan intertextuel, en jouant avec les allusions implicites vers la peinture (Sandro Botticelli), la littérature (Andersen, Giraudoux, etc.), la philosophie (complexe d'Ophélie), la musique (Dvořák), le cinéma (Bresson), la mythologie (l'héritage gréco-romain, scandinave et slave), la culture en général (la société moderne d'après-guerre). Si *Le Septième Sceau* représenterait le film-coquillage dans le sens où, à travers les significations du bord de mer, il opère un certain mystère qui est un mystère de la vie, de l'être en général (il touche le niveau philosophique), *Femmes entre elles* est l'œuvre plutôt psychologique, qui possède des traits d'un film transitoire (il oscille entre le concept du film-coquillage et celui du film-sirène). Ce film transitoire antonionien joue avec plusieurs couches intertextuelles, en devenant un film-hybride, centré sur le destin de Rosetta (Vénus moderne). Le personnage féminin d'Antonioni reflète le destin tragique de la sirène altruiste (selon le modèle de Hans Christian Andersen), renfermée dans son propre coquillage. L'hermétisme intérieur, dévoilé dans la scène de la plage hivernale, la ramène vers l'auto-destruction aquatique.

### 3. POLYPHONIES SAUVAGES : LES VISIONS ET LES CAUCHEMARS HYDROPHOBES

#### 3.1. Image-hybride : défi de John Boorman

La définition de la sirène, en tant que la version féminine du monstre marin, soulève l'idée de l'hybridation. Comme nous avons déjà souligné au tout début de notre analyse du *Désert rouge* de Michelangelo Antonioni, dans les récits de marins grecs de l'Antiquité, la sirène est un être mi-femme mi-oiseau, tandis que dans ceux des navigateurs scandinaves du Moyen Âge, elle est une créature moitié femme, moitié poisson, appelée *Margygr* (la « géante de mer »). Mais, quelque apparence qu'elle ait, les mythes s'accordent à faire de la sirène une tentatrice, une chimère. Malgré son apparence monstrueuse, cette espèce de femme démoniaque possède le pouvoir de séduction ; son érotisme, sa sexualité excessive attirent et effraient à la fois les marins. Le film *Délivrance* (*Deliverance*, 1972) réalisé par John Boorman pourrait bien correspondre à cette espèce de créature hybride et, d'une certaine façon, double : d'un côté, le spectateur est attiré par son audace, ses innovations, et de l'autre, il est repoussé par l'image de la nature destructive, ainsi que par la vision pessimiste de l'homme qui n'est qu'un esclave de ses propres instincts, de sa bestialité. À l'instar de la sirène, l'être humain boormanien est moitié homme par son esprit, ses capacités mentales, et moitié animal par son corps qui a des besoins purement physiologiques. Dans ce film, que nous définissons comme film-sirène, se croisent les oppositions ; la structure du récit, ainsi que la structure de l'espace à l'intérieur du plan, s'appuient sur les contrastes, les antithèses : la lumière et l'ombre, le désir et la répugnance, le rêve et le cauchemar, la beauté et la laideur, l'amitié et l'humiliation. Les significations de cet œuvre se cristallisent aux moments où le désir destructeur de la sirène gagne contre la morale humaniste qui est fragile, voire hypocrite. Cette logique permanente du film soutient notre hypothèse à propos de film-sirène. En effet, le voyage en canoë des quatre amis devient très dangereux non seulement à cause de la nature sauvage, mais aussi en raison des êtres humains malfaisants, nuisibles.

Les trois séquences que nous avons choisi en suivant le développement de l'eau fournissent des idées très complexes : la première (le générique du début de film ; 0'00'00''-0'02'50'') présente les idées de base qui se répètent tout au long du film ; la deuxième (0'15'07''-0'19'18'') fait découvrir

toute la beauté de la rivière sauvage aux niveaux sonore et visuel (l'analyse de cette séquence nous oblige de prendre en compte tout le contexte de ce film afin de préciser, nuancer certaines significations), enfin, la troisième (0'36'50''-0'44'00'') questionne l'homme en tant que créature la plus intelligente, la plus civilisée. L'ouverture du film-sirène contient beaucoup de niveaux, elle dessine les principales perspectives narratives et sémantiques : la construction d'un barrage au milieu de la nature farouche, la défiguration de cette dernière par le pouvoir de l'être humain, le lien complexe entre la nature vierge et l'homme qui se dit « civilisé », etc. D'après Jean-Baptiste Thoret, contrairement au livre éponyme de James Dickey qui a servi de base au film, Boorman choisit de ne pas s'attarder sur le quotidien des citadins et de les caractériser par une voix *off* montée sur l'ouverture du film<sup>715</sup>. En effet, *Délivrance* commence par un éclat de rire, suivi d'une conversation entre les amis (le spectateur ne les voit pas, mais il les entend) : « Il n'y a pas de quoi rire ! On est en train de commettre un nouveau crime contre la nature. » Le dialogue souligne l'importance d'un barrage qui va faire disparaître la rivière. Nous pouvons déterminer le film comme très anti-écologique car la nature est définie à l'instar de l'ennemie de l'être humain.

D'une manière implicite, le regard du spectateur est conduit vers la naissance de l'écologie moderne, orientée au grand public au début des années 1970 (c'est la décennie de l'apparition du film, ainsi que de sa source littéraire : du roman de Dickey), notamment vers les idées de James Lovelock. Le médecin et biologiste anglais a exposé, pour la première fois, l'hypothèse Gaïa à l'occasion d'un colloque scientifique sur les origines de la vie sur Terre, qui se déroulait à Princeton, New Jersey, en 1969. D'après Lovelock, la terre serait le plus gros être vivant, qu'on puisse imaginer, un superorganisme, appelé « Gaïa », d'après le nom de la déesse de la mythologie grecque, personnifiant la Terre (« la matière organique, l'air, les océans, et la surface terrestre de la Terre forment un système complexe susceptible d'être appréhendé comme un organisme unique et ayant le pouvoir de préserver les caractéristiques vitales de notre planète<sup>716</sup> »). En effet, la Terre est faite d'interactions : d'une part, nous y trouvons une extraordinaire complexité du système, et d'autre part, aucune forme de vie ne peut y vivre sans les autres (cela veut dire qu'il y a une coopération entre des formes parfois même très éloignées). Par conséquent, chaque l'être humain est un écosystème, possédant des différents micro-organismes qui forgent l'individualité physique et psychique. La relation entre Gaïa et l'homme, une espèce animale dominante dans le système

---

<sup>715</sup> Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2009, p. 151.

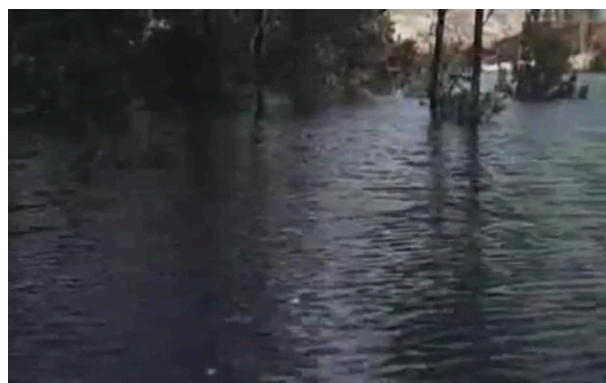
<sup>716</sup> James Lovelock, *La Terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa*, Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2017, p. 16.



vivant complexe, et l'éventuel déplacement de pouvoir entre eux, sont des questions d'importance capitale. Les idées de Lovelock, sur lesquelles nous reviendrons, font partie de l'ensemble du palimpseste filmique, créé par Boorman.



La première plan-séquence commence dans l'ombre (0'00'14'')



Progressivement, la lumière éclaire la surface de la rivière (0'00'23'')



Le titre du film marque la transition de l'ombre à la lumière (0'00'30'')



Le générique se termine en lumière diurne (0'00'35'')

En général, nous pouvons résumer l'histoire de l'Amérique comme une histoire de la frontière qui est toujours repoussée plus loin. Frederick Jackson Turner, dans son œuvre *La frontière dans l'histoire des États-Unis* (*The Frontier in American History*, 1920)<sup>717</sup>, caractérise l'esprit américain par la haine de l'immobilité, le mouvement permanent, l'immigration. Ce que nous appelons ici une « frontière », ce serait, plus précisément, l'appel constant de l'espace, la marche incessante vers l'Ouest, vers l'intégral achèvement du territoire américain ; c'est une frontière insaisissable : elle ne fait qu'avancer, elle n'existe que comme incessant autodépassement.

---

<sup>717</sup> Cf. Frederick Jackson Turner, *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, traduit de l'anglais par Annie Rambert, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

D'après Jean-Michel Durafour, Turner est le premier à avoir affirmé avec autant de conviction que l'Amérique ne devait, fondamentalement, son histoire qu'aux *fermiers*<sup>718</sup>. Par conséquent, le vrai américain n'est pas celui qui remplace la nature par la civilisation, mais celui qui retourne la nature en civilisation.

Dans le film de Boorman, la frontière est représentée par le barrage qui fait changer, voire violer, la nature. Petit-à-petit, nous comprenons qu'il s'agit de quatre amis qui ont décidé de voir la rivière pour la dernière fois. Après l'apparition du son (les paroles des copains), nous voyons les premières images toutes sombres de la rivière ; le jeu des ombres sur la surface aquatique nous présente, pour la première fois, l'idée de l'image-hybride : les zones opaques du plan sont juxtaposées avec l'éclairage diurne, dynamisant ainsi l'espace à l'intérieur du cadre. Le travelling latéral de la gauche vers la droite, progressivement, laisse entrer de plus en plus de lumière. En revanche, le paysage aquatique cède la place aux images presque désertiques dans lesquelles nous voyons les engins tractés qui grattent la terre au nom du progrès. Ainsi, la nature sauvage est mise en opposition aux nouvelles technologies, à la machinerie, à l'industrie.

Si le film de Boorman crée l'antinomie entre la nature et la machinerie, construite par l'homme, l'œuvre de l'un des fondateurs du Land art, Robert Smithson, fait l'opposé : en élaborant *Spiral Jetty* (en français, *Jetée en spirale*), réalisée au bord du Grand Lac Salé en 1970 à l'Utah, le sculpteur américain prouve que l'engin tracté est un outil indispensable afin de terminer le processus de la création. Ainsi, la machinerie, la technologie servent l'art, font structurer des matériaux naturels et font exister « la pureté d'une utopie<sup>719</sup> ». En effet, *Spiral Jetty* – une installation qui prend la forme d'une spirale de 457 mètres de long et de 4,5 mètres de large – est constituée de boue, de cristaux de sel, de rochers de basalte, de bois et d'eau. Ces matériaux ne cèdent pas aux mains humaines si facilement, ils deviennent flexibles, souples à l'aide de nouvelles technologies.

---

<sup>718</sup> Jean-Michel Durafour, « 'Cette frontière qui battait sans cesse en retraite' : Turner et le cas américain » [en ligne], in *Cités*, 2007/3, n° 31, p. 56. Consulté le 17 novembre 2020.

<Disponible sur : [https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=CITE\\_031\\_0047&contenu=article#no20](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CITE_031_0047&contenu=article#no20)>

<sup>719</sup> Roland Tissot, « La fabrique de la spirale » [en ligne], in *Revue Française d'Études Américaines*, n°26, novembre 1985 : « Le paysage américain », p. 448. Consulté le 11 novembre 2020.

<Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/rfea\\_0397-7870\\_1985\\_num\\_26\\_1\\_1215](https://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1985_num_26_1_1215)>



*Spiral Jetty*, une œuvre de Land art de Robert Smithson, située au nord-est du Grand Lac Salé près de Rozel Point à l'Utah

À travers ses installations, nous retrouvons l'« artiste de la terre – *earth-artist* – sculpteur d'espace, graveur de territoire, géographe d'un rêve<sup>720</sup> ». Les réflexions théoriques de Smithson, explorant la relation entre une œuvre d'art et son environnement, développent le concept de « sites » et de « non-sites »<sup>721</sup>. Un « site », selon Smithson, est une œuvre, située dans un lieu extérieur spécifique, alors qu'un « non-site » peut être exposé dans tout espace approprié, tel qu'une galerie d'art ou qu'un cinéma. L'installation *Spiral Jetty* est, justement, un exemple de l'œuvre localisée, donc du « site », alors que le film de Boorman, *Délivrance*, comme tout le cinéma en général, fonctionne à l'instar de « non-site » (on peut le transporter dans un autre espace approprié). En soulignant une dimension poétique, Roland Tissot décrit *Spiral Jetty* ainsi :

Endroit mythique, qui frappe d'inanité la glose, à la fois anticipation de l'aube désirée et grand principe de violence ; désir d'errer sur les lèvres de l'informe ou sur celles du néant. Jetée-butée de l'origine et de la fin, contre laquelle le discours s'épuise [...]. Frénésie fixée, vertige calmé dans ce labyrinthe sans perte, dans ce dédale sensé, tournoyant très lentement autour de l'épieu central immuable<sup>722</sup>.

D'une certaine façon, la spirale inscrit ses enroulements pierreux comme une trace visible d'un effondrement antérieur à l'histoire des hommes. En créant cette installation polysémique, Smithson fait une sorte de manifeste de sa présence sur terre, une signature cosmique. À l'instar d'unions spectaculaires entre l'homme et la nature, *Spiral Jetty* fait revivre l'espace, transforme un nulle-part à un *ici* absolu.

---

<sup>720</sup> *Ibid.*

<sup>721</sup> Cf. Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.

<sup>722</sup> Roland Tissot, « La fabrique de la spirale » [en ligne], *op. cit.*, p. 451. Consulté le 11 novembre 2020.

<Disponible sur: [https://www.persee.fr/doc/rfea\\_0397-7870\\_1985\\_num\\_26\\_1\\_1215](https://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1985_num_26_1_1215)>

Le film documentaire du même nom, *Spiral Jetty*, réalisé par Smithson en même temps que la spirale, nous fait non seulement découvrir le processus de la création, mais aussi renforce nos pensées à propos d'éventuelle harmonie entre la nature et la technologie. Le film peut être, d'ailleurs, analysé comme une partie intégrale de l'installation, en expliquant et en prolongeant l'œuvre dans l'espace et dans le temps. Dans ce cas, les images filmiques questionnent, d'un côté, les limites entre le « site » et le « non-site », et, de l'autre côté, la possibilité de diviser l'univers en ce qui est nature et ce qui est culture. Pour ainsi dire, Robert Smithson nous montre qu'une certaine forme de conciliation entre la nature et l'industrie humaine est tout à fait possible.



Les images du film *Spiral Jetty*, tourné par Smithson en 1970, sur la construction de la spirale de Land art du même nom

### 3.1.1. La théorie pastorale de l'Amérique

Dès le premier plan, *Délivrance* nous fait revenir sur la nature comme idée matricielle de l'idéologie américaine : tout comme la liberté, la démocratie ou le progrès, la nature a servi, pendant plusieurs siècles, pour définir la signification du Nouveau Monde. Depuis sa découverte, la nature inaltérée, sauvage, appelée « l'idéal pastoral<sup>723</sup> », était la première expérience purement américaine. Toutefois, la nature sauvage du mythe américain n'est pas une nature sans homme car la nature est toujours vue depuis la culture. Selon Alain Roger, le paysage, ou plutôt les paysages sont des acquisitions culturelles, leur origine est humaine et artistique<sup>724</sup>. Claude Lévi-Strauss,

---

<sup>723</sup> Leo Marx, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1964, p. 3

<sup>724</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, op. cit., p. 7-10.

quant à lui, nous dit que « l'art constitue, au plus haut point, cette prise de possession de la nature par la culture, qui est le type même des phénomènes qu'étudient les ethnologues<sup>725</sup> ». Oswald Spengler nous ramène encore plus loin en disant que la nature est chaque fois une fonction de la culture ; sur ce point, l'artiste est un « historien authentique<sup>726</sup> », qui « perçoit le devenir des choses<sup>727</sup> ». La conscience humaine cherche à revenir vers la nature et la cultiver ; le regard humain est en fait le médium d'une métamorphose incessante. Connaître, au sens strict du mot, signifie l'accomplissement de cet acte d'expérience « dont le résultat s'appelle nature<sup>728</sup> ». Donc connu et nature sont identiques ; toutes les grandes cultures historiques sont, en quelque sorte, des êtres biologiques, qui naissent, grandissent et meurent. L'histoire des États-Unis d'Amérique devient ainsi un modèle culturel ayant ses valeurs (l'idéal pastoral, le concept du *wilderness*, etc.) et son sentiment du destin.

L'idéal pastoral, dont parle Leo Marx, soulève du pastoralisme qui est un élevage extensif, ainsi qu'une relation entre les éleveurs, leurs troupeaux et les milieux exploités. En effet, le mot « pastoral » vient de « pasteur », qui désigne le berger. Il s'agit donc d'un idéal de vie dans les champs, dans la nature. Très important dans les sociétés rurales ou primitives du point de vue économique et social, le pastoralisme a décliné dans le monde occidental avec l'exode rural et l'agriculture industrielle. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la nature sauvage est déjà devenue le passé car la terre des fermes *et* des villages a été transformée rapidement à une terre des usines et des villes. En 1920, la moitié de la population américaine vivait dans les villes, par conséquent, les images du paysage vierge, qui était une icône principale de la nature américaine, ont perdu leur pouvoir d'exprimer la vision de l'Amérique. Toutefois, nous pouvons sentir le doux voile de nostalgie, qui plane sur le paysage américain urbanisé ; ce voile est, en grande partie, un vestige de l'image autrefois dominante d'une république verte et intacte, d'une terre tranquille de forêts, de villages et de fermes vouées à la recherche du bonheur. Ainsi, l'idéal pastoral a été incorporé dans une

---

<sup>725</sup> Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Plon, coll. « Le monde en 10/18 », 1969, p. 130.

<sup>726</sup> Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, t.1 : *Forme et réalité*, vol. 1, traduit de l'allemand par Mohand Tazerout, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1931, p. 172.

<sup>727</sup> *Ibid.*

<sup>728</sup> *Id.*, pp. 160-161.

« puissante métaphore de la contradiction<sup>729</sup> » ; c'était une manière d'ordonner le sens et la valeur qui clarifient la situation en Amérique d'aujourd'hui.

En fait, Leo Marx propose de distinguer deux types de pastoralisme : « l'un populaire et sentimental, l'autre imaginatif et complexe<sup>730</sup> ». Le premier – sentimental – est difficile à définir et même à localiser car il est moins une pensée qu'un sentiment. Il se manifeste, par exemple, dans les loisirs américains, dans la piété envers le plein air exprimée dans le culte du *wilderness* et dans la dévotion au camping, à la chasse, à la pêche, aux pique-niques, au jardinage, et ainsi de suite. Le deuxième – imaginatif et complexe – se reflète dans la littérature américaine classique (Mark Twain, Ernest Hemingway, Robert Frost, etc.), dans le cinéma (surtout, dans les westerns), dans les médias de masse (cf. les couvertures de magazines réalisées par l'illustrateur américain Norman Rockwell), enfin, dans les œuvres théoriques de Richard Hofstadter, Marvin Meyers ou Henry Nash Smith.

Le pastoralisme sentimental et populaire, qui se représente surtout par le mode de vie à l'américaine, a subit beaucoup d'accusations de la part des critiques de la culture des masses notamment de la part d'Ortega y Gasset. Dans son œuvre *La révolte des masses* (1929), le philosophe espagnol condamne l'homme-masse et sa médiocrité intellectuelle en fournissant une version quasi caricaturale, voire apocalyptique, de l'« époque de nivellement » :

L'homme qui domine aujourd'hui est un primitif, un *Naturmensch* surgissant au milieu d'un monde civilisé. C'est le monde qui est civilisé, et non ses habitants, qui, eux, n'y voient même pas la civilisation, mais en usent comme si elle était le produit même de la nature. L'homme nouveau désire une automobile et en jouit ; mais il croit qu'elle est le fruit spontané d'un arbre édénique. Au fond de son âme, il méconnaît le caractère artificiel, presque invraisemblable de la civilisation, et il n'étendra pas l'enthousiasme qu'il éprouve pour les appareils, jusqu'aux principes qui les rendent possibles<sup>731</sup>.

José Ortega y Gasset utilise le terme allemand *Naturmensch* (en français, « personne simple et naturelle », ou bien « amoureux de la nature ») afin d'écrire l'être humain, qui est un produit du monde industriel, mais qui vit dans un tel monde comme s'il était naturel. Un tel homme qui croit en l'idéal pastoral à travers l'industrie est, pour le philosophe espagnol, un barbare, un primitif ; la foi en bien-être matériel est interprétée comme une sorte de perversion morale. Dans notre recherche, nous nous intéressons surtout au deuxième type du pastoralisme (imaginatif et complexe)

---

<sup>729</sup> Leo Marx, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, op. cit., p. 4.

<sup>730</sup> *Id.*, p. 5.

<sup>731</sup> José Ortega y Gasset, *La révolte des masses*, traduit de l'espagnol par Louis Parrot, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque classique de la liberté », 2010, p. 157.



qui nous oblige d'être plus à l'écoute, de nuancer les idées, ainsi que les données empiriques, et d'éviter à juger d'une façon trop rapide. L'idée qui nous concerne le plus (par rapport au film-sirène de John Boorman), celle du retrait de la société dans un paysage idéalisé, est au cœur de nombreux récits littéraires américains. Les exemples les plus connus sont *Walden ou la Vie dans les bois* (*Walden; or, Life in the Woods*, 1854) de Henry David Thoreau, *Moby Dick* (*Moby-Dick; or, The Whale*, 1851) de Herman Melville et l'ensemble des œuvres de James Fenimore Cooper.

Afin de saisir les origines du pastoralisme américain, nous sommes obligés de jeter un coup d'œil sur *Les Bucoliques* de Virgile, ainsi que sur certaines pièces de William Shakespeare<sup>732</sup>. En effet, *Les Bucoliques* (ou *Églogues*) sont un recueil de la poésie pastorale, composé de courts dialogues entre bergers qui vivent en Arcadie en harmonie avec la nature. Dans cette région de la Grèce, imaginée comme idyllique, Virgile crée « le paysage symbolique, un mélange délicat de mythe et de réalité, qui devait être particulièrement pertinent pour l'expérience américaine<sup>733</sup> ». Quant à l'œuvre de William Shakespeare, nous sommes tout particulièrement intéressés par *La Tempête* (*The Tempest*) dont les ressemblances à l'expérience américaine sont déjà très connues : le génie anglais a écrit cette pièce vers 1610-1611, donc juste quelques années après l'établissement de la première colonie britannique permanente à Jamestown (Virginie) en 1607. La comédie se concentre sur un Européen hautement civilisé, Prospero, le duc de Milan, dont la situation reflète l'expérience typique des voyageurs, qui découvrent une nouvelle terre et vivent dans le *wilderness* préhistorique. Caliban et Ariel, quant à eux, incarnent les peuples primitifs des colonies, les esclaves et les jouets des puissances coloniales. Enfin, Prospero arrive à réconcilier les forces de la civilisation et la nature ; en cela la pièce fait un écho à l'expérience unique de l'Amérique.

La communauté insulaire de Prospero préfigure la vision d'une Virginie idéale de Thomas Jefferson : une terre imaginaire, libre de l'oppression européenne et de la sauvagerie des frontières à la fois. Sur ce point, nous pouvons lire *La Tempête* de Shakespeare comme « un prologue à la littérature américaine<sup>734</sup> ». Bien que Shakespeare et ses contemporains aient pensé au terrain préservé du Nouveau Monde comme un cadre possible pour une utopie, une idée pastorale pleinement articulée à propos de l'Amérique n'a émergé qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle grâce aux

---

<sup>732</sup> Cf. Richard John Cody, *The Pastoral Element in Shakespeare's Early Comedies*, University of Minnesota, 1961 ; Cesar Lombardi Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton University Press, 2011.

<sup>733</sup> Leo Marx, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, op. cit., p. 19.

<sup>734</sup> *Id.*, p. 72.

*Observations sur la Virginie (Notes on the State of Virginia, 1785)*. En effet, l'autobiographie de Thomas Jefferson affirme une croyance en idéal pastoral « qui peut servir de guide à la politique sociale<sup>735</sup> ».

La façon très similaire de voir le Nouveau Monde caractérise Michel Guillaume Jean de Crèvecoeur (dit J. Hector St John), écrivain américano-normand, qui devient le premier à explorer le concept de « rêve américain ». Ses *Lettres d'un cultivateur américain (Letters from an American Farmer, 1782)* est le premier ouvrage, qui décrit, aux Européens, la vie sur la frontière américaine. À travers ses descriptions élogieuses de la simplicité du style de vie des Américains, de la diversité religieuse et la variété de milieux ethniques et culturels, les écrits de Crèvecoeur ont aidé à créer une identité américaine.

Certes, la théorie pastorale de l'Amérique incarnait une vision naïve et très statique de l'histoire. Pourtant ni Jefferson, ni Crèvecoeur n'étaient primitivistes ; ce dernier a bien compris que l'agriculture restera l'entreprise dominante de la jeune nation pour les siècles à venir. En effet, dans les lettres de Crèvecoeur, l'agriculteur est une personne très engagée qui domine l'environnement par tous les moyens possibles et qui crée l'Amérique comme un vrai asile, un refuge de l'Europe, des luttes de pouvoir, de la politique ou de l'histoire elle-même.

Comme le film de Boorman est sorti en 1972, nous nous sommes intéressés, surtout, à la réalité des idées environnementalistes de cette décennie. Leo Marx<sup>736</sup> nous rappelle que, dans les années 1970, avec la « crise » écologique et la rénovation perpétuelle, le mot *environnement* a pris la place privilégiée dans le discours public et, peu à peu, a supplanté le mot *nature*. Grâce au président des États-Unis Richard Nixon, la loi nationale sur l'environnement, en anglais *National Environmental Policy Act (NEPA)*, est entrée en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1970. Ensuite, le Jour de la Terre (en anglais, *Earth Day*), un événement annuel mondial, a eu lieu pour la première fois le 22 avril 1970, visant à soutenir la protection de l'environnement. Ainsi, la menace pour l'habitat humain a attiré l'attention nationale et internationale. Par conséquent, beaucoup de scientifiques et d'ingénieurs ont été recrutés pour travailler sur les problèmes concernant l'accélération du taux de pollution de l'air et de l'eau, le changement climatique et l'extinction des espèces.

---

<sup>735</sup> *Id.*, p. 74.

<sup>736</sup> Leo Marx, « The idea of nature in America » [en ligne], *Daedalus*, Spring 2008, Vol. 137, Issue 2, American Academy of Arts and Sciences, 2008, pp. 8-21. Consulté le 19 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.amacad.org/publication/idea-nature-america>>



L'œuvre de James Lovelock, *La Terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa*, illustre ce contexte alarmiste quant à l'avenir de la biosphère :

Les sources de potentiel élevé, qu'il soit chimique ou électrique, sont dangereuses. L'oxygène l'est tout particulièrement. Notre atmosphère actuelle, avec son niveau d'oxygène de 21 %, se situe à la limite supérieure acceptable pour la vie. Un accroissement, aussi minime fût-il, de la concentration augmenterait de manière considérable le danger d'ignition<sup>737</sup>.

Ainsi, Lovelock essaie de nous avertir de la probabilité d'un feu de forêt liée à la concentration d'oxygène élevée. D'après lui, très peu de notre végétation terrestre actuelle serait susceptible de survivre aux terribles incendies. Les questions de la pureté de l'air sont inséparables de la problématique aquatique car « La Terre est la planète de l'eau<sup>738</sup> ». Pour Lovelock, l'eau est « l'élément de référence ultime<sup>739</sup> » : sans eau, il n'y aurait pas eu de vie. Le biologiste anglais s'intéresse surtout à la stabilité physique et chimique des océans (l'océanographie) notamment à la question de la salinité de l'eau de mer. Enfin, Lovelock ne cache pas son scepticisme quant à l'homme moderne dont l'activité résulte la pollution croissante de l'atmosphère et des eaux naturelles de notre planète depuis la révolution industrielle, qui commença en Grande-Bretagne vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle :

On admet assez généralement aujourd'hui que les activités industrielles de l'homme constituent une menace pour l'ensemble de la vie sur la planète, menace qui devient de plus en plus sinistre chaque année. Je m'insurge ici contre la pensée conventionnelle. Il se peut que le développement effréné de notre technologie s'avère en définitive destructeur et douloureux pour notre propre espèce [...]<sup>740</sup>.

Lovelock nous alerte en disant que la Nature a la possibilité, ainsi que ses propres moyens de se venger, elle n'hésite pas à recourir à la guerre chimique si des armes moins conventionnelles s'avèrent insuffisantes. En effet, les substances les plus toxiques connues sont des produits naturels. Même la pollution, si par pollution nous entendons le déversement de déchets, est aussi naturelle à Gaïa que le fait de respirer aux hommes. Plus encore, le bouleversement environnemental, occasionné par la révolution industrielle, illustre comment le phénomène de l'adaptation au sein d'un écosystème peut se produire : les espèces possèdent une réaction défensive, une certaine résistance qu'on peut définir comme l'activité autorégulatrice. À titre d'exemple, nous pouvons

---

<sup>737</sup> James Lovelock, *La Terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa*, op. cit., pp. 137-138.

<sup>738</sup> *Id.*, p. 156.

<sup>739</sup> *Ibid.*

<sup>740</sup> *Id.*, p. 196.

mentionner les algues de la mer et de la surface du sol qui utilisent la lumière du Soleil pour accomplir la tâche de la chimie vivante (la photosynthèse) ; elles produisent plus de la moitié de la fourniture de carbone de la Terre, en coopération avec les décomposeurs aérobies du sol terrestre et du sol marin.



Les images urbaines, qui évoquent le progrès, sont constamment alternées avec les plans de la nature sauvage (*Délivrance*, 0°00'50'')



Le paysage rural, dans lequel la rivière prend une place privilégiée, est condamné à disparaître (*Délivrance*, 0°01'12'')

Les images de *Délivrance*, montrant le lien ininterrompu entre la nature et la civilisation, nous conduisent vers les idées de Donna Haraway, la cyberféministe, qui remet en question la fameuse dichotomie entre nature et culture. En effet, pour la « technothéoricienne », « nature et culture sont retravaillées ; la première ne peut plus être la ressource que l'autre s'approprie ou assimile<sup>741</sup> » ; la nature ne préexiste pas, elle est simplement une construction et un lieu où reconstruire la culture. « La nature est une co-construction entre fiction et fait, humain et non-humain, corps et technologie<sup>742</sup>. » L'image de la sirène, étant la créature de la nature et de la culture à la fois, questionne elle-même la possibilité d'opposer ces deux phénomènes : d'un côté, la sirène est un produit de l'imagination humaine et, de l'autre côté, elle fait réfléchir sur les limites de la naturalité telle quelle. Plus encore, l'image hybride de la sirène représente, elle-même, la théorie du post-humanisme : la sirène, étant mi-femme mi-animal, illustre une créature frontalière, l'être mutant, l'être post-humain, voire hyper-humain, qui peut accéder au savoir inaccessible pour l'homme. À

<sup>741</sup> Donna Haraway, « Un manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle », in *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, Éditions Jacqueline Chambon, 2009, p. 270.

<sup>742</sup> Marie-Hélène Bourcier, « Cyborgs plutôt que déesse : comment Donna Haraway a révolutionné la science et le féminisme » (préface), in Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, op. cit., p. 11.

l'instar de cyborg, la sirène apparaît comme figuration subjective alternative ; sur ce point, la mythologie grecque prévoit l'arrivée de la post-humanité, qui serait une autre chose que l'humanité.

Le générique de *Délivrance* nous fait nous poser des questions sur le rapport nature (l'eau) vs civilisation dans l'histoire intellectuelle des États-Unis et nous conduit vers le premier mouvement littéraire, spirituel, culturel et philosophique qui a émergé aux États-Unis, en Nouvelle-Angleterre, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : le transcendantalisme. Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau, les principaux représentants de ce mouvement, soulevant la question sur le rapport complexe entre l'homme et la nature, deviennent les premiers philosophes américains<sup>743</sup>. Emerson, inspiré du romantisme britannique (des œuvres de William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge), utilise l'idée de transcendantalisme pour *franchir* la limite et aller plus loin.

### 3.1.2. Sirène comme une force spirituelle : Ralph Waldo Emerson

L'œuvre majeure de Ralph Waldo Emerson, *La Nature* (1836), se présente comme l'élaboration d'une théorie authentique de la nature, comme une recherche de la vérité qui pourrait expliquer tous les phénomènes. Le film de Boorman dialogue avec Emerson en soulignant leurs points de rencontre, ainsi que leurs différences. Dans l'introduction, l'auteur regrette que son époque regarde vers le passé, s'appuie sur l'histoire et les traditions, au lieu d'entretenir une relation originale avec l'univers. Au fait, Emerson, parlant au nom de « nous », fixe un objectif pas facile : il veut que son peuple – les Américains – retrouve une poésie et une philosophie puisées en eux-mêmes. L'auteur exige des œuvres, des lois et des cultes de son propre pays et de son temps. Sur ce point, le philosophe du XIX<sup>e</sup> siècle rejoint les idées de John Boorman : tous les deux essaient de comprendre leur temps et leur réalité. En revanche, ce qui les sépare c'est leur rapport à la religion : Boorman apparaît, à travers son film-sirène, comme agnostique, voire comme athée, alors qu'Emerson s'exprime en tant que théologien.

Nous devons avoir foi dans la perfection de la création au point de croire que, quelle que soit la curiosité que l'ordre des choses a éveillée dans notre esprit, l'ordre des choses peut la satisfaire. La condition de chaque homme est la solution sous forme de hiéroglyphes de toute recherche qu'il voudrait

---

<sup>743</sup> Cf. Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson : L'Amérique à l'essai*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Offshore », 2012.

mener. Il la vit comme vie avant de la concevoir comme vérité. De même, la nature contient déjà dans ses formes et ses tendances la description de son propre dessein. Interrogeons la grande apparition qui resplendit si calmement autour de nous. Demandons-nous à quelle fin la nature existe<sup>744</sup>.

L'extrait montre que l'essayiste américain voit la nature en tant qu'une perfection, accomplie par le créateur. Donc la nature apparaît comme une entité idéalisée (pure et divine). Sur ce point, nous remarquons une deuxième différence par rapport à Boorman car ce dernier n'est pas du tout un homme naïf, il ne croit ni à l'idéalisme ni à quelconque forme de divinité. En revanche, tous les deux définissent la condition humaine en tant qu'hiéroglyphe qu'il faut déchiffrer : pour Emerson, la nature est un mystère, alors que pour Boorman, elle est sauvage à l'instar d'une bête.

Dans les pages suivantes, Ralph Waldo Emerson fournit tout le système de ses pensées. L'univers, selon philosophe américain, est composé de Nature et d'Âme. « Par conséquent, tout ce qui, à strictement parler, est séparé de nous, tout ce que la philosophie distingue comme étant le NON-MOI, c'est-à-dire à la fois la nature et l'art, les autres hommes et mon propre corps, doit être rangé sous le nom de NATURE. » Cette définition très vaste de la nature implique la présence des quatre éléments premiers qui rapprochent la philosophie d'Emerson à celle d'Aristote<sup>745</sup> : les quatre éléments premiers (l'air, l'eau, la terre, le feu) créent le mouvement éternel en transformant le chaos en cosmos. En effet, cela aide l'homme à apprivoiser le principe même de la création, à suivre cet acte divin, contenant la répétition, la transformation, l'imitation, etc., accompli par la nature. Ainsi, le mouvement éternel des quatre éléments ritualise la nature, procure une sensation de l'archétype qui fait transformer le réel en sacré ; « seul le sacré est d'une manière absolue, agit efficacement, crée, et fait durer les choses<sup>746</sup> ». L'interaction permanente entre l'air, l'eau, la terre et le feu conçoit une dimension cosmique, fait, d'une certaine façon, transcender l'espace en milieu pur. Par ailleurs, certains passages de *Nature* font écho aux idées de Mircea Eliade, exprimées cent ans plus tard :

Rien de divin ne meurt. Tout bien est éternellement reproductible. La beauté de la nature se reforme elle-même dans l'esprit, non pour une contemplation stérile, mais pour une nouvelle création<sup>747</sup>.

Bien que le poète ne soit pas scientifique, la perception de la nature chez Emerson se rapproche des études du mysticisme : à l'instar d'Eliade, l'essayiste américain fait apparaître, d'une manière

---

<sup>744</sup> Ralph Waldo Emerson, *La Nature*, traduit de l'américain par Patrice Oliete Loscos, Paris, Éditions Allia, 2019, p. 8.

<sup>745</sup> Cf. Aristote, *Météorologiques*, *op. cit.*

<sup>746</sup> Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>747</sup> Ralph Waldo Emerson, *La Nature*, *op. cit.*, p. 28

implicite, le concept de l'hiérophanie, par lequel Eliade, dans ses œuvres<sup>748</sup>, définit la manifestation du transcendant dans un objet ou dans un phénomène de notre cosmos habituel. La sensation de la nature chez Emerson devient religieuse et, tout comme Mircea Eliade, le philosophe américain situe la notion du sacré au centre de son expérience perceptive.

Le premier chapitre de *Nature* soulève la question de la solitude : l'être humain est obligé de quitter la société afin de se retrouver tout seul face aux étoiles qui dégagent des rayons du monde céleste. Les astres sont décrits en tant que les intermédiaires entre « la cité de Dieu » et l'homme. Les étoiles procurent à l'être humain « le sentiment de la présence constante du sublime<sup>749</sup> ». Comme les corps célestes demeurent inaccessibles, l'homme doit avoir l'esprit ouvert afin de les entendre et comprendre leur langage : les fleurs, les animaux, les montagnes parlent à celui qui est capable de les appréhender. Pour saisir la perfection de la nature, l'individu a besoin de la sagesse.

Lorsque Ralph Waldo Emerson contemple la nature matinale, il fournit au lecteur sa propre définition du paysage américain : « Il [le paysage] est une propriété à l'horizon que personne ne possède, sauf celui dont l'œil est capable d'intégrer toutes les parties, c'est-à-dire le poète<sup>750</sup>. » Ainsi, l'auteur exprime l'idée de l'indépendance, ainsi que l'inaccessibilité de la nature : les fermes américaines appartiennent à des agriculteurs, pourtant cela ne signifie guère une sorte de conquête des terres vierges, encore moins s'il s'agissait des adultes, qui ont une vision très superficielle. En effet, afin de pouvoir observer le miracle de la nature, il faut retrouver un enfant en soi car peu d'adultes sont capables de le faire : « L'amoureux de la nature est celui dont les sens internes et externes sont encore réellement ajustés les uns aux autres et qui a gardé l'esprit d'enfance jusque dans l'âge adulte<sup>751</sup>. » Un tel homme ressent « une joie sauvage » en présence des terres vierges car ces dernières le font ressentir une symbiose, une harmonie. De plus, dans les bois, « parmi ces plantations de Dieu », se trouvent la jeunesse éternelle, la grandeur et le sacré.

Soudain, le narrateur passe du pronom personnel « nous » à « je », en soulignant ainsi le glissement vers les pensées plus intimes et subjectives :

Dans les bois, nous revenons à la raison et à la foi. Là, je sens que rien ne peut m'arriver dans la vie, ni disgrâce, ni calamité (mes yeux m'étant laissés) que la nature ne puisse réparer. Debout sur le sol nu, la

---

<sup>748</sup> Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, édition revue et corrigée par Georges Dumézil, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1949 ; Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*

<sup>749</sup> Ralph Waldo Emerson, *La Nature*, *op. cit.*, p. 11

<sup>750</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>751</sup> *Id.*, p. 13.

tête baignée par l'air joyeux et soulevée dans l'espace infini, tous nos petits égoïsmes s'évanouissent. Je deviens une pupille transparente ; je ne suis rien, je vois tout ; les courants de l'Être universel circulent à travers moi ; je suis une partie ou une parcelle de Dieu. [...] Je suis l'amant de la beauté immortelle et sans entraves. Dans la nature sauvage, je trouve quelque chose de plus cher et de plus primordial que dans les rues ou les villages. À travers la tranquillité du paysage, et spécialement sur la ligne lointaine de l'horizon, l'homme contemple quelque chose d'aussi magnifique que sa propre nature<sup>752</sup>.

Le texte parle de la nature à l'instar d'un remède : les bois peuvent guérir l'être humain, procurer de la santé physique et mentale. La nature rassure et protège l'homme comme son propre enfant ; elle offre une sensation de légèreté et transparence. Au sein des bois, l'être humain devient l'être universel, à travers lequel parle le Dieu. John Boorman ne pourrait pas être d'accord avec la dernière idée d'Emerson, selon laquelle l'homme est aussi magnifique, voire parfait, que la nature. Certes, l'homme est un enfant de la nature, mais cela implique des caractéristiques très complexes et pas forcément positives : le film de Boorman nous prouve que l'homme est juste un animal, cruel et pervers.

Le deuxième chapitre (« Commodité ») relève les aspects pratiques du rapport entre l'homme et la nature. Les différentes formes de la vie – le soleil, les champs, la terre, la pluie, les plantes, les animaux – communiquent et circulent entre eux constamment en mettant « la charité divine » au profit de l'être humain. Pour ainsi dire, l'homme est nourri par la nature, mais ce geste exige le lien mutuel : l'être humain doit apprendre à travailler afin de rendre sa dette envers la nature.

Selon Emerson, la nature se tient, dans ses fonctions, sur les confins de la commodité et de la beauté. En effet, les Grecs anciens appelaient déjà le monde « cosmos » ; si le philosophe américain traduit ce mot comme « beauté », les philosophes grecs de l'Antiquité, eux-mêmes, évoquaient, par ce terme, un monde clos qui a un ordre (par opposition au chaos). Est-ce que l'ordre est un synonyme de la beauté ? Pour Emerson, qui souligne la symétrie et la lumière, ces deux notions sont identiques : « La constitution de toutes choses est telle, ou tel le pouvoir plastique de l'œil humain, que les formes primaires, le ciel, la montagne, l'arbre, l'animal, nous procurent du plaisir *en et pour* elles-mêmes ; un plaisir naissant de la ligne, de la couleur, du mouvement et de l'ordre<sup>753</sup>. » Ainsi, au début du troisième chapitre, la perception visuelle devient la plus significative, et l'œil – « le plus grand des artistes » – confirme et intègre chaque objet dans le système perceptif coloré et nuancé, structuré et symétrique. Dans ce paysage plastique, la lumière, « le premier des peintres », joue un rôle primordial (tout comme au cinéma) ; elle rend les objets

---

<sup>752</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>753</sup> *Id.*, p. 19.

purement esthétiques. D'après Emerson, grâce à la lumière, même un cadavre possède sa propre beauté.

L'une des principales différences entre Ralph Waldo Emerson et John Boorman consiste en conception de l'être humain : si le philosophe américain croit à l'homme, voire l'idéalise (l'être humain est considéré comme « une œuvre d'art », « un résumé du monde »), Boorman, quant à lui, exprime, à travers son film, une vision très sceptique et pessimiste. En effet, il s'agit non seulement de l'être humain, mais de la nature en général : la vision boormanienne souligne l'animalité, la sauvagerie, la destruction, la violence (comme la nature est violente, l'homme, en étant son enfant, l'est aussi). Sur ce point, les idées du réalisateur anglais et celles d'essayiste américain se croisent dans le dernier chapitre du livre (« Perspectives »), où Emerson critique l'homme d'aujourd'hui, en disant qu'il « n'est qu'une moitié d'homme : tandis que ses bras sont forts et que sa digestion est bonne, son esprit est abruti et lui-même n'est qu'un sauvage égoïste<sup>754</sup> ». L'homme a besoin donc de retrouver son unité spirituelle afin d'affiner sa vue sur la nature, qui est une expression, ou bien, un reflet, d'une unique force créatrice (du Dieu).

La vision de la sirène chez Emerson se crée, d'une façon implicite, à travers des sensations panthéistes qui proclament le Dieu comme l'intégralité du monde. En effet, dans la nature, tout est une divinité : les montagnes, les arbres, les vagues, les cieux, etc. Comme nous apprend Emerson, « la nature est le symbole de l'esprit », plus encore, elle est « un livre ouvert », et il faut savoir le déchiffrer, être apte à comprendre le texte. La sirène à l'instar d'une force spirituelle apparaît comme révélatrice des choses cachées dans la poésie, ainsi que dans les paroles en général. L'association entre les sirènes et l'art de bien dire, ainsi que la poésie, nous renvoie vers les pensées de Jean-Georg Kastner<sup>755</sup> et Plutarque<sup>756</sup> qui ont soulignés, tous les deux, le pouvoir de leurs paroles : les sirènes sont capables de charmer non seulement par leur chant, mais aussi par l'art de parler. Emerson, quant à lui, évoque le niveau parabolique du langage transmis à l'homme par la nature sous forme de symboles. Ainsi, dans le chapitre « Langage », la nature apparaît comme un

---

<sup>754</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>755</sup> Cf. Jean-Georg Kastner, *Les Sirènes. Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation*, Paris, Leipzig, Londres, Bruxelles, G. Brandus et S. Dufour, Jules Renouard et Cie, 1858, pp. 74-77.

<sup>756</sup> Cf. Plutarque, *Propos de table*, IX, 14, 6, D-E, in *Œuvres morales*, tome IX, 3<sup>e</sup> partie : Traité 46, texte établi et traduit par Françoise Frazier et Jean Sirinelli, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France, série grecque », 2003.

système crypté, accessible uniquement à ceux qui possèdent un certain savoir. Cela nous renvoie, la deuxième fois, vers les sirènes qui ont été associées, depuis l'Antiquité, au savoir périlleux<sup>757</sup>.

Le monde est symbolique. Une grande part du discours est métaphorique, parce que la totalité de la nature est une métaphore de l'esprit humain. Les lois de la nature morale et celles de la nature physique se répondent comme dans un miroir. « Le monde visible et le rapport entre ses parties est le cadran solaire du monde invisible. » Les axiomes de la physique traduisent les lois de l'éthique<sup>758</sup>.

Dans l'extrait, Emerson définit la nature à l'instar d'une métaphore ; de plus, le philosophe établit une liaison entre le discours et la nature car tous les deux sont, d'une certaine manière, encodés. Le sens métaphorique est le plus profond dans le langage de la même manière que la signification morale est la plus importante au sein des lois de la nature. La métaphore du miroir aide à Emerson de témoigner l'échange permanent entre les différentes parties de la vie où les lois éthiques sont aussi importantes que les axiomes physiques.

Dans l'œuvre émersonnienne, nous retrouvons plusieurs définitions de la nature (une « plantation de Dieu », « une fête éternelle », « le spectacle », « un océan de formes », « un livre ouvert », « un intermédiaire », « une discipline », « l'alliée de la religion ») dont chacune dévoile une dimension poétique et philosophique. Pour Emerson, la nature parle, elle est un texte à déchiffrer. La nature, qui « se montre éclatante dans ses formes, ses couleurs et ses mouvements », séduit l'être humain. En cela, elle acquiert des connotations d'une sirène insidieuse qui trompe à l'homme, aveuglé par sa propre naïveté. Derrière la surface éclatante, se cache la sauvagerie, la bestialité. Dans le chapitre « Idéalisme », l'essayiste américain définit son propre rapport à la nature ainsi : « Je n'ai pas d'hostilité envers la nature, mais plutôt l'amour d'un enfant<sup>759</sup>. » Boorman, quant à lui, pourrait y répondre en renversant cette formule émersonnienne car la *Délivrance* dégage, d'une façon très claire, l'hostilité mutuelle entre l'homme et la nature.

Vers la fin de son livre, au chapitre intitulé « Esprit », Emerson souligne que la théorie sur la nature et sur l'homme doit contenir « un élément de progrès<sup>760</sup> ». On dirait que, sur ce point, Ralph Waldo Emerson rejoint John Boorman car les deux créateurs parlent du progrès. Cependant, il s'agit pas du tout de la même vision : le progrès chez Emerson a une dimension morale, voire religieuse (la nature, à l'instar de Jésus, enseigne à l'homme comment s'améliorer, l'instruit), alors que celui

---

<sup>757</sup> Cf. *Les Sirènes ou le Savoir périlleux : d'Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

<sup>758</sup> Ralph Waldo Emerson, *La Nature*, op. cit., p. 40.

<sup>759</sup> *Id.*, p. 70.

<sup>760</sup> *Id.*, p. 73.



chez réalisateur anglais est lié aux idées matérialistes, concernant l'évolution de nouvelles technologies et de l'industrie. Si Emerson est un philosophe idéaliste, Boorman, tout au contraire, ne croit ni à l'homme, ni à Dieu. En effet, l'auteur de la *Nature* reste toujours de côté de la théologie et refuse de faire confiance à la vérité scientifique :

La science empirique est de nature à obscurcir la vue et, par la connaissance même des fonctions et des processus, capable de priver l'élève de la virile contemplation du tout. Le savant perd le sens de la poésie. Mais le naturaliste le plus érudit, qui prête une fidèle et totale attention à la vérité, verra qu'il lui reste beaucoup à apprendre de sa relation au monde, et qu'il n'est pas possible de le faire par une quelconque addition ou soustraction ou comparaison de quantités connues, mais que l'on y parvient par des saillies de l'esprit qui ne s'apprennent pas, par une constante maîtrise de soi et par une complète humilité<sup>761</sup>.

Le texte dévoile le scepticisme d'Emerson concernant les sciences empiriques : la vérité absolue se cache derrière la matière, elle est accessible uniquement par la foi, ainsi que par la poésie. L'homme doit savoir contempler la nature et être prêt à apprendre tous les jours. L'humilité, ainsi que la maîtrise de soi sont les unes des principales vertus pour Emerson. L'humilité, une valeur essentielle de grandes religions monothéistes, peut être comprise en tant que sentiment ou bien en tant qu'attitude ; le lecteur peut supposer que les deux aspects tiennent à cœur le philosophe : le sentiment consiste à être relativement petit par rapport au monde qui nous entoure, et l'attitude humble définit une personne qui respecte les autres. De la même façon, nous pouvons décrire l'auteur de la *Nature* qui, d'une certaine manière, suit Jésus-Christ (pour le Fils unique de Dieu, l'humilité était une condition de la vie éternelle).

Le philosophe transcendantaliste commence à s'approcher, très doucement, vers le scepticisme boormanien dans les passages où il avoue l'incapacité de l'être humain de saisir ce qu'est le Dieu : dans ce sens-là, l'homme est impuissant, tout comme les idiots ou les sauvages. Uniquement en s'approchant de « l'Être suprême », selon Emerson, l'individu peut purifier son âme. Pour renforcer ses réflexions, l'essayiste américain s'appuie sur la poésie métaphysique du pasteur anglican du début du XVII<sup>e</sup> siècle, George Herbert, qui se pose la question sur la nature de l'homme. En effet, les deux auteurs possèdent beaucoup de ressemblances : pour eux, les fondements de l'être humain se trouvent dans l'esprit ; leur façon de parler d'individu rappelle, en quelque sorte, des rêves et des visions mystiques d'Emanuel Swedenborg (Herbert et Emerson évoquent le Seigneur comme étant en mesure d'ouvrir les yeux aux hommes afin qu'ils puissent voir le monde spirituel).

---

<sup>761</sup> *Id.*, p. 79.

Si les pensées idéalisées et quasi ecclésiastiques de Ralph Waldo Emerson ont du mal à faire un écho aux images filmiques de Boorman, Henry David Thoreau, naturaliste et philosophe du XIX<sup>e</sup> siècle, parvient à dialoguer avec le film *Délivrance*, surtout, grâce à une approche empirique.

### 3.1.3. Sirène à l'instar d'une tentatrice du péché : Henry David Thoreau

Passionné de la nature sauvage, Thoreau reste célèbre pour sa défense : en suivant la tradition romantique, il a milité pour que les Américains perçoivent le côté positif et bienfaisant de la nature du Nouveau-Monde. Dans *De la marche* (*Walking*, 1862), l'un des essais les plus importants du mouvement environnemental, l'écrivain fait une apologie d'une promenade en harmonie avec la nature. Au sein de cette excursion, l'auteur nous laisse l'un des plus connus de ses aphorismes : « *In Wildness is the preservation of the World*<sup>762</sup>. » Nous pouvons interpréter cette sentence en tant que slogan écologique, pourtant, Thoreau y transforme la notion du *wilderness* en *wildness*, ce qui complique son sens. Comme l'auteur mentionne, dans le même texte, les deux notions à la fois, nous pouvons supposer qu'elles possèdent deux significations différentes : *wilderness* est un état de nature, alors que *wildness* est plutôt un état de l'être humain, de l'humanité<sup>763</sup>. En effet, *Walking* encourage les gens à être sauvages, ce que Thoreau assimile à la liberté absolue, par opposition à la liberté limitée, disponible dans une culture purement civile. De cette façon, Thoreau passe aux lecteurs un message politique : le gouvernement lui-même est la plus grande menace non seulement pour la nature sauvage, mais aussi pour l'individualité humaine et la liberté, que Thoreau chérissait et que la plupart des Américains chérissent encore aujourd'hui. Mais la liberté absolue, que devient-elle dans le monde moderne, représenté dans le film *Délivrance* de John Boorman ? Est-ce que la liberté absolue veut dire qu'il n'y a aucune limite pour les convoitises, les caprices et l'avidité de l'être humain ? Est-ce que tout – vraiment tout – est permis ? Boorman complique les éventuelles réponses à ses questions par l'image d'un homme-animal et, surtout, par la scène du viol d'un homme par un homme (ce type de viol est lourdement stigmatisé dans notre société).

---

<sup>762</sup> Henry David Thoreau, *Walking*, in *Excursions*, New York, Corinth Books, 1962, p. 185. Je souligne.

<sup>763</sup> Cf. Randal O'Toole, « Understanding Thoreau », in *American Spectator* [en ligne], 11 juillet 2017. Consulté le 20 novembre 2020.

L'envie de connaître la nature sous toutes ses formes, toutes ses couleurs et mener une vie non-conformiste provoque en Henry David Thoreau l'esprit rebelle : l'écrivain, ne pouvant pas supporter le système esclavagiste de l'époque, refuse de payer les impôts et s'installe tout seul dans les bois, au bord de l'Étang de Walden, à Concord, Massachusetts, où il passe deux ans, deux mois et deux jours. Cette expérience est décrite dans son œuvre majeure *Walden, ou la vie dans les bois*<sup>764</sup>, qui n'est ni un roman, ni une véritable autobiographie, mais plutôt une critique du monde occidental. Selon Michel Granger, l'œuvre peut être classée dans la catégorie de « l'excursion », puisqu'elle relate un séjour effectué hors de chez lui, au bord d'un lac<sup>765</sup>.

Bien que le philosophe Ralph Waldo Emerson fût un ami et même le mentor de Thoreau, il y a, entre eux, plus de différences que les ressemblances. *Walden* est non seulement une sorte de Bible écologiste, mais aussi une épopée philosophique de l'ordinaire, une invitation à être fidèle à soi-même. En s'approchant de soi-même, l'individu s'approche de l'Autre, de la réalité qui est, pour Thoreau, très empirique. L'écrivain américain observe la nature, se trouvant en face de lui, et essaie de la connaître non seulement par l'intuition (c'est le cas d'Emerson), mais aussi (et surtout) par le contact matériel : il cultive les haricots, ramasse des herbes, collecte les plantes, se livre à la pêche, étudie l'ornithologie, et ainsi de suite. Si Emerson parle comme un théoricien (et même comme théologien) et sa connaissance de la nature est plutôt livresque, Thoreau découvre la nature comme naturaliste, voire comme arpenteur (c'était sa vraie profession) ; il raconte même les idées de son contemporain Charles Darwin. La nature pour Thoreau est liée à l'économie, à la vie simple et ordinaire. Nous voyons, à travers *Walden*, que Thoreau est fasciné par les phénomènes naturels et toutes les formes de vie notamment la botanique.

Les personnages de *Délivrance*, quant à eux, sont attirés plutôt par la zoologie : Lewis (Burt Reynolds) pêche des poissons, Ed (Jon Voight) se lance dans la chasse (bien qu'il soit trop anodin et bienveillant pour pouvoir tuer un animal). John Boorman, ainsi que le scénariste du film James Dickey (l'auteur du roman du même nom) se sont donnés pour objectif de dégager, à travers des

---

<sup>764</sup> Henry David Thoreau, *Walden ou La Vie dans les bois* [en ligne], traduction par Louis Fabulet, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2011. Consulté le 20 novembre 2020.

<Disponible sur : [http://ekladata.com/8HBB6N3\\_b86ndFpEKD7Ht8s4XFw/Thoreau-Walden-ou-La-Vie-Dans-Les-Bois.pdf](http://ekladata.com/8HBB6N3_b86ndFpEKD7Ht8s4XFw/Thoreau-Walden-ou-La-Vie-Dans-Les-Bois.pdf)>

<sup>765</sup> Michel Granger, « Le paysage intermédiaire de Henry D. Thoreau », in *Revue Française d'Etudes Américaines*, n°26, novembre 1985 : « Le paysage américain », p. 359. Consulté le 20 novembre 2020.

<Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/rfea\\_0397-7870\\_1985\\_num\\_26\\_1\\_1209](https://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1985_num_26_1_1209)>

images et des situations filmiques, l'identité du pays : le conflit entre deux cultures – la culture citadine, représentée par quatre amis, et la culture locale, représentée par les agresseurs – rappelle le conflit historique entre les nouveaux arrivés et les Autochtones (les Amérindiens). Thoreau, quant à lui, n'a pas du tout le même objectif : il offre, « en vision rapprochée, la description minutieuse, éparpillée tout au long du récit, des nombreuses composantes de son environnement<sup>766</sup> » (les détails sur la végétation, la couleur de l'eau ou le passage des saisons). Ces observations précises font naître un décor, sur lequel se projettent les états d'âme, les valeurs, l'idéal du narrateur. La nature traduit, à sa façon, le désir de vivre une aventure, celle des pionniers de l'Ouest, « de renouer avec les satisfactions vécues dans l'enfance au sein de la Mère-Nature, et de réaliser, à l'âge mûr, une synthèse de ses potentialités en vue de l'élaboration d'un modèle de vie idéale<sup>767</sup> ». Les sensations de la joie et de l'épanouissement sont inséparables des différentes formes de la vie, représentées par la biosphère très riche, qui témoigne l'harmonie de l'univers.

Le narrateur de *Walden* incarne, d'une certaine manière, Adam, le premier homme dans la Bible, ainsi que dans le Coran, qui vit en Amérique à l'instar d'Éden. Les sirènes font partie de son existence dans la mesure où elles évoquent le mystère de la nature, qui attire, séduit, invite de tenter le péché. Pour ainsi dire, Thoreau traduit la mythologie grecque en récit biblique en faisant de la sirène une tentatrice du péché. D'un côté, nous pouvons l'associer avec Ève, mais, d'un autre côté, elle ressemble plutôt à Lilith, un démon féminin de la tradition juive, mentionnée dans le Livre d'Isaïe. Les légendes juives du Moyen Âge présentent Lilith comme la première femme d'Adam, avant Ève. Dans certaines traductions de la Bible, notamment celle de Lemaître de Sacy (XVII<sup>e</sup> siècle), le mot « Lilith » est traduit par « sirène ». Au fait, la manipulation est mutuelle car si le narrateur de *Walden* manipule le paysage afin d'exprimer son ressenti, ainsi que ses valeurs, il se laisse manipuler par la nature qui l'engloutit par sa beauté qu'on peut comparer au charme d'une sirène cannibale. Pourtant, le lecteur ne doit pas oublier que l'isolement, dont parle Thoreau, est très relatif car le lac se trouve tout proche du village.

### 3.1.3.1. La rivière et le lac comme deux mondes en soi : analyse comparatiste

Le film de Boorman et l'œuvre de Thoreau possèdent un point de base en commun : si la rivière de *Délivrance* constitue un monde en soi, le petit lac de Walden représente le modèle du monde

---

<sup>766</sup> Michel Granger, « Le paysage intermédiaire de Henry D. Thoreau » [en ligne], *op. cit.*, p. 360.

<sup>767</sup> *Ibid.*

dans son ensemble aussi. En effet, pour le narrateur du livre, le lac est un centre symbolique, il dessine les frontières de sa liberté. De la même façon, la rivière du film marque son territoire, elle non seulement entoure la forêt, beaucoup plus : elle sépare la vie de la mort à l'instar de Styx en mythologie grecque. Les quatre personnages du film sont, d'une certaine façon, coincés au milieu du fleuve ; la rivière ne veut pas les laisser partir (dans la mythologie grecque, le Styx empêche les morts de s'enfuir des Enfers).

Comme nous le voyons, les deux sources de l'eau – la rivière et le lac – constituent deux modèles du monde en réduction ; et dans les deux cas, nous avons l'exemple d'un monde clos. Pour le narrateur de *Walden*, le lac « c'est l'œil de la terre, où le spectateur, en y plongeant le sien, sonde la profondeur de sa propre nature<sup>768</sup> ». D'après Michel Granger, la problématique narcissique détermine la construction de l'espace thoreauvien qui contient « de nombreux cercles concentriques, des sphères, ainsi que des miroirs : celui de la surface du lac dans lequel l'observateur peut se contempler (...) et, grâce à l'illusion spéculaire, confondre sa propre profondeur et celle du lac (...) »<sup>769</sup>. Thoreau a tendance à comparer les différentes sources de l'eau aux cristaux ou aux perles : la surface de l'étang est « aussi lisse que du cristal<sup>770</sup> » ; des bulles de la glace en hiver sont « étroites, oblongues, perpendiculaires, d'un demi-pouce environ de long, cônes pointus au sommet en l'air ; ou plus souvent, si la glace est tout à fait récente, de toutes petites bulles sphériques, l'une directement au-dessus de l'autre, en rang de perles<sup>771</sup> ». L'observation des bulles de glace – source de reflets et de réflexions pour le narrateur – témoigne un vrai talent du naturaliste, voire du minéralogiste.

*Walden* nous présente le lac comme un miroir éternel qui reflète non seulement la nature, mais aussi le temps qui passe :

En tel jour, de septembre ou d'octobre, Walden est un parfait miroir de forêt, serti tout autour de pierres aussi précieuses à mes yeux que si elles fussent moindres ou de plus de prix. Rien d'aussi beau, d'aussi pur, et en même temps d'aussi large qu'un lac, peut-être, ne repose sur la surface de la terre. De l'eau ciel. Il ne réclame point de barrière. Les nations viennent et s'en vont sans le souiller. C'est un miroir que nulle pierre ne peut fêler, dont le vif-argent jamais ne se dissipera, dont sans cesse la Nature ravive le doré ; ni orages, ni poussière, ne sauraient ternir sa surface toujours fraîche – un miroir dans lequel sombre toute impureté à lui présentée, que balaie et époussette la brosse brumeuse du soleil – voici

---

<sup>768</sup> Henry David Thoreau, *Walden ou La Vie dans les bois* [en ligne], *op. cit.*, p. 199.

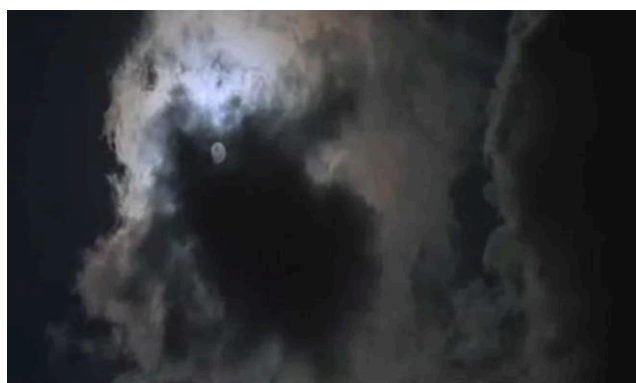
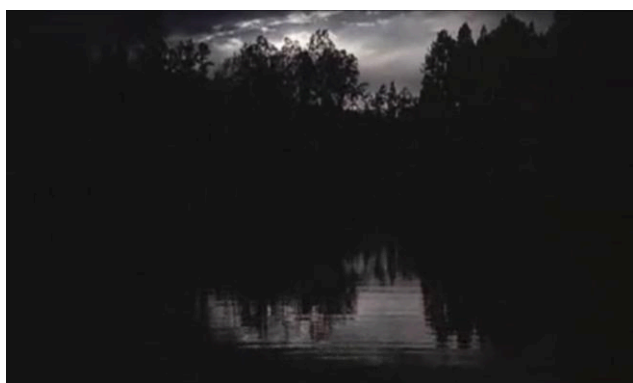
<sup>769</sup> Michel Granger, « Le paysage intermédiaire de Henry D. Thoreau » [en ligne], *op. cit.*, p. 364.

<sup>770</sup> Henry David Thoreau, *Walden ou La Vie dans les bois* [en ligne], *op. cit.*, p. 200.

<sup>771</sup> *Id.*, p. 262.

l'essuie-meubles léger – qui ne retient nul souffle sur lui exhalé, mais envoie le sien flotter en nuages tout au-dessus de sa surface, et se faire réfléchir encore sur son sein<sup>772</sup>.

Le lac est une sorte d'intermédiaire entre la terre et le ciel ; sa texture, toujours fraîche et mystérieuse, insaisissable à la fois, purifie toutes les formes de la vie, l'humanité incluse. Sur terre, ondoient les herbes et les arbres, alors que l'eau est elle-même ridée par le vent. À travers ce paysage, le narrateur témoigne son envie de s'intégrer dans la nature (leur rapport harmonieux compense en quelque sorte l'incapacité de l'auteur de s'intégrer dans la société). D'après Michel Granger, le miroir du lac qui fonctionne comme un système homéostatique neutralise toute impureté, tout mouvement désordonné qui le trouble et fournit la métaphore de ce processus de restauration d'une image de soi narcissiquement acceptable dans lequel Thoreau s'est engagé pour atteindre la sérénité<sup>773</sup>. En effet, les vertus du paysage harmonisent l'esprit du narrateur, neutralisent une aliénation mentale, apportent la paix.



Les images nocturnes de *Délivrance* dévoilent la nature comme un miroir éternel, un système de reflets :  
la surface de la rivière reflète le ciel, et le ciel reflète l'eau.

Dans le film de Boorman, la surface de la rivière est représentée au niveau visuel aussi comme un miroir, grâce auquel, le ciel se reflétant dans l'eau crée l'illusion d'un ciel renversé. De manière semblable, le ciel, sa texture optique, rappelle la surface de la rivière. Cet effet est visible surtout dans les images nocturnes où les limites entre la terre, l'eau et l'air deviennent éphémères. Ainsi, le ciel devient, d'une certaine façon, aquatique, et la surface de la rivière se transforme en ciel illimité.

L'observation de l'eau de Walden est un acte permanent dans le livre de Thoreau ; le narrateur décrit le décor de l'étang d'une manière très précise, quasi mathématique :

---

<sup>772</sup> *Id.*, pp. 201-202.

<sup>773</sup> Michel Granger, « Le paysage intermédiaire de Henry D. Thoreau » [en ligne], *op. cit.*, p. 368.

C'est un puits clair et vert foncé, d'un demi-mille de long et d'un mille trois quarts de circonférence, d'une étendue de soixante et un arpents et demi environ ; une source perpétuelle au milieu de bois de pins et de chênes, sans la moindre entrée ni sortie visibles sauf par les nuages et l'évaporation. Les collines qui l'entourent, s'élèvent abruptement de l'eau à la hauteur de quarante à quatre-vingts pieds, bien qu'au sud-est et à l'est elles atteignent près de cent et cent cinquante pieds respectivement, dans le rayon d'un quart et d'un tiers de mille. Elles sont exclusivement boisées. Toutes nos eaux de Concord ont deux couleurs au moins, une lorsqu'on les contemple à distance, et une autre, plus particulière, de tout près. La première dépend surtout de la lumière et suit le ciel. En temps clair, l'été, elles paraissent bleues à une petite distance, surtout si elles sont agitées, et à une grande distance toutes ont le même aspect. En temps d'orage elles sont parfois couleur d'ardoise sombre. La mer, cependant, passe pour bleue un jour et verte un autre sans perceptible changement dans l'atmosphère. J'ai vu notre rivière, alors que le paysage était couvert de neige, à la fois glace et eau presque aussi verte qu'herbe. Certains voient dans le bleu « la couleur de l'eau pure, soit liquide soit solide ». Mais regarde-t-on droit sous soi nos eaux du bord d'un bateau, qu'on les voit être de couleurs très différentes. Walden est bleu à certains moments et vert à d'autres, même sans qu'on change de point de vue. Étendu entre la terre et les cieux, il participe de la couleur des deux. Contemplé d'un sommet il reflète la couleur du ciel, mais à portée de la main il est d'une teinte jaunâtre près de la rive où le sable est visible, puis d'un vert clair, qui par degrés se fonce pour devenir un vert sombre uniforme dans le corps de l'étang. Sous certaines lumières, contemplé même d'un sommet, il est d'un vert éclatant près de la rive.<sup>774</sup>

Relativement, nous pouvons partager ce passage en deux parties : la première rappelle un texte encyclopédique, grâce auquel le lecteur a la possibilité de connaître les dimensions exactes de l'étang (l'auteur mentionne beaucoup de chiffres) ; la deuxième fait penser à une étude scientifique à propos de la couleur de l'eau (le narrateur étudie une gamme chromatique allant du bleu au vert, voire à la teinte jaunâtre). Thoreau nous apprend que la couleur de l'étang dépend de la distance, de la lumière, de la saison ou du temps. Cet extrait dévoile les capacités purement naturalistes de l'écrivain américain ; l'auteur utilise des termes scientifiques : « circonférence », « évaporation », « atmosphère », etc. Malgré une tentative de contempler, de méditer l'eau, l'esprit scientifique prend le dessus, surmonte l'inspiration poétique.

### 3.1.3.2. *Le parallélisme entre l'homme et l'animal : la polyphonie intertextuelle*

Bien que la nature prenne la place privilégiée dans la structure du récit, le monde culturel, surtout, la mythologie antique et la littérature y sont souvent citées (un des chapitres s'intitule « Lecture »). Le narrateur mentionne constamment l'*Illiade* d'Homère, les *Métamorphoses* d'Ovide, fait des allusions aux héros grecs, et exprime son rapport aux tentations du village par la référence à Orphée, qui « en chantant à tue-tête les louanges des dieux sur la lyre, dominait la voix des Sirènes, et se tenait hors de péril ». Dans la *Délivrance* de Boorman, les références littéraires ou

<sup>774</sup> Henry David Thoreau, *Walden ou La Vie dans les bois* [en ligne], *op. cit.*, p. 189.

mythologiques sont beaucoup plus implicites, elles se cachent derrière le niveau audiovisuel, en créant ainsi une couche supplémentaire, qui complique la perception filmique et renforce la polyphonie. *Walden* de Thoreau est plus facile à saisir et à déchiffrer car les indications sont dévoilées d'une façon plus claire et visible, même les références aux sirènes sont exposées d'une façon quasi évidente (sous forme de citation simple). Bien sûr, la constellation des significations reste complexe : les fantômes de vraies sirènes se trouvent dans les profondeurs des bois (et aussi dans les profondeurs de notre conscience) sous forme de sauvagerie ; le côté sauvage de la vie attire l'auteur autant que le côté spirituel. Ces idées sont exprimées, d'une façon assez explicite, dans l'extrait suivant :

Comme je rentrais par les bois avec ma brochette de poisson, traînant ma ligne, la nuit tout à fait venue, j'aperçus la lueur d'une marmotte qui traversait furtivement mon sentier, et, parcouru d'un tressaillement singulier de sauvage délice, fus sur le point de m'en saisir pour la dévorer crue ; non qu'alors j'eusse faim, mais à cause de ce qu'elle représentait de sauvagerie. Une fois ou deux, d'ailleurs, au cours de mon séjour à l'étang, je me surpris errant de par les bois, tel un limier crevant de faim, dans un étrange état d'abandon, en quête d'une venaison quelconque à dévorer, et nul morceau ne m'eût paru trop sauvage. Les scènes les plus barbares étaient devenues inconcevablement familières. Je trouvai en moi, et trouve encore, l'instinct d'une vie plus élevée, ou, comme on dit, spirituelle, à l'exemple de la plupart des hommes, puis un autre, de vie sauvage, pleine de vigueur primitive, tous deux objets de ma vénération. J'aime ce qui est sauvage non moins que ce qui est bien. La part de sauvagerie et de hasard qui résident encore aujourd'hui dans la pêche me la recommandent. J'aime parfois à mettre une poigne vigoureuse sur la vie et à passer ma journée plutôt comme font les animaux.<sup>775</sup>

En général, cet extrait soulève une question philosophique sur ce qu'est, en vrai, l'être humain, et quel est son rapport avec le reste de la nature. Si l'homme fait partie du monde naturel, il possède inévitablement une graine de la barbarie, de la bestialité ; bref, il est un animal. Thoreau est si proche de la nature qu'il commence à percevoir les signes de la sauvagerie, incarnée par le mot anglais *wilderness*. Le narrateur retrouve les traces de cette sauvagerie dans la sensation de faim : les animaux chassent les autres espèces animales afin d'apaiser la faim et survivre. Les lois de la nature sont cruelles, mais cette férocité est indispensable pour sauvegarder l'équilibre naturel. Grâce à son propre expérience, Thoreau se rend compte que l'être humain est aussi barbare que les animaux sauvages, mais, au contraire des espèces purement primitives, l'homme a tendance à se censurer (ou à être censuré) à travers le Dieu, la religion, les règles sociales de bonne conduite, et ainsi de suite. Le narrateur est honnête avec soi-même, il est conscient d'un animal en lui, qui peut se réveiller, il accepte son côté sauvage tel qu'il est, de plus, il aime les instincts primitifs autant que la spiritualité.

---

<sup>775</sup> *Id.*, p. 224.



Sur ce point, Thoreau s'approche du film de Boorman : *Délivrance* dévoile, sans aucune censure, les instincts et, en général, l'animalité de l'être humain. Ainsi, nous pouvons définir Thoreau et Boorman comme des biocentristes (ils suggèrent que l'homme doit être pensé comme un animal). Pourtant Timothy Morton nous prévient : « Le mot "animal" montre l'intolérance dont les humains font preuve à l'égard de l'étrangeté et de l'étranger<sup>776</sup>. » Personne ne veut maintenir l'étrangeté des phénomènes ; par conséquent, assimiler les humains aux « animaux » semble la solution la plus simple. Bien que « la pensée moderne ignore obstinément<sup>777</sup> » Charles Darwin, ses travaux, interprétés par Élisabeth de Fontenay, font un joli pont entre le livre de Thoreau et le film de Boorman. Selon Darwin, des hommes et des animaux possèdent l'origine commune ; cela constitue l'axe théorique de la mutabilité des espèces et de l'évolution :

L'animal, inférieur à l'homme, le précède dans le temps. L'homme n'est que l'être le plus récent ; non pas le terme dernier et le pôle idéal d'une ascension, mais sa récapitulation ; non plus une culmination, mais un cumul. [...]

On ne saura jamais clairement ce qui chez les hommes comme chez les animaux relève de l'intelligence ou de l'instinct, si l'instinct et l'intelligence se trouvent en continuité. En tout état de cause, ce qu'il lui importe de montrer, c'est qu'il y a un chiasme, à savoir que l'instinct conduit certains hommes, et l'intelligence certains animaux<sup>778</sup>.

Élisabeth de Fontenay constate que l'idée de parallélisme entre l'homme et l'animal devient, chez Darwin, une généalogie, qui se pose sur deux critères : les « facultés mentales » et le « sens moral des animaux ». En effet, Darwin traite les questions de l'intuition, du bonheur, du malheur comme des universalités car toutes les émotions existent à des degrés divers dans les différentes espèces. Même la sociabilité est, pour Darwin, un fait d'expérience (les animaux aiment vivre ensemble, ils s'entraident d'individu à individu). Le film de Boorman nous montre que, chez les hommes, la sympathie et l'aide mutuelle ne s'adressent qu'aux membres de la même communauté, ou à ceux qui sont proches, et non pas à tous les individus de la même espèce.

Si chez Emerson, la nature est poétique et transparente, à la fin de *Walden* (dans le chapitre « Le printemps »), nous découvrons l'opacité comme le signe principal de la nature : la neige fondue se mélange avec la terre, les herbes sauvages se mélangent avec la surface desséchée, la pluie se

---

<sup>776</sup> Timothy Morton, *La Pensée écologique*, traduit de l'anglais par Cécile Wajsbrot, Paris, Zulma, coll. « Zulma essais », 2019, p. 75.

<sup>777</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>778</sup> Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, pp. 562-563.

mélange avec du sang, les plumes s'amalgament avec du sable, et ainsi de suite. Par conséquent, l'être humain ne voit plus rien et ne peut plus rien déchiffrer (Thoreau utilise même une métaphore d'hiéroglyphe) ; ainsi, nous restons aveugles devant la matière opaque de la nature. « La pureté qu'aime les hommes ressemble aux brouillards qui enveloppent la terre, non pas à l'éther azuré qui est au-delà<sup>779</sup> », avoue le narrateur. Pour ainsi dire, Thoreau est conscient des limites humaines, il reste ouvert à la réalité, il l'accepte, telle que nous pouvons la connaître grâce à notre perception, notre éducation et nos capacités intellectuelles ; la réalité est la seule vérité.

Comme nous l'avons déjà évoqué, si le récit littéraire de *Walden* se déroule autour de l'étang, le récit filmique de *Délivrance* est inséparable de la rivière qui dessine les contours des significations émergentes. La deuxième séquence filmique, que nous avons choisi, dévoile les signes principales de l'esthétique aquatique boormanienne : après avoir arrêtés la voiture, deux amis (Lewis et Ed) écoutent le bruit tout doux de la rivière ; cette dernière se représente, tout d'abord, par sa sonorité quasi hypnotique qui nous fait penser à la « Cinquième promenade » de la fameuse œuvre de Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782). Lewis court furieusement vers la source sonore comme si c'était un chant ensorcelant des sirènes. Le protagoniste filmique représente ainsi Boutès<sup>780</sup> moderne, un athlète dominateur, qui veut être le premier et le seul à maîtriser le défi. Parmi les Argonautes, seul Boutès préférerait la mélodie des sirènes à celle d'Orphée ; il se jeta dans la mer pour rejoindre les enchanteresses, mais fut sauvé par Aphrodite.

#### 3.1.4. L'œil de la sirène : Boorman et le cinéma français des années 1930

Lewis plie les branches à feuilles caduques afin de voir la rivière ondulée au loin. Le travelling optique réduit la perspective pour que le spectateur ait la possibilité de visualiser l'ondulation de la rivière sauvage, éclairée par le soleil (0'16'10''-0'16'11''). Le mouvement sinueux nous fait penser à la particularité de la matière aquatique, en rappelant ainsi les pensées de Gilles Deleuze : « L'eau est le milieu par excellence où l'on peut extraire le mouvement de la chose mue, ou la mobilité du mouvement lui-même : d'où l'importance optique et sonore de l'eau dans les recherches

---

<sup>779</sup> Henry David Thoreau, *Walden ou La Vie dans les bois* [en ligne], *op. cit.*, p. 342.

<sup>780</sup> Cf. Pascal Quignard, *Boutès*, *op. cit.*

rythmiques<sup>781</sup>. » En effet, ce constat de Deleuze, formulé s'appuyant sur les films français des années 1920-1930 (Renoir, L'Herbier, Grémillon, Vigo, Epstein), nous invite à réfléchir sur la mémoire du cinéma ancré dans le palimpseste audiovisuel de *Délivrance*. Cette mémoire du cinéma rend la pellicule polyphonique : l'eau comme l'image transmet le réel en tant qu'une vibration ; le réel devient fluide. La fluidité des eaux et du ciel est exploitée dans les films de Jean Epstein (*Finis terrae* [1929], *Mor' Vran* [1930], etc.), qui forme, avec Jean Grémillon, une sorte d'école bretonne (elle « réalise le rêve cinématographique d'un drame sans personnage<sup>782</sup> », où l'eau correspond à toutes les exigences d'esthétique abstraite).



Le contraste entre *ici* et *là-bas*, créé par le jeu des ombres (0'16'06'')



Grâce au travelling optique, le spectateur peut observer l'ondulation de petites vagues de plus près (0'16'11'')

En résumant le fonctionnement de l'image qui devient liquide, ainsi que son rapport à la perception humaine, Gilles Deleuze fait référence au concept de « kinoglaz » (« ciné-œil ») de Dziga Vertov :

« Finalement, ce que l'école française trouvait dans l'eau, c'était la promesse ou l'indication d'un autre état de perception : une perception plus qu'humaine, une perception qui n'était plus taillée sur les solides, qui n'avait plus le solide pour objet, pour condition, pour milieu. Une perception plus fine et plus vaste, une perception moléculaire, propre à un « ciné-œil »<sup>783</sup>.

Cet extrait dévoile un lien profond entre les recherches esthétiques du cinéma français des années 1920-1930 et le concept de l'œil mécanique de Dziga Vertov. En effet, la perception de

<sup>781</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op. cit., pp. 112-113.

<sup>782</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>783</sup> *Id.*, pp. 115-116.

l'eau n'est pas la même que celle de la matière solide : la terre solidifie l'image, alors que le liquide écoule, il passe à travers ou sous le cadre. L'œil plus qu'humain, dont parle Vertov, peut être identifié à l'œil de la sirène : il s'agit de l'œil qui voit sous l'eau et qui sait nager à l'instar de la sirène ou d'un nageur professionnel. Ainsi, nos réflexions sur la perception aquatique nous dirige vers un court métrage documentaire de Jean Vigo, *Taris, roi de l'eau* (ou *La Natation par Jean Taris* [1931]) où le corps humain à l'intérieur du plan filmique perd des contours nets au contact de l'eau. Au fait, Taris nage si bien qu'au bout du moment, son corps devient une sorte d'extension de la matière liquide. Pour le champion de natation, qui nage à l'instar d'un poisson, ou bien, à l'instar d'une créature mi-homme mi-poisson, l'eau se présente comme son élément à lui. De cette façon, nous pouvons l'identifier à la sirène : tous les deux deviennent les intermédiaires entre l'eau (la mer ou son substitut : la piscine) et la terre (la côte, l'île), en soutenant ainsi l'hypothèse du film-sirène.



L'unité de la matière liquide et du corps humain dans  
*La Natation par Jean Taris*

La perception gazeuse dans *L'Atalante* de Jean Vigo

Nous pouvons retrouver un effet identique dans *L'Atalante* (1934), le dernier film de Jean Vigo, où une plongée sous-marine évoque un type de perception tout particulier que Deleuze appelle « une perception gazeuse<sup>784</sup> ». L'état gazeux se définit par « le libre parcours de chaque molécule », qui est perceptible par « autre » perception : « l'élément génétique de toute perception ». Dans les deux films de Vigo, l'eau apparaît comme élément intermédiaire qui unit les oppositions : le clair et le foncé, la luminosité et l'obscurité, le mouvement, l'agitation et le calme, la sérénité. L'idée de l'eau comme intervalle est soulevée par le montage, qui fait référence à *L'Homme à la caméra* (*Человек с кино-аппаратом*, 1929) de Dziga Vertov. Dans ce film muet, l'eau unit les différentes images des villes soviétiques, en illustrant ainsi la théorie du cinéma de Vertov (le ciné-œil). L'eau

<sup>784</sup> *Id.*, p. 121.

comme intervalle souligne un écart entre deux plans, montrant les différentes façons de prise de vues, les différentes techniques cinématographiques. Par l'intermédiaire de l'eau, le côté documentaire et le côté expérimental de *L'Homme à la caméra* deviennent l'unité harmonieuse.

L'eau aide à accorder et à équilibrer les différents plans de *La Natation par Jean Taris*, en éveillant notre soupçon à quel point l'esthétique du cinéma français des années 1930 rappelle la théorie des intervalles de Dziga Vertov<sup>785</sup>. L'école du « ciné-œil » exigeait que le film soit bâti sur les « intervalles » (le cinéaste soviétique appelait ainsi le mouvement entre les images). À l'instar de Vertov, Jean Vigo essaie d'établir des correspondances entre les plans en utilisant l'eau comme équivalent des « ciné-phrases » dans le documentaire sur le champion de natation Jean Taris. Ainsi, il crée une perception du monde qui est basée sur la ré-organisation du temps. Le maniement temporel est dirigé grâce à la sonorité très particulière qui fait écho au chant des sirènes.

Si Jean Taris dans le court métrage de Vigo maîtrise l'eau, les personnages de *Délivrance* s'abandonnent au pouvoir de la rivière, ils ne sont pas en mesure de la vaincre. Comme nous dit Lewis (Louis dans la version française), la rivière est invincible. Toutefois, les images de la rivière dans ce film d'aventure de John Boorman, tout comme les images aquatiques du cinéma français des années 1930, soulèvent la question du mouvement de l'eau et dans l'eau. Dans les plans suivants du film-sirène *Délivrance*, les amis prennent les canoës afin de réaliser leur rêve (ils veulent effectuer une expédition comme un dernier hommage à la nature sauvage). En revanche, savent-ils vraiment comment affronter la nature, habitée par des hommes d'une autre culture ? L'agression, faite par des locaux, prouve que le choc entre deux cultures peut être beaucoup plus dérangeant et puissant que le choc qui se produit entre la culture et la nature.

### 3.1.5. Le concept du *wilderness* dans l'imaginaire américain

Lewis de *Délivrance* compare l'expérience du groupe de citadins venus descendre une rivière vouée à la destruction à celle qu'ont dû vivre les premiers explorateurs. Par la suite, nous pouvons interpréter le nom du personnage – Lewis – comme une allusion vers Meriwether Lewis, le fameux explorateur et soldat américain, qui mena, avec William Clark, la célèbre expédition Lewis et Clark

---

<sup>785</sup> Cf. Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1972.

à travers l'Amérique du Nord, qui commence en mai 1804 et s'achève en septembre 1806. Malgré les dangers du voyage (faim, froid, attaques d'ours, hostilité des Amérindiens, etc.), il n'y avait qu'un seul mort. L'expédition Lewis et Clark a un rapport important à l'eau : elle est passée par la rivière Missouri, ainsi que par les chutes de Celilo ; enfin, elle a atteint l'océan Pacifique. D'après Henry Nash Smith, l'expédition « avait une signification morale : c'était une idée en action, la réalisation d'un mythe qui incarnait l'avenir ; elle avait donné une valeur tangible à quelque chose qui n'avait été jusque-là qu'une idée, et elle avait fixé si puissamment dans l'esprit des Américains l'image d'une grande voie de communication que des échecs répétés ne parviendraient jamais à l'en chasser<sup>786</sup> ». Grâce à cette expédition, la notion du *wilderness* a été largement explorée dans l'imaginaire américain.

Le mot *wilderness* peut se traduire en français comme la naturalité, qui désigne aux États-Unis (et dans le monde anglo-saxon) le caractère « sauvage » de la Nature, ainsi que certains sites protégés (*wilderness areas*). La définition de la naturalité peut être tirée du *Wilderness Act*, une loi fédérale américaine sur la protection de la nature, rédigée par Howard Zahniser et votée en 1964. Le *wilderness* y est défini en tant qu'« un lieu où la terre et sa communauté de vie ne sont point entravés par l'homme, où l'homme lui-même n'est qu'un visiteur de passage<sup>787</sup> ». Char Miller, quant à lui, désigne aussi *wilderness* comme « un terrain contesté » (en anglais, *contested ground*<sup>788</sup>). Donc *wilderness* est une réalité physique qui peut être barrée, broutée, ou bien, récoltée.

Pourtant, le concept de *wilderness* n'est pas si simpliste, il s'est construit pendant plusieurs siècles et a subi certaines transformations. Henry Nash Smith nous apprend que les deux idées principales – la doctrine négative de la perversité de la civilisation et la doctrine positive de la nature vierge, considérée comme source de force, de vérité et de vertu, – réapparaissent périodiquement dans les livres sur l'Ouest sauvage, presque jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>789</sup>. À titre

---

<sup>786</sup> Henry Nash Smith, *Terres Vierges. De l'Ouest américain considéré comme symbole et comme mythe*, traduction : J. Collin Lemercier, Paris, Seghers, coll. « Vent d'Ouest », 1967, p. 41.

<sup>787</sup> *The Wilderness Act*, Public Law 88-577 (16 U.S.C. 1131-1136) [en ligne], 88th Congress, Second Session, September 3, 1964. Consulté le 24 septembre 2020.

<Disponible sur : <https://wilderness.net/learn-about-wilderness/key-laws/wilderness-act/default.php>>

<sup>788</sup> Char Miller, « Foreword », in Roderick Frazier Nash, *Wilderness and the American Mind*, New Haven and London, Yale University Press, 2014, p. vii.

<sup>789</sup> Henry Nash Smith, *Terres Vierges. De l'Ouest américain considéré comme symbole et comme mythe*, op. cit., pp. 139-140.

d'exemple, nous pouvons mentionner *Old Hicks, the Guide; or Adventures in the Camanche Country in Search of a Gold Mine* de Charles W. Webber, où l'auteur compare la morale intuitive de la forêt avec l'hypocrisie des villes<sup>790</sup>.

Pour Roderick Frazier Nash, *wilderness* est un terme insaisissable car c'est un nom qui « agit comme un adjectif<sup>791</sup> » : une perception qui, une fois mise en œuvre, a des conséquences identifiables dans le monde réel ; pas tant un lieu qu'un sentiment sur un lieu – une réalité perçue, un état d'esprit. Ces racines historiques résident dans le fait que la civilisation a créé le *wilderness*. En effet, pour les chasseurs et cueilleurs nomades qui ont composé notre espèce à l'aube du processus historique, la « nature sauvage » était un concept dénué de sens car tout ce qui est naturel était simplement un habitat (les gens faisaient partie d'une communauté homogène). Rien n'était « sauvage » parce que rien n'était apprivoisé. Des lignes, des traces, des limites ont commencé à se dessiner – sur la terre et dans l'esprit humain – avec l'avènement de l'élevage, de l'agriculture et de la colonisation il y a environ dix mille ans. Après cela, il était logique de distinguer les parties de la nature qui avaient leur propre « volonté » et celles qui avaient été subordonnées à la volonté de l'être humain. Donc le *wilderness* signifie un lieu non contrôlé par les civilisations pastorales. Ce lieu inclut les plantes et les animaux qui ne sont pas domestiqués. Ainsi, pour la première fois, les humains se sont compris comme étant distincts et, peut-être, meilleurs que le reste de la nature. De plus, il était possible de les considérer comme des maîtres ou des propriétaires et non seulement comme des membres d'une grande communauté de vie. À partir de là, le *wilderness* devient un phénomène dangereux, qu'il faut contrôler et ordonner pour des raisons de survie. Les Amérindiens faisaient partie du *wilderness* qu'il fallait conquérir, transformer ou ... éliminer. Nous pouvons conclure que ce concept est né dans un contexte de peur et de dégoût (l'autre, qui est différent, semble toujours effrayant, voire dangereux).

En outre, la nature sauvage en tant que symbole imprègne la tradition judéo-chrétienne. Pendant des siècles, toute personne possédant une Bible avait à sa disposition une leçon approfondie sur la signification de la terre sauvage. Ainsi, l'histoire chrétienne a ajouté de nouvelles dimensions au concept du *wilderness* qui ont été utiles pour les premiers immigrants de l'Amérique. En fait, le *wilderness* a été interprété comme quelque chose de maléfique, donc comme l'opposé du paradis.

---

<sup>790</sup> Cf. Charles W. Webber, *Old Hicks, the Guide; or Adventures in the Camanche Country in Search of a Gold Mine*, New York, Harper & Brothers, 1848, pp. 311-313.

<sup>791</sup> Roderick Frazier Nash, *Wilderness and the American Mind*, *op. cit.*, p. 1.

La nature dite sauvage continue à être répugnante même dans des civilisations relativement avancées comme celles des anciens Grecs et des Romains (cf. *De la nature des choses* de Lucrèce). En effet, la mythologie classique contient toute une ménagerie de dieux et de démons, censés habiter des lieux sauvages. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner Pan, protecteur des bergers et des troupeaux, représenté comme une créature chimérique, mi-homme mi-bouc. Ou bien, les sirènes, des créatures fantastiques marines, dont le pouvoir de séduction est profondément maléfique.

Dans les idées de Roderick Frazier Nash, le concept du *wilderness* est profondément lié à l'eau car l'auteur, lui-même, a ramé le fleuve Colorado à travers le Grand Canyon plus de soixante-dix fois, dont environ la moitié dans un doris traditionnel. Son expérience d'un premier guide fluvial de l'Ouest des États-Unis, lui a servi afin d'achever son œuvre *The Big Drops* (1989), dans laquelle garder une rame dans l'eau est un moyen de maintenir le contact avec les processus naturels et les lieux sauvages. L'auteur nous apprend qu'on ne bat jamais les puissants : la rivière, elle-même, « décide de te laisser passer<sup>792</sup> ».

Le rapport entre l'être humain et le *wilderness* rappelle le rapport entre l'homme et la sirène : la sirène apparaît comme l'autre qui est dangereux, voire monstrueux, et qui menace par sa différence, par son pouvoir et par son savoir. Le rencontre avec les sirènes ou avec le *wilderness* exige un déplacement, voire un voyage qui devient initiatique. En effet, le voyage vers un lieu ou pays qu'on ne connaît pas incarne le prototype d'une conquête de l'autre (du *wilderness*). Dans tous les cas, c'est un défi, un risque, une sorte de test, qui peut se terminer par une défaite. Les voyageurs des horizons extrêmes, d'Alexandre le Grand à Christophe Colomb, affirment avoir rencontrés les sirènes. En effet, Alexandre le Grand, après avoir vaincu Darius III dans la bataille d'Issos le 1<sup>er</sup> novembre 333 av. J.-C., écrit à sa mère Olympias et à son maître Aristote une lettre pour raconter la guerre qu'il avait menée et gagnée contre le roi de Perse. Le récit se déroule au milieu d'êtres monstrueux, où nous retrouvons deux oiseaux aux visages humains sachant crier en grec<sup>793</sup>. Si Alexandre le Grand ne mentionne pas le nom des sirènes (il fournit juste des allusions), Christophe Colomb, en étant sur le chemin du retour de son premier voyage – le voyage de la découverte de

---

<sup>792</sup> Roderick Frazier Nash, *The Big Drops: Ten Legendary Rapids of the American West*, Boulder, Colorado, Johnson, 1989, p. 200.

<sup>793</sup> Cf. Maurizio Bettini, Luigi Spina, *Le mythe des Sirènes*, traduit par Jean Bouffartique, Paris, Belin, coll. « Mythologica », 2010, p. 32.



l'Amérique – parle des sirènes sur son Journal de bord d'une façon très claire. Voici ce qui arrive le mercredi 9 janvier 1493 :

L'Amiral dit que la veille, alors qu'il se rendait au fleuve de l'Or, il avait vu trois sirènes qui avaient sauté bien haut au-dessus de la mer, mais n'étaient pas si belles qu'on les dépeint, car leur visage avait quelque chose de masculin ; il dit que d'autres fois il en avait vu quelques-unes en Guinée sur la côte de la Maniguette<sup>794</sup>.

L'extrait attire notre attention en raison de deux aspects : premièrement, la comparaison d'une image réelle des sirènes avec celle de la peinture évoque l'écart entre la réalité et la fiction, le mythe (en réalité, les sirènes ne sont pas si belles que dans les images picturales). Deuxièmement, la description du visage des sirènes efface les limites strictes entre les sexes : une image des sirènes, possédant des traits masculins, fait une allusion à l'androgynie, voire, au lesbianisme. Par ailleurs, l'auteur de cet extrait est un homme qui observe des sirènes probablement lesbiennes ; cela illustre, en quelque sorte, l'idée que la sexualité féminine est largement construite, au cours de l'histoire, par des hommes qui ont reconnu de manière limitée le lesbianisme comme une sexualité possible ou valide, en raison, entre autres, de l'absence d'homme dans une relation lesbienne. D'une manière générale, Christophe Colomb éprouve une certaine déception à l'égard des sirènes car elles semblent peu attirantes, voire laides.

Après la découverte du nouveau continent, la déclaration de l'indépendance des États-Unis d'Amérique le 4 juillet 1776, par le Congrès continental, a permis de construire une nouvelle nation, celle des Américains. La preuve d'une véritable nation est la création d'une culture distinctive. Or, l'histoire de l'Amérique était très courte, les traditions faibles, les œuvres littéraires et artistiques mineures. Mais, au moins sur un aspect, les Américains sentaient que leur pays était différent : le concept du *wilderness* « n'avait pas d'équivalent dans l'Ancien Monde<sup>795</sup> ». Si ce n'était pas la culture de l'Amérique, c'est alors sa nature « sauvage » qui devrait susciter l'admiration du monde entier. En effet, dès les premiers plans de *Délivrance*, la beauté insolite et sauvage des paysages américains envoûte le spectateur à l'instar du chant des sirènes cannibales.

---

<sup>794</sup> Christophe Colomb, *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Consuelo Varela et Juan Gil, traduit de l'espagnol par Jean-Pierre Clément et Jean-Marie Saint-Lu, Paris, La Différence, coll. « Les Voies du Sud », 1992, p. 165.

<sup>795</sup> Roderick Frazier Nash, *Wilderness and the American Mind*, *op. cit.*, p. 67.

### 3.1.6. Le mythe des Argonautes revisité

Le film de Boorman montre, en quelque sorte, l'envers de l'histoire de la célèbre expédition Lewis et Clark car la rivière du nord de la Géorgie ne ressemble pas du tout à une terre promise, glorifiée par la mythologie de l'Ouest. Avec chaque séquence filmique, le mouvement aquatique apparaît comme une force de plus en plus destructive (un fort courant de la rivière brise les canoës en copeaux, casse la jambe de Lewis, et ainsi de suite). Ce côté destructif de l'eau soulève la question de ses origines sauvages. Ainsi, un voyage romantique des personnages devient un défi qui a un caractère menaçant. Comme le dit Deleuze, le mouvement *exprime* un changement dans la durée ou dans le tout : « Si l'on pense à de purs atomes, leurs mouvements qui témoignent d'une action réciproque de toutes les parties de la matière expriment nécessairement des modifications, des perturbations, des changements d'énergie dans le tout<sup>796</sup>. » En effet, le mouvement renvoie toujours à un changement ; dans le cas du film de Boorman, il s'agit non seulement du déplacement physique dans l'espace, mais aussi d'une évolution à l'intérieure des personnages, donc d'un voyage mental : à la fin du film, les amis ne sont plus les mêmes qu'au début.

Les quatre personnages de *Délivrance* nous renvoient vers les marins grecs, ensorcelés par le chant des sirènes, tandis que leurs canots se brisent sur les rochers. Chacun des quatre personnages correspond à un héros : à l'instar des Argonautes, ils partent d'Iolcos, avec Jason/Lewis à bord du navire Argo, pour retrouver la Toison d'or. Effectivement, Lewis Medlock correspond bien à Jason, éduqué par le centaure Chiron : il n'aime pas le système, la révolte est sa façon d'exister, et survivre est sa règle du jeu. Tout comme Jason, Lewis prend la tête de l'expédition et se porte à l'instar d'un vrai leader du groupe. Pourtant, dans certains épisodes, Lewis s'approche de Boutès : la rivière lui attire comme un chant des sirènes.

Quant à Ed Gentry, le meilleur ami de Lewis, on pourrait lui attribuer presque n'importe quel rôle mythique (par exemple, celui d'Acaste, un ami de Jason) car il n'a pas de caractéristiques particulières ; en effet, il est une sorte d'intermédiaire entre tous les personnages. Dans la source littéraire du film, le roman *Délivrance* de James Dickey (publié en 1970), Ed fut le narrateur. Selon Michel Ciment, si Boorman a supprimé le récit à la première personne, qui caractérisait le roman, il n'en a pas moins privilégié le rôle de Ed, qui prend ici figure de Jedermann (ou de l'Everyman) du théâtre médiéval, l'homme moyen sans caractéristiques particulières, qui traverse une série

---

<sup>796</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 18.

d'épreuves<sup>797</sup>. Dans le film, Ed est le seul à sortir indemne de l'ordalie de l'eau. Sa victoire contre la nature devient possible en raison de sa transformation mentale, son évolution intérieure et extérieure : après s'être cassé la jambe, Lewis permet à Ed de le remplacer et de prendre la tête du groupe ; peu à peu, Ed devient un animal féroce, avec une extraordinaire volonté de survivre. Sur ce point, il échappe aux limites strictes du mythe des Argonautes et s'approche vers le rôle plus universel, celui d'Ulysse, qui conserve sa complexité humaine et, à la fin du film, retrouve son épouse (Pénélope moderne), ainsi que son fils (une sorte de Télémaque).

Bobby Trippe (Ned Beatty), la victime d'une agression sexuelle, faite par un homme inconnu émergeant des bois, incarne une sorte d'inversion, ou bien, l'opposé d'Héraclès : un homme faible, gros et laid, adepte d'un hédonisme facile, soumis aux plaisirs des autres. Bobby reste un peu à l'écart de l'histoire, surtout dans la deuxième moitié du film. Il a besoin d'être guidé par les autres (au début, par Lewis, puis, par Ed).

Ce qui concerne Drew Ballinger (André en version française), nous pouvons lui attribuer le rôle d'Orphée américain moderne : il chante, joue à la guitare, et meurt à la fin du film (donc descend aux Enfers à l'instar d'Orphée). La rivière devient sa sépulture, et la mort peut être interprétée comme un voyage. D'après Gaston Bachelard, mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve<sup>798</sup>. Ainsi, Boorman actualise le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau. Ce mythe universel a été déjà évoqué par Charles Baudelaire : « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !<sup>799</sup> »

Comme nous pouvons le constater, bien que Boorman s'inspire de la pensée mythique, son film est fortement ancré dans notre temps, il se situe « ici et maintenant<sup>800</sup> ». Sur ce point, nous sommes d'accord avec Michel Ciment qui nous apprend que « Boorman est un homme de son temps<sup>801</sup> », c'est pourquoi il sait revitaliser les genres cinématographiques (dans le cas de *Délivrance*, il s'agit de film d'aventures, ou bien, d'un western moderne, qui arrive à contourner les clichés du genre).

La nature se montre ingérable, impitoyable, inhumaine ; dans le contexte de ces significations filmiques, la rivière est un piège : elle devient l'ennemie, l'incarnation des forces primitives. En

---

<sup>797</sup> Michel Ciment, *Boorman, un visionnaire en son temps*, Paris, Marest éditeur, 2019, p. 93.

<sup>798</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 89.

<sup>799</sup> Charles Baudelaire, *La Mort. CXXVI. Le Voyage*, in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 182.

<sup>800</sup> Michel Ciment, *Boorman, un visionnaire en son temps*, op. cit., p. 18.

<sup>801</sup> *Id.*, p. 19.

même temps, la sauvagerie naturelle semble attirante, excitante ; « le mythe de la régénération par la violence, qui est une composante essentielle de la civilisation américaine, est présenté comme un leurre<sup>802</sup> ». Le mouvement d'ondulation crée une vraie polyphonie filmique qui se présente sur deux niveaux, visuel et sonore, qui se superposent : nous voyons une rivière moussante, grondante ; ses cascades possèdent quelque chose d'originelle, une dimension intemporelle.



Les images de la rivière nous prouvent que la nature est plus forte que l'être humain, elle règne.

### 3.1.7. Le concept de l'image-hybride

L'image de la sirène en tant que l'être hybride et sa présence implicite dans la texture filmique de *Délivrance* nous ramène vers les réflexions sur la particularité des images boormaniennes. Le moment du départ en canoës acquiert des connotations complémentaires en raison du choix esthétique : le principe de contraste lumière vs ombre ; structure visuelle, basée sur la dichotomie ; omniprésence de l'eau dans le champ ; l'impression du ciel renversé. Cela approche les images à une apparence hybride de sirène (l'être mi-femme mi-animal) et, par la suite, nous oblige à construire ce que nous appelons le concept de l'image-hybride<sup>803</sup>. Si Jean Epstein crée l'image-hybride en s'appuyant sur l'effet de la surimpression qui lui aide à effacer des limites entre le portrait et le paysage, John Boorman construit le même concept en utilisant complètement l'autre

---

<sup>802</sup> *Id.*, p. 94.

<sup>803</sup> Nous l'avons déjà mentionnée en parlant de la surimpression chez Jean Epstein (cf. § 2.2.2. « Le portrait aquatique selon Jean Epstein : comment le cinéma convoque la peinture », p. 185).

technique cinématographique. En effet, chez Boorman, l'image-hybride se définit par l'expression de l'espace qui acquiert des significations ambiguës. C'est une image-piège, qui, sous l'apparence du luminisme pictural, cache le non-dit : d'un côté, les images de la nature sont illuminées par la lumière du Nouveau Monde (cette lumière incarnait la manifestation de Dieu dans les paysages américains du XIX<sup>e</sup> siècle), d'un autre côté, nous remarquons toujours un espace sombre, qui indique, d'une façon implicite, la violence, les expériences cauchemardesques, la tuerie comme une sorte d'initiation. D'après Michel Ciment, dans le traitement de la violence, Boorman prolonge encore la tradition classique américaine : « Là où certains cinéastes, en particulier Peckinpah, recourent à un montage court ou au ralenti pour rendre plus tolérable au public une série de chocs dispensés sans aucun frein, Boorman crée une tension insoutenable en ménageant une impression de continuité (cf. le viol vu pour l'essentiel en plan général et le double meurtre, le second étant marqué d'un magistral mouvement de caméra circulaire)<sup>804</sup>. »

Lorsque les amis montent dans les canots, la caméra bouge légèrement, en approchant cette façon à tourner à l'ondulation de la rivière : le plan acquiert une dimension onirique, questionne la stabilité de la réalité filmique. Si on effectue l'analyse horizontale de l'image, chaque plan est relativement partagé en deux parties : la partie droite reste dans l'ombre, alors que le côté gauche est éclairé par la lumière diurne. L'analyse verticale dévoile aussi une sorte de dichotomie visuelle car vers le bas, nous voyons l'eau, alors que vers le haut, l'image englobe la terre avec la verdure, les arbres. D'un côté, le ciel reste hors champ, et le principe de dualité est renforcé par la présence de *deux* canoës avec *deux* hommes dans chacune, mais, d'un autre côté, l'eau évoque le ciel renversé : les branches se reflètent à la surface de la rivière, le haut est aussi dans le bas, et inversement. Ainsi, la dualité se casse, en renforçant paradoxalement notre idée à propos de l'image-hybride (elle rend possible la pluralité d'interprétations). En effet, l'impression du ciel renversé implique la création d'espace hybride : le ciel se situe sur la surface de l'eau miroitante, de plus, le ciel lui-même semble aquatique (les nuages impliquent le risque de pluie).

Au niveau formel, l'image-hybride se définit, chez Boorman, par la désaturation : les couleurs estompées donnent, d'une part, plus de réalité au paysage filmique, d'autre part, fournissent l'aspect onirique, voire cauchemardesque. L'effet de désaturation crée le rapport très complexe entre le rêve (la fiction en général) et la réalité : les couleurs estompées dévoilent une sorte de l'effet de vertige, l'intoxication de la conscience, et ouvre le chemin vers l'inconscient. Cela devient possible grâce à

---

<sup>804</sup> Michel Ciment, *Boorman, un visionnaire en son temps*, op. cit., p. 98.

l'eau du cinéma dont l'ondulation filmique transforme, d'une certaine façon, le spectateur à un marin enchanté par le chant des sirènes.

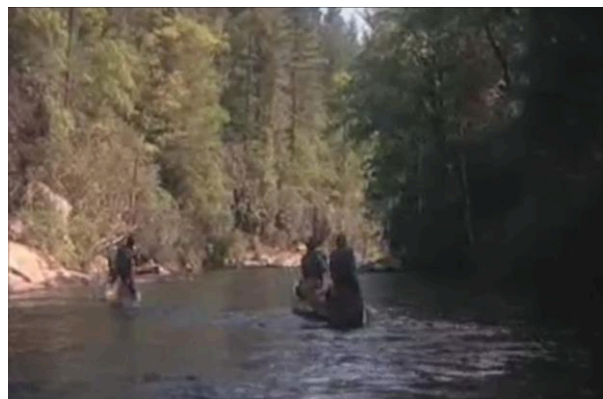


Image-hybride boormanienne (0'17'28'' et 0'18'14'')

La *Délivrance* de John Boorman révèle le fonctionnement de l'image-hybride au sein de cinéma en couleur. En effet, l'hybridation chez Boorman consiste à situer son œuvre entre deux procédés, celui en noir et blanc et celui en couleur : la décoloration fait vivre le film en tant que film, en soulignant les puissances formelles de l'art cinématographique. Paradoxalement, la désaturation dévoile l'importance de la couleur en tant que signe de l'harmonie et de la paix qui, dans le monde boormanien, n'existent pas.

Si Jean Epstein crée l'image-hybride, dans *Cœur fidèle*, à travers l'expression du noir et blanc, John Boorman, dans *Délivrance*, essaie de montrer le fonctionnement de la couleur au sein de même concept. L'image-hybride boormanienne est construite d'une façon quasi mathématique, en s'appuyant sur la dichotomie naturelle du monde (lumière vs ombre ; humidité vs sécheresse ; culture vs nature). En plus, la surimpression utilisée par Epstein est remplacée par la désaturation afin de montrer l'autre type de l'image-hybride où la décoloration efface, d'une part, des limites entre la pellicule en noir et blanc et celle en couleur et, d'autre part, entre la réalité et le rêve, voire le cauchemar. D'une façon indirecte, Boorman fait vivre la mémoire culturelle, qui nous dirige vers la mythologie grecque où nous retrouvons les origines du principe de l'hybridation. En effet, une dizaine de monstres y sont les êtres hybrides, résultant de l'union entre deux ou plusieurs éléments, un être humain et un animal : les Gorgones (ailes d'or, mains de bronze, énormes canines et chevelure de serpents) ; le Sphinx (un monstre féminin auquel étaient attribués la figure d'une femme et un corps d'animal : poitrine, pattes et queue d'un lion, ailes d'oiseau) ; le Minotaure (mi-homme et mi-taureau) ; les Centaures (mi-hommes mi-chevaux) ; enfin, les Sirènes (d'abord, elles étaient représentées en oiseaux à tête humaine, mais à partir du Moyen Age, sous influence des

légendes nordiques, elles furent conçues en femmes à queue de poisson). L'image-hybride témoigne non seulement l'union des oppositions, mais aussi la transmission du principe d'hybridation de la mythologie au cinéma, en passant par d'autres domaines (l'astronomie, la chimie, et ainsi de suite).

### 3.1.8. La société des sirènes

En principe, la civilisation devrait adoucir les rapports sociaux et éliminer la violence. Cependant, en réalité, cette affirmation est complètement erronée : en opposant la vie de nature avec la vie civilisée dans ses œuvres, Charles Wilkins Webber revient sans cesse à l'idée que « l'essence de la civilisation est la lutte<sup>805</sup> ». Plus encore, la société n'élimine pas la violence non seulement parce qu'elle ne fait que recouvrir de vernis une violence plus profonde, orientée vers des objectifs d'intérêt commun dit « constructeurs » (comme la guerre ou la justice), mais aussi parce que, d'une manière générale, toute la société repose sur une violence légitime (police, État, etc.). La locution latine *Homo homini lupus est* signifiant « l'homme est un loup pour l'homme », autrement dit, « l'homme est le pire ennemi de son semblable, ou de sa propre espèce », semble assez juste non seulement dans le contexte de *Délivrance* de John Boorman, mais aussi dans le contexte de l'histoire de la civilisation humaine. Nous pouvons même ajuster cet aphorisme latin encore plus en le transformant ainsi: « l'homme est une sirène pour l'homme ». Certes, la société des sirènes a été pensée, théorisée pendant des siècles, et nous retrouvons le même système dans nos sociétés actuelles.

Dans le cours de 1976, « *Il faut défendre la société* », Michel Foucault s'interroge sur la pertinence du modèle de la guerre pour analyser les relations de pouvoir. En soulevant la question de la conception marxiste générale du pouvoir, le penseur français souligne sa « fonctionnalité économique » :

« Fonctionnalité économique », dans la mesure où le pouvoir aurait essentiellement pour rôle à la fois de maintenir des rapports de production et de reconduire une domination de classe que le développement

---

<sup>805</sup> Cité dans Henry Nash Smith, *Terres vierges. De l'Ouest américain considéré comme symbole et comme mythe*, op. cit., p. 146.

et les modalités propres de l'appropriation des forces productives ont rendu possible. Dans ce cas-là, le pouvoir politique trouverait dans l'économie sa raison d'être historique<sup>806</sup>.

Ainsi, dans l'économie de la circulation des biens, le pouvoir politique trouve son modèle formel. Pourtant ce modèle n'est qu'un point de départ, il nous fait poser les questions suivantes : qui se trouverait dans une position seconde, subordonnée, le pouvoir ou l'économie ? Le pouvoir existe-t-il juste pour servir, maintenir l'économie ? Enfin, peut-on acquérir le pouvoir par force ? Michel Foucault nous répond que « le pouvoir, c'est essentiellement ce qui réprime. C'est ce qui réprime la nature, les instincts, une classe, des individus<sup>807</sup>. » De cette façon, l'analyse du pouvoir devient l'analyse des mécanismes de répression (de la guerre). En effet, les rapports de pouvoir, tels qu'ils fonctionnent dans la société, ont profondément lié à un certain rapport de force, établi à un moment donné dans la guerre et par la guerre. Les pensées de Michel Foucault dénoncent le vrai rôle du pouvoir politique, qui est « de réinscrire perpétuellement ce rapport de force, par une sorte de guerre silencieuse, et de le réinscrire dans les institutions, dans les inégalités économiques, dans le langage, jusque dans les corps des uns et des autres<sup>808</sup> ». Pour ainsi dire, la politique est une forme de sanction, elle reconduit le déséquilibre des forces manifesté dans la guerre. La paix civile n'est qu'une illusion (c'est une pseudo-paix, créée par une guerre continue) ; tout le système sociopolitique fonctionne selon un rapport de domination (la guerre, la lutte peuvent être repérées comme le fond de la société civile, le principe et le moteur à la fois de l'exercice du pouvoir politique).

L'État a besoin des lois, des normes juridiques, afin de contrôler la société. Si la loi n'est pas respectée par les individus, cela peut engendrer des sanctions pénales ou civiles. Dans certains cas, surtout, dans la théorie (et la pratique) politique du Moyen Âge, les rois pouvaient envoyer la « justice armée<sup>809</sup> » pour rétablir l'ordre ; la « justice armée », qui n'était pas une institution, mais une opération, constituait le « système répressif d'État<sup>810</sup> ». Au XVII<sup>e</sup> siècle, Blaise Pascal fait remarquer qu'aucune loi ne peut s'exercer sans recours à la force :

---

<sup>806</sup> Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France. 1976*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Études », 1997, p. 14.

<sup>807</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>808</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>809</sup> Michel Foucault, *Théories et institutions pénales. Cours au Collège de France. 1971-1972*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Études », 2015, pp. 39-41.

<sup>810</sup> *Id.*, p. 41.



La justice sans la force est impuissante. La force sans la justice est tyrannique.

La justice sans force est contredite parce qu'il y a toujours des méchants. La force sans la justice est accusée. Il faut donc mettre ensemble la justice et la force, et pour cela faire que ce qui est juste soit fort ou que ce qui est fort soit juste<sup>811</sup>.

Par la nature même du juste et du fort, nous ne pouvons pas faire autrement que de rendre le fort juste, alors que, normalement, nous devrions rendre le juste fort. Ce qui apparaissait comme un effet de la pure vanité de l'être humain se présente désormais comme une nécessité qui donne un fondement solide à l'ordre politique en vigueur. Ainsi, les pensées de Pascal démystifient « la force en place et les mécanismes de son auto-justification », ainsi que « les utopies révolutionnaires qui prétendent se substituer à elle<sup>812</sup> » ; dans tous les cas, il s'agit de l'amour-propre qui dirige le comportement de l'homme. La fable *Le Loup et l'Agneau* de Jean de La Fontaine (1668) résume cette idée d'une manière ironique : « La raison du plus fort est toujours la meilleure<sup>813</sup>. » Celui, qui est plus fort physiquement, envahit l'autre et impose ses valeurs. Dans le cas de la fable, le loup veut avoir raison dans son injustice : il emporte l'agneau au fond des forêts et puis le mange « [s]ans autre forme de procès<sup>814</sup> ».

Un siècle plus tard, Jean-Jacques Rousseau se demande si le droit n'est qu'un mensonge, un voile qui couvre la réalité atroce de la société des bêtes :

J'ouvre les livres de droit et de morale, j'écoute les savants et les jurisconsultes et, pénétré de leurs discours insinuants, je déplore les misères de la nature, j'admire la paix et la justice établies par l'ordre civil, je bénis la sagesse des institutions publiques et me console d'être homme en me voyant citoyen. Bien instruit de mes devoirs et de mon bonheur, je ferme le livre, sors de la classe, et regarde autour de moi : je vois des peuples infortunés gémissants sous un joug de fer, le genre humain écrasé par une poignée d'opresseurs, une foule accablée de peine et affamée de pain, dont le riche boit en paix le sang et les larmes, et partout le fort armé contre le faible du redoutable pouvoir des lois<sup>815</sup>.

---

<sup>811</sup> Blaise Pascal, « [VI] Raison des effets, 135, Justice force », in *Pensées : opuscules et lettres*, Paris, Éditions classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIIe siècle », 2010, p. 210.

<sup>812</sup> Gérard Ferreyrolles, « Présentation », in *Justice et force : politiques au temps de Pascal*, actes du colloque « Droit et pensée politique autour de Pascal », Clermont-Ferrand, 20-23 septembre 1990, Paris, Klincksieck, coll. « Port Royal », 1996, p. 9.

<sup>813</sup> Jean de La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau*, in *Œuvres complètes*, vol. I, *Fables, contes et nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 44.

<sup>814</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>815</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Principes du droit de la guerre*, texte établi, annoté et commenté par Bruno Bernardi et Gabriella Silvestrini, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2014, p. 21.

Avec ces phrases, s'ouvre les *Principes du droit de la guerre*, le texte révolutionnaire et réformateur, qui annonce en quelque sorte l'arrivée de Maximilien de Robespierre. En effet, en soulignant un écart entre la connaissance livresque et la réalité d'époque, Jean-Jacques Rousseau dénonce l'immoralité et le despotisme de la politique des riches. La justice et la vérité appartiennent, malheureusement, aux plus puissants ; les faibles, quant à eux, sont obligés de gémir et se taire.

Dans son œuvre majeur, *Du contrat social* (1762), Jean-Jacques Rousseau construit sa théorie de la justice, qui consiste en rapport harmonieux entre les actes individuels et l'autorité civile. Nous y retrouvons les allusions probables non seulement à La Fontaine, mais aussi aux *Pensées* de Pascal :

Le plus fort n'est jamais assez fort pour être toujours le maître, s'il ne transforme sa force en droit et l'obéissance en devoir. De là le droit du plus fort [...]<sup>816</sup>.

Dans cet extrait, Jean-Jacques Rousseau évoque « le droit du plus fort », qu'il oppose au « contrat social ». Le penseur croit quand même à la possibilité de résoudre les conflits politico-sociaux et ramener le peuple à la vie harmonieuse. Pour ce faire, le philosophe propose l'idée de concilier l'aspiration au bonheur individuel avec la soumission à l'intérêt général. En effet, tous les individus doivent obéir à la loi civile par les termes du contrat social. Cependant, cette idée peut-elle vraiment fonctionner dans la réalité ? Rousseau, lui-même, nous répond ainsi :

A prendre le terme dans la rigueur de l'acception, il n'a jamais existé de véritable Démocratie, et il n'en existera jamais. [...]

S'il y avoit un peuple de Dieux, il se gouverneroit Démocratiquement. Un Gouvernement si parfait ne convient pas à des hommes<sup>817</sup>.

Le caractère ironique de l'extrait montre que Rousseau avait conscience que la perfection du régime démocratique relevait d'un idéal, qui « n'a jamais existé » et « n'en existera jamais ». En effet, ce que le philosophe appelle « un peuple de Dieux » serait une vision d'un modèle parfait de l'être humain : des êtres intelligents, rationnels, dénués de passions, qui n'auraient pas besoin d'être gouvernés ; bien au contraire, un tel peuple pourrait se contenter de s'autogérer, prendre des

---

<sup>816</sup> Jean-Jacques Rousseau, « Du droit du plus fort », in *Du contrat social*, Livre I, chapitre III, présentation, notes, bibliographie et chronologie par Bruno Bernardi, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012, p. 45.

<sup>817</sup> Jean-Jacques Rousseau, « Du contrat social ; ou, Principes du droit politique. Livre III. Chapitre IV : De la Démocratie », in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, pp. 404-406.

décisions en commun concernant leur vie publique. Ainsi, Rousseau indique un écart entre la façon dont l'homme vit et celle dont il devrait vivre.

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a bien marqué l'histoire de la pensée humaine par l'œuvre d'Emmanuel Kant, dont la thèse à propos de l'insociable sociabilité, exposée dans un bref essai *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique (Entwurf zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht, 1784)*, présente l'homme à l'instar d'un être antagoniste quant à son rapport à autrui (sociable et insociable à la fois) :

L'homme possède une inclination à *s'associer*, car dans un tel état il se sent plus homme, c'est-à-dire ressent le développement de ses dispositions naturelles. Mais il a aussi une forte tendance à se *singulariser* (s'isoler), car il rencontre en même temps en lui-même ce caractère insociable qu'il a de vouloir tout diriger seulement selon son point de vue ; par suite, il s'attend à des résistances de toute part, de même qu'il se sait lui-même enclin de son côté à résister aux autres. Or, c'est cette résistance qui éveille toutes les forces de l'homme, qui le conduit à surmonter sa tendance à la paresse et, sous l'impulsion de l'ambition, de la soif de domination ou de la cupidité, à se tailler un rang parmi ses compagnons qu'il supporte peu volontiers, mais dont il ne peut pourtant pas non plus se passer. Or c'est précisément là que s'effectuent véritablement les premiers pas qui mènent de l'état brut à la culture, laquelle réside au fond dans la valeur sociale de l'homme [...]<sup>818</sup>.

Kant met l'accent sur la dualité humaine : d'une part, l'être humain a tendance à s'associer car en compagnie, « il se sent plus homme », mais d'autre part, il perçoit en lui un penchant à s'isoler, que nous pouvons interpréter à l'instar d'un côté individualiste, voire égoïste. Ce côté sombre de l'homme possède deux aspects aussi : d'une part, il s'isole pour tout régenter selon son propre désir (cela conduit l'homme à dominer l'autre), et d'autre part, ce côté individualiste est à l'origine du développement des talents humains (cela crée ce qu'on appelle la culture, l'art). La sirène, quant à elle, fonctionne en tant que l'intermédiaire entre différents niveaux de l'appareil psychique humain car, en tant que l'être hybride tout sensuel et sexuel, elle stimule l'imagination de l'homme et fait commencer le processus de création. Créer c'est faire émerger l'idée comme un îlot en plein océan ; cette idée est sombre et éblouissante à la fois car elle réunit le ça, le moi et le surmoi. La nature humaine, qui est elle-même très complexe et surprenante, témoigne le pouvoir de sa mère nature :

Que la nature soit donc remerciée pour ce caractère peu accommodant, pour cette vanité qui rivalise jalousement, pour ce désir insatiable de posséder ou même de dominer. Sans elle, toutes les excellentes dispositions naturelles sommeilleraient éternellement à l'état de germes dans l'humanité. L'homme veut la concorde, mais la nature sait mieux que lui ce qui est bon pour son espèce : elle veut la discorde. Il veut vivre sans effort et à son aise, mais la nature veut qu'il soit obligé de sortir de son indolence et de sa

---

<sup>818</sup> Emmanuel Kant, « Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique », Quatrième proposition, in *Œuvres philosophiques*, vol. II : *Des « Prolégomènes » aux écrits de 1791*, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 192.

frugalité inactive pour se jeter dans le travail et dans les peines afin d'y trouver, il est vrai, des moyens de s'en délivrer en retour par la prudence<sup>819</sup>.

Nous pouvons résumer ce que c'est l'insociable sociabilité chez Kant en s'appuyant sur la psychanalyse : comme les hommes ne peuvent pas vivre les uns sans les autres, tout en ne pouvant pas se supporter mutuellement, apparaît la rivalité incessante. Cette concurrence fait émerger les sciences et les arts (toute la culture, ou bien, la civilisation) comme le résultat de sublimation des pulsions insociables.

Sigmund Freud, dans la *Malaise dans la civilisation* (ou *Malaise dans la culture*, selon les traductions françaises du titre original : *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930), nous prévient : « Nous ne domineront jamais parfaitement la nature<sup>820</sup>. » Cependant, la dichotomie entre la nature et la culture (ou bien, la civilisation) n'a pas de sens car cette dernière « porte la responsabilité de notre misère ; nous serions beaucoup plus heureux si nous l'abandonnions et retournions à des conditions primitives<sup>821</sup> ». La culture est donc la source principale de nos souffrances ; l'homme devient névrosé parce qu'il ne peut pas supporter le degré de refus que la société lui impose au service de ses idéaux culturels. En effet, la vie sexuelle de l'homme est soumise à des conditions insupportables (le mariage). Pourtant, il est très difficile de se faire une opinion si, et dans quelle mesure, les hommes des temps antérieurs se sont sentis plus heureux et quelle part revient en cela aux conditions de leur culture (ou civilisation).

Comme le trait principal de la culture apparaît le système strictement défini des relations des hommes entre eux, les relations sociales qui concernent l'homme comme voisin, comme aide, comme membre d'une famille ou d'un État. Mais ce système de certaines exigences d'idéal comment fonctionne-t-il ?

La vie en commun des hommes n'est rendue possible que si se trouve réunie une majorité qui est plus forte que chaque individu et qui garde sa cohésion face à chaque individu. La puissance de cette communauté s'oppose maintenant en tant que « droit » à la puissance de l'individu qui est condamnée en tant que « violence brute ». Ce remplacement de la puissance de l'individu par celle de la communauté est le pas culturel décisif. Son essence consiste en ce que les membres de la communauté se limitent dans leurs possibilités de satisfaction, alors que l'individu isolé ne connaissait pas de limite de ce genre. L'exigence culturelle suivante est alors celle de la justice, c.-à-d. l'assurance que l'ordre de droit, une fois donné, ne sera pas de nouveau battu en brèche en faveur d'un individu. (...) Le résultat final est censé être

---

<sup>819</sup> *Id.*, p. 193.

<sup>820</sup> Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 29.

<sup>821</sup> *Ibid.*

un droit auquel tous – ou du moins tous ceux qui sont aptes à être en communauté – ont contribué par leurs sacrifices pulsionnels, et qui ne laisse aucun d’eux (...) devenir victime de la violence brute<sup>822</sup>.

Un individu doit servir sa communauté ; la liberté individuelle ne vaut ni pour la famille, ni pour l’État. En effet, la poussé à la liberté se dirige contre des revendications de la culture. Dans ce model, la culture est un synonyme de la perfection ou de l’idéal, alors que l’homme n’est jamais idéal. La sublimation pulsionnelle, qui joue un rôle significatif dans la constitution de la culture, devient une violence intérieure puissante qui nuit à la santé mentale de l’être humain. En se rongant de l’intérieur, ce dernier se métamorphose en sirène cannibale dont la méchanceté nous oblige à la définir en tant que monstre marin. D’après Jean-Daniel Causse, cet ouvrage freudien *est* lié à un contexte très précis : le traumatisme laissé par la Grande Guerre et la crise européenne des années 1930, avec la montée du nazisme<sup>823</sup>. En effet, le nazisme est une illustration parfaite d’une société des sirènes : le national-socialisme était une idéologie très séduisante, qui attirait le peuple par son concept de race supérieure (le canon germanique) et qui a créé, par la suite, les camps d’extermination afin de se débarrasser de la classe des sous-hommes (en allemand, *les Untermenschen*). Les nazis, tout comme les sirènes, accordent une grande importance au sang, à la nature et font une distinction claire et nette entre ce qui est propre et ce qui est étranger : si les nazis exterminaient les Juifs, ou bien, des personnes handicapées, en les traitant comme des populations « indésirables », les sirènes, quant à elles, exterminent les marins.

La psychanalyse freudienne et les pensées de Kant à propos de l’agencement mécanique de l’existence animale et l’importance de « parvenir jusqu’à la plénitude du développement de ses dispositions<sup>824</sup> » nous renvoient vers la question de l’animalité de l’être humain, qui est visible dans le film de Boorman. Dans quelle mesure l’être humain n’est qu’une espèce animale ? Si deux premiers passages ont mis la rivière au centre des significations, le troisième extrait met l’accent sur l’être humain (l’être dit « le plus civilisé »), vivant sur la berge de cette rivière. Ed et Bobby descendent sur la rive, tandis que deux hommes bizarres commencent à leur poser des questions ; le comportement de ces derniers semble louche, l’un d’eux touche doucement la joue de Bobby.

---

<sup>822</sup> *Id.*, pp. 38-39.

<sup>823</sup> Jean-Daniel Causse, « Le malaise dans la culture : une crise permanente ? » [en ligne], in *Recherches de Science Religieuse*, 2014/2 (tome 102), p. 227. Consulté le 16 décembre 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2014-2-page-225.htm>>

<sup>824</sup> Emmanuel Kant, « Idée d’une histoire universelle au point de vue cosmopolitique », Troisième proposition, in *Œuvres philosophiques*, vol. II, *op. cit.*, p. 191.

L'ambiance devient de plus en plus tendue ; les connotations du film-sirène se multiplient : « Vous allez bouger vos viandes ... », « Tu ressembles à un porc », « Couine comme un cochon ! » s'exprime ainsi l'un des hommes louches (les paroles montrent qu'il traite l'être humain comme un animal).

Le comportement brutal des êtres humains dans le film de Boorman nous renvoie vers les idées d'Élisabeth de Fontenay, qui remet en cause l'idée d'une différence entre l'homme et l'animal, en soulignant l'indifférente cruauté humaine<sup>825</sup>. La philosophe française interroge les conceptions de l'animal des Présocratiques à nos jours, en passant par Descartes et sa célèbre hypothèse de l'animal-machine. L'idée de l'être humain comme l'animal biologique approche ses pensées au post-humanisme, qui est né grâce à l'imaginaire de la science-fiction, notamment la figure du mutant (mi-homme, mi-machine), qu'on peut comparer à la sirène : le mutant et la sirène sont des êtres hybrides. En effet, Donna Haraway nous rappelle qu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et dans la culture scientifique des États-Unis d'Amérique, la frontière séparant l'humain de l'animal est profondément entamée :

Les dernières têtes de pont de l'exception humaine sont contaminées, quand elles n'ont pas été transformées en parcs de loisirs : rien désormais ne justifie de manière vraiment convaincante la séparation de l'humain et de l'animal, pas plus le langage que l'usage de l'outil, le comportement social ou les fonctions mentales. [...]

L'idéologie biologique-déterministe n'est jamais qu'une position dans la culture scientifique d'où parler des significations de l'animalité humaine. Elle laisse toute la place voulue aux partisans du radicalisme politique pour contester les significations des brèches ouvertes dans la frontière. C'est précisément là où la frontière entre l'humain et l'animal est transgressée que le cyborg apparaît dans le mythe. Loin d'être les signes d'une absolue séparation entre les bipèdes et les autres êtres vivants, les cyborgs sont les symptômes d'accouplements dérangeants et délicieusement forts. Ce cycle d'échange par le mariage renouvelle le statut de la bestialité<sup>826</sup>.

Dans le contexte du film-sirène *Délivrance*, la notion de bestialité, évoquée par Haraway, acquiert des connotations particulières : l'animalité et la bestialité nous rappellent la sirène qui possède son côté bestial très prononcé (dans certains cas, ce côté destructif prend le dessus sur le côté humain)<sup>827</sup>. Nous avons déjà mentionné que la sirène est une sorte de courtisane de l'eau qui

---

<sup>825</sup> Cf. Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, op. cit.

<sup>826</sup> Donna Haraway, « Un manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle », in *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, op. cit., pp. 271-272.

<sup>827</sup> Nous allons dévoiler, d'une manière plus détaillée, la conception de cyborg, ainsi que la notion de sirène-cyborg, en analysant le plan-séquence dans les films de Brian De Palma (cf. § 3.6. « Sirène-cyborg et corps-sans-organes : le plan-séquence comme jeu de l'identification », pp. 410-420).

connaît par cœur les formes de sexe les plus raffinées ; la perversité est une de ses passions, voire son pouvoir. Nous pouvons interpréter les deux malfaiteurs du film en tant que les personnifications de la sirène, incarnant les désirs animaliers. Bobby devient ainsi une victime des sévices sexuels (il est obligé de prendre le rôle d'une truie qui doit satisfaire les besoins sexuels d'un homme pervers). Le sexe anal est représenté comme dégoûtant et obscène car il s'agit du viol. Ainsi, la virilité de Bobby est profanée, déshonorée, voire vandalisée. La scène de viol entre hommes se déroule devant les ravisseurs et les amis de la victime, faisant aussi une allusion vers le voyeurisme (le spectateur y est forcé à devenir un voyeur aussi<sup>828</sup>).

---

<sup>828</sup> Cf. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire : Psychanalyse et Cinéma*, op. cit. ; Alain Bergala, « Spectateur de cinéma et identification au film » (1983), in Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, op. cit. ; Franck Renucci, « Quand psychanalyse et cinéma mettent en scène la communication » [en ligne], *Hermès, La Revue*, 2015/1 (n° 71), pp. 237-243. Consulté le 2 novembre 2020.

<Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-1-page-237.htm?contenu=auteurs>>

## 3.2. Sirène et sexualité

### 3.2.1. L'inversion sexuelle : la perversion et le danger ?

L'image de la sirène évoque la question de la sexualité, du désir ; de plus, elle sert à s'approcher de l'inversion sexuelle<sup>829</sup> (l'homosexualité). En effet, la sirène pourrait incarner l'amour lesbien : en fait, elle n'a pas besoin d'un homme pour être aimée, bien au contraire, elle se sert des hommes pour se nourrir (elle les tue et mange). D'une manière générale, nous pouvons interpréter la sirène comme image de la culture *queer* : séduisante et sensuelle, elle garde néanmoins son ambiguïté, provoque, questionne la morale traditionnelle et les mœurs de la société ; l'hybridation des sexes, l'effacement des limites entre un homme et une femme font partie des caractéristiques du film-sirène. Le terme *queer* (ou *LGBT*) fonctionne « comme une abréviation, un terme générique désignant toute une série d'identités sexuelles déviantes : gay, lesbienne, bisexuel, travesti, transgenre, transsexuel, intersexué, homme efféminé et femme *butch*<sup>830</sup> » ; en même temps, le terme *queer* représente un certain militantisme politique, qui exige la visibilité et revendique la normalité. En effet, Teresa de Lauretis exige que l'homosexualité ne doive plus être perçue comme marginale par rapport à une forme de sexualité dominante et stable (l'hétérosexualité) ; « l'homosexualité n'a plus à être perçue comme simplement transgressive ou déviante par rapport à une sexualité naturelle et respectable (c'est-à-dire la sexualité reproductive institutionnalisée) selon le vieux modèle pathologisant (...)»<sup>831</sup>. » Pour ainsi dire, les homosexualités masculine et féminine doivent être reconceptualisées comme des formes sociales et culturelles en soi.

De son côté, Louis-Georges Tin, le militant contre l'homophobie et le racisme, montre que les sociétés humaines n'ont pas toujours accordé au couple hétérosexuel la place éminente dans les

---

<sup>829</sup> Le terme de « l'inversion sexuelle », désignant l'homosexualité, a été inventé par les premiers sexologues de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle-début du XX<sup>e</sup> siècle : Richard von Krafft-Ebing, Havelock Ellis. Cf. Havelock Ellis, *Études de Psychologie sexuelle*, édition critique établie sous la direction du Professeur [Ange-Louis-Marie] Hesnard, traduction par A. Van Genep, t. 1, Paris, Cercle du Livre Précieux, coll. « Les Grandes Études de Sexologie », 1964, pp. 291-536.

<sup>830</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer*, Paris, L'Arche, 2013, pp. 11-12.

<sup>831</sup> Teresa de Lauretis, « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction », in *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduction de l'anglais (États-Unis) de Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, Snédit, coll. « Le genre du monde », 2007, pp. 95-96.



représentations culturelles<sup>832</sup>. En effet, en Occident, cet état de fait commence seulement à partir du XII<sup>e</sup> siècle (avec le développement de l'amour courtois). Avant de devenir la norme, le couple femme-homme a été longtemps contesté. Donc l'auteur nous invite à réaliser une véritable révolution de pensée : sortir l'hétérosexualité de l'ordre de la nature et la faire entrer dans l'ordre du temps (l'histoire). Dans ce modèle, l'hétérosexualité n'est pas normale, elle est, tout simplement, normée.

Les limites entre les différentes identités sexuelles sont éphémères, elles bougent. De plus, le terme de « désir homosexuelle » ne va pas de soi :

Il n'y a pas de subdivision du désir entre homosexualité et hétérosexualité. Il n'y a pas plus au sens propre de désir homosexuel que de désir hétérosexuel. Le désir émerge sous une forme multiple, dont les composantes ne sont séparables qu'*a posteriori*, en fonction des manipulations que nous lui faisons subir. Tout comme le désir hétérosexuel, le désir homosexuel est un découpage arbitraire dans un flux ininterrompu et polyvoque<sup>833</sup>.

Ainsi, dans son livre-manifeste *Le Désir homosexuel* (1972), devenu l'un des textes fondateurs de la théorie *queer*, Guy Hocquenghem questionne l'idée que l'homosexualité forme une catégorie sexuelle bien définie. Tout au contraire, il s'agit plutôt d'un ensemble de conduites variables, interchangeables. Le désir est donc polymorphe, il évoque une forme de nécessité vitale et ne possède rien de pathologique. Bien que Boorman soit un contemporain de Hocquenghem (les deux personnalités ont bien marquées les années 1970), le réalisateur ne semble pas si moderne, et grâce à notre analyse, nous allons essayer de comprendre pourquoi est-il ainsi.

D'une manière générale, les hommes homosexuels partagent, avec les femmes, un profond trouble d'identité : mentalement, certains parmi eux, se sentent plus proche d'une femme que d'un homme (l'intuition, la sensualité, les émotions lui attirent beaucoup plus que la raison et l'intellectualisme pur), sur ce point, l'image d'une sirène correspond bien à notre propos. En réfléchissant à propos du psychisme d'un homme homosexuel, on est obligé d'accepter certaines idées de Sigmund Freud : « L'homme inverti serait, comme la femme, tenu sous le charme qui émane des qualités viriles du corps et de l'âme ; lui-même se sentirait femme et rechercherait l'homme<sup>834</sup>. » De plus, nous pouvons affirmer, avec la grande majorité des mythologues, que le

---

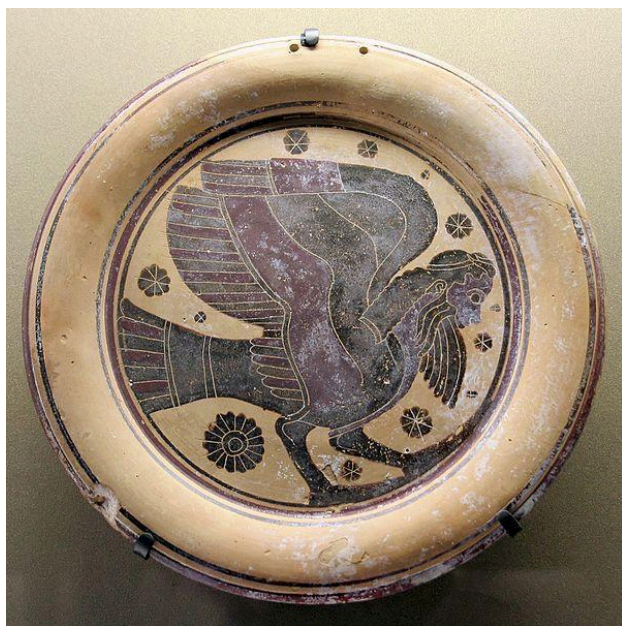
<sup>832</sup> Cf. Louis-Georges Tin, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations/Sexe en tous genres », 2008.

<sup>833</sup> Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000, p. 24 (première édition – en 1972 aux Éditions Universitaires).

<sup>834</sup> Sigmund Freud, « Les aberrations sexuelles », in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 49.

premier ancêtre de la sirène était, très probablement, non pas une femme mais un homme (cf. Oannès, le dieu-poisson de Babylone)<sup>835</sup>. Au fait, déjà en Grèce ancienne, il y avait incertitude sur le sexe des sirènes : il est tout à fait correct de les traiter un tant que les hermaphrodites, « s'il est vrai que sont attestées aussi des Sirènes barbues<sup>836</sup> ». Dans nos recherches, nous soulevons les questions uniquement sur l'homosexualité masculine car Boorman, dans son film *Délivrance*, n'évoque pas du tout du lesbianisme (le phénomène purement sirène<sup>837</sup>) ; plus encore, tous les personnages sont exclusivement les hommes.

L'absence des femmes, d'ailleurs, permet même de suspecter une certaine misogynie boormanienne. Effectivement, le seul personnage féminin du film, la femme d'Ed, apparaît juste pour quelques secondes à la fin du film ; de plus, elle ne possède aucune caractéristique unique et reste fade comme une poupée. Dans le roman éponyme de James Dickey, qui fut également le scénariste du film, elle est présente aussi au début de l'œuvre et possède, au moins, un prénom (Martha), alors que dans le récit cinématographique elle reste complètement anonyme. Toutefois, les deux œuvres, le film et le roman, gardent le point de vue exclusivement machiste sur une femme (elle



*Sirène barbue*  
Assiette, corinthien moyen, v. 580-570 avant J.-C.  
Paris, Musée du Louvre

<sup>835</sup> Richard Carrington, *Sirènes et mastodontes : Des animaux fabuleux aux monstres de la préhistoire*, op. cit., p. 13.

<sup>836</sup> Stefano Chiodi, Claudio Franzoni, « Iconographie », in Maurizio Bettini, Luigi Spina, *Le mythe des Sirènes*, op. cit., p. 253.

<sup>837</sup> L'image de la sirène (et de l'ondine) est très fréquente dans la littérature lesbienne de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, surtout, dans la poésie féministe de Renée Vivien, intitulée « Sapho 1900 » : *Études et Préludes* (1901), *Brumes de Fjords* (1902), *Du Vert au Violet* (1903), etc. Dans le poème *La Sirène muette*, la plus belles des Sirènes arrête de chanter et commence à pleurer après avoir vu la mort de Psapphô de Lesbos (Psapphô est le nom exact de Sapho dans le dialecte éolien du grec ancien) : selon une légende, Sapho se serait jetée du haut du rocher de Leucade. Tout comme les sirènes, Sapho est associée à la musique et à la danse ; à l'époque de l'Antiquité, Platon l'a qualifié de dixième Muse.

est « une bonne épouse et une bonne compagne<sup>838</sup> », sachant satisfaire les besoins sexuels de son mari).

Il n'est pas un secret que le cinéma hollywoodien classique s'inscrit dans une longue tradition profondément homophobe. Le terme de l'homophobie nous convient très bien car, en soulignant l'angoisse, nous renvoie vers le début du livre-manifeste *Le désir homosexuel* de Guy Hocquenghem : « Ce qui pose problème n'est pas le désir homosexuel, c'est la peur de l'homosexualité (...)»<sup>839</sup>. » En matière de censure cinématographique, bien avant la violence, le sexe ou la religion, l'homosexualité fait l'unanimité contre elle, sans doute parce qu'elle véhicule dans l'inconscient collectif la transgression absolue qui concentre violence, sexe et religion<sup>840</sup>. L'homosexualité est assimilée à une anomalie, telle une chimère, parce qu'elle déroge à la norme, dérange l'éducation, porte atteinte au modèle sacré de la famille, donc à l'idéal universel de construction sociale. Aux yeux de la bourgeoisie hypocrite, l'homosexualité est un démon (une sirène) qui tente à séduire et à tuer la société.

Le cinéma hollywoodien devient complètement drapé dans l'hétérosexualité avec l'apparition du Code Hays. En 1934, Joseph Breen, un journaliste catholique ultra-conservateur, prend la tête de la Production Code Administration (PCA) – une commission spécialement créée au sein de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) – pour faire respecter à la lettre le Code Hays approuvé par les studios en 1930, lequel interdit notamment la représentation de toute forme de « perversions sexuelles » dont l'homosexualité, contraignant les scénaristes à réécrire leurs histoires pour ne pas risquer de heurter la censure. « Paradoxalement, puisque l'homosexualité ne pouvait être mentionnée à l'écran, sa nature indicible impliquait des procédés narratifs qui rendaient l'homosexualité lisible par ses effets<sup>841</sup>. » À titre d'exemple, nous pouvons mentionner *La Corde* (*Rope*, 1948) d'Alfred Hitchcock, où le cadavre invisible, au centre de la composition filmique spatiale et visuelle, qui régit la narration, fonctionne comme l'homosexualité, maintenue à l'abri des regards.

---

<sup>838</sup> James Dickey, *Délivrance*, traduit de l'américain par Pierre Clinquart, Paris, Flammarion, coll. « Lettres étrangères », 1971, p. 29.

<sup>839</sup> Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>840</sup> Christophe Triollet, « Ecce homo », in *Homosexualité, censure et cinéma*, La Madeleine, Éditions LettMotif, coll. « Darkness, censure et cinéma », t. 5, 2019, p. 7.

<sup>841</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer*, *op. cit.*, p. 51.

L'auteur qui aura le plus à subir ce type de traitement est sans doute le dramaturge le plus célèbre de l'Amérique de l'après-guerre : Tennessee Williams. Son rapport névrotique à la sexualité et à sa propre homosexualité sert de terreau à la plupart de ses pièces-sirènes (du *Tramway nommé Désir* à *La Chatte sur un toit brûlant*). Avec *Soudain, l'été dernier* (*Suddenly, Last Summer*), porté à l'écran par Joseph L. Mankiewicz en 1959, la Motion Picture Association of America (MPAA) autorise, pour la première fois, un film dont le sujet se rapporte à l'homosexualité « parce qu'elle est présentée comme une déviance<sup>842</sup> » (le péché peut être montré si le pécheur est sévèrement puni). Bien que Boorman soit le représentant du Nouvel Hollywood, dont les réalisateurs enfrenèrent le Code Hays d'une façon très brutale, son approche à l'homosexualité reste normative, voire « ubuesque<sup>843</sup> » : l'homosexualité est montrée d'une façon négative, par les personnages répugnants au niveau physique et au niveau moral. À noter que Boorman reçoit une partie de son éducation chez les Jésuites, une congrégation catholique masculine, donc il est tout à fait crédible de l'accuser de l'homophobie. Les personnages homosexuels sont représentés en s'appuyant sur la stylistique caricaturale, voire, sur la grotesque (ils sont criminels, l'un des homosexuels n'a pas de dents, ils voient Bobby comme un morceau de viande, et ainsi de suite). Ainsi, à travers les personnages méchants – ubuesques – et la scène du viol, Boorman fournit une vision complètement infecte d'un homme homosexuel (les homosexuels chez Boorman sont des individus dangereux et pervers). De cette façon, le film *Délivrance* rapproche deux notions : « la notion de "perversion", d'une part, qui permet de couturer l'une sur l'autre la série des concepts médicaux et la série des concepts juridiques ; et puis, d'autre part, la notion de "danger",

---

<sup>842</sup> Christophe Triollet, « Ecce homo », in *Homosexualité, censure et cinéma, op. cit.*, p. 9.

<sup>843</sup> L'adjectif « ubuesque » a été introduit en 1922, à partir de la pièce d'Alfred Jarry, *Ubu roi*, Paris, 1896. Cf. *Grand Larousse*, VII, 1978, p. 6319 : « Se dit de ce qui, par son caractère grotesque, absurde ou caricatural, rappelle le personnage d'Ubu » ; *Le Grand Robert*, IX, 1985, p. 573 : « Qui ressemble au personnage d'Ubu roi (par un caractère comiquement cruel, cynique et couard, avec outrage). » Cf. Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 1999, p. 12 : « J'appellerai "grotesque" le fait, pour un discours ou pour un individu, de détenir par statut des effets de pouvoir dont leur qualité intrinsèque devrait les priver. Le grotesque, ou, si vous voulez, l'"ubuesque", ce n'est pas simplement une catégorie d'injures, ce n'est pas une épithète injurieuse, et je ne voudrais pas l'employer dans ce sens. Je crois qu'il existe une catégorie précise ; on devrait, en tout cas, définir une catégorie précise de l'analyse historico-politique, qui serait la catégorie du grotesque ou de l'ubuesque. La terreur ubuesque, la souveraineté grotesque ou, en d'autres termes plus austères, la maximalisation des effets de pouvoir à partir de la disqualification de celui qui les produit : ceci, je crois, n'est pas un accident dans l'histoire du pouvoir, ce n'est pas un raté de la mécanique. Il me semble que c'est l'un des rouages qui font partie inhérente des mécanismes du pouvoir. »

d'"individu dangereux", qui permet de justifier et de fonder en théorie l'existence d'une chaîne ininterrompue d'institutions médico-judiciaires<sup>844</sup> ».

La définition de la sirène en tant que monstre marin – donc dangereux et pervers – évoque l'affinité incontestable entre les sirènes et les homosexuels. Nous pouvons ajouter les sorciers et les sorcières, ainsi que les lépreux à la même catégorie des personnes marginalisées. Toutes ces personnes peuvent être traitées comme anormales car elles induisent le problème de l'anomalie : bien qu'en 1973, l'Association américaine de psychiatrie (l'American Psychiatric Association, APA) retire le diagnostic d'« homosexualité » de la deuxième édition de son Manuel diagnostique et statistique (Diagnostic and Statistical Manual, DSM), puis, en 1990, l'Organisation mondiale de la santé supprime l'homosexualité de la liste des maladies mentales, plein de pays (principalement en Afrique et au Moyen-Orient) condamnent encore les auteurs « d'actes homosexuels » à des peines plus ou moins sévères, allant jusqu'à l'emprisonnement à perpétuité ou la peine de mort. Le fait de contredire la loi nous dirige vers les pensées de Michel Foucault :

Le cadre de référence du monstre humain, bien entendu, est la loi. La notion de monstre est essentiellement une notion juridique – juridique, bien sûr, au sens large du terme, puisque ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même. Le champ d'apparition du monstre est donc un domaine qu'on peut dire « juridico-biologique ». D'autre part, dans cet espace, le monstre apparaît comme un phénomène à la fois extrême et extrêmement rare. Il est la limite, il est le point de retournement de la loi, et il est, en même temps, l'exception qui ne se trouve que dans des cas précisément extrêmes. Disons que le monstre est ce qui combine l'impossible et l'interdit<sup>845</sup>.

Être un monstre (sirène ou homosexuel) est l'infraction ; l'infraction suppose (prévoit) une punition qui peut avoir des formes bien diverses : la condamnation plus ou moins sévère, le rejet de la société, la mort, etc. Pourtant, tout en étant l'infraction, le monstre « ne déclenche pas, du côté de la loi, une réponse qui serait une réponse légale<sup>846</sup> ». Ce qui fait la force du monstre, c'est que, « tout en violant la loi, il la laisse sans voix<sup>847</sup> » ; il piège la loi qu'il est en train d'enfreindre. Au fait, à travers le monstre, la nature elle-même déploie une forme d'irrégularité possible. Ainsi, nous pouvons interpréter le monstre (la sirène ou l'homosexuel) comme la forme naturelle de la contre-nature, voire comme le modèle ou le principe de toutes les formes de l'anomalie. Depuis

---

<sup>844</sup> Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975, op. cit.*, p. 32.

<sup>845</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>846</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>847</sup> *Ibid.*

l'Antiquité, la monstruosité est associée à la mixité : le monstre est le mixte de deux règnes, règne animal et règne humain<sup>848</sup>. Par exemple, la sirène qui est mi-femme mi-oiseau. Dans une telle classification, le mixte de deux sexes (celui qui est homme et femme à la fois, c'est-à-dire, l'hermaphrodite) est aussi un monstre. En outre, certains historiens de l'Antiquité et de la mythologie grecque (notamment Stefano Chiodi et Claudio Franzoni) nous apprennent que la définition du sexe des sirènes n'est pas claire, donc elles pourraient incarner les hermaphrodites antiques. Nous pouvons avouer que la définition du monstre est étroitement liée à la transgression des limites, des classifications. De plus, au Moyen Âge, cette transgression viole la loi religieuse et/ou divine (les gens croyaient que les monstres sont les produits de sodomites et athéistes<sup>849</sup>).

Le dialogue indirect entre *Délivrance* de Boorman et *Les Anormaux* de Foucault nous oblige à questionner la notion de la normalité. En fait, la normalité est liée à la norme, voire au conformisme ; la norme (ou la règle) est ennuyeuse, banale, elle ne suscite aucune curiosité, alors que ce qu'est anormal provoque, choque, invite à réfléchir. La normalité reste une notion subjective et relative, définie en fonction de chaque société, chaque tradition culturelle, chaque époque. La complication demeure dans le fait que chaque culture a tendance à croire que son équilibre est la norme universelle, alors que c'est faux. Par la suite, la culture dominante impose ses normes et ses règles, en construisant ainsi sa conception de la normalité. Les minorités, considérées comme les « anormaux », doivent obéir. Ainsi, les homosexuels – les « anormaux » – ont dû (et doivent encore) se cacher dans plusieurs traditions culturelles, considérés comme les pervers, les monstres.

En pensant la notion du monstre en tant que modèle théorique de tous les petits écarts, nous nous approchons de la question de l'anomalie (chercher ce qui se cache derrière les petites anomalies, les petites irrégularités était l'un des problèmes de base tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle). Ainsi, la question du monstre humain (ou bien, la question de toutes les formes possibles de la monstruosité humaine) nous ramène vers certaines techniques judiciaires et médicales si répandues à cette époque. Havelock Ellis, le médecin ayant lui-même souffert de la morale victorienne, essaie de clarifier certaines notions bien confuses dans son étude, destinée à l'inversion sexuelle :

Beaucoup s'imaginent qu'anormal signifie nécessairement malade. Tel n'est le cas que si on donne au mot « malade » un sens beaucoup trop étendu. Il est inexact de dire de la cécité des couleurs, de l'audition colorée et du génie que ce sont des maladies, tout comme sont maladies la fièvre scarlatine, la tuberculose, la paralysie générale. Chaque anomalie congénitale est sans doute due à une particularité du

---

<sup>848</sup> Cf. Ernest Martin, *Histoire des monstres : depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. « Mémoires du corps », 2002.

<sup>849</sup> Cf. Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, Paris, Éditions L'Œil d'Or, coll. « Mémoires & miroirs », 2003.

germe ou des ovules au moment de leur jonction ou à quelque trouble lors du premier développement, mais on peut en dire autant des dissemblances normales entre frères et sœurs. Il est exact de dire que chacune de ces aberrations peut être due à une maladie antérieure à la naissance, mais les nommer « anormales » n'est pas résoudre le problème. [...] L'étude de l'anormal est parfaitement distincte de l'étude du malade. Le « pathologique », dans certaines circonstances, peut être avantageux<sup>850</sup>.

Le sexologue anglais nous enseigne que, bien qu'une anomalie puisse constituer une prédisposition à la maladie, l'étude de ces anomalies ou pathologies, n'est pas l'étude de la maladie. Donc l'homosexualité, selon Ellis, n'est pas nécessairement une maladie. Cette idée a été proposée en 1897, à l'occasion du retentissant procès d'Oscar Wilde. Cependant, il a fallu presque un siècle pour que ces pensées soient acceptées par la société. En effet, pendant plusieurs décennies, l'image d'un homme homosexuel au cinéma est restée négative (ubuesque). Les spectateurs ont dû attendre l'apparition de *Le Secret de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain)*, réalisé en 2005 par Ang Lee, ou bien, *Call Me by Your Name*, réalisé en 2017 par Luca Guadagnino, afin de voir une autre vision d'un homme homosexuel et des relations homosexuelles masculines en général<sup>851</sup>.

Si nous essayons de comparer la situation dans le monde du cinéma avec celle dans la littérature, nous trouverions un peu la même chose : « jusqu'à 1950 environ, il était impossible de publier dans la plupart des pays occidentaux des vers d'inspiration homosexuelle sans s'exposer à des poursuites, bien que les goûts des Grecs anciens aient été connus, leur poésie étudiée et admirée<sup>852</sup> » (par exemple, les poèmes-sirènes de Sappho). Rome a produit une littérature homosexuelle abondante aussi (Martial, Virgile, etc.), et c'est la preuve d'une notable différence de nature entre la société romaine et celles qui lui ont succédé.

Bien que Sigmund Freud n'ait jamais été un militant de la cause des homosexuels, il fut marqué par les grandes interrogations sur ce sujet et son point de vue est devenu de plus en plus nuancé au cours de sa vie professionnelle. Enfin, dans une lettre du 9 avril 1935, écrite en anglais et adressée à une femme américaine dont le fils était homosexuel et qui s'en plaignait, le père de la psychanalyse a répondu ainsi :

L'homosexualité n'est évidemment pas un avantage, mais il n'y a là rien dont on doive avoir honte, ce n'est ni un vice, ni un avilissement et on ne saurait la qualifier de maladie ; nous la considérons comme une variation de la fonction sexuelle, provoquée par un certain arrêt du développement sexuel. Plusieurs

---

<sup>850</sup> Havelock Ellis, « L'inversion sexuelle », in *Études de Psychologie sexuelle*, t. 1, *op. cit.*, p. 494.

<sup>851</sup> Le film *Philadelphia* (1993) de Jonathan Demme ouvre la voie : même si l'angle est le sida, il s'agit du premier film venant d'Hollywood, qui traite de l'homophobie et montre un combat et l'amour d'un homme homosexuel.

<sup>852</sup> John Boswell, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité : les Homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1985, p. 46.

individus, hautement respectables, des temps anciens et modernes ont été homosexuels et, parmi eux, on trouve quelques-uns des plus grands hommes (Platon, Michel-Ange, Léonard de Vinci, etc.). C'est une grande injustice de persécuter l'homosexualité comme un crime – et c'est aussi une cruauté<sup>853</sup>.

Dans la même lettre, Freud ajoutait qu'il est vain de vouloir transformer un homosexuel en hétérosexuel. Malheureusement, ses héritiers (notamment, sa fille Anna Freud) ont refusé de suivre ses directives et se montraient d'une extrême intolérance à l'égard de l'homosexualité<sup>854</sup>. Par conséquent, le problème de l'homosexualité est devenu une sorte de « continent noir<sup>855</sup> » dans l'histoire du mouvement psychanalytique.

### 3.2.2. La sodomie historique

Nous avons mentionné que la question de la sodomie est traitée par Boorman d'une façon assez particulière et normative à la fois, permettant au spectateur contemporain de voir les idées homophobes. D'une manière générale, il n'est pas facile de traiter la question de la sodomie car ce mot – un emprunt au bas latin chrétien *sodomia* – est très vague et possède beaucoup d'ambiguïtés. D'après John Boswell, son étymologie repose probablement sur une méprise historique et il a recouvert à peu près n'importe quoi, selon les lieux et les moments, depuis les rapports hétérosexuels dans une position inhabituelle jusqu'au contact sexuel oral avec les animaux ; à certaines époques, il s'est rapporté presque exclusivement à l'homosexualité masculine et, à certaines autres, presque exclusivement à une certaine forme d'hétérosexualité<sup>856</sup>. Si nous associons la sodomie avec la pénétration de l'anus, nous devrions constater que les homosexuels sont seuls à faire un usage libidinal constant de cette zone. Guy Hocquenghem nous redit que le désir homosexuel met en question l'analité-sublimation, parce qu'il réinstitue un usage désirant de

---

<sup>853</sup> Sigmund Freud, *Correspondance, 1873-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1979, p. 461.

<sup>854</sup> Cf. Anna Freud, *Le Moi et les mécanismes de défense*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1985.

<sup>855</sup> Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 682.

<sup>856</sup> John Boswell, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité : les Homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 129.



l'anus<sup>857</sup>. Donc l'homosexualité est, d'abord, l'homosexualité anale (la sodomie). Par conséquent, si nous associons la sodomie avec l'homosexualité (c'est le cas de Boorman), nous serions obligés de jeter un coup d'œil sur la littérature et la philosophie de la Grèce antique, ayant leurs origines dans les mythes, qui apparaissent souvent dans des contextes associés à la communauté LGBT d'aujourd'hui. Notre but est d'entreprendre une lecture historique et contextuelle du film-sirène *Délivrance*.

Cependant, avant de commencer à analyser la sodomie dans l'Antiquité, nous devons saisir une idée primordiale : il n'y a pas d'homosexualité antique, pas plus qu'il n'y a d'hétérosexualité, au sens où nous l'entendons de nos jours<sup>858</sup>. Actuellement, nous vivons dans une société, qui établit un lien très fort entre l'identité profonde et la sexualité des individus, alors que chez les Anciens (en Grèce et à Rome), le sexe de la personne aimée ne définit pas une catégorie (les individus ne sont pas classés en fonction d'une orientation sexuelle). Donc nous ne trouverons aucun équivalent grec ou latin qui renverrait à ce que nous désignons par « homosexualité » ou « hétérosexualité ». Nous assumons alors l'anachronisme de notre démarche, mais nous l'avons besoin afin d'essayer de comprendre l'attitude du spectateur devant la scène du viol homosexuel dans le film-sirène *Délivrance*. Malheureusement, nous ne possédons aucune d'autre notion scientifique afin de désigner, d'une manière correcte, la société d'avant l'homosexualité et d'avant l'hétérosexualité.

En effet, la sodomie entre hommes, si elle ne fut pas la pratique sexuelle privilégiée, fut pratiquée dans la Grèce antique, ainsi que dans la Rome antique, dans le cadre d'un rapport sexuel entre un homme plus âgé, le maître, actif, et son élève, passif, plus jeune ; c'était considéré comme une façon de transmettre le savoir (cf. Zeus et Ganymède ; l'histoire d'amour et de passion entre Hadrien, l'empereur romain, et Antinoüs, un jeune homme, son amant privilégié, etc.). Pourtant, même dans l'Antiquité, le traitement de la sodomie dépend du contexte ; elle garde quand même une certaine ambiguïté. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner les œuvres de Platon : si dans le *Banquet*, l'homosexualité est acceptée au nom de la démocratie<sup>859</sup>, dans les *Lois*, le

---

<sup>857</sup> Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, op. cit., p. 99.

<sup>858</sup> *Homosexualité : aimer en Grèce et à Rome*, textes réunis et présentés par Sandra Boehringer, avec la collaboration de Louis-Georges Tin, précédé d'un entretien avec Jean Allouch, Paris, Les Belles lettres, coll. « Signets », 2010, p. xviii.

<sup>859</sup> Cf. Platon, *Le Banquet*, in Platon, *Œuvres complètes*, t. IV, 2<sup>e</sup> partie, texte établi et traduit par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1992, p. 17-18 (182, b-d).

comportement homosexuel est rabaisé, définit comme étant « contre nature<sup>860</sup> ». Dans certains cas, la sodomie soulève la question de pouvoir : depuis la Rome antique, un homme libre sodomisé se ravalait à un rang inférieur ; cette passivité était considérée comme honteuse. Si nous traitons la question de la sodomie de cette façon, nous devons avouer que Bobby dans la *Délivrance* devient un esclave.

Le rapport homme-garçon fait quand même un problème très particulier pour les Grecs : d'un côté, ce type de relation « en apparence est tout proche du mariage et pourrait en être symétrique<sup>861</sup> » ; d'un autre côté, « ce qui fait problème c'est que, comme corrélatif d'une activité sexuelle, le garçon est dans la même position que la femme, c'est-à-dire qu'il n'est qu'objet<sup>862</sup> ». Or, il y a dans le garçon quelque chose qui ne nous permet de l'assimiler ni à un esclave, ni à une femme. Bien évidemment, un jour, il va devenir le sujet. Moralement, ce type de relation entre homme et garçon est valable si elle est plus approfondie (s'il s'agit d'un rapport social de pédagogie, d'exemplification, d'aide, et ainsi de suite). De plus, ce rapport homme-garçon est admissible si celui qui est sujet (l'homme adulte, l'homme plus âgé) reste sujet (un partenaire sexuel actif) ; la situation inverse n'est pas possible. En revanche, comment faut-il traiter le garçon si, un jour, il deviendra le sujet dans les relations sexuelles ?

On lui apprend à vivre, on lui apprend à devenir citoyen, on lui donne des connaissances, on lui donne l'exemple du courage, l'exemple de la vertu, etc. On essaie de le transformer en sujet. [En même temps,] la relation sociale doit justifier, servir de support, d'entour à un rapport sexuel dans lequel précisément le garçon n'est pas sujet. Il y a donc, à propos du garçon, une tension entre les deux principes, tension qu'on ne retrouve pas à propos de la femme. La relation sociale du mariage assure un isomorphisme aux relations sexuelles, ou donne le cadre auquel les relations sexuelles doivent être isomorphes, mais la femme ne deviendra jamais sujet. En revanche, la pédagogie implique une relation sociale et une activité sociale autour du garçon qui le transforment en sujet. Et au cœur de cette relation pédagogique, une activité sexuelle [a cours] dans laquelle le garçon n'est pas sujet. D'où la contradiction, d'où la tension entre les deux, et d'où le fait qu'on ne peut pas accepter cette relation comme quelque chose d'immédiat<sup>863</sup>.

---

<sup>860</sup> Cf. Platon, *Les Lois*, Livre I, in Platon, *Œuvres complètes*, t. XI (1<sup>re</sup> partie), texte établi et traduit par Édouard des Places, S. J., Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1992, p. 17-18 (636, b-c) ; Platon, *Les Lois*, Livre VIII, in Platon, *Œuvres complètes*, t. XII (1<sup>re</sup> partie), texte établi et traduit par A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1976, p. 76-85 (835, d-842, a).

<sup>861</sup> Michel Foucault, *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1980-1981*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Études », 2014, p. 93.

<sup>862</sup> *Id.*, p. 94.

<sup>863</sup> *Id.*, p. 95.

L'extrait dévoile une contradiction à l'intérieur du système, qui incitait les Grecs à penser et à discuter. Cela a créé la nécessité d'intégrer un autre élément, celui de l'érotique (*erôs*), qui a du faire tenir le système et prendre en compte l'autre en tant qu'objet *en transition*, c'est-à-dire, celui qui est en train de devenir sujet. L'*erôs* est alors un corpus d'obligations, « une technologie de soi<sup>864</sup> », un art de se conduire en conduisant l'autre. Un tel amour homosexuel conduisait, d'après Foucault, au principe du renoncement à l'activité sexuelle à l'intérieur de la culture grecque. De cette façon, le garçon devient « sujet de la vérité<sup>865</sup> » ; de plus, cette recherche de la vérité amène, progressivement, vers le rejet de l'homosexualité et l'invention du christianisme.

Si les Grecs anciens, ainsi que les chrétiens du Moyen Âge utilisent le même mot : la sodomie, il définit les concepts très différents. Il est même difficile d'imaginer un changement plus profond dans la morale populaire que celui survenu entre la fin de l'Empire romain et le début du Moyen Âge. En effet, au Moyen Âge, l'homosexualité est difficilement acceptée par les religions monothéistes, avec une attention toute particulière portée aux hommes qui gaspillent leur semence dans des relations interdites et stériles. L'idée que l'Ancien Testament condamne le comportement homosexuel dérive de plusieurs passages, dont le mieux connu est celui sur la destruction de Sodome et Gomorrhe (cf. *Genèse*, chapitre XIX). Pourtant, le texte biblique est très dense en significations et il autorise quatre interprétations complètement différentes :

1) les Sodomites ont été anéantis en raison de leur méchanceté multiforme, qui avait d'abord poussé le Seigneur à envoyer des anges faire une enquête dans la ville ;

2) la ville a été détruite parce que ses habitants ont tenté de violer les anges ;

3) la ville a été détruite parce que les habitants mâles de Sodome ont tenté d'entretenir des rapports homosexuels avec les anges (on notera que ce n'est pas le même grief que ci-dessus en 2) : selon la loi juive, le viol et les rapports homosexuels constituent des délits distincts) ;

4) la ville a été détruite parce que les visiteurs envoyés par le Seigneur ont reçu un accueil peu hospitalier<sup>866</sup>.

Nous supposons que la deuxième possibilité, bien qu'elle soit la plus évidente des quatre, a été ignorée par les exégètes bibliques probablement en raison des ambiguïtés au thème du viol

---

<sup>864</sup> *Id.*, p. 97.

<sup>865</sup> *Ibid.*

<sup>866</sup> John Boswell, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité : les Homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 130.

homosexuel. Depuis l'année 1955, l'exégèse moderne (notamment, Derrick Sherwin Bailey<sup>867</sup>) a marqué une préférence croissante pour l'interprétation 4) car l'aspect sexuel du texte est secondaire et la leçon morale du passage souligne la notion d'hospitalité.

Par ailleurs, Origène, considéré comme père de l'exégèse biblique, sévère ascète et ennemi de tout plaisir sexuel, s'est abstenu de toute allusion à l'homosexualité en analysant le récit de Genèse. En effet, le Père de l'Église le situe sur le plan des lois de l'hospitalité :

Les anges envoyés en vue de la destruction de Sodome, désireux de s'acquitter au plus tôt de leur mandat, prennent soin d'abord de leur hôte, Lot, pour le soustraire, en considération de son hospitalité, au feu imminent qui va tout détruire.

Écoutez cela, vous qui fermez votre porte aux étrangers ; écoutez, vous qui évitez un hôte comme un ennemi.

Lot habitait Sodome. L'Écriture ne rapporte de lui aucune autre bonne action que l'hospitalité courante. Or, il échappe aux flammes, il échappe à l'incendie pour le seul motif d'avoir ouvert sa maison à des hôtes. Dans sa demeure hospitalière, les anges sont entrés ; c'est le feu qui est entré dans les demeures inhospitalières<sup>868</sup>.

Origène n'était pas l'unique Père de l'Église ayant traité le récit de Genèse sous l'angle de l'hospitalité. De même saint Ambroise (Ambroise de Milan) situe le débat moral en premier lieu sous le même aspect, en soulignant que, pour saint Lot, « le don de l'hospitalité, que même les peuples barbares respectent par-dessus tout, passait avant l'honneur de sa maison<sup>869</sup> ». En revanche, saint Ambroise ne néglige pas l'aspect du désir sexuel :

Il s'agit de bien mettre en relief la culpabilité des impies qui ont tenté de faire subir une violence sacrilège à des hommes que le juste avait honorés. On parle bien d'hommes, la raison est donc évidente : ils étaient attirés par la beauté masculine<sup>870</sup>.

Ainsi, parmi les péchés de Sodome, Ambroise de Milan mentionne l'homosexualité masculine (la sodomie). Bien que l'Ancien Testament cite Sodome à l'instar de symbole du mal en plusieurs passages, il n'est pas précisé dans un seul de ces exemples que la sodomie était la seule et l'unique

---

<sup>867</sup> Cf. Derrick Sherwin Bailey, *Homosexuality and the Western Christian Tradition*, Londres, Longmans, Green and Co, 1955.

<sup>868</sup> Origène, « Homélie V. Lot et ses filles », in *Homélie sur la Genèse*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes N°7 bis », 2003, p. 163.

<sup>869</sup> Ambroise de Milan, « Châtiment de Sodome », in *Abraham*, Paris, Migne, coll. « Les Pères dans la foi », 1999, p. 72 (1, 6, 52).

<sup>870</sup> *Id.*, p. 70 (1, 6, 49).

raison de sa destruction. Toutefois, la ville de Sodome a donné le nom en latin aux rapports homosexuels, quoique la Bible ignore le mot « homosexuel » : ce dernier ne figure dans aucun texte ou manuscrit subsistant en grec, hébreu, syriaque ou araméen. D'après John Boswell, aucune de ces langues n'a jamais comporté de mot correspondant au français « homosexuel », ni d'ailleurs aucune autre avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>871</sup>. Donc, si nous employons des termes d'« homosexualité » ou d'« homosexuel » en parlant de l'Antiquité ou de la Bible, nous sommes conscients de l'anachronisme de cette utilisation. Au cours des siècles, le problème de la sodomie est devenu un problème linguistique, surtout, quant aux nombreuses traductions de l'Ancien Testament. Il est important de relever à cet égard que le grec – langue des premiers théologiens chrétiens – « se prête particulièrement mal à exprimer les attitudes sexuelles propres à la religion chrétienne, puisque les délits de caractère sexuel, dans la Grèce classique, étaient désignés par des termes sans aucun lien avec les considérations en vertu desquelles certaines pratiques sexuelles ont encouru la réprobation des fondateurs de l'éthique chrétienne<sup>872</sup> ». Les imprécisions complémentaires s'ajoutent dans les langues, où le grec a été traduit, notamment l'anglais. La Bible du roi Jacques (*King James Version*, 1611), une traduction anglaise, effectuée sous le règne et à la demande de Jacques I<sup>er</sup> d'Angleterre, emploie le mot « sodomite » deux fois dans des contextes impliquant des péchés sexuels. Pourtant, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le mot « sodomie » désigne des actes sexuels « contre nature » de toute espèce et recouvre certains rapports hétérosexuels (par exemple, le coït anal). Selon John Boswell, dans ce cas concret, il s'agit simplement de la traduction erronée d'un mot hébreu *kadash*, désignant les prostitué(e)s des temples païens<sup>873</sup>. Il n'y a pas de raisons de supposer que ces prostitué(e)s étaient au service exclusif de personnes de leur propre sexe.

En revanche, le Lévitique est l'unique livre de l'Ancien Testament où les actes homosexuels sont expressément mentionnés :

Et avec un mâle tu ne coucheras pas comme on couche avec une femme : c'est une abomination<sup>874</sup>.

---

<sup>871</sup> John Boswell, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité : les Homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 129.

<sup>872</sup> *Id.*, pp. 421-422.

<sup>873</sup> *Id.*, p. 136.

<sup>874</sup> *Lévitique*, Chapitre XVIII, 22, in *La Bible. Ancien Testament*, vol. I, édition publiée sous la direction d'Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 346.

L'homme qui couche avec un mâle comme on couche avec une femme, tous deux ont fait une abomination, ils seront mis à mort, leur sang est sur eux<sup>875</sup>.

Les deux extraits de Lévitique définissent les actes homosexuels comme une « abomination », c'est-à-dire, un acte impur au regard des rites juifs ; le même jugement concerne des rapports sexuels pendant la menstruation<sup>876</sup>. Les textes du Lévitique forment ce qu'on appelle le « Code de sainteté » (Lv. 17-26). D'un côté, le texte hébreu vise clairement à élaborer un ensemble de règles qui assurent la « pureté » rituelle des juifs et garantissent la morale absolue du peuple, mais, d'autre côté, il faudrait prendre en compte que « la sainteté, pour *Lévitique* et la tradition sacerdotale, n'est pas d'abord d'ordre moral ; elle consiste (...) en un accord avec l'ordre de la création, tel que Dieu l'a inscrit dans son acte créateur (Gn. 1, 1-2, 4a)<sup>877</sup> ». Cet ordre de la création est construit sur la différenciation successive des éléments du monde, surtout la différenciation sexuelle de l'homme et de la femme qui est, en quelque sorte, la clé de voûte de la structure et de son harmonie. Mettre en cause cette différence signifie devenir un complice des forces du chaos qui menace le monde. Effectivement, le chaos peut resurgir à travers l'homme et ses actes ; l'être humain constitue donc la charnière. « On comprend dès lors la raison du rejet sans appel de l'homosexualité : ce n'est pas d'abord parce qu'elle est une "abomination" morale, mais parce qu'elle menace l'ordre même de la création<sup>878</sup>. » Pourtant presque aucun des premiers auteurs chrétiens ne s'est référé au Lévitique pour condamner l'homosexualité<sup>879</sup>. Les notes d'Édouard Dhorme de la traduction française, parue dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » chez Gallimard en 1956, interprète les actes homosexuels comme la sodomie, alors que cette dernière n'est pas la seule forme possible du rapport homosexuel.

L'Ancien Testament est en fait loin d'ignorer l'amour entre personnes du même sexe. À titre d'exemple, nous pouvons se référer à la relation entre David et Jonathan, qui est presque entièrement raconté dans le Premier livre de Samuel. David, possédant « de beaux yeux et bonne

---

<sup>875</sup> *Lévitique*, Chapitre XX, 13, in *La Bible. Ancien Testament*, op. cit., p. 353.

<sup>876</sup> Nous allons revenir sur cet aspect dans une partie, destinée à la cinématographie de Brian De Palma (cf. § 3.5.2. « Le sang de sirène comme signe de prise du pouvoir. La question des menstrues », pp. 398-409).

<sup>877</sup> Eric Fuchs, « L'homosexualité dans la perspective d'une théologie de l'altérité », in John McNeill, *L'Église et l'homosexuel : un plaidoyer*, Genève, Labor et Fides, coll. « Le champ éthique N°7 », 1982, p. 217.

<sup>878</sup> *Id.*, p. 218.

<sup>879</sup> John Boswell, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité : les Homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 143-144.

apparence<sup>880</sup> », fut élevé auprès de Saül, roi d'Israël. Jonathan, l'aîné de Saül, tombe sous son charme dès leur première rencontre : « Or il advint, dès que David eut achevé de parler à Saül, que l'âme de Jonathan se lia à l'âme de David et que Jonathan l'aima comme lui-même<sup>881</sup>. » Le même jour, « Jonathan conclut une alliance avec David, parce qu'il l'aimait comme lui-même<sup>882</sup> ». L'attachement se présente comme mutuel car à un moment, alors qu'ils se retrouvent seuls, David dit à Jonathan : « Ton père sait bien que j'ai trouvé grâce à tes yeux (...)»<sup>883</sup>. » Lorsque Jonathan est tué par les Philistins sur le mont Guelboé, David pleure sa mort :

Je suis en détresse à cause de toi, mon frère Jonathan,  
tu m'étais très cher,  
ton amour était pour moi plus merveilleux  
que l'amour des femmes !<sup>884</sup>

Ces épisodes ont été présentés durant tout le Moyen Âge, dans la littérature ecclésiastique et aussi dans la littérature populaire, comme « des exemples d'attachement extraordinaire, dont le côté sensuel n'était pas omis<sup>885</sup> ». De plus, l'histoire de David et Jonathan peut constituer une sorte d'antidote à certaines lectures culpabilisantes à partir du Lévitique, puisqu'elle relate une relation sans la juger, ni la condamner, préfigurant ainsi le conseil des évangiles : « Ne jugez pas, vous ne serez pas jugés ; ne condamnez pas et vous ne serez pas condamnés<sup>886</sup> » (Luc, VI, 37). D'une manière générale, l'identification de membres de la société par l'orientation sexuelle est un acquis moderne : la notion d'homosexuel(le) n'existait ni au temps de l'Ancien Testament, ni au temps des Évangiles. Nous pouvons même supposer que l'auteur de la Genèse était obligé décrire la création des sexes opposés afin de rendre compte des origines de la race humaine. En effet, la

---

<sup>880</sup> *Premier livre de Samuel*, Chapitre XVI, 12, in *La Bible. Ancien Testament*, vol. I, *op. cit.*, p. 867.

<sup>881</sup> *Premier livre de Samuel*, Chapitre XVIII, 1, in *La Bible. Ancien Testament*, vol. I, *op. cit.*, pp. 875-876.

<sup>882</sup> *Premier livre de Samuel*, Chapitre XVIII, 3, in *La Bible. Ancien Testament*, vol. I, *op. cit.*, p. 876.

<sup>883</sup> *Premier livre de Samuel*, Chapitre XX, 3, in *La Bible. Ancien Testament*, vol. I, *op. cit.*, p. 883.

<sup>884</sup> *Deuxième livre de Samuel*, Chapitre premier, 26, in *La Bible. Ancien Testament*, vol. I, *op. cit.*, p. 927.

<sup>885</sup> John Boswell, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité : les Homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIVe siècle*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>886</sup> *Évangile selon Luc*, in *La Bible. Nouveau Testament*, introduction par Jean Grosjean, textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy, avec la collaboration de Paul Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 194.

procréation est possible grâce à l'engendrement qui se fait par un homme et une femme, donc il fallait montrer un couple hétérosexuel.

Quant au Nouveau Testament, il ne prend pas une position nette sur l'homosexualité, et l'influence de l'Écriture sur les attitudes envers les homosexuels reste discutable. D'après John J. McNeill, on pourrait rétorquer que, « premièrement, ce qui est désigné, surtout dans le Nouveau Testament, par homosexualité, ne renvoie pas du tout à la même chose, ou que, deuxièmement, les auteurs bibliques n'avaient pas de la chose la même conception que nous aujourd'hui<sup>887</sup> ». Jésus, quant à lui, apparaît s'être peu préoccupé de questions sexuelles ; ses observations en ce domaine sont très rares. Si Jésus aborde une question sexuelle, son objectif est en général de se prononcer sur un thème plus général : l'intention, l'indissolubilité des liens du mariage, et ainsi de suite. Ce qui concerne l'homosexualité, Jésus n'en a rien dit<sup>888</sup>. En matière sexuelle, il attache beaucoup d'importance à une seule chose : la fidélité (le Christ interdit le divorce excepté en cas d'infidélité).

Les plus anciens et les plus écoutés de tous les arguments avancés par les théologiens chrétiens hostiles à la sodomie dérivait du comportement animal. À titre d'exemple, nous mentionnons l'Épître de Barnabé, probablement composée au cours du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., qui met en relation l'interdiction mosaïque de manger la chair de certains animaux avec divers péchés sexuels. Ou bien, le *Physiologos*, un bestiaire chrétien du II<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> siècle après J.-C., qui établit le même rapport fantaisiste entre les légendes pittoresques sur la sexualité animale et la loi mosaïque. Ces rapprochements ont largement déterminé les attitudes postérieures à l'égard du comportement homosexuel (les évêques et les moines du Moyen Âge avaient tendance à comparer un sodomite à un lièvre ou à une hyène). Parmi de nombreuses espèces, représentées dans le *Physiologos*, nous retrouvons des animaux hybrides comme sirène-oiseau (plus précisément, la sirène-oie<sup>889</sup>), ce qui confirme notre hypothèse à propos du lien très étroit entre l'homosexuel et la sirène.

Cependant, le haut Moyen Âge témoigne une évolution considérable concernant des attitudes envers l'homosexualité qui se dirigent vers une tolérance croissante. En Europe de XI-XII<sup>e</sup> siècles, avec l'essor des villes et le progrès technique, la culture gay est devenue de plus en plus visible. Si

---

<sup>887</sup> John McNeill, « La Nécessité d'une Définition de l'Homosexualité », in *L'Église et l'homosexuel : un plaidoyer*, op. cit., p. 43.

<sup>888</sup> Du point de vue historique, on ne sait pas ce que Jésus a réellement dit car aucun texte attribué à lui n'existe. Les seuls textes existants ont été rédigés par ses apôtres ou plusieurs dizaines voire centaines d'année après la période de vie de Jésus Christ. Donc il est impossible d'attribuer une pensée à Jésus. Ce que nous connaissons de ses paroles sont les propos rapportés, donc forcément inexacts et sélectionnés par le rapporteur.

<sup>889</sup> *Physiologos : Le bestiaire des bestiaires*, op. cit., p. 116.



les villes ont toujours été associées aux idées de démocratie et de gouvernement autonome, la corrélation entre la vie urbaine et la liberté individuelle s'impose avec une force au cours de cette période<sup>890</sup>. Le XII<sup>e</sup> siècle témoigne la résurgence de la littérature, traitant la passion amoureuse comme sujet essentiel. « L'"amour courtois" unissait les femmes entre elles et les hommes entre eux non moins qu'un homme et une femme ; la littérature gay qui nous est parvenue de cette période est extraordinairement abondante, si on la mesure à l'ensemble des textes<sup>891</sup>. » À titre d'exemples, nous pouvons mentionner les poèmes de Marbode, l'évêque de Rennes, ou bien, l'œuvre poétique de Baudri de Bourgueil, le chroniqueur et prélat.

La renaissance de la sodomie allait en parallèle avec la réforme de l'Église. En 1049, saint Pierre Damien adresse au nouveau pape réformateur Léon IX un long rapport, qui a reçu pour titre *Le Livre de Gomorrhe (Liber gommorhianus)*<sup>892</sup>. Dans ce traité, l'auteur dénonce, d'une façon très sévère, les rapports sexuels entre membres du clergé ; les descriptions dévoilent en détails la variété des rapports homosexuels qui sont, selon auteur, couramment pratiqués non seulement entre prêtres, mais aussi entre « des pères spirituels » et leurs fils, ce qu'on pourrait comprendre comme une allusion à la pédophilie.

La tradition morale chrétienne, condamnant l'homosexualité, contraint les homosexuels chrétiens à un choix difficile, voire impossible entre leur foi et leur condition humaine. Cependant, d'une manière paradoxale, le niveau supérieur de la littérature du haut Moyen Âge a été atteint dans les écrits du saint Aelred de Rievaulx, qui procurent à l'amour entre personnes du même sexe son expression la plus profonde dans un contexte chrétien. Aelred était abbé du monastère cistercien de Rievaulx, en Angleterre, ami du roi David d'Écosse ; dans ses traités – *Le miroir de la charité*<sup>893</sup> et *L'Amitié spirituelle* (ou *L'Amitié véritable*)<sup>894</sup> – il formule une notion de l'amitié chrétienne qui met l'accent sur les affections humaines et dépasse toutes les définitions théologiques. En effet, Aelred exprime explicitement « l'essentiel de la corrélation implicite entre amour humain et amour

---

<sup>890</sup> Henri Pirenne, *Les villes du Moyen Âge*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Chronos », 2017, pp. 145, 162-163.

<sup>891</sup> John Boswell, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité : les Homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 270.

<sup>892</sup> Saint Pierre Damien, *Livre de Gomorrhe*, Marseille, Éditions ACRF, 2018.

<sup>893</sup> Aelred de Rievaulx, *Le miroir de la charité*, textes choisis et présentés par Jean-François Fyot, Paris, Salvator, coll. « Petite bibliothèque monastique », 2018.

<sup>894</sup> Aelred de Rievaulx, *L'Amitié véritable*, Perpignan, Éditions Artège, coll. « Les classiques de la spiritualité », 2013.

spirituel qui sous-tendait depuis longtemps la poésie amoureuse des clercs<sup>895</sup> ». Pour ainsi dire, Aelred fait de l'amitié et de l'amour humain non seulement le fondement de la vie monastique, mais aussi un moyen d'approche de l'amour divin.

Dans ce contexte, le monarchisme devient le lieu d'une véritable *gay subculture* : plusieurs chroniqueurs mentionnent l'homosexualité de Guillaume le Roux (qui a régné en Angleterre de 1087 à 1100) ou de Richard Cœur de Lion (le roi des croisades dont la valeur est devenue un symbole de l'idéalisme chevaleresque). De plus, un poème anonyme de l'époque parle de l'existence de maisons de prostitution masculine à Chartres, Orléans, Sens et Paris<sup>896</sup>. Pour résumer cette période, on voudrait citer Bernard de Morlaix, moine et poète de Cluny du XII<sup>e</sup> siècle, qui relie, d'une manière inattendue, l'eau et l'homosexualité. D'après lui, les sodomites « sont aussi nombreux que les grains d'orge, aussi nombreux que les coquillages dans la mer ou les grains de sable sur le rivage<sup>897</sup> » ; les villes et même les lieux saints sont « inondés », selon son expression, d'une société homosexuelle.

Du côté de l'Islam, aucun texte sacré ou légal, contrairement à la Torah, ne réprime explicitement l'acte sodomite. La civilisation musulmane hérite, à la fois, des rapports d'homosexualité antiques et de la réprobation morale à la recherche passionnelle du plaisir, présente dans le néo-platonisme et le christianisme<sup>898</sup>. Ibn Hawqal, voyageur et géographe arabe du X<sup>e</sup> siècle, auteur d'une somme cosmographique et encyclopédique de référence (*Kitāb ṣurat al-Ard*), couvrant l'ensemble du monde islamique, des Indes à l'Espagne, nous a laissé une description d'une étrange coutume, observée à Maghreb, qui était alors soumis au contrôle militaire de la tribu berbère des Kutama (ouest tunisien) :

La plupart des Berbères qui habitent le Magrib, depuis Sijilmasa [Tafilalt] jusqu'aux [...] dépendances de Būna [ʿAnaba], accueillent les voyageurs avec hospitalité ; il se trouve même des gens parmi eux qui, pour faire honneur aux étrangers, leur prostituent leurs enfants. Cette détestable coutume fut vivement

---

<sup>895</sup> John Boswell, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité : les Homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 284.

<sup>896</sup> *Id.*, p. 322.

<sup>897</sup> *Id.*, p. 297.

<sup>898</sup> Simon Pierre, « Homosexualité au Maroc médiéval. Tolérance et réprobation », in *Culture d'Islam. Aux Sources de l'Histoire* [en ligne]. Consulté le 6 janvier 2021.

<Disponible sur : <http://www.culture-islam.fr/etudes-diverses/histoire-des-berberes/homosexualite-au-maroc-medieval-tolerance-et-reprobation>>

combattue par Abū ‘Abd Allah le missionnaire [Fatimide] qui eut recours à des moyens extrêmes pour l’abolir ; mais elle résista à tous ses efforts<sup>899</sup>.

Dans cet extrait du livre *Description de l’Afrique*, Ibn Hawqal nous fait savoir que l’hospitalité était une grande vertu non seulement dans le Judaïsme et le christianisme, mais aussi dans les sociétés musulmanes. Nous y retrouvons une culture assez étendue et décomplexée de la pédérastie, inscrite dans le rituel d’hospitalité, si cher aux Maghrébins.

Si dans l’Empire romain du III<sup>e</sup> siècle, un homme dit passif, c’est-à-dire, celui qui s’est prêté au plaisir d’un autre homme, devait perdre la moitié de ses biens (cf. *Sententiae* du juriste Paulus), la civilisation musulmane distingue, elle aussi d’une façon assez stricte, l’homme qui est sexuellement actif de celui qui est passif. À titre d’exemple, nous pouvons mentionner le prince maghrébin Guennoun b. Ibrāhīm ar-Rahūnī qui se voit attaqué par un poète renommé du X<sup>e</sup> siècle, Al-Bajālī : « Guennoun prétend qu’il n’est que pédéraste ; il est cependant le passif quand il se trouve seul avec son page<sup>900</sup>. » Ces vers nous apprennent deux choses : premièrement, la pédérastie n’est pas le vice le plus grave (cela confirme les informations transmises par Ibn Hawqal) ; deuxièmement, le fait d’être passif amoindrit la virilité de celui qui s’y livre, et est un sujet de mépris, et de plaisanteries amères. En effet, la position passive rappelle celle de la femme, donc elle est jugée déshonorante (la passivité est tolérable uniquement pour un individu d’une classe sociale inférieure). Nous pouvons donc conclure que le Maghreb islamique était et reste aujourd’hui un monde complexe et paradoxal, où la norme morale et la pratique s’enchevêtrent sans se confronter nécessairement et où les dispositions légales et les habitudes coutumières semblent s’opposer tout en se complétant.

La plupart des attitudes fanatiques et particulièrement intolérantes, que nous avons l’habitude d’interpréter comme typiquement médiévales, concernent uniquement le Moyen Âge tardif qui est lié, dans le contexte européen, à l’apparition de l’Inquisition et à la notion de l’hérésie. Le philosophe du XIII<sup>e</sup> siècle Brunetto Latini nous apprend que, de tous les péchés, « les vices les plus condamnés sont ceux des sodomites<sup>901</sup> ». Certes, depuis des siècles, la société a tendance à

---

<sup>899</sup> *Ibid.*

<sup>900</sup> Cité dans ‘Abd Allāh ibn ‘Abd al-‘Azīz Abū ‘Ubayd al-Bakrī, *Description de l’Afrique Septentrionale*, traduite par [le baron William] Mac Guckin de Slane, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient Adrien-Maisonneuve, 1965, p. 250.

<sup>901</sup> Brunetto Latini, *Le petit trésor*, traduit de l’italien, présenté et annoté par Bertrand Levergeois, édition bilingue, Paris, Michel de Maule, coll. « L’Absolu singulier », 1997, p. 265.

expulser, à exclure les êtres redoutables hors du corps social<sup>902</sup> ; les sodomites ont été puni d'une façon très sévère, en effectuant la castration ou l'exclusion définitive (la mort), surtout, au XIII-XIV<sup>e</sup> siècles. En effet, durant cette période, en Occident, les lois condamnaient la sodomie sans aucune pitié, il y avait toute une série de châtiments :

À l'origine, la loi impériale semble avoir préconisé la peine du glaive, à savoir la décapitation, pour les personnes reconnues coupables de sodomie. Mais l'usage, auquel s'adjoignirent certaines dispositions municipales, s'établit de les pendre. L'habitude vint ensuite de les étrangler, puis de les brûler. Au Moyen Âge, la sodomie était considérée crime de droit mixte : elle relevait à la fois des tribunaux laïques et des tribunaux ecclésiastiques. [...]

Il était admis que les juges pouvaient procéder par Inquisition et utiliser la torture<sup>903</sup>.

Comme nous pouvons le supposer, la sodomie n'était pas juste un type d'actes interdits ; les inculpés étaient considérés comme infâmes, odieux, répugnants. Ainsi, ce que Guy Hocquenghem appelle « la paranoïa anti-homosexuelle<sup>904</sup> » a duré pendant des siècles et, sous certaines formes, elle reste présente aujourd'hui.

Cependant, le terme « sodomie » recouvrait, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, un ensemble de relations sexuelles réprochées, pas seulement anales ou homosexuelles. Les notions de l'homosexualité et de la sodomie commencent à se différencier, d'une manière plus nette, au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'homosexuel devient un personnage ayant son passé, son histoire, son enfance, son caractère, sa forme de vie, sa morphologie, et ainsi de suite. En effet, le terme « homosexualité », dérivé du grec (*homos* : semblable), a été créé à cette époque – vers 1869 – par le journaliste hongrois Karl-Maria Kertbeny. Désormais, l'homosexualité, appelée aussi sous les dénominations de l'inversion, l'uranisme, la sodomie, l'hermaphrodisme psychosexuel, la pédérastie, l'unisexualisme, l'homophilie, etc., est présente partout : entre 1898 et 1908 parurent mille publications sur cette forme de monosexualité<sup>905</sup>. Michel Foucault nous rappelle qu'à partir de deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'homosexualité assiste à toutes ses conduites, à l'instar d'une nature singulière :

---

<sup>902</sup> Cf. Michel Foucault, *Théories et institutions pénales. Cours au Collège de France. 1971-1972*, op. cit., pp. 127-147 ; Michel Foucault, *La société punitive. Cours au Collège de France. 1972-1973*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Études », 2013, pp. 3-22 ; Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1993.

<sup>903</sup> Raymond De Becker, *L'Érotisme d'en face*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Bibliothèque internationale d'érotologie », n°12, 1964, pp. 115-118.

<sup>904</sup> Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, op. cit., pp. 31, 48.

<sup>905</sup> Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 679.

Il ne faut pas oublier que la catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée du jour où on l'a caractérisée – le fameux article de Westphal en 1870, sur les « sensations sexuelles contraires » peut valoir comme date de naissance – moins par un type de relations sexuelles que par une certaine qualité de la sensibilité sexuelle, une certaine manière d'intervenir en soi-même le masculin et le féminin. L'homosexualité est apparue comme une des figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphrodisme de l'âme. Le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce<sup>906</sup>.

Dans cet extrait, Michel Foucault qualifie le psychiatre allemand Carl Friedrich Otto Westphal comme fondateur de la conception moderne de l'homosexualité, qui est séparée de la typologie de relations sexuelles et liée à l'« hermaphrodisme de l'âme ». Bien que Guy Hocquenghem constate que la pensée pseudo-scientifique de la psychiatrie du XIX<sup>e</sup> siècle « a transformé l'intolérance barbare en intolérance civilisée<sup>907</sup> », le siècle des révolutions industrielles et démographiques témoigne quand même de vraies recherches dans le milieu scientifique, notamment, la théorie de l'évolution, développée par Charles Darwin, qui suggère l'idée de l'hermaphrodisme des embryons :

On sait depuis longtemps que, dans le règne des vertébrés, un sexe possède, à l'état rudimentaire, diverses parties accessoires caractérisant le système reproducteur propre à l'autre sexe ; or on a récemment constaté que, à une période embryonnaire très précoce, les deux sexes possèdent de vraies glandes mâles et femelles. Il en résulte que quelque ancêtre extrêmement reculé du règne vertébré tout entier a dû être hermaphrodite ou androgyne<sup>908</sup>.

Ainsi, dans son œuvre *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (*The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871), Darwin dévoile sa vision de la généalogie humaine. Afin de parvenir à l'idée de l'hermaphrodisme de l'ancêtre de l'homme, le naturaliste britannique s'appuie sur les recherches de ces contemporains, les anatomistes allemands : l'étude des amphibiens de Karl Gegenbaur et les observations de Heinrich Wilhelm Waldeyer concernant les organes sexuels. Avec ses conclusions révolutionnaires, Charles Darwin, en tant que l'homme de science, crée un contraste très significatif pour la culture et l'idéologie de l'époque victorienne, préoccupée par les valeurs morales de la société. En effet, l'homosexualité est restée illégale tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle : des poursuites policières, concernées la sodomie, a eu une forte augmentation en Angleterre de cette époque.

---

<sup>906</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005, p. 59 (première édition – 1976).

<sup>907</sup> Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, op. cit., p. 27.

<sup>908</sup> Charles Darwin, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, t. 1, traduit par Edmond Barbier, Bruxelles, Éditions Complexe, 1981, p. 176.

Il est possible d'aborder la sodomie sous l'angle de l'éthique. Jean Epstein, notant que la sodomie est tout aussi courante parmi les hétéros que parmi les homos, attire notre attention sur les questions de la réceptivité, la sensibilité, la plasticité sensorielle et « les équilibres physiologiques particulièrement délicats<sup>909</sup> » de l'aimé dont l'âme et le corps doivent être créés et façonnés par l'amant. Malheureusement, la séquence de Boorman ne parle guère d'amour, on y retrouve l'utilisation machinale du corps comme objet, ayant, pour le but, l'auto-satisfaction animale et l'humiliation de l'autre. Une telle satisfaction de leurs besoins est typique pour les prisonniers qui, n'ayant aucune possibilité d'avoir un partenaire sexuel permanent, utilisent le corps de l'autre afin de « se vider ».

Par conséquent, l'extrait filmique nous oblige de définir deux phénomènes bien distincts : « activité homosexuelle et état homosexuel<sup>910</sup> ». En effet, nous voyons un viol homosexuel, mais est-ce que cela vaut dire que le malfaiteur est gay ? Peut-être, c'est juste une activité de courte durée, un essai passager, qui ne définit guère l'état du personnage ? D'après Alfred Kinsey, le pionnier de la sexologie scientifique américaine, au moins 37% de la population masculine ont eu une expérience homosexuelle<sup>911</sup>. Dans certains cas, les hétérosexuels adoptent un comportement homosexuel en raison d'un choc traumatique ou de troubles psychiques. Le film de Boorman, malheureusement, ne répond pas à ces questions (nous, en tant que spectateurs, ne savons rien sur le passé des malfaiteurs).

### 3.2.3. Sexualité liquide : John Boorman et Sándor Ferenczi

La sexualité humaine est toujours liée aux matières liquides (le sperme, la salive, les sécrétions vaginales, le lubrifiant). Même Aristote, dans la *Métaphysique*, affirme que « les semences de toutes

---

<sup>909</sup> Jean Epstein, « Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine », dans Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat (dir.), *Jean Epstein, Œuvres complètes, vol. 3, 1928-1938. Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine, Photogénie de l'impondérable et autres écrits*, Paris, Independencia, 2014, p. 90.

<sup>910</sup> John J. McNeill, « La Nécessité d'une Définition de l'Homosexualité », in *L'Église et l'homosexuel : un plaidoyer*, op. cit., p. 44.

<sup>911</sup> Alfred Kinsey, « Homosexual Outlet », in Joseph A. McCaffrey (ed.), *The Homosexual Dialectic*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1972, pp. 3-30. Cité dans John J. McNeill, « La Nécessité d'une Définition de l'Homosexualité », in *L'Église et l'homosexuel : un plaidoyer*, op. cit., p. 44.

choses ont une nature humide<sup>912</sup> ». L'eau en tant que matière éventuelle d'origine de l'être humain nous renvoie vers l'histoire de la descendance d'*homo sapiens*. En effet, Charles Darwin nous montre que les ancêtres de l'homme menaient une vie aquatique : « car la morphologie nous enseigne clairement que nos poumons ne sont qu'une vessie natatoire modifiée, qui servait autrefois de flotteur<sup>913</sup> ». De plus, les fentes du cou de l'embryon humain indiquent la place où les branchies existaient autrefois. L'image des premiers ancêtres de l'homme induit l'idée d'un être hybride (mi-homme mi-animal) car, d'après Darwin, « les deux sexes portaient la barbe<sup>914</sup> » (ce détail nous renvoie vers l'image d'une sirène barbue, évoquée par l'iconographie gréco-romaine).

L'humidité devient ainsi le point de rencontre entre les sirènes et les êtres humains. Brunetto Latini – le philosophe et chancelier florentin du XIII<sup>e</sup> siècle – décrit les sirènes comme les femmes impures et lascives ; si elles demeurent dans l'eau, c'est parce que « la luxure est issue de l'élément humide<sup>915</sup> ». Ainsi, le texte médiéval nous ramène vers les réflexions sur le rapport entre la matière liquide et la sexualité.

Les questions complexes, liées à l'homme comme une espèce de primates, appelée *Homo sapiens*, surtout, la théorie des pulsions et de la libido, nous renvoient vers les idées du psychanalyste hongrois Sándor Ferenczi. En intégrant la biologie à la psychanalyse, le disciple et l'ami de Freud ouvre un champ d'hypothèses nouvelles, une science, appelée la psychanalyse des origines ou *bioanalyse*, selon laquelle, le psychique et l'organique forment une seule réalité, faite de significations et de symboles (les atomes et les cellules humaines, tissées de symboles, portent en eux leur histoire, le sens de leur genèse). La sexualité infantile, découverte par Freud, inspire Ferenczi à développer sa propre théorie de la génitalité :

Je pense que ce que nous appelons génitalité est la somme des pulsions dites partielles et des excitations des zones érogènes. Chez l'enfant, tout organe et toute fonction d'organe sont, dans une large mesure, au service des tendances à la satisfaction du plaisir. La bouche, les orifices d'excrétion, la surface de la peau, l'activité des yeux et des muscles, etc., sont utilisés par l'enfant comme moyens d'autosatisfaction, qui longtemps ne reçoivent aucune « organisation » tangible, les auto-érotismes étant encore anarchiques. Plus tard, les tendances au plaisir se regroupent autour de certains foyers ; c'est par l'organisation dite orale et sadique-anale que le développement commence à sortir de son anarchie antérieure. J'ai alors tenté une étude plus approfondie de la période où cette unification arrive à maturité, la génitalité.

---

<sup>912</sup> Aristote, *Métaphysique*, *op. cit.*, p. 81 (A25-30).

<sup>913</sup> Charles Darwin, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, t. 1, *op. cit.*, p. 175.

<sup>914</sup> *Ibid.*

<sup>915</sup> Brunetto Latini, « Des sirènes », in *Le livre du trésor*, Livre I, *op. cit.*, p. 335. Cité dans Édouard Brasey, *La petite encyclopédie du Merveilleux*, Paris, Le Pré aux Clercs, coll. « Fantasy », 2007, p. 73.

J'en vins à la conviction que c'est une sorte de modèle organique du refoulement qui permet aux organes du corps de se mettre, progressivement, au service de l'autoconservation ; il en résulte, à cet égard, une amélioration considérable des capacités fonctionnelles. Les tendances libidinales refoulées, et d'abord librement flottantes, s'entremêlent (d'où le terme d' « amphimixie » = mélange) et finissent par se concentrer en un réservoir spécial de plaisir, l'appareil génital, pour y être périodiquement déchargées<sup>916</sup>.

*Homo sapiens*, dès ses origines, était toujours penché vers l'autosatisfaction (l'envie de plaisir doit être satisfaite afin de garantir un bon fonctionnement du corps humain et de l'appareil psychique). L'extrait nous dévoile le développement de la sexualité humaine, de la période prépubertaire à l'âge d'adulte, en nous faisant savoir que la fonction génitale est, avant tout, un processus de décharge : « l'expulsion de produits suscitant une tension », ou bien, « la répétition périodique d'une activité suscitant du plaisir, activité qui ne joue pas nécessairement un rôle dans la conservation de l'espèce<sup>917</sup> ». Nous pouvons constater que ces idées dévoilent Ferenczi comme un vrai disciple de Freud car le père de psychanalyse a conçu, dès l'origine de la psychanalyse, le principe de plaisir comme le principe premier, dominant, de la vie psychique. Pendant un certain temps, un organisme peut provisoirement supporter un déplaisir, dans l'espoir de rencontrer, plus tard, le plaisir attendu. Dans le film de Boorman, les deux malfaiteurs incarnent le besoin de décharge (leurs corps se trouvent, d'une certaine façon, dans l'obligation de satisfaire leurs besoins : l'accomplissement du principe de plaisir). En revanche, la séquence filmique complique l'illustration de satisfaction sexuelle par son mode d'expression : l'idée du viol détermine le jugement purement négatif de la part du spectateur. Ainsi, le principe de plaisir est soumis aux valeurs morales et, par conséquent, condamné.

En exposant sa théorie phylogénétique, Ferenczi nous apprend que les animaux les plus développés, vivant dans l'eau, les poissons, sont les plus lointains ancêtres de l'homme (dans la série des vertébrés). D'une manière générale, chez la très grande majorité des animaux aquatiques, le processus de fécondation se déroule dans l'eau : la femelle dépose ses ovules directement dans le liquide sans aucune copulation. En effet, l'eau a un rapport avec la naissance de l'homme : les rêves de femmes enceintes induisent symboliquement le sauvetage des eaux (la naissance) ; les personnes, qui souffrent d'une névrose d'angoisse, voient souvent des rêves à propos de sauvetage des eaux aussi qui peuvent être interprétés comme une délivrance, la réalisation d'un désir. Selon Freud, la

---

<sup>916</sup> Sandor Ferenczi, « Masculin et féminin », in *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, présentation de Nicolas Abraham, traduction de Judith Dupont et Myriam Viliker, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1992, p. 25.

<sup>917</sup> *Id.*, p. 26.



naissance est la première grande angoisse, et nous pouvons concevoir le rêve typique de sauvetage de la noyade comme la représentation symbolique de délivrance de ce danger. De plus, la naissance et l'existence antérieure dans le liquide amniotique pourraient être un symbole organique du souvenir de la grande catastrophe géologique et des luttes pour l'adaptation que nos ancêtres ont dû vivre afin de s'adapter à la vie terrestre. Pour ainsi dire, cette théorie, inspirée par *L'Interprétation des rêves* de Freud, crée une conception bioanalytique qui permet d'interpréter le rêve du sauvetage des eaux comme une trace mnésique, héréditaire et inconsciente du processus du naissance, d'une part, et d'une catastrophe d'assèchement et d'adaptation, d'autre part.

La bioanalyse aquatique aide à Ferenczi aller encore plus loin et développer une théorie sur la *bisexualité* de l'être humain non seulement au niveau psychique, mais aussi sur le plan organique : le garçon a hérité de glandes mammaires rudimentaires, et la fille d'un minuscule membre viril (*clitoris*). D'après Ferenczi, le processus de développement de l'individu est une répétition de l'histoire de l'espèce pour l'adaptation à la vie terrestre :

Chez les deux sexes s'éveilla certainement la tendance à abriter les *cellules germinales* à l'intérieur d'un organisme dispensant nourriture et humidité, en guise de substitut à *la perte de l'existence en milieu marin*, et certainement aussi le désir nostalgique de *jouir*, du moins au niveau *symbolique* et *hallucinatoire*, du *bonheur des cellules germinales*<sup>918</sup>.

Dans ce modèle, l'existence en milieu marin apparaît comme une sorte de paradis perdu, le milieu idéal, abrité par l'eau (à l'instar du ventre de la mère). L'humidité éveille ainsi le désir nostalgique de jouir, elle est indispensable afin de pouvoir survivre en milieu terrestre. C'est pour cela que l'organe génital humain, indissociable de l'liquidité, est un réservoir de plaisir, évoquant la perte de paradis aquatique. Dans le film de Boorman, nous voyons une sorte de l'opposé de ce paradis perdu : l'espace filmique est couvert par l'eau monstrueuse, qui est subversive et destructrice. L'eau de la rivière menace les êtres humains ; dans ce contexte, la sexualité liquide acquiert les mêmes connotations (elle est associée au viol, au dégoût, au mal).

Les spectateurs peuvent supposer que les malfaiteurs, qui violent Bobby dans *Délivrance*, sont, eux-mêmes, les victimes de ce que Sándor Ferenczi appelle « la fusion des érotismes anal et urétral », ou bien, « l'amphimixie » : « Les individus atteints de cette affection traitent leur sperme avec autant de légèreté que s'il s'agissait d'urine, c'est-à-dire d'un déchet de l'organisme dépourvu

---

<sup>918</sup> *Id.*, p. 32.

de valeur<sup>919</sup>. » En effet, les voyous du film identifient le processus du coït à la défécation, ce que fournit à la séquence filmique une touche de l'esthétique du laid<sup>920</sup>. Pour ainsi dire, les pervers s'efforcent de cumuler les érotismes : après avoir observé la scène de la sodomie (l'acte de voyeurisme), le criminel tente de se servir de la bouche d'Ed afin de recevoir une fellation (un plaisir humide).

Sur le plan purement technique du rapport sexuel, la scène induit l'idée que le viol possède peu de traits distincts : le coït s'accompagne « d'impulsions agressives manifestes<sup>921</sup> » qui s'expriment au cours de l'acte sexuel « par des manifestations musculaires d'intensité croissante<sup>922</sup> ». Sur ce point, l'acte sexuel du couple, la scène du coït du cinéma pornographique, ou bien, la séquence de *Délivrance* dégagent les mêmes manifestations. Les traits sadiques évidents peuvent accompagner non seulement le viol, mais aussi une scène entre les amoureux passionnés, adeptes du sado-masochisme ou du jeu des rôles (soumission/domination).

Les idées de Ferenczi à propos de la sexualité liquide retrouvent un écho dans les études de Havelock Ellis, portées sur l'ondinisme (les auteurs contemporains l'appellent l'urolagnie ou l'urophilie), qui se caractérise par une forte excitation érotique liée à l'urine. Par conséquent, ce rapprochement entre l'urination et l'érotisme suggère l'hypothèse qu'il doit y avoir deux fonctions sexuelles, deux formes de libido : l'une urinaire, et l'autre génitale. En effet, le pénis masculin exerce deux fonctions : la copulation et la miction. Toutes les deux sont d'origine liquide : la copulation est étroitement liée à l'apparition du sperme, et la miction désigne l'élimination d'urine. L'ondinisme accorde une signification supplémentaire à l'urine : ce liquide biologique devient une source de l'excitation sexuelle.

Le terme de l'ondinisme induit le lien avec les ondines, tout en soulignant leur côté hypersexuel. Les ondines, dont le nom dérive du mot « onde », sont des nymphes des eaux dans la mythologie germanique (elles sont également désignées sous le terme de « nixe »). Si les sirènes fréquentent la mer et ont une queue de poisson, les ondines, quant à elles, préfèrent les rivières et les fontaines, et

---

<sup>919</sup> Sandor Ferenczi, « Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité », in *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle, op. cit.*, p. 48.

<sup>920</sup> Cf. Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, Paris, Circé, 2004.

<sup>921</sup> Sandor Ferenczi, « Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité », in *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle, op. cit.*, p. 83.

<sup>922</sup> *Ibid.*

leur apparence est complètement humaine. Cependant, toutes les deux sont liées à la sexualité liquide, au pouvoir de séduction<sup>923</sup>.

Le médecin anglais Havelock Ellis s'appuie sur les recherches de René Quinton<sup>924</sup>, un physiologiste français, à propos de l'influence thérapeutique de l'eau salée. L'étude de Quinton montre que « l'eau de mer est isotonique avec les corpuscules du sang, de sorte que c'est le seul milieu où les corpuscules sanguins puissent vivre plus de vingt-quatre heures ; c'est là un fait remarquable, car il prouve que l'eau de mer ressemble au sérum physiologique naturel du sang et que, de plus, les sels de l'eau de mer sont les sels qui se retrouvent dans le corps, et même dans une proportion identique (...)»<sup>925</sup>. Outre l'impact sur la physiologie humaine, l'eau de mer agit sur la disposition psychique.

Nous pouvons constater que, depuis l'âge de l'homme préhistorique, le lien entre l'eau et l'urine est mutuel : d'une part, l'eau est à considérer comme le symbole de l'urine, et d'autre part, l'urine est l'eau par excellence car en elle sont concentrées « toutes les forces surnaturelle de l'eau<sup>926</sup> ». En effet, l'homme primitif a admis le caractère sacré de l'urine : tout comme l'eau pure, l'urine dérive de l'ancienne eau salée qui fut le berceau organique de la vie humaine. De plus, dans certaines cultures, nous retrouvons l'urine dans les cérémonies d'initiation, de fécondation et des moissons. Par exemple, en Nouvelle-Guinée, lors des cérémonies d'initiation, le chef se tient au-dessus du jeune homme et lui urine dans la bouche ; quand il a passé par cette épreuve, le jeune homme devient éligible au grade de guerrier<sup>927</sup>. Nous pouvons élargir les significations de l'urine par les connotations cosmiques : l'analogie de l'urine et de la pluie (dans ce cas, la pluie est interprétée comme l'urine d'un être divin), l'analogie de l'urine du dieu et du déluge primitif, et ainsi de suite. Enfin, l'urine, tout comme l'eau, peut être une source de plaisir.

---

<sup>923</sup> Nous avons déjà abordé la question de la différence entre les sirènes et les ondines en analysant le film *Femmes entre elles* de Michelangelo Antonioni, cf. § 2.5.2. « Le film-sirène ou le film-coquillage ? » (pp. 263-264).

<sup>924</sup> Cf. René Quinton, *L'eau de mer milieu organique : constance du milieu marin originel, comme milieu vital des cellules, à travers la série animale*, Paris, Masson, 1912.

<sup>925</sup> Havelock Ellis, « L'ondinisme », in *Études de psychologie sexuelle*, t. VII, édition critique établie sous la direction du Professeur [Ange-Louis-Marie] Hesnard, traduction par A. Van Gennep, Paris, Le Livre Précieux, coll. « Les Grandes Études de Sexologie », 1965, p. 168.

<sup>926</sup> *Id.*, p. 173.

<sup>927</sup> *Id.*, p. 176.

Le liquide, en tant que l'état de la matière, ainsi que son monde zoologique, sont inséparables des animaux vertébrés, surtout, des poissons. D'après Ferenczi, l'image d'un poisson flottant ou nageant dans l'eau exprime « l'acte sexuel et la situation intra-utérine<sup>928</sup> » à la fois. Comme l'homme descend du poisson, nous pouvons remarquer non seulement la ressemblance extérieure entre les situations du pénis dans le vagin, l'enfant dans le ventre de sa mère et le poisson dans l'eau, mais aussi une certaine « connaissance phylogénétique inconsciente<sup>929</sup> » : certains détails du symbolisme des rêves et des névroses suggèrent une analogie profonde entre le corps maternel et l'océan. Dans ce contexte, l'image d'une sirène nordique – celle avec la queue de poisson – incarne une sorte de synthèse des différentes situations analogiques, que nous venons d'écrire, qui nous ramènent vers les visions cauchemardesques de la sexualité liquide, liées aux perversions, à la bestialité. Dans le monde du cinéma, ces visions exhibitionnistes sont exprimées à travers l'imaginaire pornographique.

#### 3.2.4. Le cinéma pornographique : l'orgasme de la sirène

La sexualité comme entièrement liquide est représentée dans le cinéma pornographique où l'angle de la caméra peut souligner la texture de la semence masculine ou l'intensité de la transpiration. Le cinéma pornographique (et, en général, toute une industrie de porno) prend son inspiration de l'image de sirène : cette créature fantastique marine, qui vole toute nue dans l'air (ou nage dans l'eau), avec les seins exposés à tout le monde, peut être interprétée comme une forme de la pornographie antique et/ou médiévale.

Bien que le cinéma pornographique soit un objet d'études pour ce qu'on appelle les études pornographiques (*porn studies*), existantes depuis la fin des années 1980, le début des années 1990, parler des films pornographiques, comme constituant un genre cinématographique, ne va pas de soi : depuis sa naissance, le cinéma pornographique est l'objet d'un contrôle politique et de condamnations. En effet, d'après Julien Servois, le terme « pornographie » désigne ordinairement

---

<sup>928</sup> Sandor Ferenczi, « Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité », in *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, op. cit., p. 96.

<sup>929</sup> *Ibid.*

une catégorie *infamante* (au sens moral, esthétique et philosophique)<sup>930</sup>. Néanmoins, en soulevant la question sur la pornographie, nous pouvons distinguer deux camps : celles et ceux qui pensent que la pornographie asservit (elle est répétitive, « normative », misogyne, grossièrement hétérosexuelle, etc.) et celles et ceux qui pensent que la pornographie subvertit (elle est créative, non « normative », attentive aux désirs des femmes, ouverte à toutes sortes de « pratiques sexuelles minoritaires », et ainsi de suite)<sup>931</sup>. Est-il possible d'étudier le cinéma pornographique du point de vue esthétique et discuter, par la suite, d'une certaine esthétique des films porno ? Nous supposons que c'est tout à fait possible car un tel cinéma crée une esthétique-sirène que nous définissons comme une expression du désir animalier, de la séduction, de la sexualité humide, du l'interdit, du non-dit. En tant qu'événement, le porno nous libère du quotidien complètement banal et standardisé ; les scénarios du cinéma pornographique peuvent être très créatifs, joyeux, ingénieux. D'ailleurs, certains théoriciens du cinéma, notamment Linda Williams, en s'appuyant effectivement sur l'expérience de *porn studies*, qui se situent dans le champ interdisciplinaire, aux confluent des études culturelles, des études féministes et des études sur le *gender* (*gender studies*), prend au sérieux l'existence d'un genre pornographique<sup>932</sup>. De plus, les recherches de Michel Foucault, relatives à la sexualité, rend le cinéma pornographique philosophiquement plus respectable :

Avons-nous *vraiment* besoin d'un *vrai* sexe ? Avec une constance qui touche à l'entêtement, les sociétés de l'Occident moderne ont répondu par l'affirmative. Elles ont fait jouer obstinément cette question du « vrai sexe » dans un ordre de choses où on pouvait s'imaginer que seules comptent la réalité des corps et l'intensité des plaisirs<sup>933</sup>.

La société Occidentale de notre époque était avide de nouvelles expériences sensuelles, elle voulait sentir à fond « la réalité des corps », découvrir et exploiter tous les plaisirs corporels d'une façon plus intense possible. Pourtant, l'extrait pose plus de questions que fournit de réponses : qu'est-il vraiment un vrai sexe ? Comment définissons-nous aujourd'hui la sexualité ? Les idées du penseur français révèlent-elles les sensations sexuelles de la sirène ? La chimère marine peut-elle atteindre l'orgasme ? Si oui, comment ? Quelles stimulations peuvent amener la sirène à la

---

<sup>930</sup> Julien Servois, *Le cinéma pornographique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et Cinéma », 2009, p. 9

<sup>931</sup> Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Questions d'éthiques », 2003, p. 7.

<sup>932</sup> Cf. Linda Williams, *Hard Core*, Berkeley, University of California Pr, 1999 (première édition – 1989).

<sup>933</sup> Michel Foucault, « Le vrai sexe », in *Dits et écrits*, t. 2 (1976-1988), texte n°287, Paris, Gallimard, 2001, p. 935.

jouissance ultime ? Nous retrouvons certaines réponses – implicites, indirectes – dans une interview, destinée à la revue canadienne *Body Politic* :

La sexualité fait partie de nos conduites. Elle fait partie de la liberté dont nous jouissons dans ce monde. La sexualité est quelque chose que nous créons nous-mêmes – elle est notre propre création, bien plus qu'elle n'est la découverte d'un aspect secret de notre désir. Nous devons comprendre qu'avec nos désirs, à travers eux, s'instaurent de nouvelles formes de rapports, de nouvelles formes d'amour et de nouvelles formes de création. Le sexe n'est pas une fatalité ; il est une possibilité d'accéder à une vie créatrice<sup>934</sup>.

Selon Foucault, la sexualité se concentre dans deux notions qui sont étroitement liées : la liberté et la création. Le sexe comme création ouvre la voie à la liberté sexuelle, dont l'une des expressions est le cinéma porno. En effet, le cinéma pornographique est antibourgeois et révolutionnaire, voire anarchiste, tout comme le chant des sirènes. En même temps, le porno est profondément sincère et honnête à l'instar d'une jeune sirène vierge qui essaie de séduire un marin pour la première fois. En nous encourageant à créer de nouvelles formes de sexualité, à goûter les plaisirs les plus délicieux, Foucault nous invite, d'une manière implicite, à créer un mode de vie sirène, un *devenir* sirène. Ce mode de vie sirène se définit, d'un côté, par la liberté totale de choisir sa sexualité, son éthique, sa politique et, d'un autre côté, par l'affirmation de soi-même en tant que force créatrice. Le plaisir de la sirène est déssexualisé : la chimère atteint l'orgasme en humiliant et en tuant les marins, donc en créant une sorte de nouvelle forme du S/M (le sadomasochisme aquatique). Dans un tel jeu créatif d'humiliation, la sirène prend le rôle d'une « dominante », ou bien, d'une « maîtresse », alors que le marin – le partenaire dominé – reste « soumis » (il est obligé de prendre le rôle d'un « esclave », tout comme Bobby Trippe, soumis au désir d'un inconnu dans *Délivrance* de John Boorman). L'orgasme de la sirène nous prouve que l'assimilation du plaisir au sexe est complètement dépassée.

La société éprouve la liberté sexuelle de la même façon qu'elle crée les œuvres d'art. Le penseur français avoue que « la sexualité, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est devenue l'une des sources les plus productives de notre société et de notre être<sup>935</sup> ». De plus, nos choix sexuels créent une nouvelle vie culturelle. La sexualité polyphonique de la sirène nous invite à oser d'utiliser notre corps comme la source possible d'une multitude de plaisirs. L'image de la sirène nous rappelle aussi la notion de « régression thalassale », définit par Sandor Ferenczi comme « désir de retourner

---

<sup>934</sup> « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », in *Dits et écrits*, t. 2 (1976-1988), texte n°358, Paris, Gallimard, 2001, p. 1554.

<sup>935</sup> *Id.*, p. 1555.

à l'océan abandonné aux temps primitifs<sup>936</sup> ». Effectivement, le cinéma porno fait surgir cette force pulsionnelle, cette attraction, à travers la génitalité. Le coït y est « la libération d'une tension pénible et, simultanément, la satisfaction de la pulsion de retour au corps maternel et à l'océan, ancêtre de toute les mères<sup>937</sup> ». Ainsi, l'individu s'identifie, entièrement, à la sécrétion génitale. Comme ces sécrétions font partie de l'individu, leur évacuation s'accompagne d'un sentiment de perte. Nous pouvons constater que la sexualité liquide retrouve un écho dans les principes universels de la vie (la naissance, l'attraction, le plaisir ou la mort).

Toutefois, pendant longtemps, la sexualité humaine a du subir des condamnations, voire des répressions. Michel Foucault avoue que, historiquement, le sexe « n'ait pas été seulement affaire de sensation et de plaisir, de loi ou d'interdiction, mais aussi de vrai et de faux, que la vérité du sexe soit devenue chose essentielle, utile ou dangereuse, précieuse ou redoutable, bref, que le sexe ait été constitué comme un enjeu de vérité<sup>938</sup> ». Le philosophe français distingue deux procédures qui aident à produire la vérité du sexe : l'art érotique (*ars erotica*), qui existait en Chine, au Japon, en Inde, et une *scientia sexualis*, pratiquée dans notre civilisation sous forme de l'aveu. En effet, depuis le Moyen Âge, l'aveu est devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées afin de produire le vrai : on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses désirs, et ainsi de suite. De plus, « la vérité n'appartient pas à l'ordre du pouvoir, mais elle est dans une parenté originaire avec la liberté : autant de thèmes traditionnels dans la philosophie, qu'une "histoire politique de la vérité" devrait retourner en montrant que la vérité n'est pas libre par nature, ni l'erreur serve, mais que sa production est tout entière traversée des rapports de pouvoir<sup>939</sup> ». Le porno, quant à lui, s'engouffre dans ce rapport complexe entre la vérité et la liberté : les films pornographiques dévoilent la vérité libérée en soulignant aussi la vérité de la liberté.

Dans les champs des études cinématographiques, Yann Lardeau évoque l'idée que le succès du porno passe exclusivement par le cinéma, la cinématographie étant le mode d'expression privilégié de la pornographie. « Ceci présuppose qu'il existe une proximité profonde, voire une identité, de régime, du cinéma à la pornographie, qui fait qu'il ne peut y avoir de pornographie que

---

<sup>936</sup> Sandor Ferenczi, « Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité », in *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, op. cit., p. 103.

<sup>937</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>938</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, op. cit., p. 76.

<sup>939</sup> *Id.*, pp. 80-81.

cinématographique<sup>940</sup>. » En s'appuyant sur les pensées de Bazin, McLuhan et Baudrillard, Yann Lardeau non seulement défend la thèse d'une essence pornographique du cinéma, mais aussi le définit comme l'art de la prostitution :

[L]e cinéma porno, ce n'est pas le sexe représenté au cinéma, ce n'est même pas simultanément du cinéma et du sexe : *c'est le cinéma lui-même, comme médium, qui est pornographique*. Tel est le message final (et même unique) du porno : l'irruption en gros plan du sexe sur l'écran cinématographique ne prostitue pas l'Art cinématographique [...], elle réinscrit l'être profond du cinéma comme *art de la prostitution*<sup>941</sup>.

Le critique du cinéma français nous montre que ce n'est pas le sexe qui est obscène, mais, dans le sens fondamental, c'est le cinéma, comme médium, qui est un art obscénique : cela se fonde dans ses opérations techniques (mouvements de la caméra, angles et cadrages de prises de vues), ses procédés scénographiques, etc. Sur ce point, tout le cinéma peut être défini comme un art-sirène qui joue, d'un côté, avec le corps de comédien comme avec un mannequin, et d'autre côté, avec un différent degré de l'érotisme, ainsi que différentes formes de sexualité où la manipulation de désir prend le rôle principal. Prenons l'exemple du film-sirène *Nymphomaniac* de Lars von Trier (2013) : l'histoire de Joe (Charlotte Gainsbourg) combine la pornographie et la poésie, tout en proposant l'idée que le sexe est une forme ultime de la poésie.

Le cinéma porno gay renouvelle, d'une certaine façon, le genre cinématographique en refusant de se soumettre à la grille de lecture hétérosexuelle et en questionnant des codes de la représentation pornographique traditionnelle. Les acteurs du cinéma porno gay sont souvent les bodybuilders (Arpad Miklos, Jesse Jackman, Rogan Richards, Spencer Reed, Jaxton Wheeler, etc.) dont le corps entier – dur et musclé – rappelle le pénis en érection. L'origine du bodybuilding se trouve dans la mythologie grecque où tous les dieux sont très musclés ; nous pouvons même dire que l'art occidental (notamment Michel-Ange ou Léonard de Vinci) nous présente les divinités masculines grecs (ou romaines) comme les premiers bodybuilders de la culture occidentale. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner *Neptune et Triton*, l'une des premières sculptures de l'artiste italien Gian Lorenzo Bernini, réalisée entre 1622 et 1623. Neptune y pointe son trident vers la mer, tandis que Triton souffle dans sa coquille. Celle-ci est conçue pour en faire jaillir de l'eau (que nous pouvons interpréter comme une métaphore visuelle de l'éjaculation), afin que la sculpture puisse servir de

---

<sup>940</sup> Yann Lardeau, « Le sexe froid (du porno et au delà) », in *Cahiers du cinéma*, juin 1978, n° 289, p. 49.

<sup>941</sup> *Id.*, p. 54.



fontaine. Pour le spectateur de notre époque, l'image suggère une forte connotation sexuelle car Triton, incarnant une version masculine de la sirène, se trouve entre les cuisses nues de Neptune.

Le cinéma porno gay accentue souvent la sodomie en tant que pratique sexuelle, qui souligne l'importance de l'anus (l'orifice terminal du tube digestif). En raison du rapport sexuel, l'anus est, d'une certaine façon, transféré du système digestif au système sexuel. Pourtant, contrairement à la vulve et au vagin, l'anus et le rectum ne produisent pas de lubrification naturelle facilitant le rapport sexuel. Du point de vue psychanalytique, l'absence du liquide empêche le « *processus d'identification entre la sécrétion et le Moi*<sup>942</sup> », ce que se produit pendant un rapport sexuel dit classique (hétérosexuel). Cependant, l'anus est une zone érogène. Ainsi, la sodomie pourrait être une source de plaisir pour le receveur. En revanche, dans le cas de Boorman, il s'agit du viol où le plaisir devient impossible. De



La sculpture de Bernini, *Neptune et Triton*, dégage une forte connotation homoérotique.  
Victoria and Albert museum, Londres

plus, le malfaiteur pratique la sodomie à sec (sans lubrification) qui est douloureuse. On ne sait même pas s'il atteint la jouissance car on ne voit aucun *cum shot*. En effet, Sandor Ferenczi, en s'appuyant sur les *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* de Freud, nous dit que, chez l'adulte, « la décharge effective de l'excitation ne se produit qu'au moment de l'éjaculation<sup>943</sup> ». Le fait de regarder (le cas du deuxième malfaiteur) sert seulement à déclencher le mécanisme génital (la vue donne envie d'obtenir le plaisir).

L'analyse du phénomène de sodomie prouve une profonde affinité qui lie les sirènes et les homosexuels : pour la sirène, qui est une créature hybride (mi-femme mi-oiseau ou bien, mi-femme

---

<sup>942</sup> Sandor Ferenczi, « Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité », in *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, op. cit., p. 63.

<sup>943</sup> *Id.*, p. 59.

mi-poisson), la sodomie apparaît comme une forme de sexe la plus appropriée à son origine car c'est une pratique sexuelle qui induit, d'une certaine façon, l'hybridation (la sodomie soulève l'idée de l'animalité). D'ailleurs, en allemand moderne, le terme « sodomie » ne fait aucunement référence à la pénétration anale, mais désigne la zoophilie (en latin, *sodomia bestialis*).

### 3.3. Sirène qui pense : dialogue avec Timothy Morton

La nature chez Boorman – brute, sombre et masculine – incarne une sorte d'inversion de certaines idées de Timothy Morton à propos de la jonction entre penser écologique et penser le genre et la sexualité. En effet, le film-sirène *Délivrance* articule les pensées anti-écologiques et les pensées anti-*queer* : les deux agresseurs, pratiquant le viol homosexuel, restent très machistes dans leur façon d'être, ils ne ressemblent guère aux personnes LGBTQ (efféminées, délicates, raffinées, esthètes) ; ils sont les je-m'en-foutistes (indifférents à l'égard de l'homme, ainsi que de la nature). En même temps, les offenseurs rappellent le peuple autochtone, les natifs américains de l'époque de Christophe Colomb. Dans ce cas, le spectateur pourrait même justifier leurs actes : au fait, pour les autochtones, les voyageurs sont les intrus, qui *violent* leur territoire. Le viol sexuel est donc une réponse au viol territorial. Dans ce type de pensées, nous pouvons retrouver les racines de toutes les xénophobies ou de la politique extrême droite en général. Effectivement, les malfaiteurs incarnent une sorte de pensée fasciste qui agit selon les règles extrêmement violentes. « L'obsession du lieu empêche toute vision véritablement écologique<sup>944</sup>. » En effet, les agresseurs autochtones vivent quelque part dans la forêt, tout près du cosmos, cependant, l'harmonie cosmique n'est pas du tout inscrite dans leur culture.

Les agresseurs incarnent une sorte de primitivisme culturel ; ils ont beaucoup de choses en commun avec les enseignants de la vision apocalyptique chrétienne : ils s'en foutent de la nature et de l'être humain car, de toute façon, la fin de monde est proche et tous les hommes vont bientôt disparaître. Les malfaiteurs du film-sirène *Délivrance* pensent en termes d'*ici* et *maintenant* (les termes de là-bas et d'alors n'existent pas pour eux). Même l'acte lui-même de penser, que Morton et Heidegger lie avec la présence environnementale<sup>945</sup>, n'est pas inhérent aux agresseurs car ils n'agissent que selon leurs pulsions sexuelles.

Les offenseurs et la rivière se reflètent comme deux miroirs créant un labyrinthe infini : « Ce que nous appelons Nature est monstrueux et toujours en mutation, étrangement étrange tout au long du

---

<sup>944</sup> Timothy Morton, *La Pensée écologique*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>945</sup> Cf. Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », in *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2017, pp. 170-193 ; Timothy Morton, *La Pensée écologique*, *op. cit.*, p. 54.

chemin<sup>946</sup>. » En effet, le livre de la Nature, que nous essayons de lire à travers le film de Boorman, n'est pas linéaire, unifié ou syntaxiquement organisé. Cependant, nous ne pouvons pas le définir comme chaotique non plus : il possède sa propre structure qui est difficilement déchiffrable pour le cerveau de l'homme. Pour éclairer ses idées, Morton s'appuie sur *L'Origine des espèces* de Charles Darwin : « Darwin identifie trois sortes de développement : les espèces, les variétés et les monstres<sup>947</sup>. » Les trois sont embrouillées, confuses : selon quels critères faudrait-il déterminer la monstruosité ? Où sont les limites de variation ou de spéciation ? Que dire des organes rudimentaires ? De plus, la monstruosité n'est pas un phénomène clair non plus : comme nous dit Michel Foucault, elle est liée au mélange, à l'hybridation<sup>948</sup>. Dans *La Pensée écologique*, Timothy Morton associe l'idée de l'inconscient chez Freud à l'organisme en évolution chez Darwin : « L'évolution mélange les corps comme le rêve mélange les images et les mots<sup>949</sup>. » Si le mot « monstre » trouve son origine dans le latin (*monstrare* signifie « montrer »), l'art du cinéma devient un vrai médium qui crée un dialogue entre le regardeur et le regardé. Par conséquent, l'image-hybride de Boorman dévoile sa monstruosité à travers le regard du spectateur : le monde filmique de *Délivrance* est un milieu à voir avec la coexistence, mais pas avec l'harmonie, tout comme le langage ou l'inconscient. Dans la littérature, le sens naît à partir du bruit, du désordre, de la confusion des mots qui acquièrent, au fur et à mesure, une certaine structure, un certain *logos*. L'évolution du chaos vers l'ordre et la clarté se fait progressivement, au fil du regard du lecteur, qui combine, ordonne et ajuste les signes du langage, et fait apparaître le sens. De la même façon, le spectateur du cinéma participe à l'évolution filmique, guidée par l'image-hybride de Boorman. Le film-sirène *Délivrance* manifeste ainsi de la diversité, de la continuité, mais pas de l'harmonie ; les images-hybrides sont des chimères – les sirènes – constituées de fragments d'autres créatures. Comme le dit Timothy Morton, « l'étrange étranger est étranger à lui-même<sup>950</sup> ». Pour ainsi dire,

---

<sup>946</sup> Timothy Morton, *La Pensée écologique*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>947</sup> Cf. Charles Darwin, *L'Origine des espèces*, texte intégral de la première édition de 1859, traduit, présenté et annoté par Thierry Hoquet, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2013, p. 85 ; cité dans Timothy Morton, *La Pensée écologique*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>948</sup> Nous avons déjà traité cette question dans un des paragraphes précédents : 3.2.1. « L'inversion sexuelle : la perversion et le danger ? », pp. 325-326.

<sup>949</sup> Timothy Morton, *La Pensée écologique*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>950</sup> *Id.*, p. 114.

l'imaginaire de Boorman nous invite à découvrir l'évolution de l'image, ainsi que le potentiel des puissances cinématographiques.

L'image-hybride boormanienne est un être mutant qui change avec les mouvements de la caméra, des angles de prise de vue, l'intensité des couleurs et le type d'éclairage. L'esthétique de l'image-hybride est un atout qui participe à la sélection sexuelle, s'effectuant entre le spectateur et le figuré : à l'instar de sirène, l'image nous séduit, charme, provoque. Ainsi, le spectateur devient une proie de l'image-hybride, dénonçant la conscience humaine à l'instar d'un attribut de vulnérabilité et d'humilité plutôt que de puissance. Le film-sirène est un gagnant, qui dévoile le pouvoir d'illusion : en vrai, la sirène est une créature irréelle, un pur fantasme, un produit de l'imagination humaine ; cela nous prouve que la monstruosité et le caractère illusoire vont de pair.

La pensée écologique de Morton est orientée vers les gens, c'est-à-dire, il ne s'agit que des gens. Dans ce contexte, les personnages négatifs de *Délivrance* (les offenseurs) peuvent être interprétés comme les êtres post-humains, ou bien, comme ceux qui représentent la post-Nature (ils ne ressentent ni l'empathie, ni l'affection). En effet, les malfaiteurs fonctionnent comme les bêtes, voire, comme les machines ; leur intériorité est un vide. La rencontre entre « nous », représentés par les quatre voyageurs et « l'étrange étranger », défini par les offenseurs, est forcément risquée, perverse, car « l'étrange étranger » est inquiétant et incertain. Pourtant, nous pouvons facilement renverser cette situation en échangeant les rôles : du point de vue des offenseurs, les voyageurs sont « les étranges étrangers » qui entrent brusquement dans leur territoire ; dans ce cas, les autochtones deviennent les vrais humains qui défendent leur terre. Par conséquent, qui deviendrait un être sensible dans ce modèle ? Normalement, les êtres sensibles devraient souffrir, mais qui souffre plus – les locaux ou les explorateurs ? Les locaux sont violents dans la mesure où ils utilisent l'agression sexuelle contre les voyageurs, donc enfreignent la loi de l'hospitalité ; en revanche, les explorateurs tuent les autochtones et mentent à la police. Quel crime est alors plus grave – le viol ou le meurtre ?

La Nature boormanienne se dresse pour juger, surveiller et punir l'être humain, qui ne l'aime pas comme il faut ; tout ce qui est contre-nature est consigné et sanctionné. « L'environnementalisme s'est fait piéger par les idéologies de la masculinité, la performance ultime de la non-performance, l'imitation ultime de la Nature<sup>951</sup>. » Si « la pensée écologique est intrinsèquement *queer*<sup>952</sup> », la pensée anti-écologique est profondément machiste. En effet, la Nature chez Boorman n'est pas féminine, elle est masculine dans le sens où la masculinité signifie la tentative d'arracher de soi la

---

<sup>951</sup> Timothy Morton, *La Pensée écologique*, op. cit., p. 138.

<sup>952</sup> *Id.*, p. 40.

dimension féminine : la rivière, comme la représentation du pouvoir, est radicale, extravertie, hostile, elle possède une santé agressive et fonctionne selon ses propres lois autoritaires.

L'eau de la rivière dans *Délivrance* de Boorman pourrait incarner ce que Timothy Morton appelle « hyperobjet » :

Un hyperobjet peut être un trou noir. Un hyperobjet peut être le gisement pétrolier de Lago Agrio, en Équateur, ou les Everglades, en Floride. Un hyperobjet peut être la biosphère, ou le système solaire. Un hyperobjet peut être la somme totale de tous les matériaux nucléaires présents sur la terre, ou simplement le plutonium, ou l'uranium [...].

Les hyperobjets ont de nombreuses propriétés en commun. Ils sont *visqueux*, ce qui signifie qu'ils « collent » aux êtres auxquels ils sont associés. Ils sont *non-locaux* ; autrement dit, toute « manifestation locale » d'un hyperobjet n'est pas directement l'hyperobjet. Ils impliquent des temporalités profondément autres que celles à l'échelle humaine auxquelles nous sommes habitués. [...] Les hyperobjets occupent un espace de phase à dimension élevée, qui les rend par moments invisibles aux humains. Et ils présentent leurs effets de manière *interobjective* ; ils peuvent être détectés dans un espace composé d'interactions entre les propriétés esthétiques des objets. L'hyperobjet n'est pas fonction de notre savoir : il est *hyper* par rapport aux vers de terre, aux citrons et aux rayons ultraviolets, tout comme par rapport aux humains<sup>953</sup>.

L'extrait nous ouvre de nouvelles voies concernant l'herméneutique filmique, notamment l'interprétation de polyphonies aquatiques du cinéma. La viscosité définit la façon d'être « ici », dans l'espace social et expérientiel de l'être humain. Comme nous apprend Timothy Morton, les hyperobjets sont collés à une vitre, à l'instar des visages, « ils portent sur moi des regards menaçants : leur proximité même constitue la menace<sup>954</sup>. » L'eau en tant que phénomène correspond le principe de « non-localité » : en tant que hyperobjet, l'eau semble « habiter un système causal humain, où association, corrélation et probabilité sont les seules choses dont nous disposons pour le moment<sup>955</sup> ». En revanche, la rivière de *Délivrance*, qui possède une localisation bien précise (elle prend sa source dans les Appalaches en Caroline du Nord et rejoint la Géorgie), échappe à sa définition. En effet, selon Morton, la rivière présente une « manifestation locale » de l'hyperobjet. De plus, la rivière du film-sirène va être détruite par le barrage, alors que « les hyperobjets ne se décomposent pas dans le temps d'une vie<sup>956</sup> ». Si nous pouvons penser l'avenir de l'eau (elle transcende notre propre mort), le futur de la rivière est inexistant.

---

<sup>953</sup> Timothy Morton, *Hyperobjets : philosophie et écologie après la fin du monde*, traduit par Laurent Bury, Saint-Étienne, Cité du design, École supérieure d'art et design, 2018, p. 7.

<sup>954</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>955</sup> *Id.*, p. 50.

<sup>956</sup> Timothy Morton, *La Pensée écologique*, *op. cit.*, p. 213.

En outre, l'être humain peut voir les hyperobjets uniquement par fragments : « La raison pour laquelle ils semblent non-locaux et temporellement raccourcis est précisément ce caractère transdimensionnel<sup>957</sup>. » En effet, nous en tant que spectateurs, voyons une partie de la rivière (la surface de l'eau éclatante, quelques cascades, la rive, etc.), mais nous ne sommes pas en mesure de voir la totalité de l'eau. Dans le cas du cinéma, l'hyperobjet est limité dans l'espace-temps très serré de l'écran filmique. Morton, tout comme Deleuze, conçoit le temps comme le liquide où « l'image se fond et s'écoule<sup>958</sup> » à l'instar d'une onde dans la rivière. Ainsi, cette esthétique fluide de la pensée nous permet de détecter les hyperobjets.

L'image cinématographique elle-même pourrait être interprétée comme hyperobjet car elle crée l'espace composé d'interactions (le maillage filmique), qui est fluide et visqueux à la fois ; une telle image fonctionne selon ses propres temporalités, en fossilisant un moment précis. Prenons pour l'exemple la *Délivrance* de John Boorman : le récit se déroule juste avant la construction d'un barrage qui apparaît comme le moment fatidique pour l'existence du fleuve ; en même temps, l'histoire est fictive, créant des temporalités authentiques. À la fin de son œuvre *Hyperobjets : philosophie et écologie après la fin du monde*, Timothy Morton avoue que, dans le contexte de l'urgence écologique, « chaque objet est un hyperobjet<sup>959</sup> ». Cette idée paradoxale est liée non seulement à notre façon de penser l'environnement, mais aussi à notre façon de penser l'art du cinéma : à travers son film, John Boorman apparaît à l'instar d'un intellectuel pessimiste qui questionne l'écologie politique et insiste sur l'idée de la violence profonde de la nature ; par conséquent, la nature, telle quelle est en réalité, ne mérite pas d'être sauvée, tout comme l'être humain. La nature chez Boorman est une sorte d'un père toxique, qui nous persécute et qui nous punit sans aucune raison tout au long de notre vie.

La nature, ainsi que la conception de l'être humain boormanien nient la possibilité quelconque de coexistence harmonieuse et amicale de toutes les espèces vivantes : l'idéalisme écologique est remplacé par un matérialisme pessimiste, voire nihiliste, où la responsabilité des êtres envers les autres (notamment, la responsabilité de ne pas tuer) est vue en tant qu'une posture bancale et

---

<sup>957</sup> Timothy Morton, *Hyperobjets : philosophie et écologie après la fin du monde*, op. cit., p. 86.

<sup>958</sup> *Id.*, p. 88.

<sup>959</sup> *Id.*, p. 222.

dangereuse. Par conséquent, nous nous rendons compte que le regard écologique sur le film-sirène *Délivrance* est totalement apocalyptique.

Cependant, le film de Boorman possède un point en commun avec la pensée écologique : il sape la métaphysique (dans le monde de *Délivrance*, existent les êtres, mais il n'y a aucun Être suprême dans le sens métaphysique). Dans ce contexte sombre, le film-sirène nous invite à repenser notre rapport à la nature et à l'univers en général. D'après Timothy Morton, même dans les plus grandes avancées d'une façon de penser prétendument anti-écologique, nous trouvons des traces de pensée écologique<sup>960</sup>. Comme nous rappelle le philosophe anglais, nous ne sommes pas arrivés à la fin de l'histoire, mais à son commencement. Il ne s'agit pas de rechercher un retour à la nature, d'essence réactionnaire, mais de construire un monde nouveau, qui est défini par une réalité post-capitaliste : « un monde d'être et non d'avoir<sup>961</sup> ». En revanche, John Boorman, ainsi que James Dickey, son scénariste, semblent avoir confiance en futur du capitalisme, qui ramènera le progrès technique et le bien-être des humains perdus leur humanisme. Pour ainsi dire, le capitalisme apparaît en tant qu'une chimère idéologique – une sirène – qui séduit afin de ruiner, anéantir.

\*\*\*

Après avoir effectué l'analyse de trois séquences de *Délivrance* de John Boorman, nous pouvons sans doute qualifier cette œuvre de film-sirène : la nature destructive va avec la sexualité excessive ; la structure du récit s'appuie sur les contrastes, les antithèses, les oppositions, dont les plus significatives concernent le rapport nature (l'eau) vs civilisation, ainsi que le rapport entre deux différentes civilisations. La nature acquiert des connotations d'une sirène insidieuse qui trompe à l'homme, aveuglé par sa naïveté. Par conséquent, le voyage sur la rivière devient une sorte d'initiation, grâce à laquelle les personnages connaissent le vrai visage non seulement de la nature, mais aussi de l'être humain. La nature chez Boorman n'est ni romantique, ni idyllique, bien au contraire, elle est sauvage et non déchiffrable. L'opacité comme le signe principal de la nature apparaît non seulement dans le livre *Walden* de Thoreau, mais aussi dans le film *Délivrance*. Ce n'est pas la civilisation qui a tué ce qu'il y a de meilleur dans l'être humain. La nature humaine, elle-même, est sombre, bestiale, irrationnelle. Pour Boorman, l'homme n'est qu'un animal à deux pattes, dépendant de ses instincts. Les quatre personnages de *Délivrance* évoquent les marins grecs

---

<sup>960</sup> Timothy Morton, *La Pensée écologique*, op. cit., p. 40.

<sup>961</sup> *Id.*, p. 221.



envoûtés par le chant des sirènes pendant que leurs canots se brisent sur les rochers ; parmi eux, Lewis représente Jason et Boutès moderne à la fois (il guide le voyage, court furieusement vers le son produit par l'eau, comme si c'était un chant ensorcelant des sirènes). Michel Ciment définit ce film comme « un retour aux sources où l'homme américain retrouve les racines et les pulsions les plus profondes de sa civilisation dans un réveil trempé de sueurs froides<sup>962</sup> ». Le mouvement d'ondulation sur la surface de la rivière crée une vraie polyphonie filmique qui se présente sur deux niveaux (visuel et sonore). Le côté optique du film-sirène nous aide à élaborer le concept d'image-hybride qui témoigne non seulement l'union des oppositions, mais aussi la transmission du principe d'hybridation de la mythologie au cinéma. Si dans *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni, nous retrouvons une image-hybride dans le sens où le son acquiert les caractéristiques de l'image, et l'image se transforme en son, *Délivrance* de John Boorman joue, d'une part, au niveau de l'image (avec les limites entre la lumière et l'ombre), d'autre part, au niveau de la conception du personnage (avec les limites entre l'humanité et la bestialité) : Bobby est forcé à devenir mi-homme mi-truie.

---

<sup>962</sup> Michel Ciment, *Boorman, un visionnaire en son temps*, op. cit., p. 98.

### 3.4. Sirène comme matrice du réseau intertextuel et intermédial : réalisateur-hydrophobe Brian De Palma

Nous avons classé les réalisateurs en deux catégories : ceux qui sont « hydrophiles » (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini et Jean Epstein) et ceux qui sont « hydrophobes » (Alfred Hitchcock, Brian De Palma, John Boorman). Pour ces derniers (les « hydrophobes »), l'eau est un lieu des cauchemars et d'hallucinations, qui créent des significations polysémiques. L'œuvre de Brian De Palma est très polyphonique dans le sens où l'intertextualité s'y joue selon ses propres règles, créant ainsi un labyrinthe de significations. Les images sont guidées par la tentation de séduire et de tuer en laissant une trace de l'eau mélangée avec du sang, comme la preuve du désir animal (désir de « sirène »). La raison de cette identification bestiale se trouve dans les profondeurs de l'inconscient, qui dénonce l'animalité de l'être humain. Pourtant, chez De Palma, la douche venant de *Psychose* (*Psycho*, 1960) d'Alfred Hitchcock n'est « jamais comme le lieu d'un vrai meurtre, le couteau n'est jamais phallique<sup>963</sup> ». Les personnages de De Palma ont tendance à se travestir en jouant un rôle de « sirène ». Ainsi, le meurtre n'est qu'un jeu aquatique, coloré par la rougeur du sang.

Brian De Palma est bien connu comme étant une sorte d'héritier d'Hitchcock, ayant sa propre vision du monde, de la cinématographie et de l'art en général ; il est non seulement un postmoderniste, mais aussi un visionnaire, un créateur. *Psychose* d'Hitchcock fonctionne comme un intertexte, qui induit certaines significations et navigue vers un sous-texte (un non-dit, un non-montré), dans cinq films-sirènes de De Palma : *Phantom of the Paradise* (1974), *Carrie au bal du diable* (*Carrie*, 1976), *Pulsions* (*Dressed to Kill*, 1980), *Blow Out* (1981) et *Body Double* (1984). Chacun de ces films nous montre les différents moyens de refilmer la scène de douche hitchcockienne en ajoutant une nouvelle dimension, une nouvelle signification, un nouveau questionnement. « *En cinéma, refilmer veut dire filmer ce qui n'était pas initialement filmé*<sup>964</sup> » : interroger, provoquer, transformer, voire déformer et même recréer l'image-source.

---

<sup>963</sup> Jacques Aumont, « Alfred Hitchcock tel que je l'imagine », in *Matière d'images, op. cit.*, p. 18.

<sup>964</sup> Jean-Michel Durafour, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2013, p. 133.

Les notions de « transformation » ou « recreation » nous renvoient vers l'intertextualité qui pourrait expliquer le lien, ou bien, le dialogue, voire le polylogue, entre deux ou plusieurs textes (littéraires, picturales, cinématographiques, etc.). Si l'apparition du terme « intertextualité » date de 1967, Julia Kristeva en pose ses fondements en 1969 : « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »<sup>965</sup>. Vers les années 1980, l'intertextualité se développe, s'élargit et se prolonge jusqu'à l'intermédialité, profondément lié aux percées technologiques. Bien que Kristeva s'intéresse non seulement aux relations inter-littéraires, mais aussi au dialogue inter-artistique, l'intermédialité, se référant aux relations entre les médias, nous aide à saisir, d'une façon plus adéquate, les jeux cinématographiques de l'œuvre de Brian De Palma. Les séquences de douche dans les cinq films mentionnés auparavant deviennent les palimpsestes filmiques, créant à travers les images de l'eau, une polyphonie aquatique.

#### 3.4.1. Le cri et le silence chez Alfred Hitchcock et Franz Kafka

Si nous essayions de trouver un équivalent littéraire de l'œuvre cinématographique d'Alfred Hitchcock, ce serait probablement Franz Kafka, l'écrivain pragois de la langue allemande, l'une des figures les plus sombres de la littérature mondiale du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, sur plusieurs points (la création d'une atmosphère cauchemardesque, le pessimisme, la peur, la culpabilité, la perte d'identité, les raisons obscures de la malveillance humaine, les décisions irrationnelles, ou encore l'influence de la psychanalyse), Kafka apparaît comme une sorte du jumeau intellectuel ou bien une âme-sœur platonique du « maître du suspense ».

Dès ses premiers films en noirs et blanc, Alfred Hitchcock a attiré naturellement l'approche psychanalytique. En effet, « la trajectoire de Hitchcock, de ses films des années 1930 à *Psychose*, est-elle d'une certaine façon parallèle à celle de Lacan<sup>966</sup> ». Si la théorie de Lacan des années 1950

---

<sup>965</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 145.

<sup>966</sup> Slavoj Žižek, « Dans ses yeux insolents, je vois ma perte écrite », in *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais avoir osé le demander à Hitchcock*, [avec des textes de Miran Božovič, Mladen Dolar, Fredric Jameson, et al.], sous la direction de Slavoj Žižek, traduit de l'américain par Marie-Mathilde Burdeau, Nantes, Capricci, « Collection dirigée par Emmanuel Burdeau », 2010, p. 321.

était inscrite dans le discours sur l'intersubjectivité comme source de la « vérité », le séminaire sur le transfert (1960-1961) souligne une asymétrie irréductible dans les relations intersubjectives :

L'intersubjectivité n'est-elle pas ce qui est le plus étranger à la rencontre analytique ? Y pointerait-elle que nous nous y dérobon, sûrs qu'il faut l'éviter. L'expérience freudienne se fige dès qu'elle apparaît. Elle ne fleurit que de son absence<sup>967</sup>.

Ainsi, dans une fameuse relation entre le médecin et le malade, l'intersubjectivité est, d'une certaine façon, imputée : l'analysé s'enferme pour que l'analyste le tourne, l'ouvre. Dans *Psychose*, Hitchcock refuse l'intersubjectivité comme médium de l'intégration symbolique à l'instar de Jacques Lacan : Marion Crane (Janet Leigh), présentée en début du film comme le personnage principal, disparaît brutalement après la scène de la douche et aucun *flash-back* avec voix-off n'apparaît à aucun moment. Ainsi, Marion prend le rôle de l'*agalma*, que Lacan, en s'appuyant sur les sources antiques, définit comme « *ornement, parure*<sup>968</sup> », ou bien, « bijou, objet précieux<sup>969</sup> », soulignant que ce « quelque chose » se trouve « à l'intérieur<sup>970</sup> ». En vérité, la signification de l'*agalma* est très trompeuse, elle dépend du contexte :

Chaque fois que vous rencontrez *agalma*, faites bien attention. Même s'il s'agit des statues des dieux, vous y regarderez de près, et vous vous apercevrez qu'il s'agit toujours d'autre chose. [...] Je vous donne la clé de la question en vous disant que c'est la fonction fétiche de l'objet qui est toujours accentuée. [...] Le fétiche est en lui-même bien autre chose qu'une image ou une icône, en tant qu'elle serait reproduction.

Ce pouvoir spécial de l'objet reste au fond de l'usage dont, même pour nous, l'accent est encore conservé dans les termes d'idole ou d'icône. Le terme d'idole, dans l'emploi qu'en fait Polyeucte par exemple, ça veut dire – C'est rien du tout, ça se fout par terre<sup>971</sup>.

Lacan nous redit que l'*agalma* a toujours un rapport aux images, ce qui est primordial en pensant du cinéma. En effet, dans le livre III de l'*Odyssée* l'*agalma*, cet ornement d'or, « est dans le coup » ; « c'est à la faim de la déesse Athéna que cela est sacrifié<sup>972</sup> ». Autrement dit, l'*agalma*

---

<sup>967</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VIII. Le Transfert : 1960-1961*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ Freudien », 1991, p. 20.

<sup>968</sup> *Id.*, p. 163.

<sup>969</sup> *Id.*, p. 166.

<sup>970</sup> *Ibid.*

<sup>971</sup> *Id.* p. 169.

<sup>972</sup> *Id.*, p. 171.

apparaît comme une espèce de piège à dieux, une sorte de charme puissant. L'aspect de piège séduisant rapproche l'*agalma* au chant des sirènes qui attire et charme des marins. Le chant des sirènes, à l'instar de l'*agalma*, se trouve dans le contexte d'une valeur de plaisir, de jouissance. C'est une sorte d'appel d'amour, une dérive, ayant le statut du sublime, c'est-à-dire, l'objet de désir que Lacan identifie comme « petit *a* ». Ainsi, la signification de l'*agalma* apparaît transférable du visible à l'audible ; de plus, le chant produit par la voix peut être interprété comme prolongement du corps. Dans le cas de *Psychose*, le corps de Marion-sirène, devenant un objet de séduction, attire sa propre mort ; ainsi, Hitchcock renverse le modèle traditionnel du mythe des sirènes : au lieu de tuer quelqu'un, Marion-sirène est tuée elle-même. Slavoj Žižek, quant à lui, précise que Marion représente un « trésor caché », « l'objet non symbolisable (le "plus-de-jouir")<sup>973</sup> ». Ainsi, le corps nu de Marion, faisant une référence aux statues des déesses grecques, renforce sa valeur séduisante et magique à la fois (le corps lui-même comme *agalma*).

La scène de la douche est décrite, par Martin Lefebvre, comme celle qui suscite « une réflexion sur l'intertextualité » ou bien sur la « mémoire filmique<sup>974</sup> ». En effet, plusieurs théoriciens (Martin Lefebvre, Luc Vancheri) soulignent le lien implicite entre la scène de douche de Marion et l'épisode biblique *Suzanne et les Vieillards* (ou *Suzanne au bain*), relatant l'histoire d'une jeune femme – Suzanne – qui, observée alors qu'elle prend son bain, refuse les propositions malhonnêtes de deux vieillards. Pour se venger, ceux-ci l'accusent d'adultère et la font condamner à mort, mais le prophète Daniel intervient, prouve son innocence et fait condamner les vieillards. L'épisode retrouvable dans le chapitre 13 du Livre de Daniel était très souvent représenté en peinture occidentale (parmi d'autres exemples, nous pouvons citer Le Tintoret, Rembrandt, Pierre Paul Rubens, Antoine van Dyck, Willem van Mieris, Eugène Delacroix ou Franz von Stuck). D'après Luc Vancheri, le film *Psycho*, permettant de restaurer le thème de Suzanne au cours des siècles, dévoile la complexité du récit qui se joue au confluent de l'herméneutique biblique et de l'histoire culturelle ; de plus, nous retrouvons une dimension anthropologique car Hitchcock « commande de lire conjointement l'image et le médium, les structures symboliques de la culture et les

---

<sup>973</sup> Slavoj Žižek (dir.), « Dans ses yeux insolents, je vois ma perte écrite », in *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais avoir osé le demander à Hitchcock*, op. cit., pp. 321-322.

<sup>974</sup> Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997, p. 15.

manifestations expressives de l'art<sup>975</sup> ». Dans une telle analyse, Marion *est* Suzanne (nouvelle, modernisée par un film) ; elle « s'offre comme la stricte contemporaine du mythe de Suzanne<sup>976</sup> ». Dans ce contexte, nous pouvons interpréter la scène de douche à l'instar de son baptême (Marion devient Suzanne). Ainsi, Hitchcock se sert de l'iconographie ainsi que de l'herméneutique biblique afin de fournir une interprétation de l'Amérique au tournant des années 1960, tendue entre modernité sociale et archaïsme culturel.

Plusieurs théoriciens du cinéma, parmi lesquels nous citons Elisabeth Weis, Raymond Bellour et Martin Lefebvre, soulignent la récurrence des oiseaux dans *Psycho* (ainsi que dans toute l'œuvre d'Hitchcock) : le nom de Marion – Crane – signifie « la grue » en anglais ; de plus, Marion habite Phoenix, qui est non seulement une ville mais aussi un oiseau prêt à mourir pour se métamorphoser. La mort de l'héroïne est aussi « ponctuée par la mort symbolique d'un oiseau : à la vue du cadavre de Marion, Norman, épouvanté, heurte malgré lui un petit tableau montrant l'image d'un oiseau (la chambre de Marion en est remplie) qui tombe à ses pieds<sup>977</sup> ». Le lien entre Marion et l'image d'un oiseau renforce notre supposition à propos de film-sirène : l'aspect d'une femme-oiseau attire plusieurs significations profondément polyphoniques. Comme la grue est un oiseau carnivore (un oiseau dévorant, qui va mourir lui-même), Martin Lefebvre suggère de lire le nom Crane comme l'anagramme de « carne » (la viande) ; ainsi, le meurtre sous la douche apparaît sous l'angle d'un repas, et Norman acquiert la connotation d'un monstre carnivore, un ogre, donc une espèce de cannibale<sup>978</sup>. Le cannibalisme, qui nous renvoie vers les sirènes, ainsi que le phénomène de l'hybridation (Norman n'y est, en effet, ni homme, ni femme) confirme notre hypothèse du film-sirène.

La *Psychose* d'Alfred Hitchcock fonctionne comme l'un des principaux intertextes concernant les films de Brian De Palma. La scène-source en noir et blanc se déroule dans la douche d'une chambre de motel (0'44'40''-0'47'17'') : le personnage de Marion Crane est assassiné à coups de couteau par Norman Bates (Anthony Perkins), déguisé sous les traits de sa défunte mère. Le

---

<sup>975</sup> Luc Vancheri, *Psycho. La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2013, pp. 12-13.

<sup>976</sup> *Id.*, p. 23.

<sup>977</sup> Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>978</sup> Cf. *Id.*, p. 122.

compositeur et chef d'orchestre américain Bernard Herrmann accentue l'horreur de cette scène par une musique aiguë saccadée. L'un des plans nous montre la bouche ouverte de Marion en gros plan, qui souligne le phénomène du cri. Dans la voix ravissante des sirènes, il y a une dimension animale de la voix comme inarticulée, c'est celle du cri<sup>979</sup>. Le cri de ces dames-oiselles, que sont les sirènes, déchire le silence. Nous pouvons retrouver au cœur de ce cri l'extrême jouissance et la mort à la fois. La voix se déploie comme organe de la séduction qui promet l'orgasme. En revanche, comme nous suggère cette scène de douche, le cri de la sirène se retourne contre elle-même car elle attire la mort. Ainsi, Alfred Hitchcock confirme l'idée de l'inversion du principe de sirène puisque Marion Crane, telle une sirène moderne, devient une victime et se fait tuer à cause de son corps-agalma et de sa voix silencieuse.

La scène hitchcockienne, soulignant la signification du cri, nous renvoie vers l'origine même de la création des sirènes. *Les Métamorphoses* d'Ovide (chant V, vers 551-563)<sup>980</sup> racontent qu'elles n'avaient pas toujours possédées des ailes d'oiseau. Tout d'abord, les sirènes étaient de jeunes filles, compagnes de Perséphone/Proserpine. Lorsque celle-ci avait été enlevée par Hadès, le dieu des Enfers, elles demandèrent aux dieux de les pourvoir d'ailes afin de pouvoir la chercher. La naissance des sirènes, telles que nous les connaissons, trouve donc son origine dans une perte, qui entraîne un appel douloureux (les sirènes appellent voire crient leur désespoir). Cette dimension du cri et de la détresse reste imprimée au cœur même de leur chant. Hitchcock, quant à lui, transforme le cri du désespoir en cri d'horreur, d'effroi. D'après Michel Chion, le cri de l'homme délimite un territoire, le cri de la femme renvoie à l'illimité, il avale tout en lui-même, il est centripète et fascinant, alors que le cri de l'homme est centrifuge et structurant<sup>981</sup>.

La séquence de la douche dans *Psychose* nous rappelle aussi l'inversion du principe de sirène dans la nouvelle de Franz Kafka, *Le Silence des Sirènes*<sup>982</sup> (composée en 1917 en une seule page)

---

<sup>979</sup> Hervé Bentata, « La Voix de Sirène. D'une incarnation mythique de la voix maternelle » [en ligne], *Essaim*, 2011/1 (n° 26), pp. 63-73. Consulté le 9 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-63.htm>>

<sup>980</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 184.

<sup>981</sup> Michel Chion, *La Voix au cinéma*, op. cit., p. 78.

<sup>982</sup> Franz Kafka, « Le silence des Sirènes », in *La muraille de Chine et autres récits*, traduit de l'allemand par Jean Carrière et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, pp. 124-125.

où les sirènes se tuent au passage d’Ulysse. La façon dont Kafka revisite le mythe est frappante car les sirènes y deviennent mutiques et Ulysse choisit de se rendre sourd à ce silence. D’après le psychanalyste Hervé Bentata, dans ce récit littéraire de Kafka, « Ulysse a cru entendre leur chant, il a cru entendre ce qu’il craignait d’entendre, c’est-à-dire l’objet de son désir »<sup>983</sup>. Comme nous le voyons, *Le Silence des Sirènes* est une source inépuisable pour les interprétations psychanalytiques, tout comme l’œuvre d’Alfred Hitchcock.

De plus, nous pouvons interpréter le silence des sirènes comme le signe d’éloignement de la croyance et la distance prise à l’égard des vieux mythes, des vieux récits. Au fait, la nouvelle de Kafka joue de façon inattendue avec au moins trois sources littéraires : l’*Odysée* d’Homère, les *Argonautiques* d’Apollonios de Rhodes et les *Argonautiques orphiques*, créées peut-être au V<sup>e</sup> siècle après J.-C. Si dans la version homérique, nous retrouvons Ulysse, le texte d’Apollonios de Rhodes raconte le mythe antérieur sur Orphée et Boutès. Dans ce dernier apparaît le motif du mutisme des femmes-oiseaux : les sirènes y restent étrangement muettes<sup>984</sup>, leur chant est substitué par la cithare d’Orphée. Pour ainsi dire, Kafka superpose deux mythes – celui d’Orphée et celui d’Ulysse – et déplace le mutisme des sirènes du mythe d’Orphée vers le mythe d’Ulysse.

L’idée du mutisme n’était pas inventée par Kafka, nous la retrouvons dans le poème en prose de Renée Vivien, *La Sirène muette*<sup>985</sup> (1902). En effet, le texte littéraire de Kafka et le film d’Hitchcock jouent, d’une certaine façon, avec les idées féministes de Renée Vivien, qui fait parler la sexualité féminine (elle l’admire, l’exalte), alors que *Psycho*, à travers la scène du meurtre dans la douche, dénonce la peur masculine quasi pathologique à l’égard de la sexualité d’une femme<sup>986</sup>. Pour Norman Bates, la sexualité féminine constitue le complexe de sa virilité stagnée, non développée : l’absence de l’épanouissement sexuel ouvre les voies vers *Id* (l’abîme de ses pulsions).

---

<sup>983</sup> Hervé Bentata, « La Voix de Sirène. D’une incarnation mythique de la voix maternelle » [en ligne], *Op. cit.* Consulté le 9 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-63.htm>>

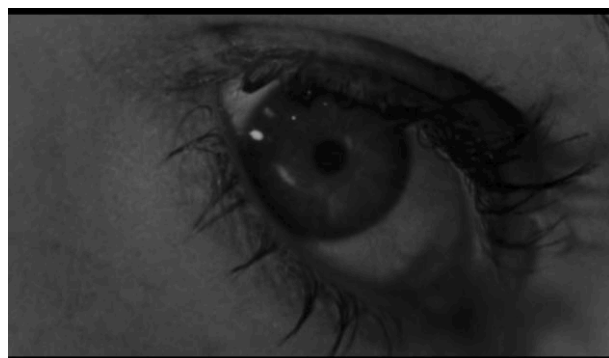
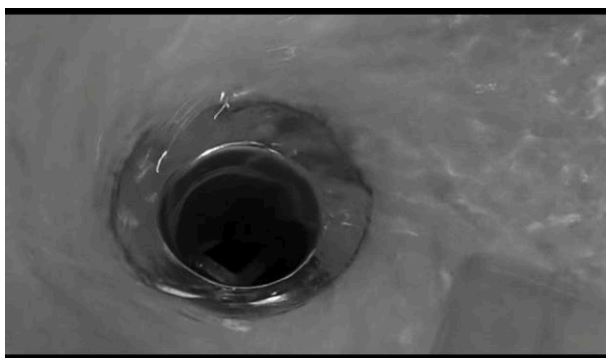
<sup>984</sup> Cf. Laury-Nuria André, « Les Sirènes d’Apollonios de Rhodes : du désenchantement homérique au sortilège paysager », in *Les Sirènes ou le Savoir périlleux : D’Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>985</sup> Renée Vivien, *La Sirène muette*, in *Brumes de Fjords* [1902], édition critique de Victor Flori, Houilles, Le Livre unique, coll. « La Poésie inévitable », 2010, pp. 75-77.

<sup>986</sup> David Bordwell, *Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, *op. cit.*, p. 9.







L'eau et le sang se mêlent sous la douche (*Psychose* d'Alfred Hitchcock)

Franz Kafka, quant à lui, transforme le silence mélodramatique de *La Sirène muette* de Vivien en silence terrifiant et cauchemardesque, qui retrouve un écho chez Hitchcock : l'absence de sonorité y devient un signe de la mort imminente. Pour ainsi dire, Hitchcock reprend le côté le plus obscur de l'œuvre kafkaïenne. L'atmosphère cauchemardesque et claustrophobique de la cabine de douche rappelle, effectivement, l'univers de Kafka, dont l'œuvre est souvent caractérisée comme « un rhizome, un terrier<sup>987</sup> », « une impasse<sup>988</sup> » (d'après Gilles Deleuze et Félix Guattari), une « graphothérapie » (méthode de traitement psychologique par l'écriture), une « énigme<sup>989</sup> », une « poétique de l'oxymore », ou bien, un « absurde<sup>990</sup> » (selon Thierry Laspalles), une « inquiétante étrangeté » (la notion de Sigmund Freud<sup>991</sup>, reprise par Magali Ravit<sup>992</sup> et les autres

---

<sup>987</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1975, p. 7.

<sup>988</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>989</sup> Thierry Laspalles, *Franz Kafka : poétique de la névrose*, Paris, l'Harmattan, coll. « L'Œuvre et la psyché », 2019, p. 12.

<sup>990</sup> *Id.*, p. 73.

<sup>991</sup> Cf. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, pp. 209-264. Dans l'article « Inquiétante étrangeté », paru en 1919, Freud analyse, tout d'abord, les récits fantastiques d'E. T. A. Hoffmann (*L'Homme au sable*, *Les élixirs du Diable*).

<sup>992</sup> Cf. Magali Ravit, « Métamorphose et actualisation de l'originaire dans l'espace familial », in *Le Divan familial* [en ligne], 2003/2 (n° 11), pp. 169-177. Consulté le 14 juin 2021.

psychanalystes), « l'inquiétant événement dont nous ne pouvons encore connaître le sens » ou « le règne de l'impersonnel<sup>993</sup> » (selon Marthe Robert), et ainsi de suite.

À la fin de la scène hitchcockienne, nous voyons le sang, s'évacuant par la bonde de la baignoire, mélangé à l'eau. Ce sang n'est pas innocent, il a un caractère très particulier qui nous renvoie vers l'idée de Kafka-Dracula. La dimension du Dracula chez Kafka est induite par Deleuze et Guattari : « Dracula, le végétarien, le jeûneur qui suce le sang des humains carnivores, a son château pas loin. Il y a du Dracula dans Kafka (...). Il veille la nuit, et le jour s'enferme dans son bureau-cercueil<sup>994</sup> », que nous pouvons associer au motel de Norman Bates (le cadavre de sa mère renforce notre idée à propos du motel-cercueil). Par conséquent, nous pouvons interpréter le monde hermétique de Norman comme une sorte de toile d'araignée, un piège, dans lequel tombe sa proie : Marion Crane.

Le silence mortel qui règne après le meurtre s'associe, encore une fois, à la mort d'une sirène, qui a perdu son pari avec Ulysse. Par l'effet du montage, le trou dans le bain se transforme en œil humain et nous fait penser au théoricien du montage Vsevolod Poudovkine. En effet, les techniques de montage de ce réalisateur et scénariste soviétique reposent sur cinq principes : le contraste, le parallélisme, le symbolisme, la simultanéité et le leitmotiv<sup>995</sup>. Si nous essayions d'attribuer l'un de ses principes à la transformation visuelle de la bonde de baignoire à l'œil de victime, nous choisirions le principe du symbolisme, qui souligne l'humidité en tant que caractéristique commune de ces deux images.

Notre analyse a montré comment le cri silencieux de la scène de douche devient le point de rencontre entre Hitchcock et Kafka, Ovide et Vivien, Homère et Apollonios de Rhodes, et ouvre le dialogue entre l'herméneutique subjectiviste et l'intertextualité, les études en cinéma et audiovisuel et la littératurologie. L'image d'une sirène muette est profondément polyphonique : elle s'appuie sur l'histoire de l'art, déconstruit les sources littéraires antiques (*L'Odyssée* d'Homère, *Les Métamorphoses* d'Ovide), suscite les interrogations sur l'héritage culturel de la texture filmique, fait agir la pensée féministe, la psychanalyse et la philosophie contemporaine.

---

<sup>993</sup> Marthe Robert, *Introduction à la lecture de Kafka*, Paris, Éditions du Sagittaire, coll. « L'Heure nouvelle », 1946, p. 11.

<sup>994</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., pp. 53-54.

<sup>995</sup> V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, translated by Ivor Montagu, London, Vision, 1954, pp. 47-50.

### 3.4.2. Les sirènes dans le pré de narcisses : les correspondances mythiques

L'une des tentatives les plus osées et originales de re-filmer la scène de douche d'Hitchcock se trouve dans *Phantom of the Paradise* (1974), un film pastiche, où nous retrouvons une version masculine, voire androgyne de sirène. En effet, Beef (incarné par l'acteur américain Gerrit Graham) est un homme efféminé, un chanteur d'un groupe de *hard rock* qui aime se travestir (il se maquille, utilise les bigoudis pour friser ses cheveux, et ainsi de suite.). En mythologie grecque et romaine (dans les œuvres, par exemple, d'Hésiode, Homère, Ovide), nous retrouvons un dieu marin, nommé Triton, qui est représenté à l'instar d'une sirène (mi-homme, mi-poisson). Selon Hésiode, Triton – le fils de la Néréide Amphitrite et de Poséidon – vit dans un palais d'or au fond de la mer<sup>996</sup> ; son attribut est une conque au son retentissant. Dans le film la mer est remplacée, de façon ironique, par la douche. Le personnage androgyne du film de Brian De Palma nuance les caractéristiques de Triton en exploitant les dimensions du travestissement et du narcissisme. Le féminin, bien que linguistiquement prélevé sur les femmes, n'est toutefois pas une qualification des seules femmes : dans le cas de Beef, l'identité féminine fonctionne comme une sorte de fétiche, qui libère et renforce d'une part sa confiance en soi et d'autre part son côté « sirène ».

Brian de Palma représente Beef-Triton comme un homme amoureux de sa propre personne, un être narcissique, en actualisant ainsi le lien entre le mythe de Narcisse et celui des sirènes. Le personnage mythique de Narcisse – un chasseur doté d'une grande beauté et tombé amoureux de sa propre image – devient la base, ainsi que le point de départ pour le concept psychanalytique, élaboré par Sigmund Freud dans les années 1910-1914. Le père de la psychanalyse commence son article *Pour introduire le narcissisme* (1914) par une référence à Paul Näcke, le psychiatre et le criminologue allemand, qui a intégré le concept de narcissisme à la psychologie clinique en 1899 pour définir une forme de perversion. Ainsi, le narcissisme désigne « le comportement par lequel un individu traite son propre corps de la même manière qu'on traite d'ordinaire celui d'un objet sexuel ; il le contemple donc, le caresse, le cajole, en y trouvant un contentement sexuel, jusqu'à ce qu'il parvienne par ces pratiques à une pleine satisfaction<sup>997</sup> ». En suivant les pensées d'Isidor

---

<sup>996</sup> Hésiode, *Théogonie et autres poèmes*, texte présenté, traduit et annoté par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, 930, p. 88.

<sup>997</sup> Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », in *Œuvres complètes. Psychanalyse*, vol. XII (1913-1914), Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 217.

Sadger, Freud constate que les traits narcissiques se retrouvent souvent chez les personnes homosexuelles. La même idée est exprimée quelques années auparavant dans une longue note des *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1910) : « Nous avons établi dans tous les cas examinés que les futurs invertis traversent, au cours des premières années de leur enfance, une phase de fixation très intense et cependant éphémère à la femme (les plus souvent à la mère) et qu'après avoir surmonté cette phase, ils s'identifient à la femme et se prennent eux-mêmes comme objets sexuels, autrement dit que, partant du narcissisme, ils recherchent de jeunes hommes semblables à leur propre personne, qu'ils veulent aimer comme leur mère les a aimés eux-mêmes<sup>998</sup>. » Beef-Triton de *Phantom of the Paradise* correspond excellemment à l'image d'un homosexuel narcissique décrit par Freud : d'une part il s'identifie à une femme préoccupée par sa beauté physique et d'autre part, il apprécie sa propre personne, la trouvant attirante.



Beef-Narcisse se maquille devant le miroir (*Phantom of the Paradise*, 0'48'30'')

Dans une note ajoutée en 1920 à la 4<sup>e</sup> édition des *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Freud signale que le terme de « narcissisme » avait été utilisé, pour la première fois, par Havelock Ellis<sup>999</sup>.

<sup>998</sup> Sigmund Freud, « Les aberrations sexuelles », in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>999</sup> *Id.*, p. 160.

En effet, le sexologue britannique analyse le phénomène du narcissisme dans un vaste contexte culturel : il cite parmi plusieurs exemples les œuvres littéraires de Cratinos, Ovide, Calderon, Milton, Rousseau, ainsi que les idées de ses contemporains psychologues et psychanalystes (Otto Rank, Paul Näcke, Isidor Sadger, Sigmund Freud, ou encore Sandor Ferenczi). Ellis avoue que « tous les efforts de l’homme, ses aspirations les plus sublimes s’inscrivent dans le domaine du narcissisme<sup>1000</sup> ». Ainsi, toute la production artistique humaine est guidée par l’égotisme purement narcissique.

Afin d’analyser, de manière correcte, l’héritage mythologique dans le film *Phantom of the Paradise*, nous devons prendre en compte le fait qu’avec le temps, les mythes de l’Antiquité se chevauchaient avec l’imagerie médiévale, ainsi qu’avec l’imagination des auteurs postérieurs (par exemple, Claude Nicaise<sup>1001</sup>, le prêtre et érudit français du XVII<sup>e</sup> siècle, ou bien Édouard Brasey, l’essayiste français contemporain). Selon Brasey, le miroir est l’un des attributs de la sirène : tout comme Aphrodite-Vénus, les sirènes sont souvent occupées à se regarder dans un miroir, qui est un signe de leur vanité, de leur narcissisme et de leur coquetterie<sup>1002</sup>. En effet, l’image filmique de Triton, qui est en train de se maquiller devant un miroir, construit une chaîne de significations, impliquant trois personnages mythiques : Triton, Narcisse et Ulysse. Narcisse et Ulysse ont en commun une expérience frappante : « ils ont été l’un et l’autre prisonniers d’un "mirage" où ils ont risqué leur vie<sup>1003</sup> ». Si Narcisse y a laissé la sienne, Ulysse, quant à lui, est passé à travers et a réussi à poursuivre son chemin. Si pour Ulysse ce mirage porte un nom signifiant (les sirènes), pour Narcisse, il s’agit d’un reflet – celui de son visage et de son corps – visible sur la surface d’une eau dormante. Dans les deux mythes la beauté joue un rôle prépondérant : la beauté de sa propre image oblige Narcisse à s’arrêter, et la beauté du chant des sirènes – non pas celle du chant réel, mais celle du chant imaginaire, raconté par Circé, – incite Ulysse à s’approcher d’elles. La beauté présente, dans les deux cas, la même « force médusante<sup>1004</sup> » : dans le mythe de Narcisse, elle charme la

---

<sup>1000</sup> Havelock Ellis, « Le narcissisme », in *Études de psychologie sexuelle*, t. VII, op. cit., p. 148.

<sup>1001</sup> Cf. Claude Nicaise, *Les sirènes, ou Discours sur leur forme et figure*, Paris, J. Anisson, 1691.

<sup>1002</sup> Édouard Brasey, *La Petite Encyclopédie du merveilleux*, op. cit., p. 70.

<sup>1003</sup> Philippe Arnaud, « Le mythe de Narcisse en écho à celui des Sirènes », in *Les Sirènes ou le Savoir périlleux : d’Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d’Hélène Vial, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 133.

<sup>1004</sup> *Id.*, p. 134.



nymphes Écho en la rendant malheureuse, et dans le mythe des sirènes, la beauté du chant ensorcelle Ulysse. Le film exploite, à sa façon, les correspondances mythiques, en soulignant, par les éléments visuels et sonores, cette « force médusante » de la beauté : les bigoudis dans les cheveux de Beef-Triton font une allusion indirecte vers les serpents dans la chevelure de Méduse, et son chant désastreux attire sa propre mort. De plus, le film exploite un certain système de reflets incarné par les images-miroirs : le plan avec Beef dans son boudoir renvoie vers l'image de Phoenix (qui porte, d'ailleurs, le même nom que la ville de départ dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock) : après avoir chanté, elle s'assoit devant le miroir aussi et observe, avec une admiration évidente, le reflet de son visage (1'04'25'').



Le reflet de la talentueuse Phoenix dans le miroir (1'04'25'')

Le lien évident entre le mythe des sirènes et celui de Narcisse est dévoilé dans les descriptions de Victor Bérard, qui s'est rendu dans les lieux de l'*Odyssée* afin de démontrer, avec force de détails, que les poèmes homériques n'étaient pas une œuvre de pure fiction. Il a découvert les trois îlots, appelés Galli, où les sirènes ont du vivre à l'époque d'Homère. Selon Bérard, les rochers des sirènes

« sont couverts d’herbe et de taillis rabougris : par endroits, c’est un véritable pré de narcisses<sup>1005</sup> ». La nature est alors décrite comme ambivalente : d’une côté, comme celle qui fascine et enchante et, de l’autre côté, comme celle qui possède le pouvoir destructeur de la Méduse. Ainsi, le mythe de la Gorgone complète la chaîne intertextuelle entre Narcisse et les sirènes.

Brian de Palma lie les deux personnages de son film – Beef et Phoenix – au mythe de Narcisse par la force visuelle : la présence du miroir fait apparaître les significations complémentaires qui compliquent « la question de l’un et du double, du même et de l’autre, de l’objet réel et du leurre spéculaire<sup>1006</sup> ». En effet, si on compare le mythe de Narcisse à celui des sirènes, nous retrouvons la différence principale : le mythe de Narcisse parle de la beauté destructrice du corps (donc de l’apparence visuelle), alors que le mythe des sirènes souligne la beauté subversive du chant (donc du son). Dans le cas de l’art du cinéma, le son et l’image se trouvent réunis, inséparables ; de la même façon, les deux mythes sont réunis dans le film-sirène *Phantom of the Paradise*. De manière paradoxale, les phénomènes de l’écoute et de la non-écoute unissent les différents personnages mythiques – Narcisse, Ulysse et les sirènes – et ce système des liens intertextuels atteint le point culminant dans l’œuvre de Brian De Palma. Pour le comprendre, nous commençons par la lecture des *Métamorphoses* d’Ovide, le Livre III, où la mère de Narcisse, Liriopé, consulte Tirésias afin de savoir si son fils vivra longtemps ; le devin répond ainsi : « S’il ne se connaît pas<sup>1007</sup>. » Donc ce qui menace Narcisse, c’est de découvrir *qui* il est vraiment. Son image sur la surface de l’eau apparaît comme l’autre qui n’est absolument pas accessible. Écho, une nymphe des montagnes, essaie de persuader Narcisse que cet autre, dont il a besoin, c’est elle. Mais Narcisse refuse d’écouter sa voix comme si elle était dangereuse à l’instar du chant des sirènes. Ce refus le conduit à la mort. Le cas de Beef dans le film ressemble à celui de Narcisse dans le poème latin d’Ovide : Beef n’écoute pas les paroles de Winslow (le fantôme, joué par William Finley), et cette ignorance le ramène à la mort. Le fantôme lui prévient : « Ne chante plus jamais ma musique (...). Ma musique est pour Phoenix, elle est la seule qui peut la chanter. Si un autre essaie, il meurt » (50’44’’-50’56’’).

---

<sup>1005</sup> Victor Bérard, « Nausicaa et le retour d’Ulysse », in *Les Navigations d’Ulysse*, vol. IV, Paris, Armand Colin, 1971, p. 383.

<sup>1006</sup> Philippe Arnaud, « Le mythe de Narcisse en écho à celui des Sirènes », in *Les Sirènes ou le Savoir périlleux : d’Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 138.

<sup>1007</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre troisième, op. cit., 348, p. 117.





Images-pastiches de *Phantom of the Paradise* (0'49'31''-0'50'56'')

La scène de douche de *Phantom of the Paradise* (0'49'31''-0'50'56'') est construite avec des images-pastiches qui, grâce à une ironie bien prononcée et, d'une certaine façon, postmoderne, gardent une distance avec le film d'Hitchcock. En effet, l'ironie est considérée comme la caractéristique essentielle du postmodernisme. Plus généralement, on peut considérer que là où le modernisme place l'auteur et la création au centre de son esthétique, le postmodernisme fait jouer ce rôle à l'interprétation et au public. Brian De Palma, en tant que réalisateur postmoderniste, apporte un regard nouveau sur *Psycho* d'Hitchcock : en s'appuyant sur ce dernier, De Palma crée une œuvre nouvelle. *Phantom of the Paradise*, en tant qu'une œuvre postmoderniste, s'interroge sur le statut du monde fictionnel, créé par les œuvres d'art, et sur son rapport au monde réel. Ce questionnement devient possible grâce aux jeux intertextuels, qui ressemblent à une toile d'araignée : la mythologie grecque y rencontre les traditions du cinéma hollywoodien ; Faust, un héros d'un conte populaire, interprété par Christopher Marlowe, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, ou bien, Thomas Mann en littérature, côtoie l'univers d'Hitchcock, et ainsi de suite. Sur ce point, le film, surtout la scène de douche, dévoile l'une des caractéristiques principales du postmodernisme : l'éclectisme. Au début de l'épisode, la caméra reste immobile sur un plan fixe :

nous voyons Beef qui fume dans son boudoir. Après avoir sniffé de la cocaïne, il se douche en chantant, comme un Triton. Toutefois, Beef chante si mal, la mélodie est si cacophonique et désaccordée que sa désagréable voix suscite le dégoût de Winslow, l'auteur de cette musique. Par la suite, Brian De Palma trompe le spectateur d'une façon joyeuse et sarcastique à la fois : au lieu de tuer Beef avec un couteau, le fantôme ferme sa bouche avec un déboucheur à ventouse. Le fantôme menace le chanteur de mort parce que ce dernier a dénaturé sa cantate et pris la place de la belle et talentueuse Phoenix.

Comme dans l'art cinématographique le côté visuel est inséparable du côté sonore, le mythe de Narcisse, transposé au cinéma, fait circuler – à travers le son et notamment le chant – les allusions au mythe des sirènes. Toutes les sources mythiques – celle de Triton, celle de Narcisse et celle d'Ulysse – sont étroitement liées par le lieu aquatique, où la présence de l'eau crée non seulement un fond (un simple paysage), mais met aussi en évidence le pouvoir de la beauté maudite. Le jeu intertextuel de Brian De Palma ne s'arrête pas seulement à quelques allusions. En effet, la conscience du spectateur, qui saisit le système complexe de ce rhizome intertextuel, commence à appréhender la mythologie grecque comme un élément indispensable du film.

En suivant la même logique, le chœur du groupe de hard-rock dans *Phantom of the Paradise* peut être associé au chœur des Érinyes dans *Euménides* d'Eschyle où les déesses persécutrices s'adressent à Oreste pour lui prédire sa mort prochaine. Ces divinités chthoniennes sont, selon Virgile, trois (tout comme les sirènes). De plus, leur apparence effrayante nous rappelle d'une part les sirènes (les Érinyes possèdent de grandes ailes), d'autre part, les Gorgones (elles ont des serpents dans les cheveux). De manière générale, la sonorité sombre et anarchiste du groupe de hard-rock, mené par Beef, renvoie vers plusieurs sources mythiques afin de créer un mélange postmoderniste des allusions culturelles.

### 3.4.3. Pulsions cinématographiques

Le Triton de *Phantom of the Paradise* renvoie vers un autre film de Brian De Palma, *Pulsions* (*Dressed to Kill*) où un psychiatre, le Dr. Robert Elliott (Michael Caine), qui souffre d'un dédoublement de personnalité, désire être opéré pour devenir une femme. Face au refoulement de ce désir, Elliott adopte par moments l'identité d'une dame méchante, Bobbi, « et – comme la mère de

Norman Bates – tue les femmes pour qui le médecin sent une attirance sexuelle<sup>1008</sup> ». Sur le plan psychologique, Robert possède ce que les médecins et les psychologues appellent une transidentité (il vit une période de transition identitaire) ; au niveau linguistique, le préfixe *trans* souligne la phase intermédiaire. Dans le contexte de nos recherches, Robert-Bobbi incarne une identité hybride (mi-femme mi-homme), telle une sirène. Sur le plan juridique, dans son premier arrêt du 10 octobre 1986 relatif aux personnes transgenres, la Cour européenne des droits de l'homme les définit comme « les personnes qui, tout en appartenant physiquement à un sexe, ont le sentiment d'appartenir à un autre »<sup>1009</sup>. Donc les personnes transgenres sont des personnes dont le genre ne correspond pas au sexe qui leur a été assigné à la naissance. Le cas de Dr. Robert Elliott dans *Pulsions* est encore plus complexe car d'une part nous voyons le problème de transsexualité (il souffre d'un trouble de l'identité sexuelle : le sujet ressent une discordance entre son sexe psychologique et son sexe biologique) et, d'autre part, il est atteint de schizophrénie (deux personnes du sexe opposé cohabitent dans son corps et se battent). Dans un message vocal que Bobby laisse à Robert (donc à son double masculin), elle/il avoue sa véritable identité : « Oh, docteur ! Je suis si mal dans ma peau : je suis une femme dans mon corps d'homme, et vous ne m'aidez pas... » (35'25''-35'57''). Donc Dr. Robert est une femme trans dont l'identité de genre est féminine, alors que le genre qui lui a été assigné à la naissance (sur la base de l'apparence de son sexe) est masculin ; afin de retrouver la paix et guérir psychologiquement, il/elle a besoin d'effectuer le changement du sexe : Bobby (le côté féminin) doit éliminer Robert (le côté masculin). En revanche, Robert (le côté masculin) ne veut pas céder, et cela complique la transition vers l'identité physique d'une femme et crée aussi le conflit entre Bobby et Robert. Ce conflit pousse Bobby à se venger, donc à tuer. En effet, le côté féminin du docteur Elliott (Bobby) ressent l'instinct de tuer à chaque fois qu'elle/qu'il entre en contact avec des liquides (les sécrétions corporelles, l'eau, etc.) ou leurs métaphores (cf. la scène de l'ascenseur), représentant des femmes. Le film possède trois scènes de douche (dont une métaphorique) qui encadrent le récit filmique, créent une sorte de limites aquatiques et exploitent l'opposition entre la réalité cinématographique et le rêve.

---

<sup>1008</sup> Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*, op. cit., p. 197.

<sup>1009</sup> « Affaire Rees contre Royaume-Uni » (Requête n° 9532/81), in European Court of Human Rights/Cour européenne des Droits de l'Homme [en ligne], Strasbourg, 10 octobre 1986. Consulté le 14 octobre 2020.

<Disponible sur : [https://hudoc.echr.coe.int/eng#{"itemid":\["001-62121"\]}](https://hudoc.echr.coe.int/eng#{)>

La première scène de la douche, qui suit le générique d'ouverture (0'01'08''-0'05'06''), commence par un plan-séquence ouvrant progressivement la vue sur la salle de bain. Puis, nous voyons Kate Miller (Angie Dickinson) en plan fixe ; elle envoie au spectateur-voyeur une séance de masturbation : en observant son mari, qui se rase la barbe, la femme touche ses seins, son ventre, son pubis. Kate et son mari sont séparés par une paroi de douche en verre, constamment rincée à l'eau courante ; les gouttes d'eau sur la paroi créent une polyphonie aquatique par leur quantité, ainsi que leurs significations polysémiques. Tout d'abord, le phénomène d'une goutte d'eau nous renvoie vers le dialogue entre Leibniz et Kant :

Assurément, si je connais d'après toutes ses déterminations internes une goutte d'eau comme une chose en soi, je ne puis pas laisser admettre qu'une goutte d'eau est différente d'une autre, lorsque tout son concept est identique à celui de l'autre. Mais si la goutte est un phénomène dans l'espace, elle a son lieu non pas simplement dans l'entendement (sous des concepts), mais dans l'intuition extérieure sensible (dans l'espace) ; et, dans ce cas, les lieux physiques sont tout à fait indifférents par rapport aux déterminations internes des choses, et un lieu =  $b$  peut tout aussi bien recevoir une chose qui est absolument semblable et égale à une autre située dans un lieu =  $a$ , que si elle était intrinsèquement très différente de la seconde. La diversité des lieux, sans autres conditions, rend la multiplicité et la distinction des objets comme phénomènes non seulement possibles par elles-mêmes, mais aussi nécessaires. Cette loi apparente n'est donc pas une loi de la nature ; c'est uniquement une règle analytique de la comparaison de choses par simples concepts<sup>1010</sup>.

Dans cet extrait, Kant polémique avec Leibniz à propos du phénomène comme la représentation de la *chose en soi*. Leibniz, ayant tendance d'intellectualiser des phénomènes, prônait l'idée que cette représentation est distincte, alors que Kant le contredit en prenant pour exemple deux gouttes d'eau qui n'ont aucune différence. Cependant, les choses changent avec le changement de l'espace. Dans la scène de douche des *Pulsions*, les gouttes d'eau sur la paroi semblent identiques. Par contre, ils ne ressemblent guère au millier de gouttes qui coulent sur le visage de Marion Crane dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock ; les gouttes d'eau de *Pulsions* ressemblent encore moins à l'eau qui s'évacue par la bonde de la baignoire dans la scène de douche hitchcockienne. Nous pouvons même dire que les gouttes d'eau changent avec l'intensité de la lumière, la chaleur, les couleurs, les émotions des personnages, et ainsi de suite.

---

<sup>1010</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015, p. 238.



(Auto)tactilité sous la douche (*Pulsions* ; 0'01'52''-0'03'57'')

La nudité des personnages dans *Pulsions* est à l'origine de connotations érotiques transformant le simple spectateur en un voyeur pervers. Pourtant, cela est fait d'une façon intelligente, en gardant un certain goût artistique et en créant une expression aquatique très complexe. En effet, le caractère physiologique des images filmiques cache leur côté poétique comme le dévoile Gaston Bachelard :



Une goutte d'eau puissante suffit pour créer un monde et pour dissoudre la nuit. Pour rêver la puissance, il n'est besoin que d'une goutte imaginée en profondeur. L'eau ainsi dynamisée est un germe ; elle donne à la vie un essor inépuisable<sup>1011</sup>.

La poésie du réalisateur américain est pourtant sombre et pessimiste : Brian De Palma questionne l'idéalisme bachelardien dans la mesure où les gouttes d'eau créent un monde cauchemardesque, transforment le rêve en cauchemar et réveillent les chimères (les sirènes). Dans ce contexte, l'eau reste un germe, certes, mais elle fait naître la peur, le mal et/ou la vengeance. Ce mal est attirant, charmant, séduisant, tel le chant des sirènes. L'expression cinématographique du réalisateur crée une polyphonie très complexe : sombre et éclatante à la fois, produisant plusieurs significations (d'une part, les allusions vers la scène hitchcockienne de la douche impliquent un dialogue avec l'histoire du cinéma américain, d'autre part, Brian De Palma essaie d'élargir les limites de l'expression cinématographique des années 1980). La polyphonie liquide s'harmonise non seulement au niveau visuel, mais aussi au niveau sonore (l'image de l'eau et la musique de Pino Donaggio se reflètent et se complètent à la fois : la sonorité, tout comme le côté visuel, possède le pouvoir de concevoir le suspense, de choquer le spectateur). Effectivement, la fin de l'extrait est choquante car le spectateur assiste à une scène du viol (Kate est violée par un inconnu), tandis que son mari le voit, mais reste complètement indifférent. La séquence se termine par le cri de la femme et par son innatendu réveil. Le réveil n'est pas typique non plus, il est sexualisé, car Kate est réveillée de son mari en train de lui faire l'amour. Nous pouvons avancer que Brian De Palma, en rendant la scène aussi dramatique que satyrique, en questionnant les mœurs puritaines de la société américaine, renforce la provocation et, d'une certaine façon, éveille le spectateur. Le mélange des sécrétions corporelles avec l'eau aide à démystifier l'orgasme.

L'image du corps sublime de Kate sous la douche s'approche de la représentation de la sirène en tant que femme imaginaire dans l'art contemporain d'Alice Rosati. L'artiste visuelle signe, avec *I am a mermaid*<sup>1012</sup>, une performance décalée, inspirée par la mythologie et le monde moderne. En montrant la mort du conte originel dans le monde d'aujourd'hui, l'artiste s'approche des visions sombres de Brian De Palma. Si la photographe italienne s'appuie sur le fétichisme sexuel des vêtements moulants, le cinéaste américain s'intéresse au voyeurisme et à l'exhibitionnisme (la

---

<sup>1011</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 17.

<sup>1012</sup> Cf. Alice Rosati, *I am a mermaid* [en ligne]. Consulté le 15 juin 2021.

<Disponible sur : <https://alicerosati.com/I-AM-A-MERMAID>>

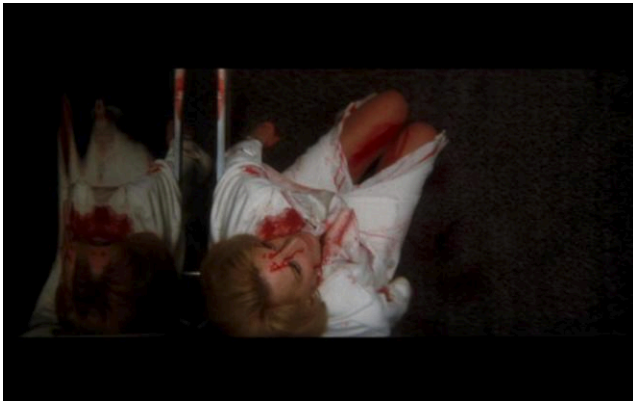
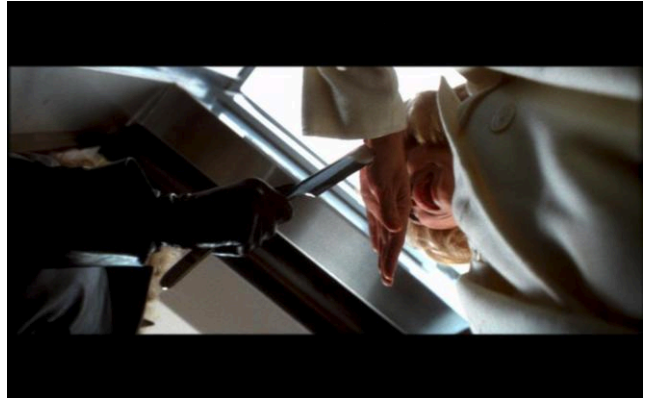
cabine de douche est un lieu idéal pour ce type de comportement sexuel). Si, pour Rosati, la combinaison dorée représente l'enveloppe charnelle qui renferme l'âme, pour Brian De Palma, le corps lui-même est une véritable expression matérielle de l'essence humaine, de la vérité, du désir comme ultime raison de vivre. Le corps en tant que substitut de l'esprit devient un objet précieux, qui concentre en soi le pouvoir d'*éros* et de *thanatos*<sup>1013</sup>.

La deuxième scène qui attire notre attention et que nous pouvons définir en tant que reflet de la scène de douche, se déroule étonnamment dans un ascenseur (0'29'23''-0'33'48'') : Kate se rend compte d'être obligée de remonter dans la chambre d'hôtel afin de récupérer sa bague de mariage et ainsi, elle se fait tuer par une femme louche. Cette scène de l'ascenseur, si elle ne reprend pas le lieu de la douche, reprend en revanche tous les codes de la scène hitchcockienne pour les pervertir (déplacement dans un autre espace clos, présence d'un témoin, tueur et victime qui occupent le même espace, etc.). La présence des miroirs à l'intérieur de l'ascenseur indique, métaphoriquement, le lien avec la scène reflétée (d'une part avec la scène d'ouverture de *Pulsions* et, d'autre part, avec la scène de douche de *Psychose* d'Hitchcock).

De plus, Brian De Palma fait apparaître un nouveau personnage, témoin de la scène, une jeune prostituée nommée Liz. Lorsque la porte de l'ascenseur s'ouvre sur Kate couverte de son propre sang, le client de Liz s'enfuit et la victime, tendant la main, reproduit le geste de Marion dans *Psychose*. La prostituée s'approche doucement vers Kate et découvre grâce à son regard l'assassin. Au moment de la fermeture automatique de la porte, elle ramasse, par un geste impulsif, le rasoir du meurtrier tombé par terre. Ce rasoir est un élément à l'importance primordiale : couvert du sang, il a permis à Liz de remarquer la présence du tueur (l'éblouissement de la lumière sur la surface polie lui a servi en tant qu'avertissement et elle a pu voir le reflet du meurtrier dans le miroir du plafond). Ainsi, Liz devient une sorte de spectatrice-voyeuriste. Le sentiment renforcé par la présence d'une femme de ménage, se trouvant accidentellement dans le même couloir, interprétant ce geste de la même façon (comme complice du meurtre).

---

<sup>1013</sup> Cf. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XV (1916-1920), Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pp. 273-338.



La scène de l'ascenseur reprend tous les codes de la scène de la douche hitchcockienne afin de les pervertir  
(Brian De Palma, *Pulsions*).



### 3.5. Défi au pouvoir masculin : les aspects effrayants de la sexualité féminine

#### 3.5.1. Sirène comme image de la masturbation

En exposant clairement ses capacités de séduction, la sirène lance un défi au pouvoir masculin : son chant, tout comme son corps, savent manipuler des mécanismes de pouvoir ; ce n'est pas la sexualité qui intéresse les sirènes, mais la possibilité de dominer l'être qui est considéré comme supérieur (le mâle). Le chant des sirènes est une sorte d'hypnose qui aide à désarmer l'homme et s'approprier son pouvoir. Il s'agit du chant possédant une forme matérielle (le corps érotique) qui invite à réaliser, à éprouver son désir. Par conséquent, le désir devient destructif et ramène le mâle à la perte de son autorité. Ainsi, la masturbation, déclenchée par les sirènes, témoigne le déplacement des centres de pouvoir, ainsi que la victoire de la femelle contre l'hégémonie machiste.

Nous avons déjà mentionné que la scène du début des *Pulsions* semble particulièrement provocante en raison de la masturbation féminine et du viol. La masturbation, tout comme la sexualité en générale, a subi une répression, menée par la société, qu'on appelle bourgeoise, pendant des siècles<sup>1014</sup>. Le problème de l'onanisme est étroitement lié au phénomène du non-dit : « La masturbation est le secret universel, le secret partagé par tout le monde, mais que personne ne communique à aucun autre<sup>1015</sup>. » Sur ce point, le cinéma de Brian De Palma libère en quelque sorte la sexualité de la sirène, c'est-à-dire, la sexualité féminine, de la censure, du non-dit. La sirène ne se contente ni d'une simple pénétration, ni d'une seule expérience orgasmique au cours des épisodes d'automanipulation clitoridienne. Libérée de toute « distraction psychosociale<sup>1016</sup> », elle se concentre exclusivement sur ses propres demandes sexuelles. Son hypersexualité toute puissante nous dirige vers l'histoire de l'iconographie.

La représentation de la sirène dans l'art occidental, surtout dans la peinture et la sculpture, souligne son côté sexuelle (la position de son corps, les seins nus, le regard, la blancheur de la peau,

---

<sup>1014</sup> Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, op. cit.

<sup>1015</sup> Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, op. cit., p. 55.

<sup>1016</sup> Cf. William H. Masters, Virginia E. Johnson, *Les Réactions sexuelles*, traduit de l'américain par Francine Fréhel et Marc Gilbert, Paris, Robert Laffont, 1967.

etc. dévoilent un fort pouvoir de séduction). Bien que son image ait subi des transformations durant des siècles, la sirène n'a jamais perdu la connotation d'une séductrice. Au seuil du Moyen Âge, une iconographie nouvelle est conditionnée par l'image d'une autre créature hybride, liée à la mer, à savoir Scylla<sup>1017</sup>. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner une des sculptures de la Cathédrale de Modène (en italien : *cattedrale metropolitana di Santa Maria Assunta in Cielo e San Geminiano*), qui représente cette nouvelle sirène marine dans l'attitude consistant à écarter ses deux queues et à dresser vers le haut en les étreignant de ses mains. Une telle position corporelle invite le spectateur à l'éventuel acte sexuel (une pénétration) ou bien, à la masturbation. Le lien entre les sirènes et le péché sera d'ailleurs un thème récurrent dans la littérature du Moyen Âge<sup>1018</sup>. Ainsi, l'image de la sirène commence à inspirer les allégories de la Tentation, qui acquièrent au cours des siècles « une tonalité sentimentale faite de langueur et de masochisme rampant<sup>1019</sup> ». De cette façon, la vision de la sirène comme image de la masturbation se confirme et devient de plus en plus intime, personnelle à l'époque du romantisme.



*Sirène à queue double*, Maître des Métopes, XII<sup>e</sup> siècle, Modène, Musée du Duomo.

---

<sup>1017</sup> Stefano Chiodi, Claudio Franzoni, « Iconographie », in Maurizio Bettini, Luigi Spina, *Le mythe des Sirènes*, op. cit., p. 252.

<sup>1018</sup> *Ibid.*

<sup>1019</sup> *Id.*, p. 254.



Edward Munch, *The Lady from the Sea* (1896)



René Magritte, *Irène ou la lecture défendue* (1936)

La fin de XIX<sup>e</sup> siècle et, surtout, le XX<sup>e</sup> siècle complexifie la sexualité de la sirène à travers les mouvements de l'expressionnisme et du surréalisme. En effet, l'expressionniste norvégien Edward Munch, dans sa toile *The Lady from the Sea* (1896), où nous voyons la convergence de l'impressionnisme et de l'expressionnisme, représente la sirène dans l'atmosphère immobile et immatérielle de clair de lune, qui renvoie d'une manière implicite vers l'œuvre musicale de Claude Debussy : *Clair de Lune*, un extrait de la *Suite bergamasque*, dont la première rédaction remonte à 1890 environ<sup>1020</sup>. Dans la toile de Munch, la créature marine émerge de l'eau comme une apparition onirique, rappelant ainsi la poésie de Stéphane Mallarmé, surtout le sonnet *À la nue accablante tu* :

Quel sépulcral naufrage (tu  
 Le sais, écume, mais y baves)  
 Suprême une entre les épaves  
 Abolit le mât dévêtu

[...]

Dans le si blanc cheveu qui traîne  
 Avarement aura noyé

<sup>1020</sup> Nous avons déjà mentionné l'œuvre de Claude Debussy en analysant le film-sirène de Fellini, *Et vogue le navire...* (voir le paragraphe 2.4.3. « Phénomène de Debussy : le pont reliant Fellini et Antonioni », pp. 244-253).

Ce sonnet évoque un double drame : d'un côté, l'écume apparaît en tant qu'un signe d'un naufrage, d'un autre côté, elle révèle la noyade d'une sirène. L'imagination de Mallarmé fait naître un récit fictif où la navigation devient une métaphore de l'aventure poétique, guidée par l'image de la sirène. Une telle femme tentatrice, représentée dans la toile de Munch, la poésie de Mallarmé ou bien, le film de Brian De Palma, suscite la fonction érectile chez le spectateur et/ou le lecteur. En médecine, l'érection n'est pas juste une réaction physiologique, mécanique, elle n'est pas juste un fait, c'est aussi une norme. Par conséquent, rien d'étonnant que l'image d'une sirène provoque une excitation et l'éventuelle masturbation.

Le surréalisme, relevant de la psychanalyse et jouant avec les significations érotiques, confirme le pouvoir artistique qui se trouve dans les profondeurs de la sexualité humaine. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner le tableau de René Magritte, *Irène ou la lecture défendue*, datant de 1936. La figure de sirène y est présente et absente à la fois, indiquée et cachée par le prénom féminin d'Irène. La position verticale du doigt y devient une métaphore du pénis en érection, provoquée par une sirène invisible et/ou imaginaire. En même temps, nous pouvons remarquer un lien intertextuel étrange entre *The Lady from the Sea* de Munch et *Irène ou la lecture défendue* de Magritte, établi par ce positionnement vertical, qui évoque l'imaginaire sexuel.

Le lien entre la figure de la sirène et les connotations sexuelles (notamment l'excitation du désir) nous renvoie non seulement vers l'histoire de l'art, mais aussi vers l'histoire de la pensée. D'une manière générale, la masturbation, en tant que question de morale sexuelle sérieuse, est un phénomène moderne, né à l'époque des Lumières. Maintenant, nous vivons au XXI<sup>e</sup> siècle où les tabous tombent, et nous ne sommes plus obligés de passer par le prisme de la morale ou du dogme ; pourtant, pendant des siècles, ce sujet était traité comme honteux. En plus, il se produit toujours un décalage entre le moment, où un dogme scientifique est abandonné, et celui, où le grand public intègre ce changement.

Nous retrouvons la définition de la masturbation dans le livre *Le comportement sexuel de la femme* d'Alfred C. Kinsey : « On peut définir la masturbation comme une autostimulation

---

<sup>1021</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 44.

volontaire produisant une excitation érotique<sup>1022</sup>. » Dans le cas d'espèce humaine, l'objectif de cette activité est, d'une part, d'obtenir des satisfactions érotiques et, d'autre part, parvenir à une certaine détente physiologique. Jane Hunt, quant à elle, décrit la masturbation féminine comme un « art subtil », une « pratique délicieuse », voire, « un remède efficace à la frigidité<sup>1023</sup> ». *La Sexualité de Narcisse* de Sarane Alexandrian fournit une autre définition de la masturbation, liée au contexte culturel et, en plus, avec une touche visible de la subjectivité d'auteur :

La masturbation, venant du latin *manu stuprare* (se polluer avec la main), désigne un acte naturel, presque banal, que l'on jugeait bon dans l'antiquité païenne sans croire qu'il déplaisait aux dieux. Du reste, dans les religions anciennes, même les dieux le faisaient, avec des conséquences cosmiques pour l'humanité<sup>1024</sup>.

L'essayiste français désigne la masturbation comme étant « un acte naturel, presque banal » ; par conséquent, nous pouvons sentir son jugement subjectif qui s'appuie sur les civilisations préchrétiennes. En effet, Sarane Alexandrian fait référence aux religions anciennes, surtout à l'Égypte où le Dieu-Soleil Rê-Atum-Khépri effectue la création du monde « en se masturbant<sup>1025</sup> ». Ainsi, les divinités naissent de la substance même du dieu suprême. Dans la vaste civilisation qui s'est développée de l'Inde à l'extrême Occident au début du néolithique, nous retrouvons le culte du phallus qui est symbole de vie, de virilité, de courage et de puissance<sup>1026</sup> ; ce culte est étroitement lié aux phénomènes de masturbation, d'autofécondation, d'accouplement, de création ou tout simplement de plaisir. Pour ainsi dire, chez toutes les populations, nous retrouvons des formes diverses de masturbations, parfois, elles fonctionnent comme une coutume (par exemple, chez les Tamuls de Ceylan)<sup>1027</sup>.

D'une manière générale, nous pouvons distinguer deux types d'époques proposant deux points de vue antagoniques : d'un côté, les civilisations anciennes, surtout l'Égypte, puis, la période de la

---

<sup>1022</sup> Alfred C. Kinsey, Wardell B. Pomeroy, Clyde E. Martin, Paul H. Gebhard, *Le Comportement sexuel de la femme*, traduit de l'anglais sous la direction du Pierre Jacquemart, Paris, Amiot-Dumont, 1954, p. 146.

<sup>1023</sup> Jane Hunt, *Osez la masturbation féminine*, Paris, La Musardine, coll. « Osez », 2008, p. 7.

<sup>1024</sup> Sarane Alexandrian, *La Sexualité de Narcisse*, Paris, Le jardin des Livres, 2003, p. 6.

<sup>1025</sup> Mircea Eliade, « Idées religieuses et crises politiques dans l'Égypte ancienne », in *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. I : *De l'âge de la pierre aux Mystères d'Éleusis*, Paris, Payot&Rivages, coll. « Bibliothèque historique Payot », 2016, p. 102.

<sup>1026</sup> Alain Daniélou, *Le Phallus*, Puiseaux, Pardès, coll. « Bibliothèque des symboles », 1993, p. 15.

<sup>1027</sup> Havelock Ellis, « L'auto-érotisme », in *Études de psychologie sexuelle*, t. 1, *op. cit.*, p. 168.

fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours correspondent aux moments de l'histoire où la masturbation avait des significations plutôt positives, d'un autre côté, l'époque du christianisme, puis le XVIII<sup>e</sup> siècle témoignent les moments sombres où la masturbation (comme toute la sexualité) était démonisée. En effet, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, grâce à la naissance de la psychanalyse, initiée par Sigmund Freud, ainsi qu'à l'apparition de la nouvelle science (la sexologie), l'onanisme commence à acquérir des significations contemporaines que nous connaissons aujourd'hui. Dans une de ses lettres à Wilhelm Fliess, Freud avoue : « J'en suis venu à croire que la masturbation était la seule grande habitude le "besoin primitif" et que les autres appétits, tels les besoins d'alcool, de morphine, de tabac, n'en sont que les substituts, les produits de remplacements<sup>1028</sup>. » Ensuite, dans une de ses analyses, destinée à Dostoïevski, le père de psychanalyse lie la masturbation au jeu, tout en insistant sur l'usage du mot « jouer » (on peut jouer aux tables du jeu et aussi avec les organes génitaux dans la chambre des enfants) ; dans les deux cas, l'accent est mis « sur l'activité passionnée des mains<sup>1029</sup> ». Avec Freud, la masturbation acquiert des connotations très complexes : d'une part, l'autoérotisme est un phénomène typique pour un enfant, qui est un pervers polymorphe et, d'autre part, la masturbation infantile devient une pratique tout à fait normale, voire essentielle, car elle prépare les formes de satisfaction érotique propres à l'adulte. De plus, d'une manière plus générale, le combat pour sublimer les énergies sexuelles désorganisées nous ramène vers les buts supérieurs : la reproduction (la création d'une famille), ou bien, le développement de la culture (la création de la musique, de la littérature, du cinéma, et ainsi de suite).

Ce dernier aspect de l'onanisme est dévoilé dans la formulation du sexologue Havelock Ellis, qui nous fait apprendre que la masturbation est une « forme paradigmatique du sexe cérébral (*sex in the mind*), le seul acte sexuel, (...) qui ait un impact sur la culture précisément parce qu'il naît entièrement de l'imagination<sup>1030</sup> ». En effet, le sexe en solitaire est étroitement lié au pouvoir

---

<sup>1028</sup> Sigmund Freud, « Lettre N° 79 du 22-12-1897 », in *La naissance de la psychanalyse : lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902), publiés par Marie Bonaparte, Anna Freud, Ernst Kris*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1996, pp. 211-212 (première édition - 1956).

<sup>1029</sup> Sigmund Freud, « Dostoïevski et la mise à mort du père », in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XVIII (1926-1930), Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 224 (première édition - 1994).

<sup>1030</sup> Cf. Havelock Ellis, « L'auto-érotisme », in *Études de psychologie sexuelle*, t. 1, op. cit., pp. 163-287. Cité dans Thomas Laqueur, *Le sexe en solitaire : contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2005, p. 84.

d'imaginer et, par la suite, de créer. Pour ainsi dire, l'imagination est une source en commun pour la masturbation et pour toutes les formes de création artistique.

Nous pouvons remarquer qu'au cours du XX<sup>e</sup> siècle, toutes les argumentations imaginées afin de justifier l'interdiction de la masturbation tombent les unes après les autres. La libération du joug de la religion et le développement de la médecine vétérinaire rendent possibles les observations systématiques du monde animal. Par conséquent, ces observations ont montré que, chez les animaux, surtout vivant à l'état isolé apparaissent souvent diverses formes d'excitation sexuelle<sup>1031</sup> : les cerfs, s'ils n'ont pas de partenaire, se frottent aux arbres pour amener l'éjaculation ; les hyènes, qui pratiquent la masturbation, se léchent mutuellement les parties génitales ; les éléphants se compriment le pénis entre leurs pattes de derrière ; toutes les espèces de primates (les singes, les bonobos) se masturbent avec la main : les femelles, quant à elles, se caressent avec le doigt ou utilisent des objets ; etc. Ces données nous prouvent qu'ancien argument jugeant la masturbation comme étant « contre nature » n'a aucun sens et qu'en réalité, le sexe peut servir à tout autre chose que la procréation.

Cependant, l'histoire très riche et diversifiée de la réception de la masturbation dans la culture occidentale nous aide à comprendre toute la complexité, ainsi que les enjeux de ce phénomène. Dans l'environnement culturel du monde grec antique, les contextes culturels, qui prêtent une résonance immorale à la masturbation, étaient absents (nulle notion d'impureté de la semence jetée à terre, comme plus tard dans la religion juive). Pourtant, ce qui est important dans l'éthique sexuelle de l'Antiquité grecque se définit par deux notions : l'honneur et la honte<sup>1032</sup>. En effet, chaque individu était prédéfini par son statut social : les citoyens (uniquement les hommes) devaient tirer leur plaisir de la possession d'un être inférieur (une femme légitime, un garçon, une prostituée ou un esclave) ; dans ce contexte, s'adonner à la masturbation était considéré comme un acte honteux pour un citoyen grec parce qu'il rabaisse un homme libre et dominant au-dessous de sa condition.

Ce qui concerne la littérature latine, les allusions à la masturbation sont souvent liées au contexte comique ou pathétique. Cicéron affirme que la modération, ainsi que la maîtrise de soi sont les

---

<sup>1031</sup> Havelock Ellis, « L'auto-érotisme », in *Études de psychologie sexuelle*, t. 1, *op. cit.*, pp. 166-167 ; Pierre Humbert, Jérôme Palazzolo, « Une découverte contemporaine : la masturbation chez les animaux », in *Petite histoire de la masturbation*, Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 72-76.

<sup>1032</sup> Pierre Humbert, Jérôme Palazzolo, *Petite histoire de la masturbation*, *op. cit.*, 2009, pp. 20-21.

idéaux, vers lesquels doit tendre un homme de qualité : « Et comme il est honteux d'être hors de soi en jouissant des plaisirs de l'amour, il est aussi infâme de les désirer avec ardeur<sup>1033</sup>. » Chez Martial, Aristophane, Ovide, Juvénal, quant à eux, nous retrouvons un ton moqueur, les plaisanteries liées aux masturbateurs frustrés<sup>1034</sup>. Bref, aux yeux des romains, il ne valait pas la peine de faire un traité moral sérieux sur l'objet des blagues : la masturbation.

Au Moyen Âge, la condamnation religieuse de la masturbation était fondée non seulement sur l'idée d'un acte contre nature, mais aussi sur certains passages de la Bible, notamment sur le crime d'Onan décrit dans le Livre de la Genèse (cf. *Genèse*, XXXVIII, 6-10). Juda y demande à Onan d'aller vers la femme de son frère mort afin d'assurer sa postérité. Cependant, Onan, sachant que cette postérité ne serait pas à lui, laissait couler sa semence par terre chaque fois qu'il allait vers la femme de son frère. Cela n'a pas plu à Yahvé, qui l'a condamné à mort. Que faisait donc Onan, et qui lui valut la mort ? Les théologiens, qui essaient de répondre à cette question, se partagent en deux écoles : pour les uns (par exemple, Franciscaïn Benedicti), Onan se masturbait, en éludant ainsi le devoir conjugal ; pour d'autres (notamment, Jean Calvin), il pratiquait le *coitus interruptus* (le « retrait »)<sup>1035</sup>. Les deux interprétations sont équivalentes dans la mesure où, de toute façon, Onan faisait un crime. De plus, au XIX<sup>e</sup> siècle, le *coitus interruptus* sera appelé l'« onanisme conjugal<sup>1036</sup> », identifiant ainsi une forme particulière de masturbation.

La Kabbale, le mouvement ésotérique débutant au XII<sup>e</sup> siècle, souligne l'importance de Lilith, la première femme d'Adam avant Eve, qui se manifeste la nuit afin de donner envie aux hommes de se masturber<sup>1037</sup>. Lilith possède beaucoup de caractéristiques de sirène : elle est sensuelle, sexuelle et maîtrise l'art de séduction. Ainsi, les auto-pollutions nocturnes donnent naissance à une multitude de fils démoniaques.

---

<sup>1033</sup> Cicéron, *Tusculanes*, IV, XXXII, 68, in *Les Stoïciens*, vol. I, textes traduits par Émile Bréhier, édités sous la direction de Pierre-Maxime Schuhl, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 355.

<sup>1034</sup> Cf. Martial, *Épigrammes*, traduction et présentation de Jean Malaplate, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2017 ; Juvénal, *Satires*, texte établi et traduit par Pierre De Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 2002 ; etc.

<sup>1035</sup> Jean Stengers, Anne Van Neck, *Histoire d'une grande peur : la masturbation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, pp. 31-32.

<sup>1036</sup> *Id.*, p. 201.

<sup>1037</sup> Cf. Gershom Scholem, *La kabbale*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Patrimoine. Judaïsme », 1998.



L'histoire culturelle retrouve ce que nous pouvons appeler le *problème* de la masturbation au XVIII<sup>e</sup> siècle : la parution d'*Onania* (une œuvre anonyme, probablement écrite par un chirurgien pornographe nommé John Marten vers 1712)<sup>1038</sup>, ainsi que de *L'Onanisme, ou Dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation* (1764) de Samuel Auguste Tissot, un médecin suisse, ouvrent un discours sur la masturbation comme une pratique dangereuse. Ainsi, le discours officiel de XVIII<sup>e</sup> siècle condamne la sexualité de la sirène, en affirmant le côté bestial de cette créature fantastique. Plus tard, le philosophe misogyne Emmanuel Kant, dans son œuvre *la Métaphysique des mœurs* (plus précisément, dans « La doctrine de la vertu »), parue en 1795, traite la question de la masturbation du point de vue de la moralité de son époque, donc, forcément, l'onanisme est condamné comme immoral :

Mais ici la question est de savoir si, par rapport à cette jouissance, il y a un devoir envers soi-même dont la transgression souille (je ne dis pas seulement ravale) l'humanité dans sa propre personne. Le penchant à ce plaisir s'appelle *amour de la chair* (ou simplement volupté). Le vice qui en résulte se nomme *impudicité*, et la vertu opposée à ce vice, *chasteté*. Lorsque l'homme est poussé à la volupté, non par un objet réel, mais par une fantaisie qu'il se crée à lui-même, et qui par conséquent est contraire au but de la nature, on dit alors que la volupté est *contre nature* [...].

Que cet usage contre nature (par conséquent cet abus) des organes sexuels soit une violation du devoir *envers soi-même*, et même un des plus graves manquements à la moralité, c'est ce que chacun reconnaît aussitôt qu'il y songe, et même la seule pensée d'un pareil vice répugne à tel point que l'on regarde comme immoral de l'appeler par son nom, tandis qu'on ne rougit pas de nommer le suicide, et que l'on n'hésite pas le moins du monde à le montrer aux yeux dans toute son horreur (*in specie facti*). Il semble qu'en général l'homme se sente honteux d'être capable d'une action qui rabaisse sa personne au-dessous de la brute.<sup>1039</sup>

Emmanuel Kant, le grand philosophe de la morale, ressent un vrai dégoût face au phénomène de la masturbation, qui n'est pas du tout normatif pour son époque. L'imagination sexuelle, le désir, les fantasmes érotiques, éveillés par les femmes séductrices (les sirènes) ou tout simplement par la nature (la physiologie) humaine, subissent une pression moralisatrice. La volupté est un péché, plus encore, pour le philosophe allemand, elle est « *contre nature* ». D'après Thomas Laqueur, la masturbation était contre nature en ce sens qu'elle était artificielle, née de l'imagination et de désirs

---

<sup>1038</sup> *Onania* est souvent considérée comme le point de départ concernant les analyses de l'onanisme. Ainsi, l'histoire de la masturbation se trouve partagée en deux étapes principales : avant l'*Onania* et après. Cf. Thomas Laqueur, *Le sexe en solitaire : contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, op. cit. ; Pierre Humbert, Jérôme Palazzolo, *Petite histoire de la masturbation*, op. cit.

<sup>1039</sup> Emmanuel Kant, « La doctrine de la vertu », *Œuvres complètes*, traduction de Jules Barni, Arvensa éditions, 2020, pp. 3264-3265.

dissociés des besoins naturels du *corps*<sup>1040</sup>. En effet, la masturbation est un plaisir qui existe uniquement pour lui, tout comme « l'art pour l'art », alors que la morale normative de Kant condamne la sexualité qui ne ramène pas vers la reproduction ; les pratiques sexuelles, orientées vers un pur plaisir, rabaisse, selon lui, l'homme « au-dessous de la brute ». Les jeux de séduction de la sirène sont définis alors comme profondément honteux. Pour ainsi dire, le philosophe allemand dessine les contours de la campagne anti-masturbatoire du XVIII<sup>e</sup> siècle qui « s'inscrit dans le processus de refoulement du corps de plaisir et d'exaltation du corps performant ou du corps productif<sup>1041</sup> ». Nous pouvons conclure que la philosophie morale de Kant représente, tout simplement, son époque qu'était extrêmement pudique, conservatrice et hypocrite.

Au cours des siècles, l'histoire de la médecine a connue plusieurs étapes différentes concernant l'onanisme féminin : si les textes de XVIII<sup>e</sup> siècle (par exemple, Le Bègue de Presle<sup>1042</sup>) insistent sur la gravité supérieure de conséquences pathologiques de la masturbation chez les femmes (des maux, des crampes, des jaunisses incurables ou encore « des vapeurs hystériques affreuses »), depuis l'arrivée de l'électricité, la médecine propage le traitement de l'hystérie féminine par l'orgasme, stimulé par des instruments vibratoires<sup>1043</sup>. Dans *Pulsions*, Kate Miller est frustrée sexuellement, elle suit une psychothérapie ; dans son cas, la masturbation sous la douche fonctionne comme un remède, une manière de soigner ses problèmes psychologiques. Cela induit l'idée que la sirène n'est pas forcément un personnage exact, mais plutôt une façon de se comporter, la pluralité des signes sexuels qui provoquent et éveillent, par conséquent, l'esprit de sirène. Pour ainsi dire, après la mort de Kate Miller, l'esprit de sirène (l'art de séduire et de manipuler) est transféré aux autres personnages, surtout à Liz Blake (l'actrice américaine Nancy Allen).

L'autoérotisme<sup>1044</sup> féminin, que nous retrouvons dans *Pulsions*, est encore aujourd'hui un sujet à controverse car l'homme est habitué à traiter le corps d'une femme comme sa propriété (pour un

---

<sup>1040</sup> Thomas Laqueur, *Le sexe en solitaire : contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, op. cit., p. 13.

<sup>1041</sup> Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, op. cit., p. 222.

<sup>1042</sup> Achille-Guillaume Le Bègue de Presle, *Le Conservateur de la Santé, ou Avis sur les Dangers qu'il importe à chacun d'éviter, pour se conserver en bonne santé & prolonger sa vie*, Yverdon, 1763.

<sup>1043</sup> Cf. Rachel P. Maines, *Technologies de l'orgasme : Le vibromasseur, l'« hystérie » et la satisfaction sexuelle des femmes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristelle Bonis, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2012.

<sup>1044</sup> Le mot d'« autoérotisme » a été inventé en 1899 par Henry Havelock Ellis, l'un des fondateurs de la sexologie. Cf. Havelock Ellis, « L'auto-érotisme », in *Études de psychologie sexuelle*, t. 1, op. cit., pp. 163-287.

machiste, la sexualité d'une sirène est au service des hommes ; bref, la femme existe pour être prise par un homme). En revanche, depuis l'année 1970, « les féministes ouvertement antifreudiennes embrassèrent ce qu'on devait appeler le *self-pleasuring*<sup>1045</sup> ». En effet, les analyses d'Alfred Kinsey montrent que les femmes sont deux fois plus nombreuses que les hommes à découvrir la masturbation par elles-mêmes et qu'elles continuent à la découvrir, ainsi qu'à la pratiquer tout au long de leur vie comme une forme d'exploration de soi<sup>1046</sup>. Si la masturbation masculine est souvent considérée comme une plaisanterie, l'onanisme féminin est une forme de la libération.

Bien que l'héritage psychanalytique de Sigmund Freud fût repris et développé par Marie Bonaparte qui a consacré sa vie aux études de la sexualité de la femme<sup>1047</sup>, il était aussi farouchement critiqué par les représentatrices principales du mouvement de féminisme, surtout par Luce Irigaray, qui questionne l'idée de sujet unique (le sujet masculin) dans ses œuvres *Speculum. De l'autre femme* (1974) et *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977). Irigaray constate que la sexualité féminine a toujours été pensée à partir de paramètres masculins : aux yeux de Freud, « dès le début de la phase phallique, la petite fille est un petit homme<sup>1048</sup> », le clitoris n'est qu'« un petit pénis agréable à masturber<sup>1049</sup> ». En effet, Freud n'a jamais parlé ni de stade vulvaire, ni de stade vaginal. Au stade phallique, la fillette est donc obligée de chercher « un équivalent possible du pénis<sup>1050</sup> » afin de le masturber. Or, l'autoérotisme de la femme est très différent de celui de l'homme. Si un homme a besoin d'un instrument pour se toucher (sa main, le sexe de la femme, etc.) et cette auto-affection exige un minimum d'activité, une femme, quant à elle, « se touche d'elle-même et en elle-même sans la nécessité d'une médiation, et avant tout départage possible entre activité et passivité<sup>1051</sup> ». En effet, Luce Irigaray nous redit que la femme « se touche » tout le temps car « son

---

<sup>1045</sup> Thomas Laqueur, *Le sexe en solitaire : contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, op. cit., p. 19.

<sup>1046</sup> Cf. Alfred C. Kinsey, Wardell B. Pomeroy, Clyde E. Martin, Paul H. Gebhard, *Le Comportement sexuel de la femme*, op. cit., pp. 145-191.

<sup>1047</sup> Cf. Marie Bonaparte, *La Sexualité de la femme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1967.

<sup>1048</sup> Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 29.

<sup>1049</sup> Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 23.

<sup>1050</sup> Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, op. cit., p. 29.

<sup>1051</sup> Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit., p. 24.

sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment<sup>1052</sup> ». Cette relation particulière de la femme avec le plaisir autoérotique définit la féminité, où la sensibilité et la sensualité jouent des rôles primordiaux.

L'autoérotisme est aussi l'un des traits principaux des sirènes, représenté par leur chevelure et le peigne d'or. En effet, les sirènes du Moyen Âge ont souvent une chevelure opulente, qui symbolise leur potentiel érotique ; elles passent leur temps à se coiffer avec des peignes d'or. À titre d'exemple, nous mentionnons la Dame du Lac dans les légendes celtiques<sup>1053</sup>. Si les sirènes médiévales passent autant de temps à peigner leurs cheveux, « c'est qu'il s'agit pour elles d'une zone particulièrement érogène ; le fait d'y glisser un peigne leur procure ainsi un plaisir incomparable<sup>1054</sup> ». Nous pouvons donc supposer que ce que les femmes ont entre les cuisses, les sirènes l'ont en leur chevelure. Ainsi, le peignage des cheveux devient une forme de masturbation, pratiquée par les sirènes.

Le livre remarquable traitant l'onanisme féminin, *L'Empire des femmes (Women on Top : How Real Life Has Changed Women's Sexual Fantasies*, 1991) de Nancy Friday, a recueilli de nombreux témoignages d'Américaines racontant quels étaient leurs fantasmes lorsqu'elles se masturbaient. Le recueil commence par un éloge de la masturbation intitulé « Sept raisons pour se masturber »<sup>1055</sup>, que l'auteure analyse l'une après l'autre. D'après Nancy Friday, une femme qui n'ose pas à se masturber, n'est pas libre : être capable de se donner un orgasme à soi-même constitue l'essence de l'indépendance sexuelle.

Enfin, une vraie femme-sirène, surnommée « la Mère de la masturbation<sup>1056</sup> », Betty Dodson, publie, depuis 1974, les livres sur la masturbation libératrice des femmes<sup>1057</sup>. Elle évoque l'idée que l'onanisme est notre première vie sexuelle, voire la base de la sexualité ; tout ce que nous faisons au-delà n'est qu'une façon de socialiser notre vie sexuelle. De plus, dès 1973, cette éducatrice

---

<sup>1052</sup> *Ibid.*

<sup>1053</sup> Cf. Jean Markale, « La légende de Llyn Y Fan », in *L'Épopée celtique en Bretagne*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>1054</sup> Édouard Brasey, *La petite encyclopédie du Merveilleux*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>1055</sup> Nancy Friday, *L'Empire des femmes : Les femmes ont changé. Elles confient leurs fantasmes sexuels*, traduit de l'américain par Bernard Cohen, Paris, Albin Michel, 1993, pp. 41-44.

<sup>1056</sup> Sarane Alexandrian, *La Sexualité de Narcisse*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>1057</sup> Cf. Betty Dodson, *Sex for One: The Joy of Selfloving*, New York, Three Rivers Press, 2002.

organise des ateliers de masturbation qui contiennent de travaux pratiques (elle montre comment utiliser les vibromasseurs). Le but de ces ateliers est non seulement de libérer les fantasmes sexuels féminins, mais aussi d'apprendre à s'aimer.

La scène de la douche du début de *Pulsions* possède une structure orgasmique : le voyeurisme représente des préliminaires (il amène la sirène à une excitation sexuelle), la masturbation remplace un vrai rapport sexuel, le viol correspond au point culminant de jouissance extrême ; enfin, nous voyons une période réfractaire, qui désigne, en électrophysiologie, la durée succédant immédiatement à l'activité d'un nerf ou d'un muscle. Dans le film de Brian De Palma, la période réfractaire est constituée de deux phases suivantes : d'abord, nous voyons l'acte sexuel réel (l'homme fait l'amour à sa femme endormie), qui est beaucoup plus décevant qu'un acte sexuel imaginaire (onirique) ; ensuite, l'homme prend la douche, alors que sa femme reste ennuyée toute seule dans son lit.

Si nous traitons la scène de l'ascenseur en tant qu'une deuxième scène de douche (bien qu'elle soit métaphorique), le film-sirène *Pulsions* se termine par une troisième scène de même type (1'32'55''-1'38'00''), représentée, quant à elle, comme un rêve, qui nous exploite la collision entre deux modèles de pouvoir, celui de la sirène « classique » (féminine, incarnée par le personnage de Liz), et celui de la sirène masculine (Triton, revêtu par le tueur transsexuel). Tout comme au début du film, la scène commence par un plan-séquence, filmé du point de vue de Triton. La transsexualité apparaît à l'instar d'une pathologie très particulière : c'est une pathologie auto-diagnostiquée, sur la base de la souffrance subjective, dont le traitement (l'exécution des femmes-sirènes) est auto-prescrit par le « malade », seul et ultime juge du succès.





Le transsexuel coupe la gorge de Liz avec un rasoir (*Pulsions*, 1'33'24''-1'37'30'')

En même temps, l'image de la sirène « masculine », ainsi que son fonctionnement dans le film *Pulsions*, témoigne la profonde crise de la masculinité, qui existe dans notre société d'aujourd'hui. Bobby s'approprie de la virilité par la violence (en tuant les femmes). Ainsi, la tueuse livre au spectateur une vision complètement déformée de l'homme et de la masculinité, tout en défigurant la féminité aussi. Au final, Bobby n'est ni un homme ni une femme, elle/il n'arrive pas à s'évader de ses propres complexes, angoisses et cauchemars, en restant une sorte d'ombre du docteur Robert Elliott.

### 3.5.2. Le sang de sirène comme signe de prise du pouvoir. La question des menstrues

Le pouvoir de la sirène est à trouver dans son sang, un liquide qui l'abrite contre les ravages du sexisme et du patriarcat. Son sang lui permet de s'approprier du savoir et du pouvoir, tout en lui garantissant de ne pas être exclue du système. De plus, à l'instar du cyborg, figure conceptualisée par Donna Haraway<sup>1058</sup>, la sirène a la possibilité de créer son propre système. Son pouvoir réside également dans la volonté de développer des techniques de prise de vue, des techniques de récit filmique, ou ce que nous choisissons de nommer, une « esthétique-sirène ». Aquatique, polyphonique, sanguinaire, incantatoire et jouissive, l'esthétique-sirène sera théorisée grâce aux

<sup>1058</sup> Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, op. cit.

travaux de Jean-Louis Schefer qui, dans *Figures peintes. Essais sur la peinture*, soulève la « question du sang qui fait les images<sup>1059</sup> » :

L'argument construit est celui d'une circulation du sang dans les images : parce que le sang des règles produit des visions et que le sang résiduel du mouvement éveillé produit des figures dans les rêves (c'est la glose du sang dans un petit texte d'Aristote) ; parce que dans la prédelle d'Uccello, *La Profanation de l'hostie*, le signe eucharistique rompu laisse échapper une coulée rouge qui peint l'histoire, et que dans cette légende est « illustré » le dogme pontifical de la présence réelle qui écrit une très longue histoire des institutions de l'Europe latine dans leur justification mystique ; cette construction théologique, institutionnelle et politique s'appelle *Corpus mysticum*, du nom même de l'eucharistie qui en est le sceau et le sacrement, la sanctification et le moyen de participation : la communion. La Vierge rhénane, enfin, médite sur le sang du Rédempteur qu'elle va mettre au monde<sup>1060</sup>.

Cet extrait, tiré de l'article « À propos d'une robe rouge », paru à l'hiver 1996 dans la revue *Trafic*, est une réponse à Jacques Aumont, au sujet de sa lecture de *Question de style*, publié chez L'Harmattan en 1995<sup>1061</sup>. Le sang y est associé au rouge qui est une couleur de la sirène. En effet, le rouge est l'une des couleurs les plus vives, de plus, dans le spectre du visible, il est la couleur dont les rayonnements de longueur d'onde sont les plus longs. L'idée très répandue selon laquelle la couleur rouge excite les vaches, bœufs et taureaux soutient notre point de vue sur la couleur-sirène. Quant à la symbolique occidentale, le rouge est lié au danger, à la puissance, au pouvoir, ainsi qu'à la passion ; c'est une couleur liée au feu, au désir et ainsi qu'à la sexualité. Ainsi, le rouge réunirait le sacré (la liturgie) et le profane (la pulsion sexuelle), tout comme la figure de la sirène.

Si Jean-Louis Schefer parle de la circulation du sang « qui peint les choses<sup>1062</sup> », nous souhaitons ici nous intéresser à la circulation du sang qui anime l'esthétique du film-sirène. On retrouve en effet le paradigme de l'hémorragie dans tous les films-sirènes (que sont les œuvres filmiques de John Boorman, Alfred Hitchcock et Brian De Palma). Tout d'abord, l'influence de l'iconographie catholique est évidente dans *Carrie au Bal du Diable* (*Carrie*, 1976), adaptation cinématographique du premier roman de Stephen King, publié en 1974 : les images de Margaret White (Piper Laurie), la mère de Carrie, fanatique de la religion, évoquent par un circuit de références, la représentation du corps chrétien dans la peinture occidentale. Carrie demeure, dans ce contexte, la Vierge qui tache l'environnement de gouttes de sang (au début du film, il s'agit de sang menstruel, tandis que, vers la

---

<sup>1059</sup> Jean-Louis Schefer, « À propos d'une robe rouge », in *Figures peintes. Essais sur la peinture*, Paris, P.O.L, 1998, p. 435.

<sup>1060</sup> *Id.*, p. 434.

<sup>1061</sup> Cf. Jean-Louis Schefer, *Question de style*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1995.

<sup>1062</sup> *Id.*, p. 435.

fin, des menstrues sont transformées en sang de porc). Le rouge induit des significations très complexes : le sang de la blessure (le cas de Margaret White) ; le sang de la honte (Carrie) ; enfin, la plaie et le sang qui gicle créent l'eucharistie cinématographique en témoignant ainsi de l'apothéose du film-sirène.

En revanche, le rouge, qui définit l'être humain (et, surtout, la femme réglée), n'est pas le même que celui trouvé dans la nature : le rouge des fleurs (coquelicot, rose, amaryllis, pivoine, etc.) ou bien, des animaux (coccinelle ou poisson rouge) n'a qu'une fonction décorative, alors que pour l'être humain, surtout, pour une femme, cette couleur est liée à la vie en générale, à la fonction de reproduction, ainsi qu'à une sorte de criminalité féminine (cet aspect prouve que chaque femme est, d'une certaine façon, une sirène). La figure de la sirène comme machine productrice de désir et de sang menstruel peut être approchée grâce aux travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ils écrivent en effet dans *L'Anti-Œdipe* :

Les machines désirantes sont des machines binaires, à règle binaire ou régime associatif ; toujours une machine couplée avec une autre. [...] Le désir ne cesse d'effectuer le couplage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés. Le désir fait couler, coule et coupe. « J'aime tout ce qui coule, même le flux menstruel qui emporte les œufs non fécondés... », dit Miller dans son chant du désir. Poche des eaux et calculs du rein ; flux de cheveu, flux de bave, flux de sperme, de merde ou d'urine qui sont produits par des objets partiels, constamment coupés par d'autres objets partiels, lesquels produisent d'autres flux, recoupés par d'autres objets partiels. Tout « objet » suppose la continuité d'un flux, tout flux, la fragmentation de l'objet. Sans doute chaque machine-organe interprète le monde entier d'après son propre flux, d'après l'énergie qui flue d'elle [...] <sup>1063</sup>.

Afin de saisir tout l'enjeu de cet extrait, il apparaît nécessaire de revenir sur quelques notions exposées dans *L'Anti-Œdipe*, et notamment sur celle de la schizophrénie. Celle-ci est désignée comme « l'univers des machines désirantes », ou encore, comme la « réalité essentielle de l'homme et de la nature <sup>1064</sup> », or, il n'y a pas de spécificité schizophrénique. L'objet schizophrénique est rattaché au processus de production : « Le schizophrène est le producteur universel <sup>1065</sup>. » Dans l'extrait cité plus haut, la production est liée à la continuité d'un flux (de sang, de sperme ou d'urine). Les menstrues de la sirène coulent et témoignent ainsi d'une coupure et d'une continuité. La sirène « interprète le monde entier d'après son propre flux » : le sang a besoin de sang, le sang désire le sang, le sang à soif de sang. Il s'agit de désir déshumanisé, de besoin vampirique.

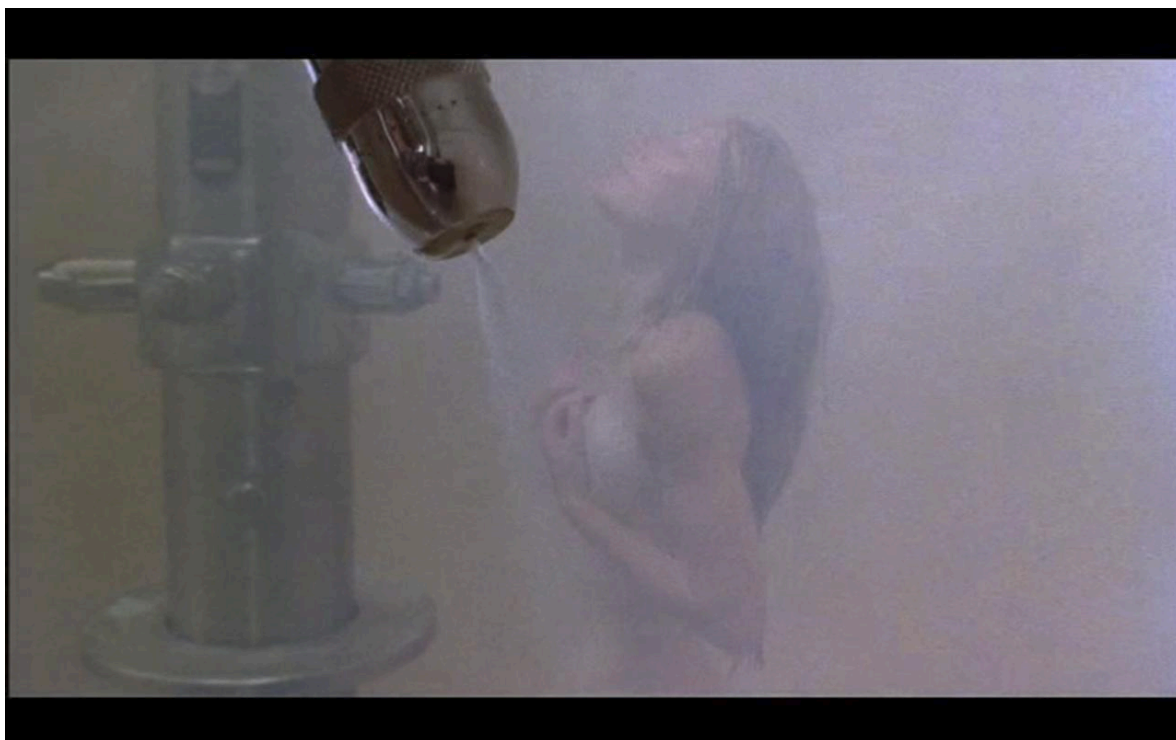
---

<sup>1063</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Les machines désirantes », in *Capitalisme et schizophrénie*, tome 1 : *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2015, pp. 13-14.

<sup>1064</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>1065</sup> *Id.*, p. 15.





Fondu enchaîné dans *Carrie* (0'02'54'')

L'apparition du sang dans la scène de la douche est l'une des plus significatives de *Carrie au Bal du Diable* de Brian De Palma. La séquence, qui réécrit la scène hitchcockienne de la douche, apparaît comme la suite logique du générique du début du film (0'02'47''-0'07'36'') : la caméra s'approche doucement de l'adolescente Carrie White, le personnage-sirène, en travelling avant (*tracking in*), puis, plusieurs fondus enchaînés continuent à nous raconter, à travers le langage cinématographique, le récit. Ce mode de transition entre deux images, la première disparaissant progressivement tandis que la seconde apparaît en surimpression, se répète plus d'une dizaine de fois avant que n'apparaisse le sang, soulignant ainsi, d'une part, l'ambiance poétique et, d'autre part, la création de la polyphonie filmique. Pour ainsi dire, onze plans s'enchaînent au cours de ces fondus, chacun montrant une partie du corps dénudé de Carrie (le visage, les seins, le ventre, les jambes, etc.). La musique originale composée par Pino Donaggio, contribue à la production d'une rêverie aquatique qui dévoile à travers le corps l'intériorité purement poétique, voire naïve, de l'héroïne.

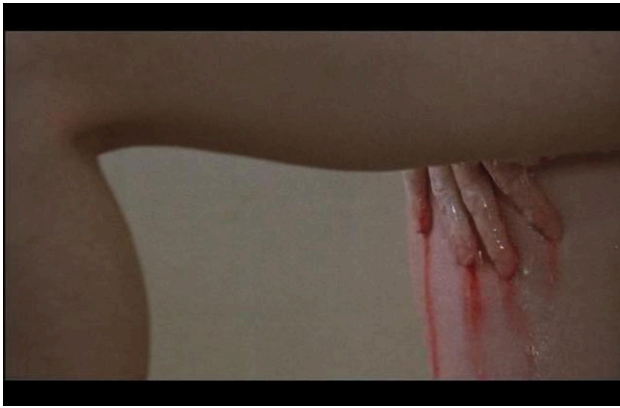


*Carrie (0'02'57''-0'03'52'')*

L'apparition du sang des règles est présentée comme un moment culminant de la séquence : la musique lyrique de Donaggio est interrompue pour laisser place au son d'ambiance (la douche), ainsi qu'au bavardage des filles ; Carrie, toute étonnée et effrayée va vers ses camarades en demandant de l'aide. Et elle devient un objet des moqueries. Sa mère, une fanatique religieuse, ne lui a jamais expliqué ce qu'était la menstruation. Cet extrait témoigne du fait que le sang, et surtout celui des règles, est un tabou même dans la société moderne. En dépit de sa banalité, la menstruation reste un phénomène mystérieux, entouré de légendes, de superstitions, et de non-dits. Les mères révèlent plus volontiers à leurs filles les mystères de la grossesse, de l'accouchement et même des relations sexuelles que celui de la menstruation ; elles ont elles-mêmes horreur de cette servitude féminine, horreur qui reflète les vieilles terreurs mystiques des mâles ; de façon inconsciente, les mères transmettent cette horreur, cette honte, voire le dégoût, à leur descendance<sup>1066</sup>.

---

<sup>1066</sup> Helene Deutsch, *The psychology of women: A psychoanalytic interpretation*, vol. 1: *Girlhood*, New York, Green and Stratton, 1944, pp. 152-153.



Le mélange de l'eau avec du sang dans *Carrie* (0'04'11''-0'05'37'')

La question de la menstruation soulève beaucoup d'aspects : historique, mythologique, scientifique, politique, anthropologique, philosophique, et ainsi de suite. À l'époque de la Rome antique, Pline l'Ancien écrivait que ce sang était dangereux (il aurait la vertu de faire tourner le vin et de pourrir les fruits<sup>1067</sup>). Comme le soutient Elise Thiébaud dans un ouvrage paru en 2019, le sang menstruel a été stigmatisé dans tous les grands textes des religions monothéistes<sup>1068</sup>. À titre d'exemple, nous pouvons citer le Lévitique (le troisième livre de la Torah) : « Quand une femme éprouvera un flux, son flux étant du sang qui est en son corps, elle sera sept jours dans sa souillure et quiconque la touchera sera impur jusqu'au soir<sup>1069</sup>. » Les actes sexuels avec une femme ayant ses

<sup>1067</sup> Pline l'Ancien, *Histoire naturelle. Livre VII*, chapitre XV (13), texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling, Paris, Les Belles lettres, coll. « Collection des universités de France », 1977, pp. 60-61.

<sup>1068</sup> Cf. Elise Thiébaud, *Ceci est mon sang : petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Poche Essais », 2019.

<sup>1069</sup> *Lévitique*, Chapitre XV, 19, in *La Bible. Ancien Testament*, op. cit., p. 336.

menstruations sont définis comme une abomination : « Que si un homme couche alors avec elle et que souillure soit sur lui, il est impur sept jours et toute couche sur laquelle il se couchera sera impure<sup>1070</sup>. » L’Islam interdit aux femmes, ayant leurs périodes de saignements, de prier et d’aller à la mosquée. Les religions, les superstitions créent ainsi une opposition très puissante (normalité vs monstruosité), en rapprochant la femme, par sa nature, à un monstre (soit une sirène). L’histoire de cette stigmatisation intéresse surtout le féminisme contemporain qui se concentre sur le corps féminin et sa « réalité biologique ». Les règles opèrent comme marqueur d’une différence radicale entre les femmes et les hommes, comme l’a souligné l’anthropologue féministe Françoise Héritier :

Ce qui est valorisé alors par l’homme, du côté de l’homme, est sans doute qu’il peut faire couler son sang, risquer sa vie, prendre celle des autres, par décision de son libre arbitre ; la femme « voit » couler son sang hors de son corps (ne dit-on pas communément « voir », en français, pour « avoir ses règles » ?) et elle donne la vie (et meurt parfois ce faisant) sans nécessairement le vouloir ni pouvoir l’empêcher.<sup>1071</sup>

Dans le texte cité, l’aspect politique est prononcé d’une façon très claire : les femmes se distinguent des hommes par l’écoulement du sang entre les cuisses. L’homme est libre, il peut faire ses choix quand il veut et comme il veut, alors qu’une femme ne peut se séparer de son destin physiologique. La menstruation est donc une part maudite qui marque chaque femme à tout jamais. Même Simone de Beauvoir exprime la sensation de la honte face à l’odeur du sang des règles :

C’est alors que chez la fillette naît ou s’exagère le dégoût de son corps trop charnel. Et passé la première surprise, le désagrément mensuel ne s’efface pas pour autant : chaque fois la jeune fille retrouve le même dégoût devant cette odeur fade et croupie qui monte d’elle même – odeur de marécage, de violettes fanées – devant ce sang moins rouge, plus suspect que celui qui s’échappait de ses écorchures enfantines<sup>1072</sup>.

La répugnance domine la description de ce vécu ; Simone de Beauvoir décrit la menstruation comme une expérience féminine atroce, une humiliation qui se répète tous les mois. La réaction de

---

<sup>1070</sup> *Lévitique*, Chapitre XV, 24, in *La Bible. Ancien Testament*, op. cit., pp. 336-337.

<sup>1071</sup> Françoise Héritier, « Le sang du guerrier et le sang des femmes : Notes anthropologiques sur le rapport des sexes », in *Les cahiers du GRIF*, 1984, n° 29 : *L’afrique : Sexes et Signes* [en ligne], p. 20. Consulté le 3 Juin 2020.

<Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1984\\_num\\_29\\_1\\_1629](https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1984_num_29_1_1629)>

<sup>1072</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, vol. II : *L’expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1976, p. 70.

Carrie à son propre sang dans le film de Brian De Palma illustre, d'une certaine façon, les pensées de la philosophe et féministe française : le choc de Carrie nous laisse supposer qu'elle se croyait atteinte d'une maladie inconnue et mortelle, ou encore, comme si le sang écoulé manifestait une blessure des organes internes. Ainsi, Carrie subit l'apparition de ses règles comme une véritable crise, en plus d'être, par la suite, victime des moqueries de ses camarades d'école.

Le sang menstruel est un sujet osé et populaire à la fois dans l'art visuel contemporain, créé par les femmes, que nous pouvons appeler les sirènes. Bien avant la sortie du roman *Carrie* de Stephen King en 1974 et du film de Brian De Palma en 1976, une artiste multimédia autrichienne Valie Export (souvent écrit en majuscules : VALIE EXPORT), en 1967, montre les règles féminines comme on ne les avait jamais vues auparavant, dans toute leur réalité matérielle : assise sur un mur blanc, elle urine alors qu'elle a ses règles. *Menstruationsfilm*, film muet en couleur de trois minutes, aujourd'hui porté disparu, est le début d'une œuvre iconique et réflexive autour du corps féminin et des distorsions médiatiques qui lui sont imposées<sup>1073</sup>. Plus tard, entre 1967 et 1973, l'artiste reviendra sur la matérialité des règles féminines en mettant en perspective le phénomène de menstruation dans quatre œuvres et quatre médias différents (action, performance, photographie, film) : *Abstract film No. 1*, une performance expérimentale filmée (1967-1968), *Menstruation*, un cycle de photographies inachevé (1973), *Mann & Frau & Animal*, un film expérimental (1973).

Aujourd'hui, le mélange de l'eau et du sang des règles féminines intéresse encore davantage les artistes. Nous pouvons par exemple mentionner le travail de la photographe Marianne Rosenstiehl et sa série de photos intitulée *The Curse (La malédiction)*, 2014), l'artiste canadienne Rupri Kaur, dont les photographies anodines, publiées sur Instagram, furent censurées par le service de partage de photos en 2015<sup>1074</sup>, ou bien, la poétesse américaine Nikki Tajiri et son recueil *She dreams when she bleeds*<sup>1075</sup> (*Elle rêve lorsqu'elle saigne*, 2019). En 2013, John Anna, une peintre et graphiste nantaise, décide de changer sa peinture acrylique pour un liquide plus organique, son sang

---

<sup>1073</sup> Andréa Lauterwein, « VALIE EXPORT : Flux narratif versus matérialité du flux » [en ligne], *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 75, 2018, pp. 143-156. Consulté le 5 juin 2020.

<Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ceg/3815>>

<sup>1074</sup> Cf. Elise Thiébaud, *Ceci est mon sang : petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*, op. cit., pp. 92-94.

<sup>1075</sup> Nikki Tajiri, *She Dreams When She Bleeds: Poems About Periods*, Kindle edition, 2019.



menstruel ; aussi, elle nommera son projet *Womantruation*<sup>1076</sup>. Son idée est de dé-stigmatiser les règles en utilisant la symbolique du sang menstruel. Le côté symbolique de l'œuvre de John Anna dénonce des préjugés misogynes, répandus dans l'histoire culturelle occidentale, et libère la femme en tant que sirène (créature fière de soi).

Les œuvres du projet *Womantruation* de John Anna, réalisées avec du sang menstruel



*L'innocence (La Perte)*



*Les liquides qui sortent*

Cocktail de sang menstruel et sperme.



*Le Graal.* Œuvre créée du mélange de sang avec du sperme.

Le discours symbolique, au sujet non seulement du sang, mais également au sujet de la femme en général, a été bâti, tout au long de l'histoire de la philosophie sur un système de catégories binaires (Soleil vs Lune, haut vs bas, droite vs gauche, chaud vs froid, sec vs humide, masculin vs

<sup>1076</sup> John Anna, *Womantruation* [en ligne]. Consulté le 6 juin 2020.

<Disponible sur : <https://womantruation.tumblr.com/>>

féminin, supérieur vs inférieur). Nous retrouvons ici, notamment, la pensée philosophique grecque (nous pourrions mentionner Anaximandre, Hippocrate ou Aristote parmi d'autres exemples) où l'équilibre du monde est fondé sur un harmonieux mélange de ces contraires. Comme le souligne Françoise Héritier, les catégories centrales sont celles du *chaud vs froid, sec vs humide*, qui sont associées à la masculinité (le chaud et le sec) et à la féminité (le froid et l'humide) :

Si l'on vient à l'ordre sexué, les femmes, corps vivants donc chauds et humides qui refroidissent et s'assèchent par les pertes des menstrues, devraient donc être plus sèches que les hommes. Or, le mâle est chaud et sec, associé au feu et à la valeur positive, le féminin est froid, humide, associé à l'eau et à la valeur négative (Empédocle, Aristote, Hippocrate). C'est qu'il s'agit, dit Aristote, d'une différence *de nature* dans l'aptitude à « cuire » le sang pour en construire les humeurs du corps propres à chaque sexe : les menstrues chez la femme sont la forme inachevée et imparfaite du sperme. Le sperme, raréfaction et épuration du sang par une coction intense, est la substance la plus pure, parvenue au dernier degré d'élaboration.<sup>1077</sup>

D'une façon inexplicable, ces catégories binaires ont acquis des valeurs positives ou négatives, alors que leurs significations sont relatives ; celles-ci dépendent du contexte. Par exemple, l'eau ou le feu sont très ambivalents, les deux peuvent être associés à la vie ou à la mort. Dans le cas de Carrie, celle-ci est associée en tant que femme non seulement à l'eau (dans la scène de douche), mais aussi, et surtout, au feu : à la fin du film, elle met le feu à la salle du gymnase avant de quitter les lieux, en laissant ses camarades brûler vifs dans l'incendie ; plus tard, elle-même meurt dans l'incendie aussi. L'eau y est liée à l'harmonie illusoire, à la pureté relative, alors que le feu est très destructeur, il ôte la vie aux êtres humains ; le feu devient également un outil de vengeance.

La deuxième partie du film-sirène nous fournit une inversion provocante du thème des règles car le sang menstruel est, d'une certaine façon, remplacé par le sang de porc. Ce choix narratif et esthétique à la fois renforce les significations animalières au sein de construction du personnage de Carrie (à la fin du film, elle lave le sang de porc de son corps exactement comme au début, elle lavait le sang menstruel). Ainsi les images soulignent le côté animal de son personnage ; Carrie est comparable à une sirène qui perd progressivement son humanité. Elle devient en effet de plus en plus cruelle : elle va jusqu'à faire tuer son enseignante d'éducation physique qui se disait, au départ, une amie, voire une gardienne.

---

<sup>1077</sup> Françoise Héritier, « Le sang du guerrier et le sang des femmes », *op. cit.* [en ligne], p. 13. Consulté le 3 Juin 2020.

La sirène, représentée par Carrie, rappelle l'imagerie médiévale issue des bestiaires chrétiens : nous voyons une sirène-démon, une femme vampirique, maudite par sa propre mère. Cette signification est renforcée, d'une part, par la présence de sang de porc, et d'autre part, par les superstitions et préjugés de Margaret White, qui est une fanatique de la religion. De plus, le sang du porc coagulé sur la peau de Carrie, fait d'elle une sorte d'être hybride (à moitié humain et à moitié animal) : une femme-truie, répugnante, dégoûtante, méprisée. Encore une fois, on se réfère au Lévitique, qui définit le porc comme animal impur :

[L]e porc, car il a le sabot fendu, mais ne rumine pas : pour vous il est impur.

Vous ne devez ni manger de leur chair, ni toucher leur cadavre ; pour vous ils sont impurs.<sup>1078</sup>



Le bain de sang de porc à la fin de *Carrie* (1'22'37''-1'22'50'')

Les mots quasi identiques se trouvent dans Le Deutéronome (14, 8), parmi les Lois du Seigneur, où le cochon est jugé comme impur<sup>1079</sup>. De côté de l'Islam, le Coran nous apprend que le sang et la viande de porc font partie de l'interdit alimentaire. La première mention, concernant le porc en tant que produit prohibé, se trouve dans la deuxième sourate (*Al-Baqara*), dont le titre est souvent traduit en français comme « La Vache » ou « La Génisse » : « Allah a seulement déclaré illicites pour vous la [*chair d'une bête*] morte, le sang, la chair du porc et ce qui a été consacré à un autre

<sup>1078</sup> *Le Lévitique*, 11, 7-8, in *La Bible*, traduction œcuménique, édition intégrale, Paris, Pierrefitte, Les Éditions du Cerf et Société Biblique Française, 1988, p. 231.

<sup>1079</sup> *Id.*, p. 378.



qu'Allah<sup>1080</sup>. » Nous trouvons un passage quasiment identique dans la cinquième sourate (*Al-Ma'ida*, en français : « La Table servie » ou « La Table pourvue »), où le sang et la chair de porc sont mentionnés parmi d'autres aliments interdits :

Illicites ont été déclarés pour vous [*la chair de*] la bête morte, le sang, la chair du porc et de ce qui a été consacré à un autre qu'Allah, [*la chair de*] la bête étouffée, [*de*] la bête tombée sous des coups, [*de*] la bête morte d'une chute [*ou*] d'un coup de corne, [*la chair de*] ce que les fauves ont dévoré [*sic*] – sauf si vous l'avez purifiée –, [*la chair de*] ce qui est égorgé devant les pierres dressées<sup>1081</sup>.

Notre démarche, marquée, d'une part, par l'attention aux significations religieuses, et d'autre part, par le développement du thème des menstrues dans l'art contemporain, insiste sur la profondeur de l'analyse contextuelle, dont les possibilités sont dévoilées par le film lui-même. En effet, quand le spectateur regarde le film-sirène *Carrie*, il ne peut pas prétendre ne pas connaître (ou avoir oublié) le contexte de la religion juive et musulmane, dont la présence implicite dans la texture filmique élargit les limites du sens. Ces contextes, imprégnés dans l'image, prouvent que le film-sirène participe à l'élaboration d'un projet anthropologique, initié par l'événement du cinéma. Ainsi, l'image cinématographique, étant en contact avec de nombreux savoirs, ouvre une vaste perspective de l'anthropologie culturelle, témoignant ainsi la richesse de l'histoire de l'humanité. Dans le cas des images de *Carrie*, le contexte religieux souligne le lien avec l'époque médiévale et fait réapparaître toute la complexité de la sirène – incomprise et maudite – de cette période historique.

---

<sup>1080</sup> *Le Coran (al-Qor'ân)*, traduit de l'arabe par Régis Blachère, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 52 (versets 168-173). Je souligne.

<sup>1081</sup> *Id.*, p. 132 (versets 3-4). Je souligne.

### 3.6. Sirène-cyborg et corps-sans-organes : le plan-séquence comme jeu de l'identification

Les sirènes des films de Brian De Palma se servent du plan-séquence afin de chasser leurs victimes et de satisfaire ainsi leur faim cannibale. En s'identifiant à l'œil de caméra, la sirène devient une machine, un cyborg ; en tant qu'un organisme cybernétique, elle possède une certaine puissance, un certain pouvoir, qui la rend très peu encline à la victimisation. Ainsi, la notion de l'hybridation acquiert de nouvelles significations, qui atteignent leurs formes les plus abouties dans les films-sirènes de Brian De Palma. L'ensemble des techniques cinématographiques nous aide à recréer l'image de la sirène qui est appuyée, notamment, sur les mouvements de la caméra et la complexité du plan-séquence. La caméra, elle-même, en tant qu'appareil mécanique, qui peut bouger et « voir », devient une expression métaphorique de l'hybridité (la caméra du tournage est un corps métallique qui possède une sorte d'âme car elle assure le processus de la création). Ainsi, la caméra s'approcherait de l'image de la sirène : elle charme et séduit le spectateur par la magie du cinéma. La nouvelle forme de la créature hybride – sirène-cyborg – implique le spectateur au jeu de l'identification, qui efface les limites du genre biologique. Cette nouvelle image de la sirène post-post-moderne, guidée par la mécanique du cinéma, trouve un écho dans la pensée de Donna Haraway :

Un cyborg est un organisme cybernétique, un hybride de machine et d'organisme, une créature de la réalité sociale et une créature de fiction. La réalité sociale, c'est le vécu des relations sociales, notre construction politique la plus importante, une fiction qui change le monde. [...]

A la fin du XX<sup>e</sup> siècle, en cette époque mythique qui est la nôtre, nous sommes tous des chimères, hybrides de machine et d'organisme d'abord théorisés puis fabriqués : en un mot, des cyborgs. Le cyborg est notre ontologie ; il définit notre politique. Le cyborg est un condensé d'imagination et de réalité matérielle, deux centres matriciels dont l'union structure toute possibilité de transformation historique. [...]

Le cyborg est une créature qui vit dans un monde postgenre ; il se désintéresse de la bisexualité, de la symbiose préœdipienne, du travail non aliéné, des séductions diverses et variées qui font miroiter une promesse de complétude organique dans l'appropriation finale de tous les pouvoirs des parties dans une unité supérieure<sup>1082</sup>.

La rencontre entre la cyber-pensée de Donna Haraway et les films de Brian De Palma nous aide à redéfinir le concept du film-sirène. En nous appuyant sur les idées de la cyber-féministe

---

<sup>1082</sup> Donna Haraway, « Un manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle », in *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, op. cit., pp. 268-269.

américaine, nous définissons les sirènes-cyborgs comme des minoritaires perverses et intelligentes à la fois, des monstres et des *bitches*<sup>1083</sup>, des créatures hybrides, mi-organismes, mi-machines. La sirène-cyborg « est résolument du côté de la partialité, de l'ironie, de l'intimité, de la perversité<sup>1084</sup> ». Cette image de la sirène post-post-moderne possède de moins en moins de traits humains, elle est déconstruite et, d'une certaine façon, réduite au pur intellectualisme, à la biologie mécanique, ainsi qu'à l'ingénierie. Le film-sirène devient alors un système de la technologie cinématographique traitant des relations entre les structures et les fonctions à tous les niveaux du « vivant » (désormais, il s'agit d'un faux-vivant) : les molécules, devenues les composés artistiques, les tissus, qui cachent la mascarade du faux, les organes, qui se transforment en jouets. La rhéologie – l'étude de la déformation et de l'écoulement de la matière sous l'effet d'une contrainte appliquée – devient une méthode efficace pour étudier le comportement des fluides filmiques (notamment, le sang artificiel). Le fonctionnement d'une sirène-cyborg en tant que puissance cinématographique se dévoile surtout à travers les effets, créés par le plan-séquence.

Afin de dénaturer la scène hitchcockienne de la douche, Brian De Palma utilise souvent le plan-séquence, surtout dans les thrillers *Blow Out* (1981) et *Body Double* (1984), qui développe la structure du film dans le film. Cependant, cette prise de vues unique, se déroulant en plusieurs endroits, apparaît ponctuellement car, d'après le réalisateur, le plan-séquence est « une discipline, et il ne fonctionne qu'à un moment donné<sup>1085</sup> ». Ce moment devient crucial pour le spectateur dont le regard est capté par la caméra-sirène. Cependant, afin d'éviter de prendre trop au sérieux les jeux post-modernistes, Brian De Palma utilise l'ironie.

En même temps, le côté parodique de *Blow Out* et *Body Double* est souligné afin de marquer la distance par rapport à l'œuvre-source (*Psychose* d'Alfred Hitchcock). Le film-sirène *Blow Out* montre la scène de la douche au tout début du film, avant le générique (0'02'20''-0'03'49''), alors que *Body Double*, quant à lui, la projette à la fin (la scène fait partie du générique de la *fin* du film). L'extrait de *Blow Out* est composé de plusieurs plan-séquences qui accentuent la continuité spatio-temporelle et mettent en avant un autre rapport au temps le rendant visible. Paradoxalement, ce

---

<sup>1083</sup> *Bitch* signifie « salope » et « chienne » en anglais. Le terme a fait l'objet de multiples réappropriations féministes avec le *BITCH Manifesto* de Jo Freeman (1968) et une revue intitulée *Bitch* (fondée en 1996).

<sup>1084</sup> Donna Haraway, « Un manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle », in *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature, op. cit.*, p. 270.

<sup>1085</sup> *Brian De Palma : entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calman-Lévy, 2001, p. 185.

refus de morceler l'événement rapproche l'esthétique du cinéma de la vision humaine. Etant donné que le plan-séquence est une figure de style cinématographique très répandue dans l'œuvre de Brian De Palma (le réalisateur l'utilise dans les cinq films que nous sommes en train d'analyser), il semble nécessaire de revenir quelque peu sur l'origine de ce terme. André Bazin a été le premier à l'avoir utilisé en 1949 dans un texte portant sur le découpage de *Citizen Kane* d'Orson Welles :

On voit clairement que la séquence classique constituée par une série de plans analysant l'action selon la conscience que le metteur en scène veut nous en faire prendre se résout ici en un seul et unique plan. Aussi bien, à la limite, le découpage en profondeur de champ de Welles tend-il à la disparition de la notion de plan dans une unité de découpage qu'on pourrait appeler le plan-séquence<sup>1086</sup>.

Dans sa description du langage cinématographique de Welles, Bazin attribue une importance équivalente à la profondeur de champ et au découpage en un seul plan (le théoricien les relie souvent dans ses pensées). Pour Bazin, le plan-séquence rend l'image « plus réaliste que le découpage analytique classique. Plus réaliste et à la fois plus intellectuel (...) »<sup>1087</sup>. » Afin de saisir la complexité de la pensée de Bazin, il faut revenir sur ses idées à propos de l'art en général, et surtout, la photographie. D'après Bazin, l'histoire des arts plastiques n'est pas seulement celle de leur esthétique, mais d'abord celle de leur psychologie, et par là elle est essentiellement celle de la ressemblance, ou, si l'on veut, du réalisme<sup>1088</sup>. En effet, la notion de réalisme est centrale dans l'œuvre critique de Bazin. Les titres mêmes de ses articles soulèvent assez généralement la part réaliste de l'art : « Pour une esthétique réaliste », « À propos de réalisme », « *Farrebique* ou le paradoxe du réalisme », « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », « Réalité et réalisme dans les films américains », « Du néo-réalisme », etc. Dans certains de ses articles, la critique semble assez rigide, peu flexible, voire tranchante : « L'esthétique cinématographique sera sociale ou le cinéma se passera d'esthétique<sup>1089</sup>. » Le réalisme est, pour Bazin, l'essence du cinéma (« Le réalisme objectif de la caméra détermine fatalement son

---

<sup>1086</sup> André Bazin, *Orson Welles*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 1972, p. 69.

<sup>1087</sup> *Ibid.*

<sup>1088</sup> André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Écrits complets*, vol. I, édition établie, annotée et présentée par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Éditions Macula, 2018, scansion II, p. 109.

<sup>1089</sup> André Bazin, « Pour une esthétique réaliste », in *Écrits complets*, vol. I, *op. cit.*, scansion I, p. 76.

esthétique<sup>1090</sup> ») ; par conséquent, chaque œuvre doit être soumise à ses règles. En effet, « l'image de cinéma ne doit rien chercher à ajouter à la réalité, sauf à perdre sa singularité essentielle<sup>1091</sup> ». Ainsi, Bazin suggère que la reproduction photo-cinématographique est une représentation idéale, qu'il désigne comme « une représentation totale et intégrale de la réalité<sup>1092</sup> », ou bien, « la restitution d'une illusion parfaite du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief<sup>1093</sup> ».

D'une manière indirecte, la question du plan-séquence surgit dans les réflexions baziniennes à propos du montage. Effectivement, la comparaison du *Ballon rouge* d'Albert Lamorisse (1956) avec *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau (1930) engage Bazin dans une série de paradoxes :

Le montage, dont on nous répète si souvent qu'il est l'essence du cinéma, est dans cette conjoncture le procédé littéraire et anti-cinématographique par excellence. La spécificité cinématographique, saisie pour une fois à l'état pur, réside au contraire dans le simple respect photographique de l'unité de l'espace<sup>1094</sup>.

Cette « unité de l'espace », dont parle Bazin, peut être interprétée comme une allusion au plan-séquence (souvent, ce type de plan consiste en une prise de vues unique, qui se déroule en plusieurs endroits *d'un même lieu* ; même s'il y avait plusieurs lieux, ils seraient *reliés* l'un à l'autre). Le « respect photographique » apparaît comme l'une des valeurs principales car il signifie la fidélité au réel (l'œuvre de « pure fiction » signifie, pour Bazin, une création minable, une sorte de malentendu). La crédibilité des œuvres est « certainement liée à leur valeur documentaire<sup>1095</sup> ». Ainsi, la réalité cinématographique est inséparable de la réalité documentaire (cette dernière témoigne de la vérité de l'imagination humaine).

Bien que l'ontologie bazinienne reste très ambiguë, équivoque, nous pouvons trouver beaucoup d'héritiers de la pensée d'André Bazin dans la théorie du cinéma en France. À titre d'exemple, nous citons les idées d'André Gardies et de Jean Bessalel, selon qui le plan-séquence est un producteur d'impression de réalité :

---

<sup>1090</sup> André Bazin, « À propos de réalisme », in *Écrits complets*, vol. I, *op. cit.*, scansion I, p. 88.

<sup>1091</sup> Jean-Michel Durafour, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>1092</sup> André Bazin, « Le mythe du cinéma total », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 2014, p. 22.

<sup>1093</sup> *Ibid.*

<sup>1094</sup> André Bazin, « Montage interdit », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>1095</sup> *Ibid.*

L'absence de fragmentation, au niveau du signifiant filmique, tend à faire apparaître le plan-séquence comme isomorphe du réel lui-même, dont il respecte en effet la double caractéristique essentielle : la continuité spatiale et la continuité temporelle. Il peut se donner ainsi comme un simple enregistrement fidèle des choses, l'image la moins manipulée que le cinéma puisse nous offrir du monde visible<sup>1096</sup>.

Brian De Palma, quant à lui, rompt avec cette tradition d'une fidélité au réel, théorisée, en grande partie, par André Bazin. Dans l'interview, accordée à Luc Lagier, le réalisateur américain dévoile sa conception du cinéma, inversant la fameuse phrase de Godard : « Pour moi, le cinéma, c'est devenu le mensonge 24 fois par seconde<sup>1097</sup>. » Pour ainsi dire, Brian De Palma remplace le mot « vérité », choisi dans la version de Godard, par le mot « mensonge », qui implique la manipulation, le trucage. Dans ce contexte, le plan-séquence acquiert une toute autre signification que celle du « réalisme » : il devient l'effet de la distanciation, de la manipulation qui, pourtant, ne se voit pas. D'une certaine façon, le plan-séquence chez De Palma joue avec le spectateur, renonce « au montage comme moyen de manipulation *intellectuelle* des images, et va dans le sens de l'intégrité, non du réel, mais *des images*<sup>1098</sup> ». En effet, sur le plan technique, grâce au mouvement, le plan-séquence intègre le montage à l'intérieur du plan « parce qu'à la lecture le plan-séquence se trouve parcellisé, réapparaît l'effet d'ellipse : il affecte momentanément des fractions de l'espace et du temps donnés à voir d'entrée de jeu<sup>1099</sup> ». Dans certaines œuvres filmiques, le spectateur a le sentiment d'une parfaite continuité de prises de vues, alors qu'en réalité, il a fallu interrompre le tournage pour des raisons techniques et le reprendre en raccordant de telle sorte que le spectateur ne remarque rien. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner l'exemple de *La Corde* d'Alfred Hitchcock : la totalité du métrage de pellicule contenue dans le chargeur d'une caméra correspondait à dix minutes de tournage<sup>1100</sup>.

Le plan-séquence depalmien témoigne du développement d'une culture visuelle qui tente, à l'instar d'une sirène sulfureuse, de séduire le spectateur et de le pousser à la consommation. Jean-Michel Durafour nous rappelle que dans les années 1970, alors que les médias télévisuels et la publicité étendent leur empire exhibitionniste, les grands films depalmiens vont proposer à rebours

---

<sup>1096</sup> André Gardies, Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 1992, p. 167.

<sup>1097</sup> Luc Lagier, *Les Mille yeux de Brian De Palma*, Paris, Dark Star, 2003, p. 27.

<sup>1098</sup> Jean-Michel Durafour, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, op. cit., p. 101.

<sup>1099</sup> Philippe Durand, *Cinéma et montage, un art de l'ellipse*, Paris, Les Éditions du Cerf, Coll. « 7e Art », 1993, p. 109.

<sup>1100</sup> Cf. André Gardies, Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, op. cit., p. 166.

– diapir des puissances de l’image – une *déconstruction en images de l’oculocentrisme*<sup>1101</sup>. Pourtant, cette affirmation n’est que partiellement vraie car tous les films de Brian De Palma exploitent, à leur façon, le leitmotiv du voyeurisme : les scènes de douche, que nous retrouvons dans ses cinq films, nous obligent à réfléchir sur le rôle du témoin et/ou du spectateur se trouvant derrière la réalité filmique. D’une certaine manière, Brian De Palma transforme l’écran en un trou de serrure et autorise le voyeurisme.

Cependant les significations produites par la présence implicite de la sirène, transfigurent le voyeurisme visuel en un voyeurisme sonore ; cela concerne, tout d’abord, le thriller *Blow Out*, où les recherches sonores sont particulièrement nuancées et purement cinématographiques. Le son y est intellectualisé et sexualisé à la fois : celui-ci est en effet lié d’une part à la quête de la vérité, et d’autre part, à la perversion narcissique (cette dernière apparaît, surtout, grâce au lien intertextuel avec *Conversation secrète* [*The Conversation*, 1974] de Francis Ford Coppola). Dans *Blow Out*, il nous semble possible d’interpréter le son comme une puissance transformatrice de l’image (sur ce point, il révèle quelques connotations au chant des sirènes). Ce n’est donc pas l’image qui domine : à l’inverse, « *le son donne cohérence à l’image*<sup>1102</sup> ». À la fin de *Blow Out*, « la vérité du cri a été arrachée aux vivants pour planer sur un monde désolé (le feu d’artifice de Penn’s landing qui voit la mort de Sally raccorde sur un triste paysage de neige)<sup>1103</sup> ». Pour ainsi dire, le son apporte des significations très complexes et particulières, en contestant et en confortant à la fois le plan-séquence.

Dans le cas de *Blow Out* de Brian De Palma, le plan-séquence de la douche retrouve un écho dans l’idée de Bazin, où l’origine de cette forme cinématographique est liée à la théâtralité<sup>1104</sup>. Bien que Brian de Palma ne soit pas metteur en scène de théâtre, une certaine théâtralité est visible au niveau du décor ou du jeu des acteurs. La scène de la douche de *Blow Out* l’exploite, d’un côté, par la structure du film dans le film (le spectateur s’aperçoit être en pleine séance de mixage), donc l’aspect du monde fictif, du rôle est très souligné. D’un autre côté, les caractéristiques théâtrales marquent la voix de l’actrice, qui incarne la victime, car son cri n’est pas naturel (Jack, l’ingénieur

---

<sup>1101</sup> Jean-Michel Durafour, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, op. cit., p. 103.

<sup>1102</sup> *Id.*, p. 110.

<sup>1103</sup> Jean-Luc Lacuve, « *Blow Out* », in *Zoom arrière : critiques, analyses & notes*, N°1 2019 : *Les films de Brian De Palma*, Paris, Eurédit, 2019, pp. 42-43.

<sup>1104</sup> Cf. André Bazin, *Orson Welles*, op. cit., pp. 59-60.

du son, joué par John Travolta se moque de sa voix qu'il trouve bizarre ; par conséquent, le réalisateur lui demande de trouver un cri de femme « réaliste »).



Film dans le film de *Blow Out* (0'02'53''-0'03'49'')

L'œuvre de Brian De Palma nous montre que le plan-séquence du film-sirène fonctionne à l'instar du courant d'eau : la caméra est libre de se déplacer, elle implique le spectateur dans l'univers filmé. De plus, la caméra portée est personnifiée et correspond à la vision du tueur ; cela renforce la sensation de l'instabilité, voire de l'irrationalité. Ce procédé ajoute de la tension physique pour la scène de la douche qui risque, surtout, dans le cas de Brian De Palma, de devenir violente. Si le spectateur sait que la caméra n'est pas ses yeux, il se dit que quelqu'un doit la tenir et faire face à un danger.

Bien que la scène de la douche dans *Body Double* répète la structure film dans le film, que nous avons déjà pu évoquer au sujet de *Blow Out*, elle acquiert des significations complexes et différentes en raison de l'implication du générique de la fin du film, ainsi que de l'apparition du



personnage particulier (le vampire). En effet, Brian De Palma superpose les plans de la douche et le générique de fermeture créant ainsi une polyphonie filmique (1'45'14''-1'48'57''). À travers le langage cinématographique, le réalisateur américain nous démontre que la polyphonie aquatique est une propriété des films. De plus, l'effet de la polyphonie est renforcé par une allusion intertextuelle au texte premier (la source) qui est *Psychose* d'Hitchcock. Pour ainsi dire, le spectateur participe à la création d'une forme particulière de l'intertextualité, voire de l'intermédialité, où plusieurs couches visuelles expressives se superposent. Le film-sirène *Body Double* devient alors un médium dont la structure pluridimensionnelle invite le spectateur à un dialogue provocant et séduisant.



La scène de la douche de *Body Double* (1'45'14''-1'48'57'')

Les plans-séquences de *Blow Out* et de *Body Double* soulignent les puissances techniques du cinéma, qui sont personnifiées et anonymes à la fois. La cyberféministe Donna Haraway nous aide à interpréter la technique du cinéma comme l'incarnation de sirène-cyborg. À travers le fonctionnement du plan-séquence, les sirènes traduisent sur un plan technologique les acquis et les expériences du féminisme des années 1970. Pour le dire autrement, le plan-séquence nous aide à

réinventer la sirène. Ainsi, avec l'aide de la théorie de Donna Haraway, nous élargissons la notion foucauldienne de la technologie et de ses applications : une technologie de genre devient une technologie de sirène-cyborg. Il s'agit d'une sirène libérée des souffrances corporelles. À travers son corps-machine, la binarité entre maîtrise et manque de maîtrise du corps s'efface ; le sujet et l'objet, la nature et la culture deviennent l'unité. Ainsi, la sirène-cyborg renforce le côté postmoderniste de l'esthétique depalmyenne.

Sur certains points, l'image de sirène-cyborg s'approche du concept du corps-sans-organes (CsO), développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari :

Les machines désirantes nous font un organisme ; mais au sein de cette production, dans sa production même, le corps souffre d'être ainsi organisé, de ne pas avoir une autre organisation, ou pas d'organisation du tout. [...] « *Pas de bouche. Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'œsophage. Pas d'estomac. Pas de ventre. Pas d'anus.* » Les automates s'arrêtent et laissent monter la masse inorganisée qu'ils articulaient. Le corps plein sans organes est l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable. Antonin Artaud l'a découvert, là où il était, sans forme et sans figure. Instinct de mort, tel est son nom, et la mort n'est pas sans modèle. Car le désir désire *aussi* cela, la mort [...]. Le corps sans organes est l'improductif ; et pourtant il est produit à sa place et à son heure dans la synthèse connective, comme l'identité du produire et du produit [...]. Le corps sans organes n'est pas le témoin d'un néant originel, pas plus que le reste d'une totalité perdue. Il n'est surtout pas une projection ; rien à voir avec le corps propre, ou avec une image du corps. C'est le corps sans image. Lui, l'improductif, il existe là où il est produit, au troisième temps de la série binaire-linéaire. [...] Le corps plein sans organes est de l'anti-production [...]<sup>1105</sup>.

Le concept du corps-sans-organes est formulé en s'appuyant sur le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, ainsi que sur le théâtre de l'absurde (Samuel Beckett). En questionnant les postulats de la psychanalyse, Deleuze et Guattari formulent leur propre vision de l'inconscient, selon laquelle la place principale est attribuée à l'énergie. C'est là que nous retrouvons le dialogue entre Gilles Deleuze et Donna Haraway : les concepts de sirène-cyborg et du corps-sans-organes ont des points en commun (ils présentent le désir comme une usine, qui crée des agencements). Les deux concepts se marient bien dans la mesure où ils arrivent à coexister dans « un monde pervers ensorcelé fétichiste<sup>1106</sup> » de Brian De Palma. En effet, la sirène-cyborg depalmyenne devient une machine désirante : la caméra remplace l'interprétation par l'expérimentation et cherche les possibilités d'effectuer un accouplement mécanique. L'insémination artificielle est son objectif. Néanmoins, cette expérimentation sexuelle n'est pas anodine, elle entraîne la mort (bien qu'elle soit purement filmique, donc illusoire).

---

<sup>1105</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Les machines désirantes », in *Capitalisme et schizophrénie*, tome 1 : *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>1106</sup> *Id.*, p. 19.

\*\*\*

La polyphonie intertextuelle de Brian De Palma, construite par le polylogue de ces cinq films (*Phantom of the Paradise*, *Carrie au bal du diable*, *Pulsions*, *Blow Out* et *Body Double*), crée un labyrinthe des allusions, qui induit non seulement le film-source (*Psychose* d'Alfred Hitchcock), mais aussi une culture visuelle plus élargie. Le palimpseste audiovisuel provoque et séduit le spectateur, l'invitant à questionner les traditions du dialogue intertextuel et suscitant sa curiosité à propos du film-sirène. Les notions de « transformation » ou de « recréation » apparaissent comme des mots-clés qui nous aident à saisir les particularités de l'intertextualité de Brian De Palma. Bien qu'il essaie de se détacher d'Alfred Hitchcock, les cinq films que nous avons traités fournissent, dans la plupart des cas, des variants au principe de la sirène, retrouvé dans *Psychose* car des femmes blondes, telles des sirènes modernes, deviennent des victimes et se font tuer. *Phantom of the Paradise*, témoignant de la première tentative de refilmer la scène hitchcockienne de la douche, soulève la question de la version masculine, ou bien, androgyne de la sirène, qui est Triton, dieu de l'eau exploitant les dimensions du travestissement et du narcissisme. *Pulsions* nous fournit l'idée à propos de l'esprit de la sirène qui est une façon de se comporter possédant toute une pluralité des signes sexuels appartenant à une femme (sirène « classique ») ou à un homme (Triton, la version masculine de la sirène). Dans ce film, nous retrouvons une femme trans, qui ressent l'instinct de tuer à chaque fois qu'elle entre en contact avec de la matière liquide. Si *Pulsions* possède deux – voire trois – scènes de la douche exploitant l'opposition entre la réalité cinématographique et le rêve, *Blow Out* et *Body Double* jouent avec la structure du film dans le film, le meurtre y est juste un jeu aquatique, théâtralisé et coloré par la rougeur du sang artificiel. Enfin, le film *Carrie au bal du diable*, à travers le mélange d'eau et de sang menstruel, crée l'opposition entre normalité et monstruosité en rapprochant l'adolescente Carrie White d'une figure monstrueuse (évoquant par certains aspects une sirène, comme celles que l'on peut trouver dans les bestiaires médiévaux).

À travers ses films-sirènes, Brian De Palma nous prouve que la polyphonie aquatique s'institue l'une des propriétés du cinéma. De plus, le réalisateur américain libère la sexualité féminine, représentée par des liquides (l'eau ou le sang menstruel), que nous pouvons interpréter comme la sexualité de la sirène. En effet, la sexualité est considérée comme ambiguë car, d'une part, elle représente la liberté, et d'autre part, elle est dangereuse (elle attire la mort). Oscar Wilde disait que

le meilleur moyen de résister à la tentation est d'y céder<sup>1107</sup>. Mais si la tentation avait été le chant des sirènes, cette faiblesse l'aurait inéluctablement conduit à la mort. Brian De Palma nous l'a bien montré à travers ses cinq films-sirènes.

---

<sup>1107</sup> Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, chapitre II, in *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Jean Gattégno, introduction par Pascal Aquien, textes traduits, présentés et annotés par Véronique Béghain, Paul Bensimon, Jean Besson, Henry D. Davray, Bernard Delvaile, Jean-Michel Déprats, François Dupuigrenet Desroussilles, Jean Gattégno, Cecil Georges-Bazile, Dominique Jean, Marie-Claire Pasquier et Albert Savine, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 366.

## Conclusion : devenirs du film-sirène

### Polyphonies aquatiques, imaginaire filmique

L'image n'est jamais autonome, elle est toujours prise dans un polylogue culturel polysémique, elle est toujours profondément intertextuelle ou intermédiaire, elle nous renvoie *toujours* vers d'autres domaines, d'autres systèmes produisant le sens (la philosophie, la psychologie, l'anthropologie, la peinture, la littérature). L'image possède une matière très épaisse, elle fonctionne comme un palimpseste riche en significations. Nous pouvons conclure qu'elle acquiert son sens le plus abouti *en relation* avec d'autres signes de la culture : des arts, des lettres, des coutumes, des sciences, des croyances, des valeurs, et ainsi de suite. Pour ainsi dire, la polyphonie aquatique se dévoile, à travers les films-sirènes, comme une propriété du cinéma qui se manifeste sous forme d'imprégnation interartistique constante : *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni fait résonner la philosophie de Gottfried Wilhelm Leibniz ; nous y retrouvons aussi l'héritage visuel indirect de la peinture de Jackson Pollock, de *La Tempête* de William Shakespeare, ou bien, du mythe du Hollandais volant (notamment, de l'opéra de Richard Wagner, *Le Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*, 1843]) confluant avec *L'Odyssée* d'Homère, *Les Argonautiques orphiques* et, d'une manière générale, la mythologie gréco-romaine de la mort des sirènes. En ce qui concerne *Et vogue le navire...* de Federico Fellini, nous y retrouvons des allusions vers *Le Chant des Oiseaux* de Clément Janequin, l'opéra *Tannhäuser* de Wagner, la troisième pièce des *Moments musicaux* de Franz Schubert (« Allegro moderato (Air russe) », en *fa* mineur), *Ulysse* de James Joyce ou bien encore *The Unanswered Question* de Charles Ives. Même le nom du paquebot – *Gloria N.* – devient une référence polyphonique qui renvoie vers plusieurs reprises musicales de l'hymne liturgique chrétien « Gloria in excelsis Deo ». Les films-sirènes exigent que nous nous tournions vers ces différentes sources afin d'en saisir les significations filmiques cachées sous le palimpseste audiovisuel. Ainsi, le cinéma devient le point de rencontre entre différentes expressions artistiques (la musique, la peinture, la littérature, etc.) et d'autres domaines de l'esprit.

Savons-nous désormais ce qu'est un film-sirène ? Certes, nous pouvons donner plusieurs sortes de définitions : nous décrétons par exemple que le film-sirène est inséparable du côté musical et/ou sonore et a pour objectif d'émerveiller le spectateur. Cependant, il est possible de discuter

longuement de ce qu'est un film charmant, sensuel, érotique ou pornographique sans avoir trouvé une réponse *définitive*. Rien n'empêche toutefois de formuler arbitrairement ce que nous appelons « le concept du film-sirène » à condition d'assumer son caractère arbitraire. En nous posant la question, *comment* et *en quoi* une œuvre cinématographique *séduit* le spectateur, nous retrouvons, en effet, une grande variété de films-sirènes. Chaque film fournit une réponse toujours différente à la question ce que c'est le film-sirène. *Et vogue le navire...* de Federico Fellini nous charme par sa sonorité recherchée ; c'est l'œuvre-courtesane qui chante, danse, chuchote à l'instar d'une créature marine. D'une manière générale, les réalisateurs-hydrophiles (Antonioni, Fellini, Epstein) provoquent une forte envie d'écouter la musique du film. Chez Fellini, la musique devient un médium grâce auquel l'acte du cannibalisme se réalise : le son, produit par les verres cristallins, dévore, à l'instar des sirènes cannibales, non seulement les autres vibrations sonores, mais aussi les êtres humains en tant que les auditeurs. Cette dévoration métaphorique se réalise dans un intervalle entre le son et l'image, entre l'eau et l'air, entre deux vagues ou deux gouttes d'eau. Brian De Palma, quant à lui, rend le côté sonore de ses films-sirènes très complexe aussi : dans le thriller *Blow Out*, les significations, produites par la présence implicite de la sirène, transfigurent le voyeurisme visuel en voyeurisme sonore. Tels sont quelques exemples que nous avons rencontrés dans notre mémoire.

Si les réalisateurs « hydrophiles » soulèvent des questions plutôt esthétiques, les films des réalisateurs « hydrophobes » (John Boorman, Alfred Hitchcock, Brian De Palma) regardent vers l'histoire, la sociologie, la physiologie, la sexologie, l'anthropologie, le conflit entre la nature et la culture, en attirant ainsi vers eux les idées de Charles Darwin, Michel Foucault, Élisabeth de Fontenay ou Timothy Morton. En effet, les images des films-sirènes *Délivrance* de John Boorman ou *Blow Out* de Brian De Palma, témoignant le lien ininterrompu entre la nature et la civilisation, nous ont conduit jusqu'aux idées de Donna Haraway, qui remet en question la fameuse dichotomie entre nature et culture. L'image de la sirène, étant créature de la nature et de la culture à la fois, questionne, elle-même, la possibilité d'opposer ces deux phénomènes : d'un côté, la sirène est un produit de l'imagination humaine et, de l'autre côté, elle fait réfléchir sur les limites de la naturalité telle quelle. Plus encore, l'image hybride de la sirène représente, d'une certaine façon, la théorie du post-humanisme : la sirène, étant mi-femme mi-animal, est un être frontalier, mutant, post-humain, voire hyper-humain, pouvant accéder à des savoirs inaccessibles pour l'homme.

L'image de la sirène comme une créature hybride soulève des questions sur l'imaginaire, sur les limites entre la normalité et la monstruosité, dont les formes – riches, provocantes, polyphoniques –

se présentent dans le cinéma. En effet, la sirène correspond à la notion de « l'entre-deux », élaborée par Deleuze et Guattari : entre l'animal (oiseau ou poisson) et l'être humain, entre l'homme et la femme. L'image d'une sirène barbue, dévoilée par l'iconographie gréco-romaine, fait signe vers la culture *queer* : séduisante et sensuelle, elle garde néanmoins son ambiguïté, provoque, questionne la morale traditionnelle et les mœurs de la société. L'hybridation des sexes, l'effacement des limites – prédéfinies et imposées – entre l'homme et la femme font partie des caractéristiques du concept de film-sirène chez Brian De Palma : si *Phantom of the Paradise* présente une version masculine, ou bien, androgyne de sirène (un chanteur d'un groupe de hard rock aime se travestir sous la forme du dieu marin Triton), *Pulsions (Dressed to Kill)*, met en scène le personnage du Dr. Robert Elliott, le psychiatre, qui incarne une identité hybride (transidentité) : mi-femme mi-homme, telle une sirène.

De même, le concept de l'image-hybride chez Boorman, créé selon le modèle de la sirène, est un être mutant lui-aussi car il dépend, d'une part, du regard du spectateur, ainsi que de sa subjectivité et, d'autre part, de la source filmique (Epstein nous guide vers d'autres réflexions par rapport à Boorman). L'image-hybride de ce dernier dévoile sa monstruosité à travers la visibilité polyphonique et plurivoque : le monde filmique de *Délivrance* est un milieu à voir avec la coexistence tout en éliminant la notion de l'harmonie. Ainsi, l'image-hybride invite à questionner notre façon d'interpréter le cinéma : les concepts stables, « carrés » sont-ils vivants, ont-ils le sens ? En cela, l'image mutante se présente comme méta-image car il est capable de nous faire renverser les définitions, ainsi que les règles de l'herméneutique filmique, imposées par l'iconographie classique ; progressivement, l'image-hybride devient l'image-piège qui provoque et désoriente le spectateur. Une telle image n'est pas facilement déchiffrable : elle absorbe l'héritage de l'histoire picturale afin de construire son propre mode de fonctionnement, ses propres modalités. En changeant d'une façon perpétuelle avec les mouvements de la caméra, des angles de prise de vue, l'intensité des couleurs et le type d'éclairage, l'image-mutante nous oblige à créer des concepts-chimères – les sirènes – constituées de fragments d'autres créatures.

Les films-sirènes de Boorman ou De Palma nous aident à analyser l'attitude du spectateur devant une certaine représentation provocante, liée à l'humidité (la masturbation, les menstrues, etc.) dans l'histoire culturelle. D'une manière générale, leurs films sont saturés de clins d'œil vers le cinéma pornographique. Nous nous rendons compte que toute l'industrie du porno prend son inspiration de l'image de sirène : cette créature fantastique marine, qui vole toute nue dans l'air ou nage dans l'eau peut être interprétée comme une forme de la pornographie antique ou médiévale. Le cinéma sous forme de film-sirène rend la pornographie crédible, la fait passer à un niveau supérieur – le niveau,

qui superpose l'esprit et le corps, le savoir et la provocation, la poésie et la physiologie, l'amour et le désir, tout en convoitant les formes originales de l'expression cinématographique.

Le cinéma en tant que l'art de nouvelles technologies permet de déconstruire et de redéfinir l'image de sirène. Dans les films *Blow Out* et *Body Double* de De Palma, en s'identifiant à l'œil de caméra, la sirène devient une machine, un cyborg (selon le concept de Donna Haraway). Par conséquent, le film-sirène se présente comme un système de technologies cinématographiques traitant des relations entre les structures et les fonctions à tous les niveaux du faux-vivant : les molécules biologiques, devenues les composés artistiques, les tissus, qui cachent la mascarade du faux, les organes, qui se transforment en jouets, le sang, qui n'est qu'un liquide artificiel.

### La polyphonie aquatique interminable

Au moment d'achever notre thèse, il nous semble pourtant que tout commence. Après avoir analysé le concept du film-sirène dans le cinéma narratif (le cinéma d'acteurs ou bien, « de fiction »), nous devons dire qu'il ne saurait s'y limiter. Comment ce concept pourrait-il fonctionner (s'il y fonctionne) dans d'autres formes cinématographiques et audiovisuelles : le documentaire, les films expérimentaux, le cinéma d'animation, voire des clips musicaux ? Nous pouvons raisonnablement supposer qu'il serait tout à fait possible d'étendre le concept de film-sirène vers d'autres formes filmiques, voire audiovisuelles, et nous voudrions pour conclure proposer au lecteur qui voudrait en tenter l'aventure quelques pistes.

Mais avant de nous poser la question *si* et *comment* le cinéma documentaire, par exemple, pourrait incarner le concept du film-sirène, nous devrions nous rendre compte des définitions et des modalités de ce genre cinématographique. Au premier abord, le documentaire, en tant que le « cinéma-vérité », ou bien le cinéma du réel, semblerait contredire l'idée du film-sirène car ce dernier révèle de l'imagination (la sirène est d'emblée une créature fantastique que nous ne pouvons pas retrouver en réalité). Cependant, le réel n'est souvent qu'un mensonge, charmant et séduisant, comme le chant de la sirène. En effet, quand le cinéaste filme le réel, il ne filme que son point de vue sur le réel. Pour ainsi dire, le concept du film-sirène pourrait se développer à travers certains thèmes, exploités dans le cinéma dit documentaire, comme la musique, le chant, la sexualité, la séduction, la bestialité, la lutte de l'homme contre la nature. Cependant, le critère thématique



n'apporte pas grand-chose à nos réflexions : nous ne pouvons pas en tirer de grandes conséquences épistémologiques. En revanche, l'idée qui pourrait nous guider vers d'autres horizons consiste à questionner la réalité elle-même : n'est-elle pas ce voile de Maya – l'illusion cosmique – dont les mensonges couvrent nos yeux tout comme le chant fallacieux des sirènes remplit nos oreilles.

On pourrait dire ce que nous venons d'écrire du cinéma documentaire sans doute également des autres formes filmiques que nous n'avons pas abordées : cinéma expérimental, cinéma d'animation, voire vidéoclip. Ici n'est pas le lieu d'entrer dans ces détails. Nous voudrions juste souligner qu'il s'agit d'un concept du cinéma, et pas seulement du cinéma de fiction. Toutes les formes filmiques dévoilent la sirène comme reflet de notre propre âme, noyée au fond de l'inconscient, perdue dans le labyrinthe des épreuves. La réconciliation avec nos propres démons nous aide à faire l'alliance spirituelle au creuset du feu alchimique et redevenir purs.

La figure mythologique de la sirène fonctionne comme modèle théorique, matrice révélant une certaine vision non seulement du monde et de l'être humain, mais aussi du processus artistique de création, ainsi que de sa perception. Pour ainsi dire, le concept du film-sirène expose la nature particulière et ambiguë du cinéma lui-même – cette expression artistique que nous pensons déjà bien connaître, mais qui se révèle avec chaque film-sirène toujours différente, provocante, séduisante, et dont certaines dimensions nous échappent d'une manière constante.

## Index des noms

- Abel (Richard) : 226
- Académie nationale de médecine : 205
- Acaste : 306
- Achab : 66, 121-122
- Achéloos : 158
- Achéron : 67
- Ada (*La Leçon de piano* [*The Piano*, 1993]) : 242
- Adam : 35, 41, 292, 392
- Adorno (Theodor W.) : 224, 249
- Aelius Herodianus (cf. Hérodien) : 195
- Aelred de Rievaulx, saint : 337-338
- Aëtius : 74
- Afrique du Sud : 192
- Agricola (Alexandre) : 21
- Ahrens (Karl) : 44
- Al-Bajālī : 339
- Alberti (Leon Battista) : 89, 90, 92-94, 97, 180
- Aldhelm de Malmesbury, ou saint Aldhelm : 51
- Aldo, le personnage dans *Le Cri* (*Il grido*, 1957) : 259
- Alexandre le Grand : 78, 304
- Alexandrian (Sarane) : 389
- Alexandrov (Grigori) : 214, 215
- Allah : 408-409
- Allen (Nancy) : 394
- Altman (Rick) : 161-162, 226
- Ambroise, saint (ou Ambroise de Milan) : 332
- L'Amérique (cf. Les États-Unis et/ou le Nouveau Monde) : 273-274, 276-283, 303, 305, 318, 324, 366
- Amphitrite : 372
- Anaximandre : 12, 73-74, 76, 407
- Anaximène : 12, 74, 76
- Ancien Testament : 48, 331-335
- Andersen (Hans Christian) : 12, 15, 39, 66, 254, 262-265, 268, 270
- Andromède : 68
- Angelopoulos (Theo) : 111
- Angleterre (pays) : 337, 338, 341
- Anna (John) : 405-406
- L'Annonciation : 111
- Antinoüs : 329
- Antiphon : 77
- Antonioli (Manola) : 234
- Antonioni (Michelangelo) : 12, 14-15, 65-66, 87, 119, 120, 133, 141, 156-222, 226, 244, 249, 253, 254-270, 271, 361, 362, 421, 422
- Apel (Willi) : 22

Aphrodite (cf. Vénus) : 67, 262, 298, 374  
 Apollodore le Mythographe (ou Pseudo-Apollodore) : 40, 158, 231  
 Apollon : 68-69, 156, 248  
 Apollonios de Rhodes : 39-40, 41, 368, 371  
 Apsû : 71-72  
 Arasse (Daniel) : 89, 93-95, 110  
 Arcadie : 279  
 Argo : 306  
 Argonautes : 195, 298, 306-307  
 Ariel : 279  
 Aristophane : 392  
 Aristote : 12, 40, 72, 76-79, 148, 174, 197, 211-212, 284, 304, 342, 407  
 Arnold (Jack) : 96  
 Arrighi (Paul) : 22  
 Artaud (Antonin) : 418  
 Athéna : 364  
 Atoum : 71  
 Augustin, saint : 108-109  
 Aumont (Jacques) : 88, 101, 104-105, 165, 180-182, 188, 399  
 Aurore : 68  
 Bachelard (Gaston) : 13, 128, 131-132, 141, 175-179, 196, 266-267, 307, 381 ; catégories bachelardiennes : 250 ; idéalisme bachelardien : 382  
 Bailey (Derrick Sherwin) : 332  
 Bakhtine (Mikhaïl) : 25-29  
 Ballinger (Drew ; André en version française) : 307  
 Bally (Charles) : 18  
 Baridon (Michel) : 109  
 Barnabé, saint : 336  
 Barrington (George) : 191  
 Barthes (Roland) : 86-87, 202  
 Bates (Norman), personnage : 366, 368, 371, 379  
 Baudelaire (Charles) : 205-206, 307  
 Baudri de Bourgueil : 337  
 Baudrillard (Jean) : 352  
 Bauhaus : 96  
 Baumgartner (Michael) : 23  
 Bausch (Pina) : 252  
 Bazin (André) : 89-90, 352, 412-415  
 Beatty (Ned) : 307  
 Beauvoir (Simone de) : 404  
 Beckett (Samuel) : 418  
 Beef, personnage de *Phantom of the Paradise* : 372-373, 375-376, 378  
 Beethoven (Ludwig van) : 19, 209  
 Le Bègue de Presle : 394  
 Bekker, l'édition : 76  
 Bellour (Raymond) : 213, 366

Bénard (Rosine) : 11  
 Benedicti (Franciscain) : 392  
 Benjamin (Walter) : 178  
 Bentata (Hervé) : 368  
 Benveniste (Émile) : 97  
 La Béotie : 98  
 Bérard (Victor) : 375  
 Berenson (Bernard) : 109  
 Bergman (Ingmar) : 255, 269-270  
 Bériachvili (Georges) : 211  
 Berkeley (George) : 180  
 Bernard de Clairvaux : 49, 57  
 Bernard de Morlaix : 338  
 Bernini (Gian Lorenzo) : 352-353  
 Bessalel (Jean) : 413  
 Bibliothèque de la Pléiade : 334  
 Bigelow (Kathryn) : 106  
 Bing (Zong) : 109  
 Blake (Liz), personnage : 394  
 Blake (William) : 124  
 Bloom (Léopold) : 241  
 Bloom (Molly) : 243  
 Bobbi (*Pulsions [Dressed to Kill]*) : 378-379, 398  
 Bochart (Samuel) : 42  
 Bockemühl (Michael) : 127  
 Bodhi : 106  
*Body Politic* : 350  
 Bonaparte (Marie) : 395  
 Bonaparte (Napoléon) : 35, 37  
 Bonfand (Alain) : 104, 204  
 Boorman (John) : 15, 65, 119, 156-157, 271-361, 362, 399, 422, 423  
 Bordwell (David) : 151, 153  
 Borges (Jorge Luis) : 168-169  
 Bosch (Jérôme) : 35-36  
 Bosquet (Alain) : 142  
 Bossuyt (Ignace) : 22  
 Boswell (John) : 328, 333  
 Botticelli (Sandro) : 12, 258-259, 262, 270  
 Boulez (Pierre) : 30  
 Boutès : 158-159, 298, 306, 361, 368  
 Brasey (Édouard) : 263, 374  
 Breen (Joseph) : 323  
 Bresson (Robert) : 267, 270  
 Bretagne : 263  
 Britten (Benjamin) : 21  
 Bruce (James) : 41  
 Brunelleschi (Filippo) : 89, 92, 94, 97-98  
 Brunschwig (Olivier) : 201  
 Bulteau (Michel) : 53  
 Caillois (Roger) : 13, 142-145  
 Caine (Michael) : 378

Calder (Alexander) : 202  
 Calderón de la Barca (Pedro) : 374  
 Caliban : 203, 279  
 Calvin (Jean) : 392  
 Calvino (Italo) : 170-172  
 Cameron (James) : 103, 116, 120  
 Champion (Jane) : 242  
 Camus (Albert) : 269  
 Canudo (Ricciotto) : 188, 213  
 Caravage (Michelangelo Merisi da Caravaggio) : 98-99  
 Caroline du Nord : 358  
 Caron (Philippe) : 233  
 Carpenter (John) : 100  
 Carrie, personnage (cf. Carrie White) : 399-402, 405, 407-408  
 Cassandre : 169  
 Cassou-Noguès (Pierre) : 31, 256, 259, 260  
 Castéret (Jean-Jacques) : 22  
 Castor et Pollux, les frères (cf. Dioscures) : 99  
 Causse (Jean-Daniel) : 317  
 Cauquelin (Anne) : 109, 128  
 Cavell (Stanley) : 86, 87, 102  
 Cazotte (Jacques) : 197  
 Centaures : 310  
 Céphise : 98  
 Cézanne (Paul) : 138, 141  
 Cezare (personnage dans *Femmes entre elles*) : 255  
 Chailley (Jacques) : 22  
 Charrak (André) : 250  
 Charybde : 200  
 Chastel (André) : 185  
 Chatman (Seymour) : 255  
 Chaucer (Geoffrey) : 27-28  
 La Chine (pays) : 109, 351  
 Chiodi (Stefano) : 326  
 Chion (Michel) : 114, 158, 163-167, 226, 227, 228-229, 231, 367  
 Chiron : 306  
 Chrétien de Troyes : 61, 108  
 Christophe de Lycie, ou saint Christophe : 82  
 Chrysostome (Jean) : 73  
 Cicéron : 40, 391  
 Ciment (Michel) : 306, 307, 309, 361  
 Circé : 55, 159, 200, 374  
 Clark (William) : 301-302, 306  
 Clelia (*Femmes entre elles*) : 255  
 Clément d'Alexandrie : 75-76  
 Cocteau (Jean) : 100, 413  
 Code Hays : 323, 324  
 Cohn (Norman) : 55  
 Coen (Frères : Joel et Ethan) : 66, 157, 243

Coleridge (Samuel Taylor) : 283  
 Colomb (Christophe) : 304-305, 355  
 Colorado, fleuve : 304  
 Concord, une ville historique : 291, 295  
 Conroy (Frank) : 246  
 Cooper (James Fenimore) : 279  
 Copernic (Nicolas) : 148  
 Coppola (Francis Ford) : 415  
 Corse (île) : 17, 22  
 Crane (Marion) : 165, 364-371, 380  
 Cratinos : 374  
 Crepaldi (Gabrielle) : 125  
 Crèvecoeur (Michel Guillaume Jean de ;  
 dit J. Hector St John) : 280  
 Cristofori (Bartolomeo) : 245  
 Cuffari (Ildebranda) : 244, 251  
  
 Le dadaïsme : 147-148  
 Dalí (Salvador) : 99-100, 115-116  
 Dalle Vacche (Angela) : 104  
 La Dame du Lac, ou la fée Viviane : 60,  
 263, 396  
 La Dame de la Fontaine : 60-61  
 Damisch (Hubert) : 89, 94, 97-98, 101,  
 103, 250  
 Dante (Alighieri) : 36, 39, 78  
 Darius III : 304  
 Darwin (Charles) : 291, 297, 341, 343,  
 356, 422  
 David, roi d'Israël : 334-335  
 David I<sup>er</sup>, roi d'Écosse : 337  
 Debussy (Claude) : 12, 113, 164, 193-194,  
 209, 227, 244-251, 387  
 Delacroix (Eugène) : 365  
 Deleuze (Gilles) : 13, 16, 88, 103, 139,  
 181, 234-235, 298, 299, 306, 359, 370,  
 371, 400, 418, 423  
 Demeny (Paul) : 207  
 DeMille (Cecil B.) : 103, 128  
 De Palma (Brian) : 15, 31, 37, 65, 87, 137,  
 156-157, 362-420, 422, 423, 424  
 Derrida (Jacques) : 149, 242  
 Descartes (René) : 80, 81-82, 102, 180,  
 318  
 Dhome (Édouard) : 334  
 Dickey (James) : 272, 291, 306, 322, 360  
 Dickinson (Angie) : 380  
 Di Credi (Lorenzo) : 111  
 Didier-Weill (Alain) : 244  
 Dilthey (Wilhelm) : 13-14, 83, 151  
 Dionigi da Borgo San Sepolcro, le  
 confesseur de Pétrarque : 108  
 Dionysos : 68-69, 156, dionysiaque : 248  
 Dioscures (cf. Castor et Pollux) : 99  
 Di Rocco (Rossana) : 50  
 Divoire (Fernand) : 214  
 Dodson (Betty) : 396

Doganis (Basile) : 29-30  
*Dogme 95*, le manifeste danois : 92  
 Donà (Massimo) : 79, 80, 89  
 Donaggio (Pino) : 401-402  
 Doricha : 68  
 Dostoïevski (Fiodor Mikhaïlovitch) : 25-27, 390  
 Dracula : 371  
 Droz (Yvan) : 23  
 Ducrot (Oswald) : 18  
 Dufaÿ (Guillaume) : 21  
 Dufrenne (Mikel) : 210  
 Dulac (Germaine) : 214-215  
 Durafour (Jean-Michel) : 86, 162, 166, 274, 414  
 Dürer (Albrecht) : 180  
 Dvořák (Antonín) : 268, 270  
  
 Écho : 376  
 Eco (Umberto) : 152-153  
*Écran français* : 140  
 Edison (Thomas) : 166  
 Eggeling (Viking) : 32  
 Égypte ancienne : 12, 389  
 Einstein (Albert) : 146  
 Eisenstein (Sergueï M.) : 106, 113-114, 214, 215-216  
 Eliade (Mircea) : 12, 70-71, 159, 267, 284-285  
 Ellis (Havelock) : 326-327, 346-347, 373-374, 390  
 Elliott (Robert, Dr.), personnage : 378-379, 398, 423  
 Emerson (Ralph Waldo) : 243, 283-290, 291, 297  
 Empédocle : 76, 78, 407  
 Enoch (cf. Hénoch) : 41-42, 46  
 Epstein (Jean) : 13, 84, 141, 156-157, 175-190, 213, 299, 308, 310, 342, 362, 422, 423  
 Eriksen (Edvard) : 265  
 Érinyes : 378  
 Erzulie : 64  
 Eschyle : 378  
 Ésope : 43  
 Les États-Unis (cf. l'Amérique et/ou le Nouveau Monde) : 123, 277, 280, 283, 302, 304, 305, 318  
 Euclide : 180  
 Euripide : 16, 37, 40, 41, 254-255  
 Ève : 35, 48, 292, 392  
 Export (Valie) ; ou VALIE EXPORT : 405  
  
 Faulkner (William) : 21  
 Faure (Élie) : 185  
 Faust : 169, 377

Fellini (Federico) : 14, 65, 87, 156-158, 221-253, 362, 421, 422  
 Ferenczi (Sándor) : 15, 342-348, 350, 353, 374  
 Feyerabend (Paul Karl) : 14, 145-149  
 Fichte (Johann Gottlieb) : 207  
 Le Filarète (Antonio Averlino detto il Filarete) : 98  
 Fink (Eugen) : 75, 154  
 Finley (William) : 376  
 Fischer (Madeleine) : 256  
 Fleischer (Richard) : 37  
 Fliess (Wilhelm) : 390  
 Florence, une ville : 89, 94, 258  
 Fontaine (Jean de La) : 313, 314  
 Fontenay (Élisabeth de) : 297, 318, 422  
 Foucault (Michel) : 311-312, 325-326, 331, 340-341, 349-350, 351, 356, 422  
 Fouquet (Jean) : 95  
 France (pays) : 213, 215, 226, 413  
 Francès (Robert) : 239  
 Francesca (Piero della) : 89, 97  
 Franco (personnage dans *Femmes entre elles*) : 255  
 Frankenstein : 169  
 Franzoni (Claudio) : 326  
 Frères Coen : 66, 243  
 Freud (Anna) : 328  
 Freud (Sigmund) : 160, 197, 200, 201, 316, 321, 327-328, 343, 344-345, 353, 356, 370, 372-374, 390, 395 ; freudien et/ou freudienne : 199, 200, 317, 364  
 Friday (Nancy) : 396  
 Friedrich (Caspar David) : 12, 120-123, 128  
 Frost (Robert) : 278  
 Fruoco (Jonathan) : 27-28  
 Fuciletto (Aureliano), le personnage chez Fellini : 244, 251  
 Funes (Irénée), le personnage de Borges : 168-169  
 Gabriel, l'archange : 47  
 Gadamer (Hans-Georg) : 14, 83, 150-151, 153  
 Gaïa : 200  
 Gainsbourg (Charlotte) : 352  
 Galilée (en italien : Galileo Galilei) : 148  
 Gallimard : 334  
 Gance (Abel) : 34-37, 213, 215  
 Ganymède : 329  
 Ganz (Bruno) : 111  
 Gardies (André) : 413  
 Gegenbaur (Karl) : 341  
 Gentry (Ed), un personnage de *Délivrance* : 291, 298, 306-307, 317, 322  
 Géorgie, État des États-Unis : 358



Giraudoux (Jean) : 265, 270

Giuliana (*Désert rouge*) : 161, 167, 172, 191, 194, 199, 201, 216, 253

Glaucos : 200

Godard (Jean-Luc) : 414

Goethe (Johann Wolfgang von) : 126-127, 377

González (Julio) : 202

Gorgone(s) : 310, 376, 378

Gowing (Lawrence) : 126

Graham (Gerrit) : 372

La Grande-Bretagne : 281

Le Grand Canyon : 304

Granger (Michel) : 291, 293-294

Greenaway (Peter) : 37

Grémillon (Jean) : 299

Griffith (David Wark) : 116

Grof (Stanislav) : 256

Gropius (Walter) : 96

Guadagnino (Luca) : 327

Guattari (Félix) : 234-235, 370, 371, 400, 418, 423

Guillaume le Roux : 338

Hadès : 367

Hadrien, l'empereur romain : 329

Hans, un personnage : 265

Haraway (Donna) : 282, 318, 398, 410, 417-418, 422, 424

L'Harmattan : 399

Hârût : 47

Hawqal (Ibn) : 338-339

Hécube : 169

Hegel (Georg Wilhelm Friedrich) : 207

Heidegger (Martin) : 73, 154-155, 355

Hélène : 41, 254-255

Hemingway (Ernest) : 278

Hemmings (David) : 199

Hénoch : 41-42, 46

Henry (Michel) : 208

Héra : 68

Héraclès : 200, 307

Héraclite : 74-75, 76, 78, 128, 154 ; mobilisme héraclitéen : 267

Herbert (George) : 289

L'Herbier (Marcel) : 299

Herder (Johann Gottfried von) : 212-213

Héritier (Françoise) : 404, 407

Herrmann (Bernard) : 367

Hermès, le messager des dieux : 49

Hérodien (cf. Aelius Herodianus) : 195

Hésiode : 40, 262, 372

Hippocrate : 407

Hitchcock (Alfred) : 15, 137, 157, 165, 323, 362, 363-371, 372, 375, 377, 380, 383, 399, 411, 414, 417, 419, 422 ;  
 hitchcockienne : 382, 384, 401, 411, 419  
  
 Hocquenghem (Guy) : 321, 323, 328, 340, 341  
  
 Hofstadter (Richard) : 278  
  
 Hollandais volant : 191-192, 194, 421  
  
 La Hollande : 109  
  
 Hollywood : 85, 228 ; le cinéma  
 hollywoodien : 323  
  
 Homère : 16, 38, 39-40, 41, 42, 48, 54, 65, 66, 72, 73, 76, 108, 125, 157, 159, 194, 239, 243, 250, 254, 295, 368, 371, 372, 375, 421 ; homérique : 241  
  
 Horace : 38, 40, 51  
  
*Hudson River School* : 123  
  
 Hüe (Denis) : 24  
  
 Hunt (Jane) : 389  
  
 Husserl (Edmund) : 141  
  
 Huston (John) : 88, 120-123  
  
 Huyghe (Pierre-Damien) : 80, 105  
  
 Hygin : 40  
  
  
 Inde ancienne : 217, 351, 389  
  
 Institut des Hautes Études  
 Cinématographiques (IDHEC) : 138, 140  
  
 Iolcos : 306  
  
 Irigaray (Luce) : 395  
  
 Irma, personnage chez Antonioni : 259  
  
 Isaïe ou Ésaïe : 44, 52  
  
 Isidore de Séville : 38, 51-52  
  
 Islam : 47, 338, 404, 408  
  
 L'Italie : 110  
  
 Ives (Charles) : 243, 421  
  
  
 Jack (*Blow Out*) : 415  
  
 Jackman (Jesse) : 352  
  
 Jacob (Pierre) : 146, 147  
  
 Jacques I<sup>er</sup> d'Angleterre : 333  
  
 Jamestown (village en Virginie) : 279  
  
 Janequin (Clément) : 21, 233, 421  
  
 Jankélévitch (Vladimir) : 193-194  
  
 Le Japon (pays) : 351  
  
 Jason : 306, 361  
  
 Jean, apôtre : 54  
  
 Jedermann (ou Everyman) : 306  
  
 Jefferson (Thomas) : 279-280  
  
 Jérôme de Stridon ou saint Jérôme : 42-43, 44, 45, 52, 53, 58  
  
 Jésus Christ : 35, 43, 44, 50, 54, 288, 289, 336  
  
 Ježibaba : 269  
  
 Joe (*Nymphomaniac*) : 352  
  
 Jonathan, personnage biblique : 334-335  
  
 Jones (Freddie) : 225  
  
 Joubert (Muriel) : 249

Joyce (James) : 157, 237, 240-243, 421  
 Juda : 392  
 Jung (Carl Gustav) : 13, 69, 132-137, 141, 176, 177, 211  
 Juvénal : 392  
  
 Kaës (René) : 28-29  
 La Kabbale : 392  
 Kafka (Franz) : 265, 363, 367-371  
 Kandinsky (Wassily) : 95, 117-119, 128, 184, 208-210, 225  
 Kant (Emmanuel) : 207, 218, 315-316, 317, 380, 393-394  
 Karajan (Herbert von) : 230  
 Kastner (Jean-Georg) : 287  
 Kaur (Rupi) : 405  
 Kelpie : 64  
 Kemény (Zoltán) : 202  
 Kemp (Martin) : 94  
 Kepler (Johannes) : 148  
 Kertbeny (Karl-Maria) : 340  
 Kinéscope : 166  
 King (Stephen) : 399, 405  
 Kinsey (Alfred C.) : 342, 388, 395  
 Kittelsen (Theodor) : 64  
 Kittler (Friedrich) : 83  
 Klee (Paul) : 22-23  
  
 Klein (Robert) : 94  
 Kracauer (Siegfried) : 226-227, 228  
 Krämer (Sybille) : 83  
 Kristeva (Julia) : 28, 363  
 Kurosawa (Akira) : 136  
 Kvapil (Jaroslav) : 268  
  
 Lacan (Jacques) : 98, 101, 159-161, 196-199, 236, 363-365  
 Ladoga, un lac : 117  
 Lagier (Luc) : 414  
 Lamorisse (Albert) : 413  
 Land art : 274  
 Laqueur (Thomas) : 393  
 Lardeau (Yann) : 351-352  
 Largeault (Jean) : 145  
 Laspalles (Thierry) : 370  
 Latini (Brunetto) : 39, 51, 56, 78-79, 339, 343  
 Lauchert (Friedrich) : 44  
 Laurie (Piper) : 399  
 Laurence (Richard) : 41, 42  
 Lauretis (Teresa de) : 320  
 Le Bigot (Claude) : 25  
 Le Bihan (Loig) : 154  
 Le Clerc (Guillaume) : 39, 51  
 Léda : 68

Lee (Ang) : 327  
 Lefebvre (Martin) : 365-366  
 Leibniz (Gottfried Wilhelm) : 167-174, 224-225, 380, 421  
 Leigh (Janet) : 364  
 Leigh (Mike) : 120, 124-125  
 Leleu (Jean-Louis) : 30  
 Lem (Stanisław) : 260  
 Lénine (Vladimir Ilitch Oulianov) : 146  
 Léon IX : 337  
 Léonard de Vinci : 110-111, 112, 180, 328, 352  
 Lessing (Gotthold Ephraim) : 185, 377  
 Lévi-Strauss (Claude) : 276  
 Lewis (Meriwether) : 301-302, 306  
 Leymarie (Jean) : 124  
 Lherimia, personnage chez Fellini : 252  
 Lilith : 292, 392  
 Lingyun (Xie) : 109  
 Lippi (Fra Filippo) : 111  
 Liriopé, une nymphe : 98, 376  
 Liz (*Pulsions [Dressed to Kill]* ; cf. Liz Blake) : 383, 397-398  
 La Lorelei, une nymphe : 61, 263  
 Lorenzo (personnage dans *Femmes entre elles*) : 256, 266  
 Logos : 75  
 Lomonosov (Mikhaïl) : 200  
 Louis XI, le roi de France : 38  
 Louis XV, le roi de France et de Navarre : 41  
 Lovelock (James) : 272-273, 281  
 Luc, évangéliste : 54  
 Lucien de Samosate : 40  
 Lucifer (cf. Satan) : 47-48  
 Lucrèce : 166, 304  
 Luhmann (Niklas) : 83  
 Lulli (Giovanni Battista) : 19  
 Lumière (frères : Auguste et Louis) : 13, 115, 140  
 Lynch (David) : 248  
 Lyotard (Jean-François) : 103, 161-163  
 Macbeth : 212  
 MacDonald (John) : 191  
 Mâche (François-Bernard) : 211  
 Mackay, Miss : 63  
 Maeterlinck (Maurice) : 209  
 Maghreb : 338-339  
 Magritte (René) : 115, 387-388  
 Maïa, la mère d'Hermès : 49  
 Malévitch (Kazimir) : 88, 95  
 Malick (Terrence) : 18, 21, 27  
 Mallarmé (Stéphane) : 13, 387-388  
 Manba Muntu : 64

Manès (Gina) : 187  
 Manetti (Antonio di Tucci) : 94, 98  
 Maniérisme : 186  
 Mankiewicz (Joseph L.) : 324  
 Mann (Thomas) : 377  
 Marais (Jean) : 100  
 Marat (Jean-Paul) : 37  
 Marbode : 337  
 Marc, évangéliste : 54  
 Marey (Étienne-Jules) : 171  
*Margygr* : 271  
 Mari Morgan : 264  
 Marie (*Cœur fidèle*) : 187  
 Mariella (*Femmes entre elles*) : 255, 257, 258, 269  
 Marion (cf. Marion Crane), le personnage de *Psychose* d'Alfred Hitchcock : 165, 364-371, 380, 383  
 Marlowe (Christopher) : 377  
 Marshall (Rob) : 38, 66, 120  
 Marsyas : 156  
 Marten (John) : 393  
 Martha, la femme d'Ed (*Délivrance*) : 322  
 Martial : 327, 392  
 Mârût : 47  
 Marx (Leo) : 277-278, 280  
 Mary Player : 61  
 Masaccio : 94  
 Massachusetts, État des États-Unis : 291  
 Matsunaga, le personnage principal du film *Ange ivre* d'Akira Kurosawa : 136  
 Matthieu, apôtre : 50, 54  
 Maury (Corinne) : 11, 16  
 Maxime de Turin : 38  
 Māyā (concept) : 217-222, 425  
 McLuhan (Marshall) : 83-84, 93, 352  
 McNeill (John J.) : 336  
 Méandre : 156  
 Médée : 55  
 Medici (Lorenzo di Pierfrancesco dei) : 258  
 Medlock (Lewis), un personnage de *Délivrance* (Louis dans la version française) : 291, 298, 301, 306-307, 361  
 Méduse : 375, 376  
 Melpomène, Muse du chant : 158  
 Mélusine, la fée : 64  
 Melville (Herman) : 120, 279  
 Memozini (Meljuzini) : 64  
 Merleau-Ponty (Maurice) : 13, 80, 137-142, 162, 210-211, 236  
 Mersch (Dieter) : 83  
 Messiaen (Olivier) : 211, 232, 235-236  
 Messine (Antonello de) : 101  
 Metz (Christian) : 133

Meyers (Marvin) : 278  
 Michel-Ange : 328, 352  
 Michel Archange : 58  
 Michelet (Jules) : 86  
 Mièville-Ott (Valérie) : 23  
 Mifune (Toshirō) : 136  
 Migne (Jacques-Paul) : 42  
 Miklos (Arpad) : 352  
 Mill (John Stuart) : 146  
 Miller (Char) : 302  
 Miller (Kate), personnage : 380, 382-383, 394  
 Milton (John) : 374  
 Minotaure : 159, 310  
 Miranda : 203  
 Missouri, rivière : 302  
 Moholy-Nagy (Lázsló) : 31-33, 114-115  
 Molière : 19  
 Momina, personnage dans *Femmes entre elles* : 255, 257, 258, 269  
 Monet (Camille) : 186  
 Monet (Claude) : 12, 94, 113, 186-188  
 Monica (*Et vogue le navire...*) : 244, 251  
 Monteverdi (Claudio) : 267  
 Moore (Thomas) : 98  
 Moreski Gudi : 64  
 Morton (Timothy) : 297, 355-360, 422  
 Motte-Fouqué (Friedrich de La) : 265  
 Mottet (Jean) : 106, 114  
 Mouchette : 267-268  
 Moussorgski (Modeste Petrovitch) : 209  
 Mozart (Wolfgang Amadeus) : 19, 209  
 Munch (Edward) : 387-388  
 Munro (William) : 62-63  
 Muses : 17, 231  
 Nabuchodonosor I<sup>er</sup>, le roi de Babylone : 72  
 Näcke (Paul) : 372, 374  
 Narcisse : 38, 65, 98-100, 129, 169, 372, 374-376, 378, 389 ; perversion narcissique : 415  
 Nash (Roderick Frazier) : 303-304  
 Natali (Maurizia) : 114, 129  
 Nene (*Femmes entre elles*) : 255, 257, 258  
 Neptune (cf. Poséidon) : 352-353  
 Newton (Isaac) : 148, 180  
 Nicaise (Claude) : 374  
 Nietzsche (Friedrich) : 14, 68-69, 146, 168, 197, 218, 219-221 ; nietzschéen : 156  
 Niké, une déesse (cf. Victoire) : 49  
 Le Nil, un fleuve : 71  
 Niobé : 68  
 Nixon (Richard) : 280

Le Nøkk ou le Nøkken, un esprit des  
eaux : 64

Noé : 41

Le Noun : 71

Le Nouveau Monde : 276, 279-280, 290,  
309

Nouveau Testament : 50, 336

Nouvel Hollywood : 324

La Nouvelle-Angleterre, une région : 283

Nouvelle-Guinée : 347

Novalis : 185

Oannès : 322

L'Océan : 72, 78, 193-194

Œdipe : 169

Olympias : 304

Onan, personnage biblique : 392

Ondine : 194, 265

Ophélie : 266, 267, 270

Oreste : 378

Origène : 149, 332

Orlando (*Et vogue le navire...*) : 225, 229,  
230, 231, 237, 251

Orphée : 100, 159, 195, 236, 253, 295,  
298, 307, 368

Ortega y Gasset (José) : 278

Ovide : 38, 40, 56, 99, 295, 367, 371, 372,  
374, 376, 392

Ozu (Yasujiro) : 29-30

Le Pacifique, l'océan : 302

*Pages françaises* : 140

Palomar : 170-171

Pan : 156

Panofsky (Erwin) : 89, 92-94

Paracelse : 78, 134, 263

Pascal (Blaise) : 312-313, 314

Pasolini (Pier Paolo) : 50, 204

Pastoureau (Michel) : 53

Paulus (Iulius), ou Paul : 339

Pausanias : 40, 231

Peck (Gregory) : 121

Peckinpah (Sam) : 309

Pénélope : 307

Pères de l'Église : 42-43, 50, 58, 73, 75,  
149, 332

Pérès (Marcel) : 22

Perez (Gilberto) : 114

Perkins (Anthony) : 366

Perry (Ben Edwin) : 44

Perséphone : 254-255, 367

Pétrarque : 108

Phoenix, personnage chez De Palma : 375-  
376, 378

Phoenix, ville : 366

Physioc (Lewis W.) : 228  
 Picasso (Pablo) : 202  
 Pierre Damien, saint : 337  
 Pierre de Beauvais : 56  
 Pindare : 40  
 Pisano (Giusy) : 166, 226  
 Piscator (Erwin) : 96  
 Platon : 16, 40-41, 166, 211, 224, 328, 329  
 Pline l'Ancien : 43, 62, 403  
 Plutarque : 40, 287  
 Poe (Edgar Allan) : 266  
 Pollaiuolo (Antonio et Piero) : 111  
 Pollock (Jackson) : 204, 421  
 Pontano (Giovanni) : 39, 254  
 Popov, le professeur : 41  
 Porge (Erik) : 198  
 Portmann (Adolf) : 260  
 Poséidon (cf. Neptune) : 200, 372  
 Poudovkine (Vsevolod) : 214, 215, 371  
 Présocratiques : 318  
 Proserpine (cf. Perséphone) : 367  
 Prospero : 203, 279  
 Protée : 215  
 Ptolémée (Claude) : 148  
  
 Le Quattrocento, le XV<sup>e</sup> siècle italien : 91, 97, 101  
 Quignard (Pascal) : 158-159  
 Quilici (Félix) : 22  
 Quinton (René) : 347  
  
 Rahūnī (Guennoun b. Ibrāhīm ar-) : 339  
 Rameau (Jean-Philippe) : 250  
 Rank (Otto) : 374  
 Ravel (Maurice) : 232  
 Ravit (Magali) : 370  
 Rawlings (Claude), personnage : 246  
 Reed (Spencer) : 352  
 Reeves (Keanu) : 106  
 Rembrandt : 365  
 La Renaissance : 35, 89, 91, 93, 109, 120, 180, 185, 207, 212, 233, 254, 258  
 Renoir (Jean) : 299  
 Renoir (Pierre-Auguste) : 186-188  
 Renou (Louis) : 217  
 Respighi (Ottorino) : 232  
 Rey (Alain) : 23  
 Reynolds (Burt) : 291  
 Richard Cœur de Lion : 338  
 Richard de Fournival : 52-53  
 Richards (Rogan) : 352  
 Richter (Hans) : 32  
 Ricœur (Paul) : 14, 83, 152  
 Rimbaud (Arthur) : 205, 206-207



Robert (Marthe) : 371

Robespierre (Maximilien de) : 37, 314

Roche (Thierry) : 18

Rockwell (Norman) : 278

Roger (Alain) : 108, 111, 276

Rome : 327

Romulus et Rémus, les fondateurs de Rome : 99

Rosati (Alice) : 13, 382-383

Rosenstiehl (Marianne) : 405

Rosetta (*Femmes entre elles*) : 255- 259, 262, 264- 270

Roussalka (ou Rousalka) : 194, 268-269

Rousseau (Jean-Jacques) : 298, 313-315, 374

Rubens (Pierre Paul) : 365

Rupert (Von) : 230, 239

Sadger (Isidor) : 372-373, 374

Saintes Écritures : 149

Saint-Saëns (Camille) : 232

Salgado (Sebastião) : 117-119

Sally (*Blow Out*) : 415

Sapphô (ou Sappho) : 67-68, 327

Satan (cf. Lucifer) : 47-50, 56

Saül, roi d'Israël : 335

Schaeffer (Pierre) : 163-164, 232

Schechner (Richard) : 37

Schefer (Jean Louis) : 103, 182, 399

Schelling (Friedrich Wilhelm Joseph von) : 207

Schleiermacher (Friedrich) : 13, 83, 150-151

Schönberg (Arnold) : 208, 209

Schopenhauer (Arthur) : 14, 132, 218-220, 224

Schubert (Franz) : 227, 237, 239-240, 249, 421

Schumann (Robert) : 209

Scorsese (Martin) : 50

Scott (Ridley) : 116

Scriabine (Alexandre) : 207-208, 213

Scylla : 51, 200, 386

Sénèque : 40

Servois (Julien) : 348

Seth : 41

Sève (Bernard) : 246

Shakespeare (William) : 203, 209, 212, 279, 421

Siety (Emmanuel) : 179

Smith (Henry Nash) : 278, 302

Smithson (Robert) : 274-276

Snell van Roijen (Willebrod) : 81-82

Sobchack (Vivian) : 210

Sodome et Gomorrhe : 331-333

Sokolov, le professeur : 41  
 Solaris, la planète : 260, 261  
 Spampinato (Francesco) : 250  
 Spengler (Oswald) : 277  
 Le Sphinx : 310  
 Spinoza (Baruch) : 197  
 Staël (Nicolas de) : 247-248  
 Stuck (Franz von) : 365  
 Styx : 293  
 Suzanne, personnage biblique : 365-366  
 Swayze (Patrick) : 106  
 Swedenborg (Emanuel) : 289  
 Sytney (Paul Adams) : 114  
  
 Tajiri (Nikki) : 405  
 Taris (Jean) : 300, 301  
 Tarkovski (Andrei) : 119, 120, 261  
*Technicolor* : 122  
 Télémaque : 307  
*Temps Modernes* : 140  
 Tertullien : 73  
 Tetua (Edmée) : 223, 229  
 Thalès ou Thalès de Milet : 12, 72, 76  
 Théocrite : 108  
 Thésée : 159  
 Thiébaud (Elise) : 403  
  
 Thomas (*Blow Up*) : 199  
 Thomas de Cantimpré : 57  
 Thoreau (Henry David) : 243, 279, 283, 290-298, 360  
 Thoret (Jean-Baptiste) : 272  
 Thouvenel (Éric) : 11, 16, 104, 106, 178  
 Tiamat : 71-72  
 Tin (Louis-Georges) : 320  
 Le Tintoret (en italien : Jacopo Robusti, dit Tintoretto) : 365  
 Tirésias : 376  
 Tissot (Roland) : 275  
 Tissot (Samuel Auguste) : 393  
 Toison d'or : 306  
 Tönnies (Eva-Maria) : 233-234  
 Torah : 338, 403  
 Travolta (John) : 416  
 Trier (Lars von) : 92, 352  
 Trippe (Bobby), un personnage de *Délivrance* : 307, 317, 319, 324, 330, 345, 350, 361  
 Triton : 65, 352-353, 372-375, 378, 397, 419, 423  
 Turner (Frederick Jackson) : 273-274  
 Turner (Joseph Mallord William) : 12, 124-128, 191  
 Twain (Mark) : 278

D'Udine (Jean) : 214  
 Ulysse : 41, 42, 65, 66, 125, 157, 158, 159, 195, 199, 200, 239, 240, 241, 242, 253, 262, 307, 368, 371, 374-376, 378, 421  
 Union Soviétique : 215  
 Uriel, l'archange : 42  
 Utah (Johnny) : 106-107  
  
 Vancheri (Luc) : 104, 180, 365  
 Van Dyck (Antoine) : 365  
 Van Mieris (Willem) : 365  
 Vasari (Giorgio) : 94, 97  
 Vedānta : 217  
 La *veduta* : 111  
 Venise : 124  
 Vénus (cf. Aphrodite) : 258, 259, 261-262, 270, 374  
 Verdier (Fabienne) : 23  
 Verlaine (Paul) : 249  
 Vertov (Dziga) : 299-300, 301  
 Veuthey (Michel) : 21  
 Victoire, une déesse ailée : 49  
 Victoroff (Tatiana) : 207  
 Vigo (Jean) : 13, 299, 300, 301  
 Villeneuve (Denis) : 116  
 Vinay (Gianfranco) : 243  
 Virgile : 40, 51, 108, 279, 327, 378  
  
 Virilio (Paul) : 90-91  
 Vitti (Monica) : 161  
 Vivien (Renée) : 13, 265, 371  
 Voight (Jon) : 291  
 Le voile de Maïa, ou le concept de māyā (cf. Māyā) : 69, 218, 425  
  
 Wagner (Richard) : 68, 157, 192, 209, 213, 215, 236, 421  
 Waldeyer (Heinrich Wilhelm) : 341  
 Warburg (Aby) : 182  
 Wat (Pierre) : 127  
 Webber (Charles Wilkins) : 303, 310  
 Weis (Elisabeth) : 366  
 Welles (Orson) : 412  
 Wellman (Max) : 44  
 Westphal (Carl Friedrich Otto) : 341  
 Wheeler (Jaxton) : 352  
 White (Carrie), personnage (cf. Carrie) : 401, 419  
 White (Margaret), personnage : 399-400, 408  
 Whitman (Walt) : 243  
 Wilde (Oscar) : 327, 419  
 Williams (Linda) : 349  
 Williams (Tennessee) : 324  
 Winslow, personnage : 376, 378  
 Wittgenstein (Ludwig) : 154-155

Wittkower (Rudolf ) : 94  
Witz (Konrad) : 82  
Wolf (Norbert) : 121  
Woolf (Virginia) : 21, 33  
Wordsworth (William) : 283  
Wunenburger (Jean-Jacques) : 177

Xénophon : 40

Yahvé : 392

Zahniser (Howard) : 302

Zecca (Ferdinand) : 34

Zemlinsky (Alexander von) : 12

Zernik (Clélia) : 139

Zeus : 49, 72, 200, 329

Ziegler (Damien) : 18, 113

Zucker (Arnaud) : 45

Zurich : 148

Zviaguintsev (Andreï ) : 117-119

Žižek (Slavoj) : 365

## Index des films

- Abyss* (1989) : 116
- L'Ange ivre* (1948) : 136
- L'Arroseur arrosé* (1895) : 13
- L'Atalante* (1934) : 300
- L'avventura* (1960) : 119
- Ballon rouge* (1956) : 413
- Barque sortant du port* (1897) : 13
- Les Berceaux* (1931) : 175
- Blade Runner* (1982) : 116
- Blade Runner 2049* (2017) : 116
- Blow Out* (1981) : 15, 362, 411-419, 422, 424
- Blow Up* (1966) : 196, 199
- Blue Velvet* (1986) : 248
- Body Double* (1984) : 15, 362, 411, 416-419, 424
- Call Me by Your Name* (2017) : 327
- Carrie au bal du diable* (*Carrie*, 1976) : 15, 362, 399-409, 419
- Chanson d'Ar-Mor* (1934) : 189
- Citizen Kane* (1941) : 412
- Cœur fidèle* (1923) : 175, 187-188, 310
- Conversation secrète* (*The Conversation*, 1974) : 415
- La Corde* (*Rope*, 1948) : 323, 414
- Le Cri* (*Il grido*, 1957) : 259
- Cuirassé Potemkine* (1925) : 113
- Délivrance* (*Deliverance*, 1972) : 15, 65, 119, 271-361, 422, 423
- La Dernière Tentation du Christ* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) : 50
- Le Désert rouge* (*Il deserto rosso*, 1964) : 14, 87, 133, 157, 158-222, 225, 226, 249, 253, 271, 361, 421
- Dionysus in '69* (1970) : 37
- Les Dix Commandements* (*The Ten Commandments*, 1956) : 103
- Dressed to Kill* (*Pulsions*, 1980) : 15, 87, 362, 378-398, 419, 423
- L'Éternité et Un Jour* (*Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, 1998) : 111
- L'Étrange Créature du lac noir* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954) : 97
- Et vogue le navire...* (*E la nave va...*, 1983) : 14, 158, 221, 223-253, 421, 422
- L'Évangile selon saint Matthieu* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) : 50

*Femmes entre elles (Le Amiche, 1955)* : 14-15, 65, 255-270

*Finis terrae (1929)* : 299

*Histoire d'un crime (1901)* : 34

*L'Homme à la caméra (Человек с кино-аппаратом, 1929)* : 300-301

*Les Idiots (Idioterne, 1998)* : 92

*Ivan le Terrible (Иван Грозный, 1945)* : 216

*La Leçon de piano (The Piano, 1993)* : 242

*Mann & Frau & Animal (1973)* : 405

*Marseille, vieux port (Impressionen vom alten marseiller hafen, 1929)* : 114-115

*Menstruationsfilm (1967)* : 405

*Moby Dick (1956)* : 88, 120-123

*Mor' Vran (1930)* : 175, 299

*Mouchette (1967)* : 267

*Mr. Turner (2014)* : 120

*Mulholland Drive (2001)* : 248

*Napoléon (1927)* : 34-37

*Nymphomaniac (2013)* : 352

*O Brother, Where Art Thou? (2000)* : 66, 157, 243

*Orphée (1950)* : 100

*Panorama du grand Canal pris d'un bateau (1896)* : 13, 115

*Phantom of the Paradise (1974)* : 15, 31, 65, 362, 372-378, 419, 423

*Pirates des Caraïbes (2003-2017)* : 119, 192

*Pirates des Caraïbes : La Fontaine de Jouvence (Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides, 2011)* : 38, 66, 120

*Point Break (1991)* : 106-107, 110

*Prince des ténèbres (Prince of Darkness, 1987)* : 100

*Psychose (Psycho, 1960)* : 15, 165, 362, 363-371, 375, 377, 380, 383, 411, 417, 419

*Pulsions (Dressed to Kill, 1980)* : 15, 87, 362, 378-398, 419, 423

*Le Retour (Возвращение, 2003)* : 117-118

*Le Sang d'un poète (1930)* : 413

*Le Secret de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain, 2005)* : 327

*Le Seigneur des Anneaux (The Lord of the Rings, 2001-2003)* : 128

*Le Septième sceau (1957)* : 269-270

*Solaris (Солярис, 1972)* : 261

*Soudain, l'été dernier (Suddenly, Last Summer, 1959) : 324*

*Taris, roi de l'eau (ou La Natation par Jean Taris, 1931) : 300, 301*

*Le Tempestaire (1947) : 189*

*Titanic (1997) : 103, 116, 120*

*Twin Peaks (1990-1991) : 248*

*I Vitelloni (1953) : 259-260*

## Références bibliographiques

### Anthropologie, culturologie, civilisation, histoire

ARNOULD, Colette, *Histoire de la sorcellerie*, préface de Lucien Jerphagnon, Paris, Tallandier, coll. « Texto : le goût de l'histoire », 2009.

BAKRI, 'Abd Allâh ibn 'Abd al-'Azīz Abū 'Ubayd al-, *Description de l'Afrique Septentrionale*, traduite par [le baron William] Mac Guckin de Slane, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1965.

BARTHES, Roland, *Michelet*, in *Œuvres complètes*, t. 1 : 1942-1961, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 291-449.

BECHTEL, Guy, *La sorcière et l'Occident : la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, coll. « Le Doigt de Dieu », 1997.

BOSWELL, John, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité : les Homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1985.

CAILLOIS, Roger, *Œuvres*, édition établie et présentée par Dominique Rabourdin, préface de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008.

CARRINGTON, Richard, *Sirènes et mastodontes : des animaux fabuleux aux monstres de la préhistoire*, traduit de l'anglais par Max Roth, Paris, Robert Laffont, coll. « La Vallée des rois », 1957.

CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Plon, coll. « Le monde en 10/18 », 1969.

COHN, Norman, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen âge : fantasmes et réalités*, traduit de l'anglais par Sylvie Laroche et Maurice Angeno, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1982.

COLOMB, Christophe, *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Consuelo Varela et Juan Gil, traduit de l'espagnol par Jean-Pierre Clément et Jean-Marie Saint-Lu, Paris, La Différence, coll. « Les Voies du Sud », 1992.

DURAFOUR, Jean-Michel, « 'Cette frontière qui battait sans cesse en retraite' : Turner et le cas américain » [en ligne], in *Cités*, 2007/3, n° 31, pp. 47-58. Consulté le 17 novembre 2020.



<Disponible sur :

[https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=CITE\\_031\\_0047&contenu=article#no20](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CITE_031_0047&contenu=article#no20)>

HARAWAY, Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, Éditions Jacqueline Chambon, 2009.

HÉRITIER, Françoise, « Le sang du guerrier et le sang des femmes : Notes anthropologiques sur le rapport des sexes », in *Les cahiers du GRIF*, 1984, n° 29 : *L'africaine : Sexes et Signes* [en ligne], pp. 7-21. Consulté le 3 Juin 2020.

<Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1984\\_num\\_29\\_1\\_1629](https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1984_num_29_1_1629)>

*L'Inde ancienne : histoire et civilisation*, sous la direction de FRANZ, Heinrich Gerhard, édition française supervisée par Louis Frédéric, Paris, Bordas, coll. « Civilisations », 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1993.

MARTIN, Ernest, *Histoire des monstres : depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. « Mémoires du corps », 2002.

MARX, Leo, « The idea of nature in America » [en ligne], *Daedalus*, Spring 2008, Vol. 137, Issue 2, American Academy of Arts and Sciences, 2008, pp. 8-21. Consulté le 19 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.amacad.org/publication/idea-nature-america>>

MARX, Leo, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1964.

MC LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Mame/Seuil, coll. « Points », 1977.

NASH, Roderick Frazier, *The Big Drops: Ten Legendary Rapids of the American West*, Boulder, Colorado, Johnson, 1989.

NASH, Roderick Frazier, *Wilderness and the American Mind*, New Haven and London, Yale University Press, 2014.

PARÉ, Ambroise, *Des monstres et prodiges*, Paris, Éditions L'Œil d'Or, coll. « Mémoires & miroirs », 2003.

PIERRE, Simon, « Homosexualité au Maroc médiéval. Tolérance et réprobation », in *Culture d'Islam. Aux Sources de l'Histoire* [en ligne]. Consulté le 6 janvier 2021.

<Disponible sur : <http://www.culture-islam.fr/etudes-diverses/histoire-des-berberes/homosexualite-au-maroc-medieval-tolerance-et-reprobation>>

PIRENNE, Henri, *Les villes du Moyen Âge*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Chronos », 2017.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre VII*, texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling, Paris, Les Belles lettres, coll. « Collection des universités de France », 1977.

*La polyphonie du paysage*, publié sous la direction de Yvan Droz et Valérie Miéville-Ott, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005.

PORTMANN, Adolf, *La forme animale*, Paris, Éditions La Bibliothèque, coll. « L'Ombre animale », 2013.

RENOU, Louis, « Les origines de la notion de *mâyâ* dans la spéculation indienne », in *L'Inde fondamentale : études d'indianisme réunies et présentées par Charles Malamoud*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1978, pp. 133-140.

SMITH, Henry Nash, *Terres Vierges. De l'Ouest américain considéré comme symbole et comme mythe*, traduction : J. Collin Lemercier, Paris, Seghers, coll. « Vent d'Ouest », 1967.

SPENGLER, Oswald, *Le déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, t.1 : *Forme et réalité*, vol. 1-2, traduit de l'allemand par Mohand Tazerout, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1931.

THIÉBAUT, Elise, *Ceci est mon sang : petite histoire des règles, de celles qui les ont et de ceux qui les font*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Poche Essais », 2019.

TURNER, Frederick Jackson, *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, traduit de l'anglais par Annie Rambert, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

*L'Univers de Roger Caillois*, exposition, Bibliothèque municipale de Vichy, 31 mai-26 juin 1975, catalogue de Monique Kuntz, Vichy, Bibliothèque municipale, 1975.

VANDENBERG, Vincent, *De chair et de sang : Images et pratiques du cannibalisme de l'Antiquité au Moyen Âge*, Rennes, Tours, Presses universitaires de Rennes, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Tables des hommes », 2014.

WEBBER, Charles W., *Old Hicks, the Guide; or Adventures in the Camanche Country in Search of a Gold Mine*, New York, Harper & Brothers, 1848.

*The Wilderness Act*, Public Law 88-577 (16 U.S.C. 1131-1136) [en ligne], 88th Congress, Second Session, September 3, 1964. Consulté le 24 septembre 2020.

<Disponible sur : <https://wilderness.net/learn-about-wilderness/key-laws/wilderness-act/default.php>>

## Études cinématographiques et audiovisuelles

ABEL, Richard, ALTMAN, Rick (ed.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2001.

ALBERA, François, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 2013, n° 70, pp. 120-153. Consulté le 8 mai 2021.

<Disponible sur : <https://journals.openedition.org/1895/4680>>

ALTMAN, Charles, « Technologie et représentation : l'espace sonore », in *Histoire du Cinéma, nouvelles approches* [colloque de Cerisy], sous la direction de AUMONT, Jacques, GAUDREAU, André, MARIE, Michel, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 121-130.

ALTMAN, Rick (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*, New York, London, Routledge, 1992.

ANTONIONI, Michelangelo, « Il est né à Londres mais ce n'est pas un film anglais (1982) [*Blow up*, 1966] », in *Corriere della sera*, 12 février 1982, repris in *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003, pp. 312-314.

*Antonioni, le maestro du cinéma moderne*, exposition, palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 22 juin 2008 au 08 septembre 2013, catalogue par Carlo Di Carlo, Dominique Païni, Dork Zabunyan, Bruxelles, Bozar, Heule, Snoeck Éditions, 2013.

ANTONIONI, Michelangelo, *Je commence à comprendre*, choix et avant-propos d'Enrica Antonioni, traduit de l'italien et annoté par Jean-Pierre Ferrini, Paris, Arléa, 2014.

*L'Art cinématographique*, t. II, Paris, F. Alcan, 1927.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan, Université Information Formation, 1983.

AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005.

AUMONT, Jacques, « Migrations », in *Cinémathèque*, n° 7, printemps 1995, pp. 35-47.

AUMONT, Jacques, « Annonciations (Migrations, 3) » [en ligne]. *Cinémas*, Volume 12, Numéro 3, Printemps 2002 : « Cinélekta 4 », pp. 53-71. Consulté le 5 novembre 2020.

<Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2002-v12-n3-cine465/000735ar/>>

AUMONT, Jacques, *Matière d'images*, Paris, Éditions Images Modernes, coll. « Inventeurs de formes », 2005.

AUMONT, Jacques, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989.

AUMONT, Jacques, *L'Œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les essais », 2007.

- AUMONT, Jacques, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « 21e siècle », 2007.
- BARTHES, Roland, « Cher Antonioni... », in *Œuvres complètes*, t. III (1974-1980), Paris, Le Seuil, 1995, pp. 1208-1209.
- BASSAN, Raphaël, *Cinéma expérimental : abécédaire pour une contre-culture*, avant-propos de Dominique Païni, préface de Nicole Brenez, Crisnée (Belgique), Yellow now, coll. « Côté cinéma. Morceaux choisis », 2014.
- BAZIN, André, *Écrits complets*, vol. I, édition établie, annotée et présentée par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Éditions Macula, 2018.
- BAZIN, André, *Orson Welles*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7e art », 1972.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7ème Art », 1994.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 2014.
- BELLOUR, Raymond, *L'entre-images 2 : Mots, images*, Paris, P.O.L, coll. « P.O.L trafic », 1999.
- BONFAND, Alain, *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris, Images Modernes, coll. « Inventeurs de formes, n° 2 », 2003.
- BONFAND, Alain, *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- BONITZER, Pascal, *Peinture et Cinéma. Décadrages*, Paris, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile, 1985.
- BORDWELL, David, *Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, coll. « Harvard film studies », 1989.
- BOSSÈNO, Christian-Marc, « *Et vogue le navire* », *Federico Fellini*, Paris, Nathan, coll. « Synopsis », 1998.
- Brian De Palma : entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calman-Lévy, 2001.
- CARLO, Carlo di, « Le long voyage avec Michelangelo Antonioni, maître du regard », in MOURE, José, ROCHE, Thierry (dir.), *Michelangelo Antonioni : anthropologie de formes urbaines*, Paris, Riveneuve éditions, coll. « Théories et Pratiques du Cinéma », 2014, pp. 15-25.
- CAVELL, Stanley, *La projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1999.

- CHATEAU, Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris, A. Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2005.
- CHATMAN, Seymour, DUNCAN, Paul, *Michelangelo Antonioni : L'investigation*, Paris, Taschen, 2004.
- CHION, Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2013.
- CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2019.
- CHION, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993 (première édition – 1982).
- CHION, Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1994.
- CHION, Michel, *Le Son*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2000.
- CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.
- CIMENT, Michel, *Boorman, un visionnaire en son temps*, Paris, Marest éditeur, 2019.
- COLLET, Jean, *La création selon Fellini*, Paris, José Corti, 1990.
- DALLE VACCHE, Angela, *Cinema and painting: how art is used in film*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions du minuit, coll. « Critique », 1983.
- DEMANGE, Jacques, *Michelangelo Antonioni. D'un regard à l'autre*, La Madeleine, LettMotif, 2019.
- DOGANIS, Basile, *Le silence dans le cinéma d'Ozu : polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- DONÀ, Massimo, *Habiter le seuil. Cinéma et philosophie*, Milan, Éditions Mimésis, coll. « Cinéma », 2016.
- DULAC, Germaine, *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*, textes réunis et présentés par HILLAIRET, Prosper, Paris, Éditions Paris expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde, n° 5 », 1994.
- DURAFOUR, Jean-Michel, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2013.
- DURAFOUR, Jean-Michel, « *Cinq Femmes autour d'Utamaro de Mizoguchi. Filmer à l'entour de la peinture* », in *Ligeia*, Paris, Association Ligeia, n° 77-78-79-80, juillet-décembre 2007, pp. 120-130.

DURAFOUR, Jean-Michel, L'étrange créature du lac noir de Jack Arnold : aubades pour une zoologie des images, Aix-en-Provence, Rouge profond, coll. « Débords », 2017.

DURAFOUR, Jean-Michel, Jean-François Lyotard : questions au cinéma, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

DURAFOUR, Jean-Michel, L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Débords », 2015.

DURAND, Philippe, Cinéma et montage, un art de l'ellipse, Paris, Les Éditions du Cerf, Coll. « 7<sup>e</sup> Art », 1993.

EISENSTEIN, S. M., Au-delà des étoiles, traduit du russe par Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda et Jean Schnitzer, présentation de Jacques Aumont, Paris, Union Générale d'Éditions, Cahiers du Cinéma, coll. « 10/18 », 1974.

EISENSTEIN, S. M., Cinématisme : peinture et cinéma, textes inédits, traduits du russe par Anne Zouboff, introduction, notes et commentaires de François Albera, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Textes », 1980.

EISENSTEIN, S. M., Le Film : sa forme, son sens, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois Editeur, coll. « 10/18 », 1976.

EISENSTEIN, S. M., La Non-indifférente nature, vol. 2, tome 4, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer, préface de François Albéra, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

EPSTEIN, Jean, Écrits complets, vol. I (1917-1923). La Poésie d'aujourd'hui, La Lyrosophie et autres écrits, sous la direction de Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat, Montreuil, Les éditions de l'Œil, 2019.

EPSTEIN, Jean, « Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine », in Écrits complets, vol. 3 (1928-1938). Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine, Photogénie de l'impondérable et autres écrits, sous la direction de Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat, Paris, Independencia, 2014, pp. 23-117.

EPSTEIN, Jean, Écrits sur le cinéma : 1921-1953, t. 1 : 1921-1947, Paris, Éditions Seghers, coll. « Cinéma Club », 1974.

EPSTEIN, Jean, « Photogénie de l'impondérable », in Écrits sur le cinéma : 1921-1953, t. 2 : 1946-1953, Paris, Éditions Seghers, coll. « Cinéma Club », 1975, pp. 11-15.

GANCE, Abel, Napoléon, épopée cinégraphique en cinq époques : première époque, Bonaparte, préface de Jean Tulard, Paris, Jacques Bertoin, collection dirigée par Bambi Ballard, 1991.

GARDIES, André, BESSALEL, Jean, 200 mots-clés de la théorie du cinéma, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 1992.

GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, coll. « Cinéma », 2007.

*Homosexualité, censure et cinéma*, La Madeleine, Éditions LettMotif, coll. « Darkness, censure et cinéma », t. 5, 2019.

ICART, Roger, *Abel Gance ou Le Prométhée foudroyé*, Lausanne, l'Âge d'Homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1983.

ISAAK, David, *Magical Realist Films* [en ligne]. Consulté le 3 mai 2020.

<Disponible sur : <http://www.magicalrealism.co.uk/view.php?story=21>>

*Jean Epstein : Actualité et postérités*, sous la direction de HAMERY, Roxane, et THOUVENEL, Éric, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Flammarion, coll. « La Bibliothèque des savoirs », 2010.

LACUVE, Jean-Luc, « *Blow Out* », in *Zoom arrière : critiques, analyses & notes*, N°1 2019 : *Les films de Brian De Palma*, Paris, Eurédit, 2019, pp. 42-43.

LAGIER, Luc, *Les Mille yeux de Brian De Palma*, Paris, Dark Star, 2003.

LAGIER, Luc, THORET, Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland éditeur, 1998.

LARDEAU, Yann, « Le sexe froid (du porno et au delà) », in *Cahiers du cinéma*, juin 1978, n° 289, pp. 49-63.

LE BIHAN, Loig, « *Shining* » au miroir : *surinterprétations*, Aix-en-Provence, Rouge profond, coll. « Raccords », 2017.

LEFEBVRE, Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997.

LEPROHON, Pierre, *Michelangelo Antonioni*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1961.

MAURY, Corinne, *L'attrait de la pluie*, Crisnée, Yellow now, Le Kremlin-Bicêtre, Les Belles lettres, coll. « Côté cinéma. Motifs », 2013.

MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer*, Paris, L'Arche, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, pp. 61-75.

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002.

MEUSY, Jean-Jacques, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 2000, n° 31, pp. 153-211. Consulté le 19 avril 2021.

< Disponible sur : <https://journals.openedition.org/1895/68> >

« Michel Chion, théoricien, musicien et cinéaste : interview » [en ligne], in *Intersections*, Montréal, Société de musique des universités canadiennes, 2012, volume 33, numéro 1, pp. 51-64. Consulté le 17 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/is/2012-v33-n1-is01446/1025555ar/>>

MOTTET, Jean, *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1998.

*Musique film*, catalogue sous la direction de DUSINBERRE, Deke, Paris, Scratch, Cinémathèque française, 1986.

NATALI, Maurizia, *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

*Les Paysages du cinéma*, sous la direction de MOTTET, Jean, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Pays-Paysages », 1999.

PHYSIOC, Lewis W., « Technique of the Talkies », in *American Cinematographer* 9, n° 5 (août 1928), pp. 24-25.

PISANO, Giusy, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet » [en ligne], in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2002, n°38 : « Musique ! », sous la direction de François Albera et Giusy Pisano. Consulté le 3 décembre 2020.

<Disponible sur : <https://journals.openedition.org/1895/218>>

PISANO, Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS ÉDITIONS, coll. « Cinéma § Audiovisuel », 2004.

POIRSON-DECHONNE, Marion, « Synesthésies au cinéma ou l'expression d'une poétique », in *EKPHRASIS*, vol. 7 : *Synesthesia in Cinema and in Visual Arts*, 2012, n° 1, Babeş-Bolyai University, pp. 9-26.

PUDOVKIN, V. I., *Film Technique and Film Acting*, translated by Ivor Montagu, London, Vision, 1954.

*Qu'est-ce que le réel ? Des cinéastes prennent position*, sous la direction de PICARD, Andréa, Paris, Post-éditions, Cinéma du réel, 2018.

RENUCCI, Franck, « Quand psychanalyse et cinéma mettent en scène la communication » [en ligne], *Hermès, La Revue*, 2015/1, n° 71, pp. 237-243. Consulté le 2 novembre 2020.



<Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-1-page-237.htm?contenu=auteurs>>

SCHEFER, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1997.

SERVOIS, Julien, *Le cinéma pornographique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et Cinéma », 2009.

SIETY, Emmanuel, *Fictions d'images : essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009.

SOBCHACK, Vivian, *Carnal thoughts : embodiment and moving image culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004.

TAILLEUR, Roger, « Le désert jusqu'à plus soif », *Positif*, n° 67-68, mars-avril 1965, repris in TAILLEUR, Roger, *Viv(r)e le cinéma*, préface de Frédéric Vitoux, édition établie par Michel Ciment et Louis Seguin, Arles, Institut Lumières, Actes Sud, coll. « Coédition Institut Lumière-Actes Sud. Série dirigée par Thierry Frémaux et Bertrand Tavernier », 1997.

THORET, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2009.

THOUVENEL, Éric, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2010.

THOUVENEL, Éric, *Gaston Bachelard et le problème-cinéma : questions d'images posées à un philosophe iconoclaste*, Sesto San Giovanni, Mimésis, coll. « Images, médiums », 2020.

VANCHERI, Luc, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2007.

VANCHERI, Luc, *Psycho. La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2013.

VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1972.

WILLIAMS, Linda, *Hard Core*, Berkeley, University of California Pr, 1999 (première édition – 1989).

ZERNIK, Clélia, « 'Un film ne se pense pas, il se perçoit' : Merleau-Ponty et la perception cinématographique » [en ligne], in *Rue Descartes*, 2006/3, n° 53, pp. 102-109. Consulté le 5 mai 2021.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-102.htm>>

ZIEGLER, Damien, *La représentation du paysage au cinéma*, Paris, Bazaar&Co, 2010.

## Histoire de l'art, l'esthétique

ABRAM, Joseph, « Une poétique de la vision : du théâtre du Bauhaus à la perspective curviligne », in *Albert Flocon. Une poétique de la vision : du Bauhaus à la perspective curviligne*, catalogue de l'exposition, Galerie de l'esplanade, École des beaux-arts de Metz, du 13 mai au 31 juillet 1992, Metz, École des beaux-arts, 1992, pp. 9-31.

ALBERTI, Leon Battista, *La peinture*, texte latin, traduction française, version italienne, édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004.

AMOSSY, Ruth, *Dalí ou Le filon de la paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le texte rêve », 1995.

AMOSSY, Ruth, « Mythe et savoir analytique dans l'œuvre de Dalí », in *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Collection Pleine marge ; n° 7 », 1996, pp. 147-161.

ANNA, John, *Womantruation* [en ligne]. Consulté le 6 juin 2020.

<Disponible sur : <https://womanstruation.tumblr.com/>>

ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, préfaces de Bernard Comment et Catherine Bédard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.

ARASSE, Daniel, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Éditions Hazan, 2008.

ARASSE, Daniel, *L'Homme en perspective : les primitifs d'Italie*, Paris, Éditions Hazan, 2011.

BARIDON, Michel, *Naissance et renaissance du paysage*, Paris, ACTES SUD, 2006.

BAUER, Gérard, *Le Siècle d'Or de l'aquarelle anglaise. 1750-1850. Guide d'un amateur passionné*, Arcueil, Éditions Anthèse, 1998.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction inédite de l'allemand par Frédéric Joly, préface de Antoine de Baecque, Paris, Payot, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013.

BERENSON, Bernard, *Esthétique et Histoire des arts visuels*, traduction et préface de Jean Alazard, Paris, Albin Michel, 1953.

BERQUE, Augustin, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

- BLANC, Anne et Robert, *Monstres, Sirènes et Centaures : Symboles de l'art roman*, Monaco, Paris, Éditions du Rocher, 2006.
- BOCKEMÜHL, Michael, *J.M.W. Turner. 1775-1851. Le monde de la lumière et des couleurs*, Paris, Taschen, 2010.
- Botticelli*, sous la direction de BASTA, Chiara, Paris, Flammarion, coll. « Les Classiques de l'art », 2005.
- CANUDO, Ricciotto, *Manifeste des sept arts*, Paris, Séguier, coll. « Carré d'Art », 1995.
- CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004.
- CECCHI, Alessandro, *Botticelli*, Arles, Actes Sud/Motta, 2005.
- CHASTEL, André, « Le fragmentaire, l'hybride, l'inachevé » [1957], in *Fables, formes, figures*, vol. 2, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1978, pp. 33-44.
- CREPALDI, Gabrielle, *William Turner. Constable et les romantiques anglais*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Artpoche », 2000.
- DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, édition revue et corrigée, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993.
- DUFRENNE, Mikel, *L'Œil et l'oreille*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 1991.
- FARAL, Edmond, « La queue de poisson des sirènes », in *Romania* [en ligne], t. 74, n°296, 1953, pp. 433-506. Consulté le 25 février 2021.
- <Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1953\\_num\\_74\\_296\\_3384](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1953_num_74_296_3384)>
- FAURE, Élie, *Histoire de l'art : L'art médiéval* [1912], établissement du texte et dossier critique par Martine Chatelain-Courtois, Paris, Éditions Denoël, coll. « Folio/Essais », 1988.
- FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg, *L'actualité du beau*, textes choisis, traduits et présentés par Elfie Poulain, Aix-en-Provence, ALINEA, coll. « De la pensée », 1992.
- GOWING, Lawrence, *Turner : Peindre le rien*, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 1994.
- HENRY, Michel, *Voir l'invisible : sur Kandinsky*, Paris, Éditions François Bourin, 1988.
- HOFMANN, Werner, *Caspar David Friedrich*, traduit de l'allemand par Marianne Dautrey, Paris, Hazan, 2000.

JALABERT, Denise, « De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes, II : Les sirènes », in *Bulletin Monumental* [en ligne], tome 95, n°4, année 1936, pp. 433-471. Consulté le 23 février 2021.

<Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-473x\\_1936\\_num\\_95\\_4\\_9242](https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1936_num_95_4_9242)>

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Denoël, coll. « Folio/essais », 1989.

KANDINSKY, Wassily, « Sur la question de la forme », in *Regards sur le passé et autres textes (1912-1922)*, édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1974, pp. 145-167.

LAUTERWEIN, Andréa, « VALIE EXPORT : Flux narratif *versus* matérialité du flux » [en ligne], *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 75, 2018, pp. 143-156. Consulté le 5 juin 2020.

<Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ceg/3815>>

LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997.

LÉONARD DE VINCI, *Les Carnets*, éd. H. Anna Suh, Paris, Parragon, 2006.

LEYMARIE, Jean, *L'aquarelle*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, coll. « Le métier de l'artiste », 1984.

MALÉVITCH, Kazimir S., *Le Miroir suprématisiste*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.

MALÉVITCH, Kazimir, « Le peintre et le cinéma », in *Écrits*, t.1, traduit du russe et de l'ukrainien, et présenté par Jean-Claude Marcadé, Paris, Éditions Allia, 2015, pp. 386-392.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2016.

MESLAY, Olivier, *Turner. L'incendie de la peinture*, Paris, Gallimard, 2004.

MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

MOLINET, Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », in *Le Portique* [en ligne], 2006, n°2. Consulté le 13 janvier 2021.

<Disponible sur : <https://journals.openedition.org/leportique/851#quotation>>

MOUGENEL, Robert, *La pêche miraculeuse de Konrad Witz: visions dynamiques des peintures du retable de Genève*, Genève, Notari, coll. « CuriosArt », 2011.

PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, préface de Marisa Dalai Emiliani, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975.

*Paul Klee (1879-1940) : Polyphonies*, [exposition au Musée de la musique du 18 octobre 2011 au 15 janvier 2012], Arles, Actes Sud, 2011.

REY, Alain, VERDIER, Fabienne, *Polyphonies : formes sensibles du langage et de la peinture*, Paris, Éditions Albin Michel - Le Robert, 2017.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1997.

ROSATI, Alice, *I am a mermaid* [en ligne]. Consulté le 15 juin 2021.

<Disponible sur : <https://alicerosati.com/I-AM-A-MERMAID>>

ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid*, Paris, Circé, 2004.

SCHEFER, Jean-Louis, *Figures peintes. Essais sur la peinture*, Paris, P.O.L, 1998.

SCHEFER, Jean-Louis, *Question de style*, Paris, Éditions l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1995.

THOMAS, Ingrid, *Coquillages. De la parure aux arts décoratifs*, traduit de l'anglais par Marc Phéline, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

TISSOT, Roland, « La fabrique de la spirale » [en ligne], in *Revue Française d'Études Américaines*, n°26, novembre 1985 : « Le paysage américain », pp. 447-455. Consulté le 10 novembre 2020.

<Disponible sur: [https://www.persee.fr/doc/rfea\\_0397-7870\\_1985\\_num\\_26\\_1\\_1215](https://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1985_num_26_1_1215)>

*Tout l'œuvre peint de Caspar David Friedrich*, introduction par ZERNER, Henri, documentation par BÖRSCH-SUPAN, Helmut, Paris, Flammarion, coll. « Les Classiques de l'Art », 1982.

VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, livre III : le XV<sup>e</sup> siècle, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2005.

WARBURG, Aby, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli: Étude des représentations de l'antiquité dans la première Renaissance italienne*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2007. Les citations d'auteurs italiens, données par Aby Warburg dans la langue originale, ont été traduites par Monique Baccelli.

WAT, Pierre, *Turner : menteur magnifique*, Paris, Éditions Hazan, 2010.

WOLF, Norbert, *Caspar David Friedrich (1774-1840) : le peintre du silence*, Paris, Taschen, 2015.

ZIEGLER, Damien, *Traité du paysage moderne*, La Fresnaie-Fayel, Otrante, 2019.

## Dictionnaires, encyclopédies

CAHN, Isabelle, LOBSTEIN, Dominique, WAT, Pierre, *Chronologie de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art. Encyclopédie », 1998.

CLAUDON, Francis, *Encyclopédie du romantisme : peinture, sculpture, architecture, littérature, musique*, avec la collaboration de Claude Noisette de Crauzat, Georges Pillement, Karlheinz Roschitz, Gilles Tiber, Paris, Aimery Somogy, 1980.

FRANCO, Isabelle, *Dictionnaire de mythologie égyptienne*, Paris, Éditions Tallandier, coll. « Texto : le goût de l'histoire », 2013.

FRÉDÉRIC, Louis, *Le Nouveau dictionnaire de la civilisation indienne : M-Z*, édition revue et augmentée par Dave Dewnarain, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2018.

GODIN, Christian, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard, Éditions du temps, 2004.

GOUTTENOIRE, Philippe, GUYE, Jean-Philippe, *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Sampzon, Delatour France, coll. « Musique-pédagogie », 2020.

*Grand Dictionnaire de la philosophie*, sous la direction de BLAY, Michel, Paris, Larousse, CNRS Éditions, 2012.

JUILLET, Pierre, BÉQUET, Daniel, *Dictionnaire de neurologie* [français-anglais], sous la direction des Professeurs Jean-Charles Sournia et Jacques Polonovski, avec la collaboration de J.-P. Azulay, S. Bachkine, J. Brugère-Picoux [et al.], Paris, Conseil international de la langue française, 2002.

LERMANT-PARÈS, Annie, « Les Sirènes dans l'Antiquité », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, pp. 1235-1239.

LURKER, Manfred, *Dictionnaire des dieux et des symboles des anciens égyptiens*, traduit de l'allemand par Patrick Jauffrineau, Puiseaux, Pardès, 1994.

ROUDINESCO, Élisabeth, PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Librairie générale française, coll. « La pochothèque », 2011.

SIRON, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique : des traditions musicales et instruments du monde entier, des différents domaines de la musique, du son, de l'audio, de l'informatique musicale, des mots utiles à la pratique quotidienne, dictionnaire multilingue de et vers l'anglais, l'italien et l'allemand, dictionnaire analogique à partir de mots-carrefours*, préface d'Alain Rey, Paris, Outre mesure, 2004.

THIBAUD, Robert-Jacques, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique égyptienne*, Paris, Éditions Dervy, 1997.

## Les sources littéraires, littératurologie, sémiotique

ANDERSEN, Hans Christian, *La Petite Sirène*, in *Œuvres*, vol. I, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, pp. 66-87.

*Les Argonautiques orphiques*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », Collection des Universités de France, 1987.

AUERBACH, Erich, *Écrits sur Dante*, introduction et traduction de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, coll. « Argô », 1999.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1998 (1ère édition – 1970).

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, édition de 1861, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.

*Le Bestiaire*, version longue attribuée à BEAUVAIS, Pierre de, édité par BAKER, Craig, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Classiques français du Moyen Âge, n° 163 », 2010.

BLANCHOT, Maurice, *Le chant des sirènes*, in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 7-40.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye et N. Ibarra, Paris, Gallimard, coll. « La Croix du Sud », 2014.

BOSQUET, Alain, *Roger Caillois*, Paris, Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui, n° 199 », 1971.

BRESDORFF, Elias, *Hans Christian Andersen*, traduit de l'anglais par Claude Carme, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.

CALVINO, Italo, *Palomar*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

CASSOU-NOGUÈS, Pierre, *Métaphysique d'un bord de mer*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2016.

*Le chant des sirènes : de Homère à H.G. Wells*, anthologie présentée par SAMOYAULT, Tiphaine, Paris, Libro, coll. « Libro : imaginaire ; 666 », 2004.

CICÉRON, *Tusculanes*, in *Les Stoïciens*, vol. I, textes traduits par Émile Bréhier, édités sous la direction de Pierre-Maxime Schuhl, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, pp. 295-404.

LE CLERC DE NORMANDIE, Guillaume, *Le bestiaire divin*, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, avec une introduction sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen

Âge, considérés dans leurs rapports avec la symbolique chrétienne par C. Hippeau, Genève, Slatkine Reprints, « Collection des poètes français du Moyen Âge, I », 1970.

CODY, Richard John, *The Pastoral Element in Shakespeare's Early Comedies*, University of Minnesota, 1961.

CONROY, Frank, *Corps et âme*, traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1996.

CONSTANTINESCO, Thomas, *Ralph Waldo Emerson : L'Amérique à l'essai*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Offshore », 2012.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1975.

DERRIDA, Jacques, *Ulysse gramophone : deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1987.

DICKEY, James, *Délivrance*, traduit de l'américain par Pierre Clinquart, Paris, Flammarion, coll. « Lettres étrangères », 1971.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Points, n° 107. Sciences humaines », 1979.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 1992.

ECO, Umberto, RORTY, Richard, CULLER, Jonathan, BROOKE-ROSE, Christine, *Interprétation et surinterprétation*, édité par Stefan Collini, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2001.

EMERSON, Ralph Waldo, *La Nature*, traduit de l'américain par Patrice Oliete Loscos, Paris, Éditions Allia, 2019.

EURIPIDE, *Hélène*, in *Tragiques grecs. Euripide*, texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, pp. 925-1018.

FRUOCO, Jonathan, *Geoffrey Chaucer : polyphonie et modernité*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2015.

GIRAUDOUX, Jean, *Ondine*, pièce en trois actes, d'après le conte de Frédéric de La Motte Fouqué, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1939.

GRANGER, Michel, « Le paysage intermédiaire de Henry D. Thoreau », in *Revue Française d'Études Américaines*, n°26, novembre 1985 : « Le paysage américain », pp. 359-371. Consulté le 20 novembre 2020.

<Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/rfea\\_0397-7870\\_1985\\_num\\_26\\_1\\_1209](https://www.persee.fr/doc/rfea_0397-7870_1985_num_26_1_1209)>



HÉSIODE, *Théogonie et autres poèmes*, texte présenté, traduit et annoté par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.

HOMÈRE, *Iliade. Odyssee, Iliade* : traduction, introduction et notes par Robert Flacelière, *Odyssee* : traduction par Victor Bérard, introduction et notes par Jean Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, Livre XII : *Des animaux*, texte établi, traduit et commenté par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Auteurs latins du Moyen Âge », 1986.

JOYCE, James, *Ulysse*, in *Œuvres*, vol. II, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert, avec la collaboration de Michel Cusin, Daniel Ferrer, Jean-Michel Rabaté, André Topia et Marie-Danièle Vors, traduction intégrale d'« Ulysse » par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, n° 420 », 1995.

JUVÉNAL, *Satires*, texte établi et traduit par Pierre De Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 2002.

KAFKA, Franz, *Le silence des Sirènes*, in *La muraille de Chine et autres récits*, traduit de l'allemand par Jean Carrive et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, pp. 124-125.

KRISTEVA, Julia, *Séméiôtikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes*, vol. I, *Fables, contes et nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

LASPALLES, Thierry, *Franz Kafka : poétique de la névrose*, Paris, l'Harmattan, coll. « L'Œuvre et la psyché », 2019.

LATINI, Brunetto, *Le Livre du trésor*, Livre I, traduction en français moderne, introduction, notes par Bernard Ribémont et Silvère Menegaldo, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Traductions des classiques du Moyen Âge, n° 94 », 2013.

LATINI, Brunetto, *Le petit trésor*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Bertrand Leverageois, édition bilingue, Paris, Michel de Maule, coll. « L'Absolu singulier », 1997.

LOMBARDI BARBER, Cesar, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton University Press, 2011.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MARTIAL, *Épigrammes*, traduction et présentation de Jean Malaplate, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2017.

OSSOLA, Carlo, *Introduction à la « Divine comédie »*, édition augmentée et révisée, traduit de l'italien par Nadine Le Lirzin et Pierre Musitelli, Paris, Le Félin, coll. « Les marches du temps », 2016.

OTERO, Leticia, « Jorge Luis Borges et Paul Valéry : Ireneo Funes et Edmond Teste ou deux visions monstrueuses de l'idéal » [en ligne], *Revue de littérature comparée*, 2006/4 (n° 320), pp. 475-490. Consulté le 24 juillet 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-4-page-475.htm> >

O'TOOLE, Randal, « Understanding Thoreau », in *American Spectator* [en ligne], 11 juillet 2017. Consulté le 20 novembre 2020.

<Disponible sur : <https://www.cato.org/publications/commentary/understanding-thoreau>>

OVIDE, *Les Métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudeau, traduction de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

PASTOUREAU, Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Seuil, 2011.

PÉTRARQUE, *L'ascension du Mont Ventoux*, traduit par Jérôme Vérain, Paris, Éditions Mille et une nuits, coll. « La petite collection », n° 333 », 2001.

*Physiologos : Le bestiaire des bestiaires*, texte traduit du grec, introduit et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, coll. « Atopia », 2004.

*Polyphonie du Graal*, textes réunis par Denis Hüe, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1998.

*Les polyphonies poétiques : formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, sous la direction de Claude Le Bigot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. „Interférences“, 2003.

QUIGNARD, Pascal, *Boutès*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2008.

RICHARD DE FOURNIVAL, *Le Bestiaire d'Amour et la Response du bestiaire*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Moyen âge », 2009.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 (première édition - 1972).

ROBERT, Marthe, *Introduction à la lecture de Kafka*, Paris, Éditions du Sagittaire, coll. « L'Heure nouvelle », 1946.

SAPPHÔ, *Odes et fragments*, traduction intégrale et présentation d'Yves Battistini, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.

SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, préface, traduction nouvelle et notes d'Yves Bonnefoy, édition bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », 1997.

*Synesthésie et transposition d'art dans la littérature et les arts de l'Angleterre élisabéthaine*, sous la direction de DUREAU, Yona, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Littératures étrangères, n° 11. Série *Littérature anglaise*, n° 3 », 2015.

TAJIRI, Nikki, *She Dreams When She Bleeds: Poems About Periods*, Kindle edition, 2019.

*Théâtralisation des arts et des lettres de la Renaissance anglaise*, sous la direction de DUREAU, Yona, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, n° 355. Série *Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne*, n° 99 », 2018.

THOREAU, Henry David, *Excursions*, New York, Corinth Books, 1962.

THOREAU, Henry David, *Walden ou La Vie dans les bois* [en ligne], traduction par Louis Fabulet, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2011. Consulté le 20 novembre 2020.

<Disponible sur : [http://ekldata.com/8HBB6N3\\_b86ndFpEKD7Ht8s4XFw/Thoreau-Walden-ou-La-Vie-Dans-Les-Bois.pdf](http://ekldata.com/8HBB6N3_b86ndFpEKD7Ht8s4XFw/Thoreau-Walden-ou-La-Vie-Dans-Les-Bois.pdf)>

VIAL, Hélène, CREMOUX, Anne de (dir.), *Figures tragiques du savoir : les dangers de la connaissance dans les tragédies grecques et leur postérité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Cahiers de philologie », 2015.

VIVIEN, Renée, *Du vert au violet* [1903], édition critique de Victor Flori, Houilles, Le Livre unique, coll. « La Poésie inévitable », 2009.

VIVIEN, Renée, *Brumes de Fjords* [1902], édition critique de Victor Flori, Houilles, Le Livre unique, coll. « La Poésie inévitable », 2010.

VOISENET, Jacques, *Bestiaire chrétien : L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (Ve - XIe s.)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Tempus », 1994.

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, in *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Jean Gattégno, introduction par Pascal Aquien, textes traduits, présentés et annotés par Véronique Béghain, Paul Bensimon, Jean Besson, Henry D. Davray, Bernard Delvaille, Jean-Michel Déprats, François Dupuigrenet Desroussilles, Jean Gattégno, Cecil Georges-Bazile, Dominique Jean, Marie-Claire Pasquier et Albert Savine, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, pp. 345-562.

WOOLF, Virginia, *Les Vagues*, texte présenté, traduit et annoté par Michel Cusin, avec la collaboration d'Adolphe Haberer, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015.

## Musicologie

ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

APEL, Willi, *La Notation de la Musique Polyphonique 900-1600*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Belgique, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », 1998.

BÉRIACHVILI, Georges, « François-Bernard Mâche : le son de la langue, la musique des mots », in *Les mots et les sons : les mots tressés par les images* [colloque international tenu au Conservatoire à rayonnement communal de la Ville de Plaisir, château de Plaisir, 15-16 avril 2015, et à l'Université de Rouen, 17 avril 2015, organisé par l'aCROSS, l'Institut Acte (UMR 8218, Université Panthéon-Sorbonne-CNRS), le Groupe de Recherche d'Histoire (EA 3831, Université de Rouen Normandie) et al., publié par Pierre-Albert Castanet, Geneviève Mathon, Lenka Stransky, Sampzon, Édition Delatour France, coll. « Art création recherche outils savoirs synesthésie », 2020, pp. 89-102.

BOSSUYT, Ignace, *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus : les très riches heures de la polyphonie franco-flamande*, traduit du néerlandais par Henri Vanhulst, Bruxelles, Éditions Racine, Paris, Éditions du Cerf, 1996.

BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, coll. „Tel Quel“, 1966.

CARON, Philippe, « 'Le Chant des oyseaux' de Janequin : un coffre sémantique à plusieurs fonds », in *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, édité sous la direction de Olivier Halévy, Isabelle His et Jean Vignes, Paris, Société française de musicologie, 2013, pp. 385-398.

CASTÉRET, Jean-Jacques, *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes: tradition, évolution, résilience*, Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie et musiques », 2012.

CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale du Moyen Âge*, 2e éd. revue et mise à jour, Paris, PUF, 1969.

CHARRAK, André, « Perception de la tonalité et vision perspective à l'âge classique », in Catherine Kintzler (dir.), *Peinture et musique : penser la vision, penser l'audition*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, pp. 93-104.

FRANCK, Dan, *Le petit livre des instruments de musique*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points », 1983.

FRISCH, Marc, *Une histoire du piano : à l'usage de ceux qui l'aiment ou le détestent*, Paris, Riveneuve, 2013.

- HENRY, Michel, « Dessiner la musique : théorie pour l'art de Briesen », in *Phénoménologie de la vie*, t. III : *De l'art et du politique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2004, pp. 241-282.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1968.
- JOUBERT, Muriel, *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs : résonances picturales*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2018.
- LELEU, Jean-Louis, « L'écriture polyphonique dans le *Livre pour quatuor* de Pierre Boulez : aspects techniques et esthétiques », in *La construction de l'idée musicale : essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Genève, Éditions Contrechamps, 2015, pp. 388-405.
- LELEU, Jean-Louis « Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy, une lecture de *Sirènes* », in Maxime Joos (dir.), *Claude Debussy : jeux de formes*, Paris, Édition Rue d'Ulm, coll. « Æsthetica », 2004, pp. 189-219.
- LOCKSPEISER, Edward, *Debussy, sa vie et sa pensée*, [suivi de] « L'Analyse de l'œuvre » par Harry Halbreich, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1989.
- MASSIN, Brigitte, *Franz Schubert*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1993.
- ROY-GERBOUD, Françoise, *La musique comme art total au XX<sup>e</sup> siècle : sons-couleurs-formes, systémique et symbolique*, préface de Janine Cizeron, Paris, l'Harmattan, coll. « Univers Musical », 2009.
- SALINI, Dominique, *Histoire des musiques de Corse*, Bastia, Éditions Dumane, Coll. « Hommes et territoires : l'île de Corse, n° 2 », 2009.
- SAMUEL, Claude, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Éditions Pierre Belfond, coll. « Entretiens », 1967.
- SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.
- SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
- SCHLÆZER, Boris de, « Le problème Schubert », in *Comprendre la musique : contributions à La Nouvelle Revue Française et La Revue musicale (1921-1956)*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2011, pp. 101-106.
- SÈVE, Bernard, *L'altération musicale ou Ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- SÈVE, Bernard, *L'instrument de musique : une étude philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2013.

SPAMPINATO, Francesco, *Les métamorphoses du son : matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2008.

*Synesthésies sonores : du son au(x) sens*, sous la direction de Marion Colas-Blaise et Verónica Estay Stange, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres. Série *Confluences littéraires*, n° 2 », 2018.

TÖNNIES, Eva-Maria, « Analyse comparée de la fonction du motif de l'oiseau à travers les chansons des trouvères et des *Minnesänger* : une méthodologie » [en ligne], in *TRANS-*, 2011, n° 12. Consulté le 31 octobre 2020.

<Disponible sur : <https://journals.openedition.org/trans/477#ftn12>>

VEUTHEY, Michel, *Initiation à la polyphonie*, Lyon, Éditions Voix Nouvelles, 2006.

VICTOROFF, Tatiana, « Scriabine : de la 'symphonie des sons et des couleurs' au Mystère », in Michèle Finck, Yves-Michel Ergal (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts* [en ligne], Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2014, pp. 91-98. Consulté le 8 novembre 2020.

<Disponible sur : <https://books.openedition.org/pus/3137?lang=fr>>

VINAY, Gianfranco, *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Éditions Michel de Maule, collection musicale dirigée par Pierre Albert Castanet, 2001.

## **Philosophie**

ANAXIMANDRE, *Fragments et Témoignages*, texte grec, traduction, introduction et commentaire par Marcel Conche, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée : essais philosophiques », 1991.

ANTONIOLI, Manola, « Ritournelle et phonotope », in *La petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés* [en ligne], sous la direction de Nicolas Canova, Philippe Bourdeau, Olivier Soubeyran, Paris, CNRS Éditions, 2014, pp. 167-174. Consulté le 5 décembre 2020.

<Disponible sur : <https://books.openedition.org/editionscnrs/24916?lang=fr#ftn1>>

ARISTOTE, *De l'âme*, Livre III, 1-2, texte établi par A. Jannone, traduction et notes de E. Barbotin, Paris, Les Belles lettres, coll. Collection des universités de France, 1989, pp. 67-74.

ARISTOTE, *De l'âme*, traduction, présentation, notes, bibliographie et index par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, coll. « GF, n° 711 », 2018.

ARISTOTE, *Traité du Ciel, suivi du Traité Pseudo-Aristotélicien du Monde*, traduction et notes par J. Tricot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990.

ARISTOTE, *Métaphysique*, présentation et traduction par Marie-Paul Duminil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008.

ARISTOTE, *Météorologiques*, introduction, traduction, notes et bibliographie par Jocelyn Groisard, Paris, Éditions Flammarion, coll. « GF », 2008.

ARISTOTE, *La Physique*, introduction et traduction de A. Stevens, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2012.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1984.

BACHELARD, Gaston, *Le nouvel esprit scientifique* [1934], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991.

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004 (première édition : 1938).

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 2015 (première édition : 1942).

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

CAUSSE, Jean-Daniel, « Le malaise dans la culture : une crise permanente ? » [en ligne], in *Recherches de Science Religieuse*, 2014/2 (tome 102), pp. 225-239. Consulté le 16 décembre 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2014-2-page-225.htm>>

CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Les Stromates. Stromate V*, t. I, introduction, texte critique, et index par Alain Le Boulluec, traduction par Pierre Voulet, s.j., Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes, n° 278 », 2006.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 1 : *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2015.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2013.

DERRIDA, Jacques, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1980.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, texte établi et modernisé par Frédéric de Buzon, dossier et notes réalisés par Florian Nicodème, lecture d'image par Christine Cadot, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folioplus. Philosophie : 17e siècle », 2009.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysique*, Paris, Flammarion, 2011.

DESCARTES, René, *Œuvres philosophiques*, t.1 (1618-1637), textes établis, présentés et annotés par Ferdinand Alquié, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Textes de philosophie », 2010.

DILTHEY, Wilhelm, « La Naissance de l'herméneutique » [1900], in *Œuvres*, t. 7 : *Écrits d'esthétique*, édition et annotation par Sylvie Mesure, traduction par Danièle Cohn et Evelyne Lafon, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1995, pp. 289-307.

ELSTER, Jon, « La rationalité imparfaite : Ulysse et les Sirènes », in *Le laboureur et ses enfants : deux essais sur les limites de la rationalité*, traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1987, pp. 101-190.

FEYERABEND, Paul, *Contre la méthode : esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, traduit de l'anglais par Baudouin Jurdant et Agnès Schlumberger, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Science ouverte », 1979.

FONTENAY, Élisabeth de, *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Seuil, Gallimard, coll. « Hautes Études », 1999.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005 (première édition – 1976).

FOUCAULT, Michel, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France. 1976*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Études », 1997.

FOUCAULT, Michel, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », in *Dits et écrits*, t. 2 (1976-1988), texte n°358, Paris, Gallimard, 2001, pp. 1554-1565.

FOUCAULT, Michel, *La société punitive. Cours au Collège de France. 1972-1973*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Études », 2013.

FOUCAULT, Michel, *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1980-1981*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Études », 2014.

FOUCAULT, Michel, *Théories et institutions pénales. Cours au Collège de France. 1971-1972*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Études », 2015.



FOUCAULT, Michel, « Le vrai sexe », in *Dits et écrits*, t. 2 (1976-1988), texte n°287, Paris, Gallimard, 2001, pp. 934-942.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996.

GADAMER, Hans-Georg, *Art, poétique et ontologie*, sous la direction de GENS, Jean-Claude, et VALLÉE, Marc-Antoine, Paris, Éditions Mimésis, coll. « L'esprit des signes, n° 3 », 2016.

HEIDEGGER, Martin, « Bâtir habiter penser », in *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2017, pp. 170-193.

HEIDEGGER, Martin, FINK, Eugen, *Héraclite : séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, traduit de l'allemand par Jean Launay et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1973.

HÉRACLITE D'ÉPHÈSE, *Fragments*, texte grec et traduction suivi de « Héraclite ou l'harmonie » de Frédéric Roussille, Suilly-la-Tour, Éditions Findakly, 2014.

HERDER, Johann Gottfried von, *Traité sur l'origine de la langue*, suivi de l'analyse de Mérian et des textes critiques de Hamann, introduction, traduction et notes de Pierre Pénisson, Paris, Aubier, Flammarion, coll. « Palimpseste », 1978.

HOULLE, Thierry, *L'eau et la pensée grecque : du mythe à la philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2010.

HUYGHE, Pierre-Damien, *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*, Belval, Circé, 2002.

JACOB, Pierre, « Comment peut-on ne pas être empiriste ? », in *De Vienne à Cambridge. L'Héritage du positivisme logique de 1950 à nos jours : essais de philosophie des sciences par Paul Feyerabend, Nelson Goodman, Norwood Russell Hanson, etc.*, choisis, traduits et présentés par Pierre Jacob, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1980, pp. 7-50.

*Justice et force : politiques au temps de Pascal*, actes du colloque « Droit et pensée politique autour de Pascal », Clermont-Ferrand, 20-23 septembre 1990, Paris, Klincksieck, coll. « Port Royal », 1996.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015.

KANT, Emmanuel, *Œuvres complètes*, traduction de Jules Barni, Arvensa éditions, 2020.

KANT, Emmanuel, *Œuvres philosophiques*, vol. II : Des « Prolégomènes » aux écrits de 1791, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.

- LACOMBE, Olivier, « L'illusion cosmique et les thèmes apparentés dans la philosophie indienne », in *Indianité : études historiques et comparatives sur la pensée indienne*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Le monde indien. Études, n°1 », 1979, pp. 85-100.
- LAHAYE, Robert, *La Philosophie ionienne. L'École de Milet : Thalès, Anaximandre, Anaximène. Héraclite d'Éphèse*, Paris, Les Éditions du Cèdre, 1966.
- LARGEAULT, Jean, *Énigmes et controverses : quelques problèmes en théorie de la connaissance*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Analyse et raisons », 1980.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, chronologie, bibliographie, introduction et notes par Jacques Brunschwig, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *La Monadologie*, édition critique établie par Émile Boutroux, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « Classique de la philosophie », 1991.
- LUCRÈCE, *De la nature*, traduction nouvelle, introduction et notes de Henri Clouard, Paris, Garnier, 1931.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.
- LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1973.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.
- MALOLO DISSAKÈ, Emmanuel, *Feyerabend : épistémologie, anarchisme et société libre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010.
- MERSCH, Dieter, *Théorie des médias : une introduction*, préface d'Emmanuel Alloa, traduction de l'allemand par Stephanie Baumann et Philippe Farah, avec l'aide d'Emmanuel Alloa, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Médias/Théories », 2018.
- MORTON, Timothy, *Hyperobjets : philosophie et écologie après la fin du monde*, traduit par Laurent Bury, Saint-Étienne, Cité du design, École supérieure d'art et design, 2018.
- MORTON, Timothy, *La Pensée écologique*, traduit de l'anglais par Cécile Wajsbrot, Paris, Zulma, coll. « Zulma essais », 2019.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir : « la gaya scienza »*, textes et variantes établis par Giorgio Colli etazzino Montinari, traduits de l'allemand par Pierre Klossowski, édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1982.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli etazzino Montinari, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1977.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie : ou hellénisme et pessimisme*, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, introduction et notes d'Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de la philosophie », 1994.

NOUDELMANN, François, *Le toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano : essai*, Paris, Gallimard, 2008.

OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Questions d'éthiques », 2003.

ORTEGA Y GASSET, José, *La révolte des masses*, traduit de l'espagnol par Louis Parrot, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque classique de la liberté », 2010.

PASCAL, Blaise, *Pensées : opuscules et lettres*, Paris, Éditions classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIIe siècle », 2010.

PLATON, *Le Banquet*, in *Œuvres complètes*, t. IV, 2<sup>e</sup> partie, texte établi et traduit par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1992.

PLATON, *Cratyle*, in *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2011, pp. 195-254.

PLATON, *Les Lois*, Livre I, in *Œuvres complètes*, t. XI (1<sup>re</sup> partie), texte établi et traduit par Édouard des Places, S. J., Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1992, pp. 1-37.

PLATON, *Les Lois*, Livre VIII, in *Œuvres complètes*, t. XII (1<sup>re</sup> partie), texte établi et traduit par A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1976, pp. 65-97.

PLATON, *Timée. Critias*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992.

PLATON, *La République*, traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002.

PLUTARQUE, *Propos de table*, in *Œuvres morales*, tome IX, texte établi et traduit par Françoise Frazier et Jean Sirinelli, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France, série grecque », 2003.

- RICŒUR, Paul, *Histoire et vérité*, troisième édition augmentée de quelques textes, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », 1955.
- ROSSET, Clément, *L'anti-nature : éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2011.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, présentation, notes, bibliographie et chronologie par Bruno Bernardi, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Du contrat social ; ou, Principes du droit politique », in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, pp. 347-470.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Principes du droit de la guerre*, texte établi, annoté et commenté par Bruno Bernardi et Gabriella Silvestrini, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2014.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, traduit de l'allemand par Christian Berner, Paris, Les Éditions du Cerf, PUL, coll. « Passages », 1989.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Esthétique. Tous les hommes sont des artistes*, édité par Denis Thouard, traduction de l'allemand par Christian Berner, Élisabeth Décultot, Marc De Launay et Denis Thouard, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français par Auguste Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- SOUCHARD, Bertrand, *Aristote, de la physique à la métaphysique : réceptivité et causalité*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2003.
- SPINOZA, *Éthique*, introduction, traduction, notes et commentaires, index de MISRAHI, Robert, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1990.
- VIRILIO, Paul, *La Vitesse de libération : essai*, Paris, Éditions Galilée, coll. « L'espace critique », 1995.
- WORMS, Frédéric, « Ce que l'enfant a vu. Indications pour une lecture de Lyotard », in ENAUDEAU, Corinne, NORDMANN, Jean-François, SALANSKIS, Jean-Michel, et WORMS, Frédéric (dir.), *Les transformateurs Lyotard*, Paris, Sens & Tonka, 2008, pp. 17-25.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Gaston Bachelard, poétique des images*, Paris, Mimesis, coll. « L'œil et l'esprit », 2012.

## Psychologie, psychanalyse, sociologie, sexologie

ACHILLE-GUILLAUME LE BÉGUE DE PRESLE, *Le Conservateur de la Santé, ou Avis sur les Dangers qu'il importe à chacun d'éviter, pour se conserver en bonne santé & prolonger sa vie*, Yverdon, 1763.

« Affaire Rees contre Royaume-Uni » (Requête n° 9532/81), in European Court of Human Rights/Cour européenne des Droits de l'Homme [en ligne], Strasbourg, 10 octobre 1986. Consulté le 14 octobre 2020.

<Disponible sur : [https://hudoc.echr.coe.int/eng#{"itemid":\["001-62121"\]}](https://hudoc.echr.coe.int/eng#{)>

ALEXANDRIAN, Sarane, *La Sexualité de Narcisse*, Paris, Le jardin des Livres, 2003.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, vol. II : *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Follio/Essais », 1976.

BECKER, Raymond De, *L'Érotisme d'en face*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Bibliothèque internationale d'érotologie », n°12, 1964.

BENTATA, Hervé, « La Voix de Sirène. D'une incarnation mythique de la voix maternelle » [en ligne], in *Essaim*, 2011/1, n° 26, pp. 63-73. Consulté le 09 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-63.htm>>

BONAPARTE, Marie, *La Sexualité de la femme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1967.

BRUNSCHWIG, Olivier, « Remarques sur la pulsion anale et son actualité », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2011/1, n° 83-84, pp. 69-75. Consulté le 9 novembre 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2011-1-page-69.htm#no3>>

DEUTSCH, Helene, *The psychology of women: A psychoanalytic interpretation*, vol. 1: *Girlhood*, New York, Green and Stratton, 1944.

DIDIER-WEILL, Alain, « Quand la musique nous entend : contribution à la question de la pulsion invoquante » [en ligne], *Insistance*, 2015, vol. 2, numéro 10, pp. 15-19. Consulté le 18 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2015-2-page-15.htm?contenu=article>>

DODSON, Betty, *Sex for One: The Joy of Selfloving*, New York, Three Rivers Press, 2002.

ELLIS, Havelock, *Études de psychologie sexuelle*, t. I, édition critique établie sous la direction du Professeur [Ange-Louis-Marie] Hesnard, traduction par A. Van Gennep, Paris, Cercle du Livre Précieux, coll. « Les Grandes Études de Sexologie », 1964.

- ELLIS, Havelock, *Études de psychologie sexuelle*, t. VII, édition critique établie sous la direction du Professeur [Ange-Louis-Marie] Hesnard, traduction par A. Van Gennep, Paris, Le Livre Précieux, coll. « Les Grandes Études de Sexologie », 1965.
- FERENCZI, Sandor, *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, présentation de Nicolas Abraham, traduction de Judith Dupont et Myriam Viliker, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1992.
- FRANCÈS, Robert, *La perception de la musique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Études de psychologie et de philosophie », 1972.
- FREUD, Anna, *Le Moi et les mécanismes de défense*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1985.
- FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XV (1916-1920), Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pp. 273-338.
- FREUD, Sigmund, « Caractère et érotisme anal », in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2010, pp. 143-148 (première édition - 1973).
- FREUD, Sigmund, *Correspondance, 1873-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1979.
- FREUD, Sigmund, « Dostoïevski et la mise à mort du père », in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XVIII (1926-1930), Paris, Presses Universitaires de France, 2015, pp. 207-225 (première édition - 1994).
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, pp. 209-264.
- FREUD, Sigmund, « Lettre N° 79 du 22-12-1897 », in *La naissance de la psychanalyse : lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902), publiés par Marie Bonaparte, Anna Freud, Ernst Kris*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1996, pp. 211-213 (première édition – 1956).
- FREUD, Sigmund, *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.
- FREUD, Sigmund, « Pour introduire le narcissisme », in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XII (1913-1914), Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 213-245.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Philippe Koeppl, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989.
- FRIDAY, Nancy, *L'Empire des femmes : Les femmes ont changé. Elles confient leurs fantasmes sexuels*, traduit de l'américain par Bernard Cohen, Paris, Albin Michel, 1993.

HOCQUENGHEM, Guy, *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000, p. 24 (première édition – en 1972 aux Éditions Universitaires).

*Homosexualité : aimer en Grèce et à Rome*, textes réunis et présentés par BOEHRINGER, Sandra, avec la collaboration de TIN, Louis-Georges, précédé d'un entretien avec ALLOUCH, Jean, Paris, Les Belles lettres, coll. « Signets », 2010.

HUMBERT, Pierre, PALAZZOLO, Jérôme, *Petite histoire de la masturbation*, Paris, Odile Jacob, 2009.

HUNT, Jane, *Osez la masturbation féminine*, Paris, La Musardine, coll. « Osez », 2008.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977.

IRIGARAY, Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974.

JUNG, C. G., *L'analyse des visions : notes du séminaire de 1930-1934 consacré aux visions d'une jeune patiente américaine*, édition établie par Mary Foote, publiée, annotée et introduite par Claire Douglas, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cahen et Bertrand Éveno, avec le concours de Pierrette Crouzet, Paris, La Compagnie du Livre Rouge, Éditions Imago, 2018.

JUNG, Carl Gustav, *La Vie symbolique : psychologie et vie religieuse*, traduit de l'allemand par Claude Maillard et Christine Pflieger-Maillard, Paris, Albin Michel, 1989.

JUNG, C. G., *L'énergétique psychique*, cinquième édition, préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Georg, 1993.

JUNG, C.G., *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, traduits de l'allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Lay avec la collaboration de Salomé Burckhardt, Paris, Gallimard, coll. « Collection Témoins », 1973.

JUNG, C. G., *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le docteur Roland Cahen, Paris, Buchet-Chastel, Libella, 2014.

KAËS, René, *La polyphonie du rêve : l'expérience onirique commune et partagée*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2002.

KINSEY, Alfred C., POMEROY, Wardell B., MARTIN, Clyde E., GEBHARD, Paul H., *Le Comportement sexuel de la femme*, traduit de l'anglais sous la direction du Pierre Jacquemart, Paris, Amiot-Dumont, 1954.

KINSEY, Alfred, « Homosexual Outlet », in Joseph A. McCaffrey (ed.), *The Homosexual Dialectic*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1972, pp. 3-30.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse : 1954-1955*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1978.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses : 1955-1956*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1981.

LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation : 1958-1959*, Paris, Éditions de La Martinière, coll. « Le Champ Freudien », 2013.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre VIII. Le Transfert : 1960-1961*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ Freudien », 1991.

LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : 1964*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1973.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, pp. 93-100.

LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse [1964]*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions Points, coll. « Points. Essais ; n° 217 », 2014.

LAQUEUR, Thomas, *Le sexe en solitaire : contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2005.

LAURETIS, Teresa de, « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction », in *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduction de l'anglais (États-Unis) de Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, Snédit, coll. « Le genre du monde », 2007, pp. 95-122.

MAINES, Rachel P., *Technologies de l'orgasme : Le vibromasseur, l'« hystérie » et la satisfaction sexuelle des femmes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristelle Bonis, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2012.

MASTERS, William H., JOHNSON, Virginia E., *Les Réactions sexuelles*, traduit de l'américain par Francine Fréhel et Marc Gilbert, Paris, Robert Laffont, 1967.

MOORE, Thomas, *Le soin de l'âme : un guide pour cultiver au jour le jour la profondeur et le sens du sacré*, [traduction de l'américain], Monaco, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Âge du verseau », 1994.

PORGE, Erik, « Les voix, la voix », in *Essaim*, 2011/1, n° 26 [en ligne], pp. 7-28. Consulté le 9 mai 2020.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-7.htm?contenu=article>>

RAVIT, Magali, « Métamorphose et actualisation de l'originaire dans l'espace familial », in *Le Divan familial* [en ligne], 2003/2 (n° 11), pp. 169-177. Consulté le 14 juin 2021.

<Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2003-2-page-169.htm>>



STENGERS, Jean, VAN NECK, Anne, *Histoire d'une grande peur : la masturbation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984.

TIN, Louis-Georges, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations/Sexe en tous genres », 2008.

ŽIŽEK, Slavoj, « Dans ses yeux insolents, je vois ma perte écrite », in *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais avoir osé le demander à Hitchcock*, [avec des textes de Miran Božovič, Mladen Dolar, Fredric Jameson, et al.], sous la direction de Slavoj Žižek, traduit de l'américain par Marie-Mathilde Burdeau, Nantes, Capricci, « Collection dirigée par Emmanuel Burdeau », 2010, pp. 251-328.

### **Mythologie, folklore, religion**

AELRED DE RIEVAULX, *L'Amitié véritable*, Perpignan, Éditions Artège, coll. « Les classiques de la spiritualité », 2013.

AELRED DE RIEVAULX, *Le miroir de la charité*, textes choisis et présentés par Jean-François Fyot, Paris, Salvator, coll. « Petite bibliothèque monastique », 2018.

AMBROISE DE MILAN, *Abraham*, Paris, Migne, coll. « Les Pères dans la foi », 1999.

BAILEY, Derrick Sherwin, *Homosexuality and the Western Christian Tradition*, Londres, Longmans, Green and Co, 1955.

BÉRARD, Victor, *Les Navigations d'Ulysse*, vol. IV, Paris, Armand Colin, 1971.

BETTINI, Maurizio, SPINA, Luigi, *Le mythe des Sirènes*, traduit par Jean Bouffartique, Paris, Belin, coll. « Mythologica », 2010.

*La Bible. Ancien Testament*, vol. I, édition publiée sous la direction d'Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

*La Bible. Ancien Testament*, vol. II, édition publiée sous la direction d'Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

*La Bible. Écrits intertestamentaires*, édition publiée sous la direction d'André Dupont-Sommer et Marc Philonenko, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1987.

*La Bible. Nouveau Testament*, introduction par Jean Grosjean, textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy, avec la collaboration de Paul Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

*La Bible : Torah, Nevihim, Ketouvim*, traduction par Samuel Cahen, introduction à la littérature biblique par Marc-Alain Ouaknin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliophane, n° 1 », 1994.

*La Bible*, traduction œcuménique, édition intégrale, Paris, Pierrefitte, Les Éditions du Cerf et Société Biblique Française, 1988.

BOTTÉRO, Jean, KRAMER, Samuel Noah, *Lorsque les dieux faisaient l'homme : mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1989.

BRASEY, Édouard, *La Petite Encyclopédie du merveilleux*, Paris, Éditions Le Pré aux clercs, coll. « Fantasy », 2007.

BRASEY, Édouard, *Sirènes et Ondines*, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, coll. « L'Univers Féerique », 1999.

BROSSE, Jacques, *Mythologie des arbres*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot, n° 161 », 2001.

BULTEAU, Adeline, *Les Sirènes*, Puiseaux, Éditions Pardès, coll. « Bibliothèque des symboles », 1995.

BULTEAU, Michel, *Mythologie des filles des eaux*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Gnose », 1982.

CATTIN, Yves, FAURE, Philippe, *Les anges et leur image au Moyen Âge*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « Visages du Moyen Âge », 1999.

CHAVOT, Pierre, *Sirènes : au cœur du Peuple des Eaux*, Douarnenez, Éditions du Chasse-Marée, 2008.

*Contes et traditions d'Algérie*, collecte, traduction et écriture : ACEVAL, Nora, Paris, Flies France, coll. « Aux origines du monde », 2005.

*Le Coran*, essai de traduction de l'arabe annoté et suivi d'une étude exégétique par Jacques Berque, Membre de l'Académie de Langue arabe du Caire, Professeur honoraire au Collège de France, édition revue et corrigée, Paris, Albin Michel, coll. « La Bibliothèque spirituelle », 1995.

*Le Coran (al-Qor'ân)*, traduit de l'arabe par Régis Blachère, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005.

CORBIN, Henry, *L'Homme et son ange : initiation et chevalerie spirituelle*, avant-propos de Roger Munier, Paris, Fayard, coll. « L'Espace intérieur », 1983.

DANIÉLOU, Alain, *Le Phallus*, Puiseaux, Pardès, coll. « Bibliothèque des symboles », 1993.

LE DIBERDER, Yves, *Contes de Sirènes*, textes traduits et présentés par Michel Oiry, Rennes, Terre de Brume Éditions, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Bibliothèque Celte », 2000.

DUBOIS, Pierre, *Le royaume du Nord et des trolls*, Paris, Hoëbeke, 2014.

DUCRET, Alix, *Les mythologies : grecque, romano-étrusque, scandinave, celte, égyptienne*, Paris, Studyrama perspectives, 2008.

DUMÉZIL, Georges, « Niord, Nerthus et le folklore scandinave des génies de la mer », in *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, édition établie et préfacée par François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2000, pp. 121-138.

ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. I : *De l'âge de la pierre aux Mystères d'Éleusis*, Paris, Payot&Rivages, coll. « Bibliothèque historique Payot », 2016.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989 (première édition – 1969).

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1965.

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, édition revue et corrigée par Georges Dumézil, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1949.

*Évangile de Matthieu*, traduction et notes de Claude Tresmontant, deuxième édition revue et corrigée, Paris, François-Xavier de Guibert, 1996.

FAURE, Philippe, *Les anges*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Histoire à vif », 2004.

FOMBONNE, Jean-Marc, D'ASSIGNIES, Marie, *Des anges et des hommes : de la nuit des temps au III<sup>e</sup> millénaire*, Paris, Éditions du Chêne-Hachette Livre, 1996.

*Génies, anges et démons : Égypte, Babylone, Israël, Islam, peuples altaïques, Inde, Birmanie, Asie du Sud-Est, Tibet, Chine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sources orientales, n° VIII », 1971.

GUILHOU, Nadine, PEYRÉ, Janice, *La mythologie égyptienne*, Paris, Marabout-Hachette livre, coll. « Marabout : loisirs », 2005.

HARF-LANCNER, Laurence, « Lancelot et la Dame du Lac », in *Romania*, t. 105, n° 417, 1984, pp. 16-33. Consulté le 28 mars 2021.

<Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1984\\_num\\_105\\_417\\_1694](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1984_num_105_417_1694)>

*Histoires de créatures fabuleuses*, Paris, Flies France, coll. « La caravane des contes », 2008.

JÉQUIER, Gustave, *Considérations sur les religions égyptiennes*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière à Boudry, 1946.

JOVANOVIC, Pierre, BRUYANT, Anne-Marie, *Enoch : Dialogues avec Dieu et les Anges*, Paris, Le jardin des Livres, coll. « Intemporel », 2002.

KASTNER, Jean-Georg, *Les Sirènes. Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation*, Paris, Leipzig, Londres, Bruxelles, G. Brandus et S. Dufour, Jules Renouard et Cie, 1858.

*Le Livre d'Enoch*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Les portes de l'étrange », 1975.

*Le livre d'Hénoch*, traduit sur le texte éthiopien par François Martin [1906], Paris, Books on Demand, 2019.

MC NEILL, John, *L'Église et l'homosexuel : un plaidoyer*, Genève, Labor et Fides, coll. « Le champ éthique N°7 », 1982.

MARKALE, Jean, *L'Épopée celtique en Bretagne*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot, n° 174 », 1975.

NICAISE, Claude, *Les sirènes, ou Discours sur leur forme et figure*, Paris, J. Anisson, 1691.

ORIGÈNE, *Homélie sur la Genèse*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes N°7 bis », 2003.

PIERRE DAMIEN, Saint, *Livre de Gomorrhe*, Marseille, Éditions ACRF, 2018.

SCHOLEM, Gershom, *La kabbale*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Patrimoines. Judaïsme », 1998.

SÉBILLOT, Paul, *Le Folklore de la mer* [1900], Saint-Malo, Éditions L'Ancre De Marine, 1997.

*Les Sirènes ou le Savoir périlleux : D'Homère au XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'Hélène Vial, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014.

STAPERT, Aurélia, *L'Ange roman dans la pensée et dans l'art*, préface de Henry Corbin, Paris, Berg international, coll. « Tradition et Culture, n° 3 », 1975.

THÉOPHRASTE DE HOHENHEIM DIT PARACELSE, *Le livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres, et de tous les autres esprits*, traduction et introduction de Sylvie Paris, Nîmes, Christian Lacour, coll. « Colporteur », 1998.

### **Sciences exactes, sciences de la nature, sport**

BONBON, Bernard S., *La Perspective scientifique et artistique*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Eyrolles, 1978.

CARO, Paul, *De l'eau*, Paris, Hachette, coll. « Questions de science », 1995.

COPIN-MONTÉGUT, Gérard, *Chimie de l'eau de mer*, Paris, Institut océanographique, coll. « Synthèses / Institut océanographique », 1996.

DARWIN, Charles, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, t. 1, traduit par Edmond Barbier, Bruxelles, Éditions Complexe, 1981.

DARWIN, Charles, *L'Origine des espèces*, texte intégral de la première édition de 1859, traduit, présenté et annoté par Thierry Hoquet, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2013.

DÉFOURNEAUX, Marc, *L'attrait du vide : le parachutisme sportif*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « L'heure du sport », 1967.

LECOMTE, Jacques, *L'eau : usages et conflits d'usages*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? n° 266 », 1998.

LOVELOCK, James, *La Terre est un être vivant. L'hypothèse Gaïa*, Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2017.

QUINTON, René, *L'eau de mer milieu organique : constance du milieu marin originel, comme milieu vital des cellules, à travers la série animale*, Paris, Masson, 1912.

RONCHI, Vasco, *Histoire de la lumière*, traduit de l'italien par Juliette Taton, Paris, Éditions Jacques Gabay, 1996.