

Mémoire de master, spécialité cinéma, promotion 2013/2014
Soutenance de juin 2014

Filmer en mer,

*ou comment faire de la mer un élément du récit,
et non pas un simple décor*

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique : « MARINS »

Directeurs de mémoire : John Lvoff et Yves Angelo
Présidente du jury Cinéma et Coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano
Directeur des études : Michel Coteret
Maitre de conférences : Frédéric Sabouraud

REMERCIEMENTS

à

John LVOFF, Yves ANGELO, Giusy PISANO et Michel COTERET

et

Florent FAJOLE

pour les conseils, les recherches d'ouvrages
(et les majuscules !)

Bruno QUINTON

et toute l'équipe du Joshua, pour leur accueil
incroyable lors du tournage

David KREMER

pour m'avoir accordé un peu de son temps
(et pour son film!)

Mes parents,

pour leur soutien tout au long de ma
scolarité

Franco SALAS BORQUEZ

pour cette rencontre passionnante

Patrick SCHNEP

pour l'aide qu'il a apportée à mes différents
projets sur le monde maritime

Guillaume SCHIFFMAN

pour m'avoir donné toutes ces informations

Mes compagnons du CDI

Jonas, Laurène, Morgane, Pierre, Adrien,
Magda, Camille, Marco, Paul, Louise, Brice,
François....

Laurent STELIN

pour toutes les heures passées en salle
d'étalonnage et le soutien moral pour la PPM

l'équipe de ma PPM,

Charles & Julien pour m'avoir suivi dans
l'aventure !

Brice, Juliette et Arnaud pour leur
professionnalisme et leur motivation !

Juliette BARRAT

pour son soutien durant ces trois ans

Loulou SAUNIER

pour sa voiture, sa gentillesse et tout le
reste !

Tous les gens qui ont participé au film
« MARINS »

Ma famille, les donateurs, la communauté
Ulule

Tout le personnel de l'ENSLL
de l'accueil, de l'administration, de l'équipe
pédagogique (merci Françoise !) et du
magasin (merci Didier ! merci Pierre !)
pour l'ensemble de ma scolarité

RÉSUMÉ

Cette recherche s'intéresse à l'utilisation de la mer au cinéma. Elle mêle des notions d'histoire des arts, d'histoire du cinéma, des analyses de séquences et des réflexions personnelles. Elle se base sur le choix de deux axes de recherche : la mer comme motif et les mythes maritimes.

Le premier enjeu de ce mémoire est d'étudier l'histoire de la représentation picturale de la mer pour comprendre comment le cinéma va mettre en scène le motif maritime, et lui donner un intérêt en lui-même. Le second enjeu est d'étudier les relations entre le mythe, le cinéma et la mer. Le cinéma va non seulement utiliser les mythes marins, mais également les réactualiser. Un intérêt particulier sera porté à la mise en scène de l'isolement d'un personnage en mer, situation permettant aux cinéastes de mettre en place un réel dialogue entre le cinéma et l'élément marin,

En explorant ces axes de recherche, l'étude se propose de montrer comment la mer peut être utilisée comme un véritable élément du récit, et non comme un simple décor.

ABSTRACT

This research focuses on the use of the sea by the cinema. It combines concepts of art history, history of cinema, sequence analyzes, and personal reflections. It is based on the choice of two lines of research : the sea as a pattern, and maritime myths.

The first issue of this paper is to study the history of pictorial representation of the sea to understand how the film will stage the maritime pattern, and give him an interest in itself. The second issue is to study the relationship between myth, cinema and the sea. Cinema will not only use marine myths, but also refresh them. A particular attention will be paid to the staging of the isolation of a character at sea, a situation that allow filmmakers to establish a real dialogue between cinema and sea.

In exploring these areas of research, the study aims to show how the sea can be used as a real element of the story, and not just as a set design. n.

MOTS CLEFS / KEY WORDS

mer	sea
cinéma	cinema
motif	pattern
mythes	myth
maritime	naval
naufragés	shipwrecked
navigateurs	sailor
isolement	isolation
tournage	shooting
point de vue	point of view

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	8
Partie I : La mer comme motif.....	12
<i>Chapitre 1 : L'influence de l'image fixe.....</i>	<i>13</i>
a) La peinture et la mer.....	13
b) La photographie et la mer.....	27
<i>Chapitre 2 : L'héritage de la « marine » au cinéma.....</i>	<i>36</i>
a) La mer et le cinéma des origines : un médium maritime.....	36
b) Le cinéma français des années 20 : un redéfinition du paysage marin.....	37
Partie II : La mythologie de la mer.....	50
<i>Chapitre 1 : Réflexion sur les liens entre les mythes, le cinéma et la mer.....</i>	<i>53</i>
a) La fonction des mythes.....	53
b) Relation entre mythe et vérité.	54
c) La construction linguistique du mythe.....	56
d) Les mythes et le cinéma.....	57
e) Le roman maritime	58
<i>Chapitre 2 : Du roman maritime au cinéma</i>	<i>66</i>
a) L'adaptation cinématographique de Moby Dick et du Vieil homme et la mer : le rapport entre la mer, le cinéma et le réel.	66
b) La mythification du réel : L'Homme d'Aran	72
c) Le temps dans le cinéma maritime de fiction.	78
Partie III : La mise en scène cinématographique de l'isolement en mer.....	84
<i>Chapitre 1 : L'homme contre la mer au cinéma.....</i>	<i>85</i>
a) Le personnage au centre	85
b) Le point de vue sur le personnage.....	85
c) Le mythe de la course en solitaire.....	92
d) L'évolution de la mythologie romantique de la mer.....	93
e) Le naufragé et le cinéma	97
<i>Chapitre 2 : Filmer l'isolement en mer.....</i>	<i>109</i>
a) Le projet « MARINS ».....	109
b) Le choix du bateau.....	110

c) La caméra et sa préparation	114
d) Un choix déterminant : la stabilisation.....	117
e) Les moyens d'éclairage	121
f) Le tournage de « MARINS ».....	122
Conclusion	133
Bibliographie.....	140
Filmographie.....	143
Tables des illustrations.....	144
Dossier PPM.....	146
<i>Curriculum Vitae.....</i>	<i>149</i>
<i>Synopsis.....</i>	<i>150</i>
<i>Note d'intention de la PPM.....</i>	<i>151</i>
<i>Scénario.....</i>	<i>154</i>
<i>Liste de matériel.....</i>	<i>165</i>
<i>Plan de travail du tournage et de la post-production.....</i>	<i>167</i>
<i>Etude technique et économique.....</i>	<i>168</i>
<i>Synthèse des résultats.....</i>	<i>169</i>

Introduction

Écrire sur le cinéma en mer est une manière pour moi de mettre des mots sur une envie profonde. Je ne saurais réellement expliquer pourquoi, mais depuis plusieurs années est montée en moi une attirance particulière pour la mer et le monde marin. J'ai eu alors l'envie d'écrire, de photographier, et de filmer cet élément ainsi que les hommes et les mythes qui l'habitent. Il est né de cette volonté des photographies et des scénarios, sans que pour autant je réfléchisse réellement aux raisons qui auraient pu me pousser à cela. C'est à partir de ce constat qu'est né mon désir de recherche sur ce thème.

Il serait facile de penser que l'envie de traiter de la mer dans mes travaux était due à une proximité physique avec l'immensité maritime, mais il n'en est rien. En effet, je n'ai mené à ce jour qu'une existence profondément urbaine, celle d'un jeune homme né et élevé à Paris, loin des vagues et des embruns. J'ai malgré tout eu une deuxième terre d'attache, La Rochelle, d'où sont originaires mes parents et une grande partie de ma famille. Cette ville, accrochée aux eaux de l'océan Atlantique, fut le deuxième territoire de mon enfance, où l'on venait passer des vacances.

La vision du monde maritime qui naît alors de cette situation personnelle est une vision finalement assez lointaine. Ce n'est pas celle d'un fin connaisseur ou d'un fils de marin, mais plutôt d'un visiteur, rêvant depuis la ville du moment où il reviendra au bord de l'eau. Pourquoi cette attirance pour un élément si loin de ma vie quotidienne ? Il est temps, pour trouver une réponse d'élargir un peu la question en se rendant compte que nombre d'auteurs, de peintres, cinéastes, photographes ou musiciens se sont intéressés à la mer sans pour autant être de grands navigateurs. L'idée de la mer inspire ces artistes, bien qu'ils soient parfois loin d'appartenir au monde maritime.

Dès son début, la mer a été un élément important dans la cinématographie (exemples Buster Keaton, Flaherty, etc...) Et aujourd'hui au

cinéma, la mer est une source d'inspiration pour des films qui rencontrent un grand succès, comme la série des *Pirates des Caraïbes*, *Life of Pi* de Ang Lee ou encore *All is Lost* de J.C. Chandor. Pourquoi la mer continue-elle alors à nourrir l'imaginaire artistique des cinéastes ?

La mer est elle simplement un décor parmi d'autres ou bien permet elle de nourrir le récit cinématographique d'une manière particulière ?

Voici la problématique de la recherche que je vais mener. Ma conviction profonde est que la mer permet effectivement de nourrir les films d'une manière bien particulière, à condition que ces films la traitent comme un élément du film à part entière. Cette recherche devra donc valider ou non cette conviction, en cherchant comment les films se déroulant en mer vont mettre en scène l'élément marin et si celui-ci apporte réellement quelque chose au récit. Il est important de préciser que ma recherche n'englobera pas la totalité des films se passant sur la mer, mais uniquement les films qui me semblent porter une réelle attention à la mer en elle-même. Le risque de faire une recherche trop globale est de ne s'intéresser qu'à des films qui n'ont pas de réel propos sur le monde maritime et donc de conclure, peut-être à tort, que la mer n'est finalement qu'une « toile de fond » permettant à l'histoire de se dérouler. Par exemple, les films « de pirates » ne seront pas évoqués dans ce mémoire, car ceux-ci ne cherchent pas à faire de la mer autre chose qu'un élément de décor. Dans un film de pirate, ce n'est pas le rapport de l'homme à la mer qui est questionné. Malgré la qualité de certains de ces films, j'ai choisi de ne pas les étudier pour ne pas noyer mon propos.

Il me semble que l'on peut trouver trois grands axes pour cette recherche. Tout d'abord, j'aimerais développer deux parties concernant chacune une façon d'utiliser la mer pour en faire autre chose qu'un simple décor. La troisième partie partira des conclusions des deux premières pour alors interroger les techniques de prise de vue en mer et leurs impacts sur le récit.

La première partie sera donc consacrée à l'utilisation de la mer comme

d'un motif au sens pictural du terme. Comment, au cinéma, peut-on utiliser les propriétés plastiques et esthétiques de la mer dans le récit, qu'il soit fictionnel ou documentaire. Pour cela, je vais d'abord m'intéresser à la naissance du motif maritime dans l'art pictural, en passant par la peinture et la photographie. Je discuterai des représentations de la mer, en m'intéressant particulièrement à la notion de « marine ». J'essaierai alors de montrer comment le cinéma des débuts va se réapproprier cette notion de « marine », en redéfinissant la notion de paysage maritime. Pour cela, j'étudierai quelques films des cinéastes français de l'Avant-Garde des années 1920 comme *L'homme du large* de Marcel L'Herbier ou *Pêcheurs d'Islande* de Jacques de Baroncelli. Enfin, je m'intéresserai à un film contemporain très particulier, *Leviathan* (Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor, 2012), qui reprend les travaux de l'avant-garde pour les poursuivre, à l'ère du numérique. Il sera alors question de comprendre l'intérêt de cette utilisation de la mer comme d'un motif encore aujourd'hui, mais également de voir les limites de cette représentation.

La deuxième partie sera, elle, consacrée à la mythologie de la mer au cinéma. Une autre manière d'aborder la question de la mer est de s'intéresser à sa mythologie. L'idée que l'on a de la mer me paraît reposer sur une forte mythologie et je souhaite étudier comment le cinéma s'en empare pour la perpétuer ou la modifier. Après une définition du concept de *mythe*, je tenterai d'expliquer en quoi la mer au cinéma est un terrain particulièrement propice à la présence de mythes. Cela me permettra d'observer ensuite comment les mythes maritimes ont été utilisés dans le cinéma. J'observerai alors l'influence des romans maritimes, grands convoyeurs des mythes marins. Je m'intéresserai en particulier à *Moby Dick* de Herman Melville, *Le vieil homme et la mer* de Ernest Hemingway ou encore *Les travailleurs de la mer* de Victor Hugo. Bien sûr, j'étudierais les adaptations que le cinéma a pu faire de ces romans. Tout d'abord les adaptations directes comme *Moby Dick* de John Huston (1956) ou *The Old man and the sea* de John Sturges (1958). Qu'apporte alors de nouveau le cinéma dans la mythologie maritime ? Voilà la question qui se posera. Je me pencherai sur la question de la temporalité en mer et comment le cinéma

aborde cette question qui me semble centrale.

Enfin, dans la troisième partie, je m'intéresserai exclusivement aux films présentant des hommes isolés en mer pour comprendre pourquoi cette situation particulière permet au cinéma de nouer un dialogue avec la mer. J'expliquerai également comment il est possible techniquement de réussir ces films. Quels choix s'offrent au cinéaste et quelle sera l'influence de ces choix sur le résultat final ? Si l'on veut que la mer ne soit pas un simple décor, quels peuvent être les « bons » choix techniques ?

Je partirai alors de mon expérience en présentant la partie pratique de mon mémoire, les choix que j'ai faits et les alternatives à ceux-ci. Je discuterai tout d'abord de la préparation du film, tout en la comparant à la préparation d'autres films du même type mais tournés dans des conditions différentes. Je m'intéresserai ensuite au tournage, en comparant encore mon expérience, mon ressenti avec celui d'autres gens ayant tourné en mer ou en studio. Cette dernière partie devrait permettre de confronter au réel les idées développées dans les deux premières parties, car il me semble important de ne pas oublier que tourner un film présentant des personnages en mer reste également un défi technique.

J'espère donc que ce mémoire montrera que la mer peut-être utilisée autrement que comme un simple élément de décor ; et de discuter des choix techniques qui seront déterminants pour que le cinéma entre véritablement en dialogue avec l'élément marin.

Partie I : La mer comme motif

Chapitre I : L'influence de l'image fixe

a) La peinture et la mer

Avant l'avènement de la peinture romantique, la mer n'était pas réellement un motif de recherche pour les peintres. Nous allons voir pourquoi et comment cette situation a évolué.

Il est difficile de trouver des œuvres picturales avant le Moyen-Âge. Il est possible que des peintres antiques aient pu représenter la mer de manière intéressante, mais l'entièreté de leurs travaux - qui étaient majoritairement des fresques - a disparu au fil des pillages et des catastrophes naturelles.

Au Moyen-Âge, la mer revêt avant tout une dimension métaphysique servant de démonstration au parcours du chrétien. Le navire est l'église qui protège les hommes contre les dangers de la mer qui sont tels les aléas d'un monde instable et toujours changeant.¹ Représenter la mer, à cette époque, c'est représenter le Déluge. L'arche de Noé est l'élément central de la composition picturale, il ne cherche pas à dramatiser la catastrophe diluvienne. Les images se veulent pieuses : elles ornent les murs des églises sous forme de peintures ou de vitraux.



Illustration 1: Fabriano, *Saint-Nicolas du Bari*, 1425

¹ CORBIN Alain, « Introduction » in *La mer, terreur et fascination*, sous la direction de Alain Corbin et Hélène Richard, Bibliothèque Nationale / Ed. Du Seuil, 2004, p. 11-16

Cette focalisation sur le motif biblique limitait l'invention de nouvelles représentations de la mer. Celle-ci n'est d'autant plus pas autorisée à être un sujet d'intérêt pour l'homme, les peintres représentent la Bible sans avoir la prétention d'ajouter la moindre interprétation. L'océan n'est qu'un répertoire d'images évoquant la mort, la ruine et la désolation. C'est un espace trop infini pour ne pas cacher quelque chose, c'est un défi au regard qui n'arrive pas à l'appréhender dans sa globalité. Ce qui ne peut-être vu est à l'époque considéré comme démoniaque et la mer devient alors une sorte d'anti-Eden. L'océan est un reste du chaos antérieur à la Création, mieux vaut l'oublier.

La vision de la mer finit tout de même par évoluer durant la période Classique (entre la deuxième moitié du XVIIe siècle et le début du XVIIIe) lorsque les premières marines voient le jour aux Pays-Bas, où des peintres commencent à représenter des scènes maritimes de pêche et de tempêtes.² L'Europe revient alors quelque peu sur ses peurs passées. L'infinitude est maintenant célébrée comme un signe de Dieu : il y a forcément quelque chose de divin dans cette immensité tumultueuse qui pourtant jamais ne déborde ! Alain Corbin écrit qu'« en plaçant le spectateur au ras de l'eau, presque à l'endroit où les vagues viennent mourir, le peintre hollandais des rivages invite à la saisie visuelle de l'espace horizontal et infini »³. On comprend alors que l'espace infini n'effraie plus puisque le tableau le partage. La plage, l'eau, l'horizon, le ciel structurent la composition. Il est intéressant de garder à l'esprit cette notion de *vaincre la peur* alors que je m'apprête à discuter de la relation entre la mer et le cinéma. Le cinéma ne sera-t-il pas encore une manière de défier la peur de la mer ?

L'initiateur du mouvement des *marines* s'appelle Hendrick Cornelisz Vroom (1566-1640) qui va peindre par exemple *Tempête avec cinq bateaux*

² Catalogue multimédia de l'exposition « *Mer, terreur et fascination* », dir. Editoriale de Françoise Juhel, <http://expositions.bnf.fr/lamer/index.htm>, 2004

³ Alain CORBIN, *Le territoire du vide, l'occident et le désir de rivage*, p. 54

sombrant. Pour la première fois, la mer revêt ici une expression naturaliste ce qui s'explique certainement en partie par le fait que le peintre, ancien marin, ait réellement vécu ces événements qu'il s'applique maintenant à mettre en image. Ses œuvres ne s'inspirent pas du sentiment humain, mais de l'observation du déchaînement de la nature. Ce sont les navires qui sont confrontés aux éléments et non plus directement les marins. La sensation passe alors par la comparaison des échelles des immenses voiliers submergés par la tempête.



Illustration 2: Hendrick Cornelisz Vroom, *Tempête avec cinq bateaux sombrant*, XVII^e siècle

Le fait de peindre va permettre à l'Homme de se défaire d'une peur. Comme souvent, la vision est influencée par la représentation. Nous observons le monde à travers une grille de lecture elle-même définie par les représentations de ce que l'on est en train de regarder. Ernst Gombrich écrira à ce propos : « La peinture de paysage en précède le sentiment »⁴. On peut alors parler d'antériorité de la représentation picturale sur le réel. La mer gagne alors, en partie grâce à la peinture, la légitimité de l'objet esthétique. On commence à lui reconnaître une certaine beauté.

Pourtant, ces scènes *marines* restent avant tout des représentations pittoresques. La peinture de marine hollandaise est basée sur la réalité, soucieuse du naturel. Elle ne recherche le tourment que dans la mise en scène réaliste de la nature. Le résultat offre des tableaux aux qualités esthétiques

⁴ Ernst H. GOMBRICH, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in *Gazette des Beaux Arts*, XLI, Janvier-Juin 1953, p. 335-360

certaines, mais dépourvus sans doute de sensations de frayeur et de danger par la composition très précise et la mise à distance des navires.

Le 18^e siècle achève véritablement l'indépendance du thème de la tempête par rapport au thème religieux.

Jusqu'à l'arrivée de l'impressionnisme – et de son précurseur Turner – les peintres ont été moins capables que les romanciers ou les poètes de représenter réellement le motif maritime. L'expression très encadrée et codifiée de la peinture classique n'était peut-être pas le bon vecteur pour exprimer les sentiments que la mer peut faire surgir. Le motif maritime y était encore constamment renvoyé à la mythologie grecque et l'esprit « marin » était toujours représenté sous les traits de Poséidon ou Neptune. La peinture n'a jusqu'alors pas réinventé le mythe marin, mais recycle les mythes antérieurs.

En 1757, Edmund Burke (1729-1797), homme politique irlandais, publie *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, un traité d'esthétique assez reconnu à l'époque. Dans son étude, il admet la dimension esthétique de la catastrophe. En tant qu'événement dépassant la capacité de prise de conscience humaine, elle est au-delà du beau, elle est sublime. Elle est sensation de beau avant d'être beau car elle s'adresse aux sens avant d'interroger la conscience. Burke relève même la suprématie de la mer comme source de sublime : « Des nombreuses causes de cette grandeur, la terreur qu'inspire l'océan est la plus importante ».⁵

Le XIX^e siècle apparaît alors comme une étape nouvelle dans la représentation de la mer, achevant véritablement l'indépendance du thème de la mer par rapport au thème religieux. La mer devient à cette époque à la fois métaphore et motif.

L'océan est, lors de l'époque romantique, le lieu des passions et des déchirements de l'âme humaine. Parfois grossièrement et parfois plus subtilement, les peintres vont utiliser le motif marin pour exprimer leurs

⁵ Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, Librairie Philosophique Vrin, Biblio Textes Philosophiques, trad. B. Saint Girons, 1998

sentiments, la mer devient l'abîme où le moi se découvre. Les oeuvres cherchent à représenter la confrontation entre l'homme et ce qui le dépasse. La représentation de l'Homme est alors essentielle, car c'est par Lui que passe la sensation. On prend même un certain plaisir à observer l'autre dans la tourmente. Et le spectateur, observant le tableau a juste la distance nécessaire pour prendre conscience de son propre plaisir, celui entre autres, d'être à l'abri du danger. On notera que ces personnages ne sont jamais volontaires. Si les artistes se plaisent à peindre la souffrance et le sublime de la confrontation homme / infini, leurs personnages sont toujours victimes. Ils ne choisissent pas leur situation. Le héros volontaire n'existe pas encore dans l'art pictural.



Illustration 3: John MARTIN, The evening of the Deluge, 1828

L'évolution de la perception de la mer et de la tempête peut se remarquer dans la manière dont John Martin (1789-1854) représente la catastrophe dans son tableau *Déluge*. On note ici la volonté de représenter à la fois la catastrophe et les émotions humaines, l'aller-retour entre l'infiniment grand et l'infiniment petit qui met l'homme face à l'élément. La nature se fait alors *effet de style* pour pouvoir rentrer dans le cadre. Les tourbillons se multiplient et les ciels se font de plus en plus sombres et menaçants. La représentation de quelques hommes permet de faire ressentir la sensation de la

catastrophe.

Turner (1775-1851) peint en 1805 un naufrage qui annonce sa recherche d'une expression picturale de la démesure. Il reviendra fréquemment sur les dimensions dramatiques de l'océan, libérant l'énergie, explosant la peinture. Pour la première fois, il laisse au spectateur le choix d'imaginer une mer en tempête à partir de ses suggestions. Il tente de rendre le feu intérieur que lui provoque la vision des paysages marins. Le motif marin est, pour la première fois, utilisé en peinture comme une métaphore des sentiments du peintre. L'évolution de l'oeuvre de Turner est en elle-même significative, car le peintre abandonne très vite les représentations précises de navires aux prises avec les vagues pour des tracés plus dynamiques et abstraits où la tempête engloutit les hommes dans d'immenses tourbillons.



Illustration 4: Tempête de neige sur la mer, Turner

Victor Hugo est sans doute l'artiste qui jouera de cette métaphore de la manière la plus explicite, dans son oeuvre dessinée comme dans ses écrits. *Ma destinée* est le titre qu'il donne à l'un de ses lavis représentant une vague énorme, monstrueuse, secouant une frêle embarcation dont la fin imminente semble inéluctable. Le titre est assez explicite d'une volonté de représenter la mer comme une métaphore du destin tragique de l'homme voué à la mort, telle

la vague vouée à s'écraser sur le rivage.

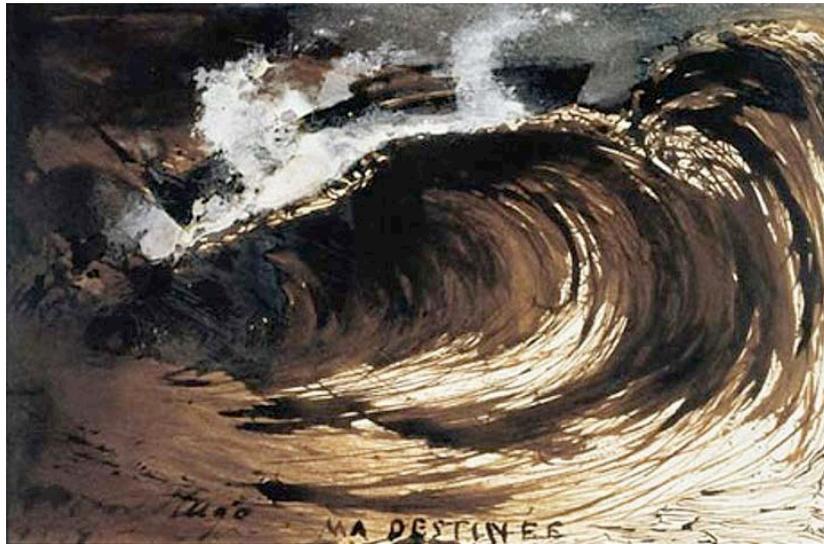


Illustration 5: Victor HUGO, *Ma destinée*, 1867

Cette volonté nouvelle de ressentir des émotions face à l'immensité maritime pousse les peintres à s'approcher du rivage. Autrefois enfermés dans leurs ateliers, les impressionnistes descendent peindre sur le rivage, au plus près de la mer. En s'approchant, ceux-ci vont s'intéresser, pour la première fois, à la mer en elle-même. Plus uniquement un support métaphorique, la mer devient un motif en soit.

Le parcours artistique de Gustave Courbet est particulièrement intéressant à suivre pour comprendre le changement de statut du motif maritime dans l'art au XIXe siècle. L'un des premiers tableaux de mer peints par Courbet est *La mer à Palavas* qui montre la rencontre du peintre avec la mer Méditerranée. Il se représente de dos, face à la mer, dans une position qui évoque assez clairement certains tableaux de Caspar David Friedrich, et place l'oeuvre dans la lignée du romantisme.



Illustration 7: Caspar David FRIEDRICH,
Le moine au bord de la mer, 1809



Illustration 6: Gustave COURBET,
Le bord de mer à Palavas, 1819

Mais Courbet se rend ensuite fréquemment sur le rivage pour peindre et s'emplit d'émotions nouvelles. L'expérience directe de la plage et de l'estran induit naturellement un nouveau regard porté sur la mer, un nouveau point de vue. L'artiste n'hésite pas à s'approcher très près de l'eau : il recherche ce face-à-face, pénètre du regard cette eau violente et mouvante rythmée par le flux et le reflux des vagues.

La vague va d'ailleurs devenir elle-même motif. Traitée non plus comme un élément de la dramaturgie du naufrage, elle représente désormais le mouvement pur. En elle se résume le mouvement continu de l'océan, et une forme d'éternité. Courbet est d'ailleurs influencé à l'époque par d'autres représentations de la vague qu'il découvre alors⁶ : les tableaux du peintre japonais Hokusai. En effet, l'estampiste japonais avait déjà travaillé à l'époque sur le motif de la vague, son œuvre la plus connue étant *La Grande Vague*, représentant des bateaux de pêcheurs pris au piège par une lame géante.

⁶ Anette HAUDIQUET, catalogue de l'exposition « *Vagues, autour des Paysages de mer de Gustave Courbet* », Somogy, 2004



Illustration 8: Katsushika HOKUSAI, *La Grande Vague de Kanagawa*, 1829

Un aspect mystique, presque religieux se dégage de ce tableau qui représente la fragilité de l'homme face à la nature. Le peintre ne cherche pas à décrire des sentiments face à la mer, mais à dépeindre une situation universelle d'affrontement avec l'élément. On peut même voir dans la composition une allusion au signe du Ying et du Yang. L'eau, en bas, représente le Yang : force brutale, obscure de la vague qui va engloutir les barques, telle une gueule géante dont l'écume serait les dents. Cet espace sombre est contrebalancé par un ciel calme, lumineux : la partie supérieure de la composition représentant le Yin. Cette volonté de faire « parler » la mer, de lui donner une portée universelle grâce à la composition va très fortement influencer les peintres de marines occidentaux.

On voit alors apparaître des tableaux ne représentant que des vagues, dans l'entièreté du cadre. En effet, les peintres - qui habituellement représentaient la mer avec la présence minérale de la côte - vont approcher leur chevalet pour ne faire face qu'à la mer. Daubigny dans *Marine. Plage de Villerville*, adopte un cadrage très resserré sur la mer. L'artiste peint la mer, frontalement, sans même esquisser la grève où il s'est installé. Courbet ira plus loin, au plus près de la vague, comme un photographe le ferait en utilisant un téléobjectif pour s'approcher du détail, notamment dans son tableau *La vague*. À

la suite de Courbet, Renoir, Monet, et d'autres, tenteront de saisir, chacun à sa manière, les vagues dans cette attitude frontale.



Illustration 9: Gustave COURBET, La Vague, 1870

Grâce à Courbet, la vague s'affirme comme un motif à part entière. Très liée à la notion du temps, la vague évoque tout à la fois le temps infini du monde et le temps très fugitif, indécomposable par l'oeil humain, de la houle qui se forme, se creuse et se déverse.

Saisir l'insaisissable, arrêter le mouvement sans cesse renouvelé, tout en évoquant la permanence : le défi peut sembler immense et contradictoire. Si les progrès techniques permettent désormais à la photographie de capter l'instantané, les artistes semblent chercher à dépasser la prouesse pour exprimer, plus fondamentalement, l'instant et l'éternité. Comme Hokusai certains trouveront dans la série le moyen nouveau d'appréhender un sujet aussi mouvant.

Monet, en Normandie et en Bretagne, peint des séries entières, variations et modulations sur un même site. Si Courbet a parfois peint à la demande, tant le succès de ses "paysages de mer" était grand auprès des amateurs, il a, le premier, exploré toutes les possibilités de la déclinaison d'un même sujet pour mieux en exprimer l'essence.⁷

La vague est un motif naturel ayant fait l'objet d'une forte attention de la

⁷ Anette HAUDIQUET, catalogue de l'exposition « *Vagues, autour des Paysages de mer de Gustave Courbet* », Somogy, 2004

part des peintres. En observant le cheminement qui les amène à s'intéresser à la vague, il est aisé de penser que ce n'est pas un hasard. En effet, avant de représenter la vague en elle-même, les peintres de la période romantique se sont presque tous attachés à peindre l'homme face à la mer. La marine « pure » ne représentant que la mer peut alors être vue comme la suite logique de ces tableaux.

Il n'y a plus besoin de représenter l'homme pour comprendre la relation entre celui-ci et la mer. La pensée romantique qui fait de la mer le miroir de l'âme fait définitivement partie de la mythologie de la mer. La seule représentation de la vague dans la marine permet désormais d'enclencher une réflexion sur l'homme à travers le regard du spectateur. Il y a fort à parier que cette réflexion ne serait pas apparue sans le travail des romantiques, faisant passer la mer d'une force religieuse impersonnelle à un miroir de l'âme et de l'intime.

Pour en savoir plus et vérifier mes intuitions, j'ai voulu rencontrer un peintre peignant encore aujourd'hui des marines. Pourquoi continuer ce travail enclenché il y a plusieurs siècles par Courbet et ses contemporains ? J'ai donc contacté Franco Salas Borquez dont l'une des toiles m'avait interpellé lors de ma visite du Musée National de la Marine de Paris. J'ai eu la chance de pouvoir m'entretenir avec lui.



Illustration 10: Franco SALAS BORQUEZ, L'horin perdu

Franco Salas Borquez est né sur une île au Chili en 1979, durant la dictature du général Pinochet. Son père est marin pêcheur et très jeune il est plongé dans le monde de la mer. Il commence par me dire qu'il fut « fanatique du jeu d'échecs de sept à dix-sept ans ». Cette affirmation peut sembler bien anecdotique, mais elle lui permet de me dire qu'il voit un point commun entre les échecs et la peinture : « Si je réfléchis à l'essence du jeu d'échecs, je dirais que c'est prendre du recul sur soi-même et ses actions, et c'est quelque chose que je fais également dans la peinture ». Peindre la mer est un processus lent et minutieux qui lui permet de prendre du recul sur ce qu'il est en train de faire, de manière à mettre dans son tableau les conflits intérieurs qui l'habitent. Prendre du recul sur ce que l'on est en train de faire permet de prendre du recul sur soi-même et donc de se lancer dans une introspection. On retrouve ici, l'idée de la mer comme miroir de l'âme : les romantiques ont introduit un nouveau mythe de la mer qui est encore transmis aujourd'hui.



Illustration 11: Huile sur toile de Franco SALAS BORQUEZ

Mais les marines de F.S. Borquez sont différentes de celles de Courbet. C'est la violence de ces tableaux qui m'a interpellé. La mer est noire, il n'y a presque pas de lumière, nous sommes plongés dans la haute mer, la nuit probablement. Mon interlocuteur m'affirme qu'il ne va pas en mer pour peindre. Il peint dans son atelier, laissant son esprit produire la violence des vagues. Il est alors intéressant de noter que F.S. Borquez a commencé par peindre des scènes représentant la violence collective, la cruauté de la masse. « Je vois ça maintenant dans la mer », dit-il.

Il y aurait donc presque une pensée politique dans ses marines ?
« Comme la masse humaine, la mer représente à la fois ce qu'il y a de meilleur et ce qu'il y a de pire. J'ai vu dans ma jeunesse comment Mr Tout-le-monde peut devenir un monstre et peut-être que la mer me renvoie à cela. Chaque vague est créatrice, car elle fait naître quelque chose dans mon esprit mais en même temps la vague engloutirait un enfant sans se poser de question ». Cette pensée de la mer comme métaphore de la masse me semble intéressante. De plus, Franco Salas Borquez peint des marines de haute mer dans lesquelles on ne trouve aucun repère. Il y a dans ses tableaux une volonté d'universalité et d'infini même, chaque vague étant différente dans un espace non limité par des repères visibles.

Cette pensée de la mer comme métaphore de la masse humaine n'apparaît pas dans les écrits de Courbet et de ces contemporains, mais elle pourrait bien s'appliquer à leur démarche. En effet, si la masse se situe dans le tableau, si la mer symbolise en quelque sorte la société humaine, alors l'individualité se situe de l'autre côté de la toile. Le peintre est l'individualité et on pourrait même dire que le spectateur est appelé à être une individualité face à cette masse représentée.

On peut alors penser qu'il n'est pas anodin que les premières marines soient apparues dans la deuxième moitié du XIXe siècle, alors que la révolution industrielle est en plein essor. Le peintre vient à la fois face à la mer pour se retrouver face à lui-même mais également pour échapper à cette masse que

constitue la ville. Contrairement à la célèbre vague d'Hokusai qui est peinte de profil, celle de Courbet nous fait face : elle suscite alors la peur d'être englouti, mais également la volonté de résister. Elle nous force à prendre position et à rassembler nos forces pour l'affronter.

Le dernier point me semblant intéressant à évoquer à propos de ma rencontre avec F.S. Borquez est son idée du réalisme. En effet, ses toiles sont absolument figuratives et il le dit lui-même : « Il y a une logique dans la mer qu'il faut respecter, la mer est un chaos qui a une logique. Peindre la mer demande donc une connaissance précise de l'élément. Il faut respecter la structure de la mer ». Mon interlocuteur peint alors des vagues « à l'arrêt », il capture le mouvement de la vague pour explorer précisément le motif. Contrairement à la peinture impressionniste, la force ici ne passe pas par le mouvement mais justement par la fixité, par l'instant arrêté. Cet instant arrêté permet donc une grande précision dans la représentation de l'eau, de sa transparence. « Je commence par le noir pour remonter ensuite vers le blanc de l'écume. Cela permet de voir le fond de la mer et de donner le vertige » me dit Franco Salas Borquez.

Cette représentation « fixe » des vagues fait la particularité des toiles du peintre qui se distingue alors de la représentation du même motif par Courbet par exemple. Celui-ci utilisait des touches plus épaisses, un pinceau plus large, pour donner l'impression d'un bouillonnement et d'un mouvement puissant. Il est évident alors que la photographie a eu une grande influence dans la représentation de la mer en peinture. Franco Salas Borquez vit, comme nous tous, dans un monde qui a été maintes et maintes fois photographié. La capture de l'instant est quelque chose qui nous est familier, que nous pouvons concevoir aisément. Courbet, lui, n'avait pas ce même rapport à l'instant. Cela pourrait expliquer l'évolution que nous avons observée entre les marines des impressionnistes et celles de Franco Salas Borquez.

Il est donc d'autant plus intéressant de nous pencher maintenant sur les photographies marines et de voir si ce nouveau médium va modifier les représentations de la mer. Nous finirons ainsi de retracer l'histoire des relations

entre la mer et les arts picturaux, ayant amené à la représentation de la mer au cinéma.

b) La photographie et la mer

Pour les photographes du XIX^e siècle, la mer fut un véritable défi technique et artistique. Celle-ci fait son entrée dans la photographie dès les balbutiements de cette technique nouvelle. William Henry Fox Talbot, précurseur de la photographie avec ses *photogenic drawings* présente dans son premier livre des vues du port de Rouen. Ce n'est pas réellement le motif maritime, la vague ou la tempête qui sont ici représentés, mais cela montre bien que le monde maritime faisait partie des préoccupations des artistes lors de l'invention de la photographie.

C'est du littoral que les premiers photographes observent la mer, ceux-ci étant privés de navigation, leur matériel nécessitant une grande stabilité incompatible avec le tangage des navires. Bien qu'elle soit inaccessible et mystérieuse, la mer est représentée au début de la photographie comme un paysage ravissant, enivrant, un monde de rêverie et de plaisance.

Dans les premières photographies de mer comme celles de Edouard Denis Baldus (1813-1889) la mer semble plate, inerte, on ne devine rien de sa force. L'étendue d'eau est utilisée comme un motif graphique permettant de découper des paysages, mais la mer n'est pas un motif en elle-même. Un autre photographe, Charles Nègre (1820-1880), va lui aussi créer des vues maritimes, montrant le « charme poétique » des lieux dans des images très équilibrées et séduisantes.⁸

⁸ Pierre BORHAN, *L'art de la mer, Anthologie de la photographie maritime depuis 1843*, Paris, Ed. Arthaud, 2009



Illustration 12: Edouard-Denis BALDUS, *La Ciotat*, 1859

Les vues sont d'ailleurs souvent tournées vers la terre, on ne ressent pas encore d'intérêt pour la vision du large. Peut-être les photographes de l'époque n'ont-ils pas voulu s'intéresser à un sujet déjà très exploré en peinture ? Par ailleurs, la technique, et notamment le temps de pose important que demandaient les dispositifs photographiques de l'époque ne permettait pas d'explorer réellement le mouvement des vagues et de la mer. Ces considérations sont nouvelles dans l'historique de la représentation de la tempête en mer, les limites techniques en peinture n'étant liées qu'à l'imagination et à la dextérité de l'artiste.

Gustave Le Gray (1820-1884) va être le premier photographe à tenter de s'approprier véritablement le paysage marin, notamment en mettant la technique au service de l'art. La volonté de Le Gray était de créer une photographie saisissant à la fois le ciel et la mer, ce qui était très difficile à l'époque du fait de la grande différence de luminosité entre la mer et le ciel. Le Gray utilisa alors la technique dite des *ciels rapportés* qui consiste à utiliser deux négatifs différents, l'un pour le ciel et l'autre pour la mer, puis à assembler les deux parties de l'image au tirage.⁹

⁹ Pierre BORHAN, *L'art de la mer, Anthologie de la photographie maritime depuis 1843*, Paris, Ed. Arthaud, 2009



Illustration 13: Gustave LE GRAY, *Sète*
n°18, 1857

Le Gray réalise un grand nombre de ces marines photographiques entre 1856 et 1858.¹⁰ Grâce à sa technique, Le Gray fait enfin voir en photographie la mer telle qu'elle est : vivante. Il peut également désormais choisir le ciel qu'il va associer à son paysage de mer. On assiste donc à une véritable redéfinition de la photographie de paysage « prise sur le vif ». Le Gray s'exprime grâce au paysage, en gérant de manière beaucoup plus libre la pose. Dans ses photographies, la mer peut-être sombre, lumineuse, brillante. Le paysage est façonné par Le Gray, qui associe des lumières, des formes pour rendre ses émotions, et se placer ainsi dans la lignée des artistes romantiques. La technique des *ciels rapportés* serait également un processus artistique en plus d'un procédé technique innovant. Le Gray est premier artiste utilisant les images argentiques à tenter, par ce processus, de retranscrire le mouvement perpétuel du paysage marin.¹¹ Saisir les vagues et les nuages de manière précise permet de donner l'impression du mouvement. Impression qui est d'ailleurs donnée de manière tout à fait différente dans les tableaux de Courbet.

Courbet et Le Gray, malgré la proximité temporelle de leurs travaux respectifs sur la mer, ne peuvent en aucun cas être associés. En effet,

¹⁰ Pierre BORHAN, *ibid.*

¹¹ AUBENAS Sylvie (sous la dir. de), *Gustave Le Gray 1820-1884*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2002

contrairement à Le Gray qui se tient relativement à distance de la mer, Courbet lui s'immerge dans le milieu marin. Là où Le Gray photographie une vue qu'il retravaillera ensuite, Courbet assume et proclame un défi. Le Gray cherche dans ses photos à homogénéiser le rapport entre ciel et terre, tandis que *La Vague* de Courbet impose, au contraire une séparation. Le tableau montre une scission entre la mer et le monde. Céline Flécheux, dans son livre *L'horizon : des traités de perspective au Land Art*, parle d'un « complexe du promontoire (...) car pour réaliser une prise de vue de l'étendue marine, le photographe [Le Gray] a besoin d'une position en hauteur, d'un point de vue en surplomb et de profondeur. A cet égard sa photographie prolonge la tradition de la peinture de bord de mer »¹². C'est une position très différente de celle de Courbet qui rompt avec toute tradition du paysage marin en utilisant l'horizon pour faire naître la peur de l'engloutissement. En effet, devant le tableau de Courbet, il est difficile de trouver sa place et de comprendre à partir de quel lieu le peintre a composé sa toile. En effet, nous sommes clairement sous l'horizon, mais pourtant la vague ne chevauche pas le ciel. À quelle distance sommes-nous du rivage ? À quelle hauteur par rapport à l'eau ?

Enfin, nous devons tout de même dire que la première représentation intéressante de la mer dans l'image argentique est le résultat d'une forme de « tricherie ». L'image photographique, sensée représenter une « vérité » ou un « instantané », est en fait détournée dès qu'il s'agit de vouloir représenter la mer. peut-être Le Gray, face à cet élément a ressenti l'impossibilité de le capter dans son ensemble et a ainsi décidé d'oublier la mission « scientifique » ou « journalistique » qu'avait souvent la photographie, pour donner son propre point de vue. C'est une volonté que Le Gray énonce dans son ouvrage *Photographie : traité nouveau, théorique et pratique* dans lequel il écrit : « Pour moi j'é mets le voeu que la photographie [...] rentre dans [le domaine de] l'art. C'est là sa seule, sa véritable place, et c'est dans cette voie que je chercherai toujours à la faire progresser »¹³. Le Gray s'éloigne du mimétisme qui menaçait la photographie et

¹² FLÉCHEUX Céline, *L'horizon : des traités de perspective au Land Art*, Rennes, Ed. Presses universitaires de Rennes, Col. Aesthetica, 2009.

¹³ LE GRAY Gustave, *Photographie : traité nouveau, théorique et pratique*, Paris, Lerebours et Secretan, 1851

aura sûrement, nous le verrons plus tard, une grande influence sur les premiers cinéastes représentant la mer.

La représentation du mouvement va être un défi pour les photographes des origines, la mer et son mouvement perpétuel vont donc longtemps les intéresser. L'art photographique était limité à ses débuts par les temps de pose très longs. La mécanique nécessaire au mouvement rapide du rideau cachant la pellicule n'était pas encore au point, et les pellicules étaient assez peu sensibles. Les aspirations de ces photographes vont alors longtemps être liées aux progrès techniques. Grâce à l'invention d'une chambre photographique pour photos instantanées, Albert Londe (1858-1917) va réussir, à la fin du XIX^e siècle, à découper phase par phase le mouvement de la vague.¹⁴ Cette chambre ressemble fortement aux chambres portatives de l'époque, mais Albert Londe a remplacé l'objectif monoculaire par neuf lentilles disposées en cercle autour d'un cadran qui rappelle celui d'une horloge. Ce dernier améliorera son dispositif en créant ensuite un appareil chronophotographique à douze objectifs, achevé en 1893.



Illustration 14: Albert LONDE, *La vague*, vers 1893

Encore une fois, il est possible de n'interpréter cette démarche que d'un point de vue scientifique : la mer est en perpétuel mouvement et il est donc intéressant de la prendre pour modèle lors de recherches. Mais il est aussi

¹⁴ Pierre BORHAN, *L'art de la mer, Anthologie de la photographie maritime depuis 1843*, Paris, Ed. Arthaud, 2009

intéressant de noter qu'à la fin du XIX^e siècle, les mouvements marins restent un grand mystère. Les recherches scientifiques sur les courants ne sont pas encore lancées et la vague reste un objet de mystère. L'attrance des photographes vient donc aussi peut-être de ce mystère. Le travail d'Albert Londe s'inscrit bien évidemment dans les recherches de Muybridge et Jules-Etienne Marey sur la chronophotographie. Le cinéma se dessine doucement et la mer en fait presque déjà partie.

Au début du XX^e siècle, les photographes peuvent enfin embarquer. Les temps de pose diminuent drastiquement, ce qui fait voler en éclats les anciennes contraintes. Pour autant, il est intéressant de noter que le XX^e siècle sera beaucoup plus prosaïque que le siècle précédent. peut-être les avancées de la science, la facilité relative à embarquer affadit l'aventure et la poésie.

On note en effet dans les photographies embarquées du début du XX^e siècle une volonté de montrer la réussite de l'homme et son succès sur l'eau, ainsi qu'une grande volonté d'exotisme. Le motif marin s'inscrit alors dans une nouvelle mythologie : celle du progrès. La révolution industrielle, l'invention des machines à vapeur,, les évolutions de la technique photographique, tout cela mène les photographes à montrer surtout la supériorité nouvelle de l'homme face à l'élément. La mer sert à la fois à montrer la réussite de l'homme et à servir l'envie nouvelle d'évasion. On ne ressent plus vraiment de retour, grâce à la mer, à l'homme qui la regarde. L'homme fuit, avance, mais ne revient pas sur lui-même. Il n'y a plus la volonté d'introspection réflexive que l'on peut rencontrer dans les « marines » en peinture.

Il est intéressant de noter qu'au début du XX^e siècle le cinéma est déjà inventé et commence à se démocratiser. Comment va alors se comporter ce nouveau médium vis-à-vis du motif maritime ? Va-t-il renouveler la représentation de la mer ?

Car si la mer peut-être impressionnante dans ces formes et proportions, nombre de ses éléments se font principalement ressentir dans la durée comme une bourrasque ou une vague qui déferle. Si comme la peinture,

la photographie rencontre la limite du moment figé, elle ne peut aller aussi loin dans la symbolisation et la picturalisation de l'élément. Mais le paradoxe est que la photographie gagne la force de la « vérité » : savoir que telle ou telle vague a vraiment existé lui donne une force supplémentaire. Et la présence humaine placera tout de suite le spectateur dans une pensée compatissante pour le personnage vivant, existant ou ayant existé. Il est intéressant de noter cet apport du « réel » à l'oeuvre, car bien évidemment le cinéma se situera dans la lignée de la photographie dans la captation du réel, en allant encore plus loin avec la restitution des mouvements.

On notera en passant l'avantage certain qu'à la photographie sur le cinéma, à savoir un dispositif de prise de vue léger, élément non négligeable lorsqu'il s'agit d'aller enregistrer la tempête là où elle se trouve.

Deux grandes orientations me semblent intéressantes dans la photographie de mer contemporaine. La première est la représentation de la force de l'élément tandis que la seconde est la représentation de la platitude, de l'horizon et de l'infini.

Le photographe français Jean Gaumy a tenté à plusieurs reprises de représenter l'homme au cœur de la tempête. La première chose qui ressort de ses photos, c'est la proximité avec la mer, le gros temps, les marins qui y sont confrontés. On se sent directement plongé dans l'univers brutal des chalutiers hauturiers. L'agression des éléments naturels comme les vagues et même le vent est omniprésente malgré « l'immobilité » de la photographie. Il est évident que l'homme présent dans ces photos est un fantastique vecteur d'émotions. La tension, la fatigue se lisent dans leur regard et attirent la compassion. Une vague aussi grosse soit-elle ne parviendra pas à de tels résultats ! Les photographies de Jean Gaumy proposent un vrai point de vue, nous ne sommes pas dans le cas de la photo aérienne (celle de Phillip Plisson par exemple) dont le point de vue ne se justifie que par sa praticité. On sent le photographe derrière l'appareil photographique, prenant les mêmes vagues et le même vent que les marins. Le spectateur est positionné au même niveau et reçoit doublement l'information

de la force de l'élément : par les marins représentés et par le point de vue qui force sinon l'admiration du moins la compassion.



Illustration 15: Jean GAUMY, *Pleine mer*, 2001

Hiroshi Sugimoto, lui, photographie la mer, en elle-même sans placer l'humain au centre de l'élément. L'humain semble être là pour observer, mais n'est pas invité à rencontrer le paysage. Le point de vue est encore celui du « promontoire » mais avec l'impression cette fois-ci que le photographe est en pleine mer dominant l'étendue marine et donnant grande importance à la ligne d'horizon. La terre est totalement absente. La mer est toujours très calme, rien ne vient troubler la composition. La mer, le ciel et la ligne d'horizon : le travail de Sugimoto ne se repose que sur ces trois éléments et leur agencement. L'infini est convoqué, le temps également pour proposer une réflexion philosophique utilisant la mer comme point de départ. On pense à l'oeuvre de Rothko dans la composition et la répétition du même dispositif. Car Sugimoto a pris en photo la mer pendant plus de dix ans, en ne changeant aucunement sa méthode ou son dispositif, produisant des paysages tous semblables et absolument différents. Seuls les lieux et les conditions climatiques changent, mais la mer reste, partout dans le monde, à regarder les hommes. Le photographe semble en quête d'un paysage que l'homme archaïque aurait pu observer des millions d'années auparavant. Hiroshi Sugimoto dit dans une

interview “Mystère des mystères, l’eau et l’air sont ici avant nous dans la mer. Chaque fois que je vois la mer, je sens un sentiment de sécurité apaisant, comme visiter la maison de mes ancêtres, j’embarque pour un voyage d’observation.”



Illustration 16: Hiroshi SUGIMOTO, *Tyrrhenian Sea*, 1993

Sans pour autant pouvoir appliquer tout à fait les recherches photographiques au cinéma, celles-ci nous aiguillent sur les grands défis et les grands choix auxquels le cinéma va devoir se confronter. Comment les cinéastes vont-ils choisir de mettre en scène la mer ? Les tempêtes de Jean Gaumy et les infinis de Sugimoto seront-ils associés ? Et surtout comment seront-ils mis en scène ?

Chapitre 2 : L'héritage de la « marine » au cinéma

a) La mer et le cinéma des origines : un médium maritime

La mer est présente au cinéma depuis ses origines. En 1890, Etienne-Jules Marey, enregistre les images successives de *La Vague* et poursuit ainsi la recherche d'Albert Londe de « vraie » réalité. Le mouvement naturel, complexe et permanent des vagues intéresse le savant qui semblait avoir compris l'importance du rendu du mouvement dans la représentation de la mer.

En 1895, les frères Lumière expérimentent leur cinématographe et vont instinctivement filmer la mer et les bateaux, notamment pour le film *Barque sortant d'un port*. On peut alors commencer à se demander pourquoi les cinéastes des origines ont développé cet intérêt pour la mer. Il me semble alors intéressant de noter que le mouvement perpétuel de la mer pouvait en quelque sorte annoncer le cinéma. Il y a, entre les mouvements des flots et le mouvement des grains une similitude intéressante. Ces deux mouvements sont permanents, aléatoires, et sont porteurs de lumière. Il y a clairement une parenté plastique entre l'étendue maritime et le mouvement de l'image dans la salle obscure.

La mer et l'écran de cinéma font également tous deux dialoguer l'infiniment petit et l'infiniment grand et il suffit d'être très proche d'un écran projetant une bobine de film pour s'en rendre compte, la texture de l'image projetée laissant vivre les grains, comme des vaguelettes sur l'étendue infinie de l'océan.

Très vite des cinéastes vont comprendre la puissance de la représentation de l'eau au cinéma, et en particulier de la mer.

b) Le cinéma français des années 20 : une redéfinition du paysage marin.

Dans les années 1920, réapparaît en France le genre de la « marine » mais au cinéma cette fois-ci. Le nom est évidemment emprunté au genre pictural dans la lignée duquel s'inscrivent ces films. En effet, on retrouve un intérêt pour la mer à la fois comme motif et comme métaphore. On trouve dans les films de la première avant-garde comme ceux de Marcel L'Herbier et Jacques de Baroncelli, auxquels nous allons nous intéresser plus particulièrement, « une autre forme de mythologie qui s'instaure, avec ses personnages très caractérisés, ses objets d'élection, son regard bien particulier sur la mer et la relation trouble que les hommes entretiennent avec elle »¹⁵.

Les intrigues de ces deux films sont très simples. *Pêcheurs d'Islande* est l'histoire d'un jeune marin qui ne peut répondre à l'amour de sa fiancée car il est « promis » à la mer. Il finira tout de même par l'épouser entre deux campagnes de pêche, mais la mer se vengera et l'emportera lorsqu'il décidera de repartir. On comprend donc bien que l'intérêt du film ne réside pas dans la complexité scénaristique. Pour autant, Jacques De Baroncelli réussit à traiter le motif de la mer d'une manière assez intéressante. Il tente, tout au long du film, de faire « dire » à la mer, d'en donner une image d'un élément jaloux et étranger à la terre. Le montage du film est au service de cela ainsi que la lumière qui crée des oppositions fortes entre la côte sombre et la mer presque trop claire. Il perturbe également parfois la cohérence spatiale du récit en intercalant des plans de mer durant une discussion pour montrer la tension entre les personnages ou encore pour insinuer la présence d'une mer qui sépare les deux amants. Ces procédés peuvent maintenant prêter à sourire, mais c'est tout de même la première fois au cinéma que la mer est utilisée comme symbole et pour signifier quelque chose.

Dans *L'Homme du Large*, Marcel L'Herbier tente de transformer l'élément naturel en véritable protagoniste. Résumons rapidement l'intrigue de ce film qui est en fait un long flash-back : les souvenirs d'un marin vieillissant qui

¹⁵ Éric THOUVENEL, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, Ed. Presses universitaires de Rennes, Col. Le Spectaculaire, 2010, p. 38

a fait vœu de silence, et qui se remémore ses heureuses années. Il y a bien longtemps, Nolff était marié et avait une fille et un fils. Ce fils, qu'il destinait à devenir un fier marin comme lui, grandit avec la haine de la mer et une attirance trouble pour les plaisirs coupables de la ville, attirance que son meilleur ami est là pour attiser. On comprend donc vite quelle place scénaristique la mer va prendre dans cette opposition assez claire entre le monde de la terre représentant la modernité galopante et le monde de l'eau.

L'Herbier pensait « que le cinéma était beaucoup mieux que n'importe quel autre art de montrer cette tragédie de l'attente qu'il y ait dans les eaux troubles toujours mobiles, toujours remuées et toujours recommencées »¹⁶. On voit alors la mer devenir réellement un motif : s'intéresser à la mer devient, un sujet de cinéma en soit, pour le réalisateur, même si dans *L'Homme du Large* la mer sert principalement à souligner le drame qui se joue entre le père et le fils.

Comment porter son regard sur la mer ? Voici la question que commencent à se poser les cinéastes. En reprenant à leur compte les représentations anciennes de la mer, les cinéastes vont inventer de nouvelles formes de traitement du motif marin.

Pour cela les cinéastes vont se porter sur les différences du cinéma avec les arts qui l'ont précédé. Le cinéma est le médium permettant la rencontre entre la représentation mimétique du monde et les impressions sensibles que celle-ci suscite. Il fonctionne en enregistrant le réel, mais permet également de choisir et de varier les points de vue. On pourrait objecter que tout ceci est inscrit d'emblée dans le dispositif, mais il faut noter que la première avant-garde des années 1920 utilisera véritablement pour la première fois les propriétés fondamentales du cinéma. Et nous allons voir que le motif marin va servir de support pour leurs recherches.

Les cinéastes comme L'Herbier, Baroncelli ou bien Jean Epstein vont apporter un nouveau rapport à l'acte de vision. Ils affirment qu'on ne se trouve

¹⁶ Citation de Marcel L'HERBIER, dans *Les images de l'eau dans le cinéma des années 20* de Eric THOUVENEL, ibid.

pas au cinéma devant des « vues » mais devant des images. Ces images sont éventuellement rapportables à tels ou tels lieux et moments précis, mais elles peuvent également s'échapper de ce processus d'identification par des procédés d'abstraction. La mer est alors un motif précieux pour les cinéastes. En effet, ses propriétés graphiques découpant la composition permettent de souligner la morphologie d'un lieu, mais sa mouvance continue permet également de travailler à la représentation d'une part informe du paysage. La mer permet donc de marier le concret du réel et l'abstrait des images mentales.

La variation des points de vue, les jeux de lumière et l'emploi de différentes valeurs de plans permettent au cinéma des années 20 de déjouer l'acceptation classique du paysage et en particulier du paysage maritime. En effet, ce dernier est un paysage informe, qui ne peut se résumer à un cadrage, à une organisation spatiale et temporelle. Les images de l'eau vont donc être au centre des jeux d'aller-retour entre matière et forme. Le plan large et le gros plan permettent de passer de la forme géométrique de la mer à la matière mouvante, tourbillonnante et abstraite. Le montage permet la mise en relation de la représentation et de l'abstraction.

Cette mise en relation permet de faire du paysage marin autre chose qu'un décor pour s'adresser à un spectateur sensible qui est mis au travail pour créer soit même le « tableau » d'ensemble. Avec ce cinéma, la notion d'unicité du paysage est problématique puisque le dispositif joue de l'éclatement et de la variation des points de vue pour proposer un paysage qui n'est plus à l'échelle du tableau ou du plan, mais de la séquence entière. Un espace d'interprétation est laissé au spectateur.

On peut prendre par exemple la scène de tempête à la fin du *Diable au Coeur* de Marcel L'Herbier (1928). La figure de la tempête est un grand classique de la mythologie maritime depuis les peintres hollandais de marines. La grande scène finale du *Diable au cœur* permet au réalisateur de proposer une image de la mer qui invente des solutions formelles nouvelles et radicales pour dire la violence de l'évènement. L'accélération de la vitesse des plans et du montage permet de mettre en relation les éléments, la mer, et les nuages pour

créer une correspondance entre les matières et des états presque corpusculaires¹⁷ de la mer et du ciel. La caméra est également embarquée sur le navire, les mouvements des vagues sont alors transmis à la caméra. La violence de la mer est ressentie dans la mise en image. Enfin, l'utilisation de lumière très violente ou du passage de négatif produit l'éclatement de l'image et lui donne un aspect presque distordu. Tout cela amène à l'impossibilité de distinguer les éléments, les choses se confondent dans la violence de la tempête. Dans la narration, le réel n'est alors plus utilisé comme une *toile de fond*, mais des éléments de celui-ci sont isolés, mélangés pour ainsi faire naître la sensation.

Dans *Le Diable au Coeur*, L'Herbier utilise plutôt l'image de la mer pour sa puissance figurative. En effet, *Le Diable au cœur* est tourné six ans après *L'homme du Large* et à la vision des deux films, on a le sentiment que les images de mer sont utilisées différemment. Dans *Le Diable au Coeur*, les images maritimes semblent beaucoup moins déconnectées de la narration. Le récit accueille ces moments de réel non plus comme des îlots déconnectés, mais comme des instants inséparables du drame. On assiste à une véritable connexion entre recherche plastique et narration. Le scénario a besoin de ces images du réel pour exister en tant que récit vraisemblable et le travail plastique des images se nourrit du récit pour éviter l'écueil du formalisme vain.

En cela, on peut dire que les cinéastes français des années 1920 vont poser les véritables bases de la représentation de la mer dans le cinéma, ou pour être plus précis, dans le cinéma qui fait de la mer un véritable protagoniste et non une simple toile de fond.

L'élément marin est employé par les cinéastes de l'avant-garde française pour les recherches formelles qu'elle permet. Beaucoup de films marins de l'époque problématisent le rapport d'un homme qui vit au contact de l'élément et qui est rattrapé par sa violence et son déchainement. L'idée du tempétueux est souvent représentée par une eau *défigurante* qui fouette les visages et

¹⁷ Eric THOUVENEL, *ibid*, p. 125

dissout les corps dans une blancheur étrange¹⁸. En effet, l'eau est presque toujours, dans les films de cette époque, soit très blanche, soit très noire, ce qui permet d'engloutir les personnages ou de les dissoudre, en gommant à force de clarté la matière dont ils sont faits.

Dans *Pêcheurs d'Islande* (1924), la dernière scène montre le personnage principal Yann Gaos dans la tempête. L'eau qui éclabousse son visage et secoue le bateau est presque laiteuse et transmet une lumière dont il est difficile de saisir la provenance, le ciel étant complètement noir et bouché. L'eau est défigurante, fouette le personnage. Si l'on prête attention à ce qui se donne à voir, on réalise que la violence de la tempête n'est pas seulement visible, elle est aussi visuelle. Ce qui marque dans cette scène n'est pas tant la tempête comme élément narratif, la violence qu'elle déploie dans l'image mais c'est plutôt la violence déployée *par* l'image.

Pour que l'image gagne cette puissance évocatrice, les cinéastes de cette époque ont souvent recours au studio. Ceci leur permet de tourner des plans qu'il aurait été impossible de tourner autrement, mais aussi de créer des « espaces fantasmatiques ou mentaux »¹⁹. Pourquoi avoir tourné la scène de tempête de *Pêcheurs d'Islande* en studio alors que Jacques de Baroncelli et son équipe ont passé de longues semaines en Bretagne pour tourner le film en décor naturel ? Sûrement pour des raisons pratiques ; mais l'utilisation d'une maquette, d'une « coque de noix » au milieu d'une étendue d'eau, permettait de renvoyer à la fragile condition des pêcheurs. La tempête du *Diable au Coeur* dont nous avons parlé précédemment fut également tournée en studio, l'éclairage maîtrisé permettant de créer des effets d'oppositions lumineuses entre la mer et l'homme, de marquer la défiguration du paysage par l'eau, et donc de décupler la violence dans l'image. Le studio deviendra alors un modèle de représentation de la mer au cinéma : plus qu'une solution de remplacement, certains cinéastes feront du studio un vrai parti pris, à l'image de Fellini pour le film *E la nave va* (1983).

¹⁸ Eric THOUVENEL, *ibid*, p. 125

¹⁹ Eric THOUVENEL, *ibid*, p. 134

Le studio contribue à créer, dans les films des années 20, cette violence *par l'image* qui va construire le récit. Le travail de l'image est également un élément prégnant d'un film bien plus récent, mais dont le dispositif peut évoquer les films marins de L'Herbier et Baroncelli. Ce film est *Léviathan* de Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel.

c) Le cas de *Léviathan* : entre héritage et invention

Léviathan est un film réalisé en 2012 par deux ethnologues Verena Paravel et Lucien Castaing Taylor. Le projet est difficilement résumable à un synopsis mais on pourrait décrire le projet comme une tentative de traduction esthétique des sentiments ressentis lors d'une pêche en haute mer. Ce film a été réalisé grâce à l'utilisation d'une vingtaine de mini-caméras GoPro, dont la particularité est d'être très légères et compactes ainsi que de pouvoir être équipées afin de résister aux coups et à l'eau.

Lors de la sortie du film, l'impression première était celle d'un film proposant une expérience d'une radicale nouveauté. Cette impression est vraie, mais est aussi trompeuse, car le film ressort en fait du plus profond de l'histoire du cinéma. Le film assume un héritage fort, tout en proposant une expérience tout à fait novatrice et une nouvelle image faisant émerger une forme de mythe maritime moderne.

Cet héritage est précisément celui des cinéastes français des années 1920 dont nous avons parlé précédemment. Plus précisément, nous pouvons dire que *Léviathan* s'inscrit dans la lignée d'un cinéma à la conquête de la sensibilité et d'une aventure du visible. L'avant-garde française des années 1920 a privilégié, nous l'avons vu, le motif de l'eau et de la mer pour ses expérimentations sur la fluidité cinématographique, et *Léviathan* semble s'inscrire dans la continuité de ces recherches.

Le film donne une représentation du réel, de notre monde, qui le rend

absolument méconnaissable. Pourtant, la représentation du monde marin que propose *Léviathan* est à la fois parfaitement attachée au réel, mais aussi complètement abstraite. Le film utilise les concepts de l'avant-garde des années 1920 pour les pousser à leur paroxysme. Alors que dans les films de L'Herbier par exemple, les moments d'abstractions servaient un récit narratif, *Léviathan* est tout à fait construit par cette abstraction. Comme si celle-ci était en elle-même le récit narratif. On a beaucoup dit que *Léviathan* était un film qui racontait la pêche ou les pêcheurs mais il me semble plutôt que ce film montre une expérience visuelle : celle d'être en mer, la nuit, sur le monstre des mers qu'est ce chalutier.

Dans *Léviathan* tous les éléments se mélangent. La caméra passe, dans un seul mouvement, de l'air à l'eau filmant tour à tour le ciel et la mer. Le va-et-vient est si surprenant, si brutal que l'on finit par ne plus cerner tout à fait la différence. Nous sommes habitués à ce que l'horizon sépare les éléments, mais on assiste ici à une négation de cette fameuse ligne. Nous traversons, à travers l'objectif de la caméra l'horizon qui n'apparaît d'ailleurs presque jamais dans le film.



Illustration 17: *Leviathan*

La fin du film est même constituée en partie d'images « à l'envers » inversant les positions de la mer et du ciel, et montrant bien cette volonté de

confondre les éléments, pour représenter un paysage global, que l'on doit ressentir plus que voir.



Illustration 18: Mouettes volant à l'envers dans *Leviathan*

Le choix de filmer surtout de nuit va également dans ce sens car les éléments sont là parfaitement semblables dans l'absence totale de lumière. L'étendue noire constituée par la mer et le ciel n'est brisée que par les lumières du bateau bravant les éléments.

Mais, il n'y a pas que les éléments qui sont mêlés dans *Léviathan* : les êtres sont également « victimes » de ce mélange. Le générique de *Léviathan* mêle d'ailleurs indifféremment les noms des hommes et des animaux marins - producteurs et produits, victimes et bourreaux. Il n'y a pas nécessité à séparer les éléments et les êtres, car *Léviathan* ne cherche pas à caractériser (l'une des bases du récit narratif) mais à dépeindre sensitivement une situation, ce qui suffit d'ailleurs à nous raconter une histoire, sur ce que l'on voit et également sur nous-mêmes en tant que regard. L'héritage des cinéastes des années 20 est tout à fait prégnant dans les propos même de la réalisatrice du film qui affirme : « We really worked on fluidity—it is, also, a liquid film »²⁰. La recherche d'un

²⁰ Adam COOK, « Heavy Metal: An Interview with "Leviathan" Co-Director Véréna Paravel », *Notebook*, <https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel>, 28 aout 2012

liquidité de l'image était un des buts des films de l'avant-garde des années 20 . Elle trouve ici une nouvelle définition grâce aux outils numériques.

Les caméras Go-Pro pouvant être fixées aisément sur un homme ou un élément du bateau, me semble permettre au film d'éviter l'écueil de l'esbroufe technologique. En effet, ce dispositif laisse le contrôle au mouvement aléatoire du bateau et des hommes. Le film est fait avec la mer et avec les marins. Véréna Paravel le dit clairement en affirmant dans une interview : « We didn't want the film to be an imposition of our own intentions »²¹. Le film se situe alors dans une dialectique intéressante entre la conquête de nouveaux territoires de prises de vues et la cession du contrôle. La question du point de vue est donc posée de manière intéressante dans *Leviathan* où les plans que l'on pourrait appeler « subjectif » n'ont absolument pas les caractéristiques habituelles de ce type de plans. Le subjectif laisse ici place à l'organique, travaillé par la gestualité aléatoire des marins.

La GoPro permet également de ne plus interrompre la caméra lors d'un choc, et notamment lorsque la caméra passe de l'air à l'eau. Nous avons l'habitude au cinéma d'un cut brutal lorsque la caméra prenant le point de vue d'un personnage est victime d'un choc. Ici, rien ne semble pouvoir couper l'instant filmé, le regard doit affronter la violence. Le film s'installe donc au cœur du monde et du sensible pour créer sa propre matière visuelle et sonore. La texture numérique de l'image n'est pas utilisée ici pour « mieux » voir, mais pour ses imperfections, son bruit, son grouillement qui renvoie aux grains de la pellicule et aux mouvements des particules de la matière. Encore une fois, la matière de l'image est associée à la matière filmée. L'image renvoie en elle-même au flux continu des vagues qui assaillent les pêcheurs.

Mais la recherche d'un récit visuel dans *Leviathan* ne semble pas ce suffire à elle-même. Le titre du film et la citation du Livre de Job au début de celui-ci semblent vouloir donner au film une autre portée. Au-delà de rendre

²¹ Adam COOK, *ibid.*

compte de manière « impressionniste » de ce qu'est une pêche en haute mer, il est inévitable de penser que *Leviathan* veut apporter une nouvelle vision du mythe maritime.

Par son titre, le film s'inscrit consciemment dans la lignée des mythes marins des origines. *Leviathan* est un nom vieux comme le monde qui condense l'histoire de l'Occident. Ce fut d'abord un monstre marin, de forme indéfinie, évoqué dans La Bible (Isaïe, Psaumes, Livre de Job). Au Moyen-Age il est représenté comme la porte des Enfers, métaphore d'un cataclysme, d'une catastrophe qui bouscule l'ordre du monde. Avec les temps modernes, le terme prend une connotation politique. *Leviathan* est le titre du grand traité politique de Thomas Hobbes, dont Melville cite un extrait de l'introduction au début de son roman *Moby Dick* : « La société universelle, que je désigne sous le nom de Léviathan – ou l'État (en latin *Civitas*) – est un homme artificiel. »²²

Ces temps et significations diverses, le mythologique et le politique sont fondus dans un film qui se montre à la fois être une volonté d'essai sur le capitalisme moderne qui broie les travailleurs et menace leur activité, mais aussi un voyage aux confins du monde, dans l'enfer des peurs archaïques.

La volonté première des deux cinéastes était d'ailleurs de se confronter au mythe du *Moby Dick* de Herman Melville, leur projet étant initialement de se rendre à New-Bedford, ville d'où part l'expédition de chasse à la baleine dans *Moby Dick*²³, et de décrire ce qu'est cette ville désormais. Ce projet est assez révélateur de la démarche des cinéastes : s'approprier les mythes anciens pour les observer sur place et les « vérifier » en quelque sorte.

Le film *Leviathan* se situe, tout comme les marins que l'on voit travailler, entre deux âges : la pêche est l'une des plus vieilles activités de l'homme, mais elle est désormais industrialisée et utilise les nouvelles technologies. Le lien entre ces époques est le marin poussé dans ses limites. Deux mythes sont

²² Thomas HOBBS, *Leviathan*, cité par MELVILLE Herman au début de *Moby Dick*.

²³ Herman MELVILLE, *Moby Dick*, Londres, Ed. Richard Bentley, 1851, repris aux Ed. Gallimard dans la Col. Folio Classiques en 1941, préface de Jean Giono, traduction de Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono.

présents dans le film : celui, archaïque, du monstre marin, le *Leviathan*, engloutissant tout sur son passage, et celui du pêcheur, figure mythique par excellence du XIX^e et XX^e siècle. Et c'est en confrontant ces deux mythes, en les rapprochant, que les cinéastes les interrogent.

Dans *Leviathan*, les marins ne sont pas montrés comme des êtres pensants, ayant une grande réflexion sur leur démarche de prendre la mer. Ils sont loin d'être montrés comme des héros ou des victimes, comme c'est souvent le cas dans les récits romantiques. Verena Paravel a d'ailleurs affirmé ne pas vouloir donner « une vision romantique » de ces hommes²⁴. Les marins sont filmés de la même manière que les poissons, la mer ou les oiseaux. Il y a dans le film une volonté de tout mélanger, de tout remettre à plat, qui ne peut convoyer d'idéologie romantique reposant sur la « supériorité » de l'homme comme être conscient et pensant. Je pense notamment à cette séquence où le capitaine du bateau s'endort de fatigue devant la télévision, qui nous montre bien l'homme n'agissant plus avec son corps mais étant agi par celui-ci. L'homme est montré dans son animalité, il n'est plus un être conscient.

On peut alors dire que la situation des marins est démythifiée dans le film, mais cette « dé-romantisation » du personnage n'aboutit pas à l'absence de mythe, bien au contraire. Le mythe du Léviathan est convoqué dans ce mélange de tous les éléments, comme si la mer agissait comme ce monstre, mélangeant par la mise en scène l'homme et l'animal, le sang et l'eau, l'air et la mer. Les mêmes plans sont utilisés pour décrire les hommes et les poissons, l'homme ne fait pas l'objet de description particulière. La caméra attachée à la coque du bateau nous fait passer constamment de l'air à l'eau, tout en nous permettant d'observer de longs plans insistants sur le sang des poissons rejeté à la mer.

²⁴ Emission de radio « Pas la peine de crier » : La mer (2/5) : à bord d'un chalutier (22/10/2013)



Illustration 19: Sang des poissons rejeté dans la mer, dans *Leviathan*

Les cinéastes le disent eux-mêmes : ils sont arrivés sur le bateau avec une idée conceptuelle de ce qu'ils voulaient faire, mais se sont retrouvés au cœur d'un combat beaucoup plus grand que l'homme. *Leviathan* a souvent été vu comme un film dénonçant la pêche industrielle. Certes, cette dimension est présente dans le film mais celui-ci montre bien plus un combat de l'Homme avec des éléments qui le dépassent : la mer, l'isolement, la mythologie... L'Homme est broyé par ce Leviathan qu'il a lui-même créé : nous assistons à une réactualisation du mythe.

Mais les réalisateurs ne montrent pas clairement qui est ce Léviathan. Le bateau, les pêcheurs, notre société, l'Homme en général ? C'est une proposition ouverte que donne ce *léviathan cinématographique*, mélangeant tout, détruisant les catégories, remuant le ciel et la mer. *Leviathan* se présente comme une expérience à la fois physique, visuelle et métaphysique, pouvant être perçu comme un essai plastique, une réflexion politique ou mythologique. Ce qui est certain est que ce *Leviathan* apporte une nouvelle vision de la mythologie marine qui passe par une appréciation nouvelle du paysage maritime ainsi que par une redéfinition de la place de l'homme dans le milieu marin. L'homme n'est plus ici pour réfléchir sur lui-même, mais il se fond avec le milieu. Et c'est ce milieu qui devient un tout mythologique, poussant l'homme, le spectateur à

réfléchir à sa condition.

Pour autant, *Leviathan* est selon moi un film comportant certaines limites. En effet, l'aspect conceptuel, brut et la longueur du film en font un objet difficilement compréhensible en son ensemble si l'on exclut les cartons du titre et de la citation. Le film se comporte comme une œuvre d'art dont il faudrait lire la légende pour la comprendre. Il me semble que l'absence d'expression du sentiment humain, le non-intérêt pour la conscience humaine sont une force, mais également une faiblesse du film. Car ce parti pris empêche l'expression mythologique d'éclorre d'elle-même.

Pour autant, le film est intéressant car il nous permet d'approcher une deuxième manière de traiter la mer et d'en faire plus qu'un élément de décor, utilisant la mythologie que l'élément convoie.

Leviathan utilise certains mythes maritimes pour faire comprendre son « message ». La question est alors maintenant de comprendre véritablement ce qu'est un « mythe » et une « mythologie » ainsi que de voir comment le cinéma va utiliser cette notion, dans la représentation de la mer ?

Partie II : La mythologie de la mer

Le terme « mythe », dans le dictionnaire, est défini comme tel : « Récit des temps fabuleux et héroïques, récit légendaire mais qui sous le couvert d'une légende, comporte souvent une signification symbolique et notamment cosmogonique et met en scène des dieux »²⁵. Cette définition semble être la signification *première* du mot, et ne recouvre pas réellement tout ce que l'on entend lorsque l'on parle de mythe. On trouve d'ailleurs une autre définition, assez complémentaire de la première : « chose fabuleuse ou si rare qu'elle en paraît fabuleuse, sans existence réelle »²⁶.

Selon ces définitions, le terme « mythe » recouvre alors un panel assez large d'histoires et de légendes. Mais la notion de mythe fut étudiée à de nombreuses reprises et il est possible de définir plus précisément ce terme et notamment de différencier le mythe des autres types de récits que sont la légende, le conte ou encore le récit historique.

On trouve dans cette définition une référence à la perception du réel qu'engendrent les mythes, et il est intéressant de développer cette idée. Le mythe a en effet une place particulière, car il est reconnu pour vrai par les sociétés qui le racontent, contrairement au conte par exemple. Pour autant, contrairement au récit historique, le mythe n'est pas forcément reconnu vrai par tous. Certaines sociétés peuvent remettre en cause la véracité des récits contenus dans les mythes des autres sociétés. Le mythe associe donc *une adhésion au récit et un contenu pouvant être manifestement fictif*. Cette adhésion au récit confère au mythe une dimension sacrée que le conte n'a pas. On ne croit pas à un conte comme on croit à un mythe. On voit se dessiner ici une convergence entre le mythe et le cinéma. En effet, tout comme le mythe, le cinéma fonctionne par une adhésion du spectateur à ce qui lui est proposé, notamment dans la fiction. On dit souvent que l'on « entre dans un film » : on oublie que l'on est au cinéma et l'on *croit* pendant la durée du film à ce qui nous est présenté. Le cinéma de fiction, comme le mythe, fonctionne grâce à une adhésion du spectateur à un contenu manifestement fictif.

²⁵ Encyclopédie Larousse en trois volumes, tome deux, Paris, Librairie Larousse, p. 1067

²⁶ Encyclopédie Larousse en trois volumes, idem

Enfin, contrairement à la légende, le mythe n'est pas créé à partir d'évènements historiques qui ont été modifiés par un imaginaire collectif. On pourrait qualifier le mythe de pseudo-historique : les récits mythiques ne se situent pas dans l'Histoire mais dans une ligne temporelle parallèle à celle-ci.

Par leur caractère sacré et la croyance qu'ils impliquent, les mythes se sont toujours placés comme des explications aux questions que les sociétés se sont posées : comment s'est constituée la société ? Pourquoi tel interdit ? Pourquoi tel sentiment ? D'ailleurs, un grand nombre de mythes s'attachent à répondre aux questions initiales que se sont posées toutes les sociétés : comment sont nés le monde et l'homme ? Ainsi la plupart des mythes sont des mythes d'origine. Et c'est ici que se fait le lien entre la mer et le mythe il me semble. En effet, de tout temps, la mer est liée à la question de l'origine et l'élément fut un acteur majeur des mythes grecs. La Bible explique même que la mer était présente avant les terres et que c'est elle qui permit la naissance du monde :

« Dieu dit encore : « Que les eaux qui sont au-dessous du ciel se rassemblent en un lieu unique pour que le continent paraisse ! » Et cela se réalisa. Dieu nomma le continent terre et la masse des eaux mer, et il constata que c'était une bonne chose. »

Chapitre I : Réflexion sur les liens entre les mythes, le cinéma et la mer

a) La fonction des mythes

La question qui se pose alors est celle de la fonction des mythes. À quoi servent les mythes et pourquoi leur existence persiste-t-elle avec le temps ? Pourquoi est-il légitime de penser que l'on va encore trouver dans le cinéma contemporain des traces des mythes ? Les anthropologues se sont très vite intéressés aux mythes en se rendant compte que ceux-ci présentaient des similitudes quelque soit leur origine, et qu'il était donc intéressant de les étudier en tant que tel.

Leurs recherches ont abouti à la conclusion que le mythe a servi également à placer les bases de la signification et de la communication. En effet, le mythe peut-être perçu comme le premier laboratoire de la logique. L'homme que l'on pourrait définir comme « archaïque » a développé le mythe comme la première expression façonnée. Tous les mécanismes de langage, tous les procédés logiques ont été, à mesure qu'on les a découverts, testés sur l'homme lui-même à travers le mythe, qui a servi de laboratoire pour l'homme sur ses semblables.

Comme celui qui apprend à parler ne remet pas en question les signes arbitraires du langage, celui qui apprend à penser ne peut mettre en doute au départ ce qui est mis en place dans la pensée. Étant la première forme de récit, le mythe n'a pu être mis en doute. On peut alors mieux comprendre pourquoi le mythe est un récit qui provoque une adhésion du public, une croyance en ce qui y est établi.

Le mythe est donc un élément fondateur d'une part de nos sociétés modernes, mais également d'autre part de l'esprit humain et de son fonctionnement. On dit souvent que la représentation du Monde par le cinéma

influence celle des Hommes. C'est par exemple l'éternel débat de la violence au cinéma qui consiste à déterminer si montrer de la violence rend les hommes violents. Le cinéma semble encore être un médium propice à la transmission du mythe de par son influence sur nos sociétés modernes. Le cinéma transforme des hommes en icônes, forme de héros modernes, qui sont la cible des fantasmes de leurs contemporains. Par cet aspect, le cinéma est encore une fois semblable au mythe.

b) Relation entre mythe et vérité.

Les premiers philosophes grecs déjà critiquaient la pensée plaçant le mythe comme un élément fondateur de l'esprit humain. La philosophie étant le lieu où les questions du sens et de la vérité sont posées, il est assez logique que les philosophes se soient confrontés à la notion de mythe. Dans un premier temps les philosophes antiques, et Platon le premier, ont rejeté la notion de mythe. Comme le dit Platon, la raison condamne le mythe : « Entre *muthos* et *logos* il faut choisir »²⁷. Platon oppose la notion de mythe à celle de *logos* qui pourrait être au départ « le sens sévère d'un récit bien réglé, discipliné pour la conquête de la vérité »²⁸. Le *logos* est donc pour les philosophes grecques ce que nous nommerions aujourd'hui « la raison ». Le *muthos* a donc pris le sens, par comparaison, de la parole servant à créer l'illusion. Le terme de mythe avait alors une connotation péjorative. On ne trouvait pas d'intérêt à cette parole « illusionniste ».

Ainsi, la philosophie, qui cherche à expliquer par la raison, excluait que raconter des histoires puisse apporter une vérité en soit. Le mythe ne serait qu'une allégorie, une enveloppe qu'il faudrait défaire pour arriver à la vérité qu'elle contient. Une fois l'enveloppe percée à jour, elle ne serait plus utile et le mythe pourrait donc ne pas exister. Or, il n'en est rien, les mythes ont persisté,

²⁷ PLATON, *La République*, livre II, Paris, Flammarion, Col. Flammarion philosophie, 2002, traduction de Georges Leroux

²⁸ *Encyclopædia Universalis*, Corpus 15, Paris Ed. Encyclopædia Universalis, 1992, p. 1037 à 1052

et l'on peut se demander alors pourquoi la philosophie grecque n'a pas fait disparaître le mythe.

Le mythe se trouve en fait au centre d'un paradoxe. La philosophie exclue le mythe, mais cette lutte étant n'en a jamais fini avec son adversaire. Platon a lui-même fini par écrire des mythes, celui de la caverne par exemple, pour faire passer ses idées, ce qui montre bien que le mythe n'est pas qu'une manière « pré-scientifique » d'expliquer des choses. Ce n'est pas seulement une manière de trouver une explication lorsque la science n'en a pas encore. D'un certain point de vue, *muthos* et *logos* s'opposent, mais d'un autre ils se rapprochent comme deux chemins différents permettant d'atteindre le même point.²⁹

La fonction fabulatrice du mythe aurait en quelque sorte une valeur prémonitoire ou exploratoire envers la vérité philosophique ou scientifique. Le mythe dit quelque chose qui ne pourrait pas être dit autrement et en cela il n'est pas qu'une enveloppe contenant une vérité cachée. Le mythe, en soit, dit quelque chose de l'Homme.

Le cinéma se place encore une fois comme un héritage des mythes. Tout comme le mythe il n'a pas valeur de « vérité ». L'ambition du cinéma n'est pas, il me semble, de délivrer une quelconque vérité. Pour autant, le cinéma permet de développer des récits, des images qui vont nous parler, dans notre plus grande intimité. Par sa capacité à retranscrire un monde qui nous semble exister car prenant vie devant nos yeux, le cinéma nous amène à questionner le monde réel et nous amène sûrement à trouver notre « vérité ».

Il est intéressant d'essayer alors de comprendre pourquoi le mythe dans sa construction propre permet de dire certaines choses ne pouvant être dites autrement.

²⁹ *Encyclopædia Universalis*, Corpus 15, article « Mythe », Paris, Ed. Encyclopædia Universalis, 1992, p. 1037 à 1052

c) La construction linguistique du mythe

Pour comprendre pourquoi le mythe dit des choses qui ne peuvent pas être dites autrement, il faut tout d'abord se pencher rapidement sur la construction de notre langage.

On peut observer que les mots du langage ordinaire ont plus d'une signification : ce qu'on l'on appelle *polysémie*. Si chaque mot n'avait qu'un seul sens, une nouvelle expérience personnelle devrait aboutir à la création d'un nouveau terme s'y rapportant. Pour dire la variété du monde et de notre expérience, un langage univoque devrait être infini et par cela deviendrait un langage privé. Chaque personne aurait alors son propre langage se rapportant à sa propre expérience de vie. La *polysémie* est donc indispensable au fonctionnement de notre langage.

Ce qui nous intéresse est que cette *polysémie* est à la base d'un élément linguistique fondateur du mythe : la *métaphore*. La métaphore est un procédé bien connu qui consiste à un transfert de sens. Elle transfère sur une chose un nom qui en désigne une autre. La *polysémie* et la *métaphore* sont intimement liées, et nous allons voir pourquoi. Lorsque l'on utilise un mot, on ne l'utilise en général que pour l'un de ses sens, on n'emploie que l'une de ses potentialités. Mais, pour autant, les autres significations ne disparaissent pas, elles « flottent » autour du mot. C'est là que se trouve la possibilité du jeu de mots, et donc de la poésie. Ainsi dans le langage poétique tous les sens du mot jouent ensemble car le contexte est tel que la pluralité des sens d'un mot est mise en avant. On peut donc dire que le langage métaphorique et symbolique des mythes naît de trois choses : le processus métaphorique général du langage, la polysémie des termes et enfin le contexte du récit qui permet à la polysémie de s'exprimer pleinement. Ainsi naît une forme de langage permettant de dire ce qui ne pourrait pas être dit directement, mais uniquement en utilisant des significations indirectes.³⁰

Le propre d'un cinéaste n'est-il pas de créer son propre langage ? De

³⁰ *Encyclopædia Universalis*, Corpus 15, article « Mythe », Paris, Ed. Encyclopædia Universalis, 1992, p. 1037 à 1052

réussir, grâce au cinéma à montrer le Monde à sa manière ? Il me semble alors que le cinéma peut-être vu comme un médium transmettant des mythes, mais également comme l'héritier du mythe dans sa construction. Le cinéma transmet les mythes en utilisant ceux-ci dans le récit, mais il est également en soit une version contemporaine des mythes en tant que médiums. Tout comme les mythes, le cinéma fonctionne grâce à l'adhésion du spectateur, influence la perception que les Hommes ont du Monde, et utilise un langage qui lui est propre, pour créer grâce à la métaphore, différent niveau de lecture. Le mythe se trouve donc à la fois dans les films, mais également dans le cinéma en lui-même.

d) Les mythes et le cinéma

Il est également important de préciser que les mythes se sont toujours transmis en s'inscrivant dans des genres oraux ou écrits, qui influencent ces mythes en eux-mêmes. Dans leur évolution ceux-ci sont modifiés par les vecteurs qui leur permettent de se diffuser. Tous les arts (littérature, poésie, théâtre, peinture, photographie, cinéma...) entretiennent un rapport direct avec les mythes et façonnent donc les significations dont ils sont porteurs.

Les mythes évoluent alors avec le temps, à force d'être transmis de génération en génération. J'expliquais précédemment que la plupart des mythes étaient des mythes d'origine, mais ce n'est plus le cas aujourd'hui. Il serait réducteur de dire que le mythe n'a à voir qu'avec l'origine et les questions initiales de l'Homme.

À force d'expansion, les mythes ne renvoient aujourd'hui plus uniquement à des récits de création, mais plutôt à un soubassement d'images permanentes que l'on retrouve notamment dans les récits et les productions artistiques. Le cinéma fait, il me semble, référence à des mythes connus comme un terreau permettant de faire naître une réflexion sur l'Homme et sa place dans le Monde.

Le cinéma utilise le récit mythique pour tenter à son tour d'aborder

différents thèmes qu'il est difficile de décrire exhaustivement, mais qui ont à voir avec des questions existentielles telles que celle de la création. Comme nous l'avons dit plus haut le mythe tente d'expliquer ou de justifier certains aspects fondamentaux de la société qui l'a mis en place. Ces « explications » peuvent concerner par exemple :

- la création du monde
- les phénomènes naturels
- les rapports de l'homme avec les dieux, la nature ou ses semblables
- la genèse d'une société humaine et les rapports entre sociétés

Nous retiendrons alors que le mythe est un « récit des temps fabuleux et héroïques » mais que cette notion évolue au fil des âges et au fil de l'évolution de la société humaine. Ce qu'il reste néanmoins est que le mythe est une composante fondamentale de l'esprit humain, présente dans toutes les civilisations. Il reste comme une mémoire collective, contenant à la fois des récits mais également une manière des les présenter. Le mythe est donc une composante presque inconscience des productions artistiques de l'homme et en premier lieux de la littérature. Il me semble important, lorsque l'on essaye de montrer comment le cinéma utilise la mythologie maritime, d'étudier un peu comment le roman l'a utilisé. Tout d'abord car nombre de récits cinématographiques sont inspirés par des récits littéraires, mais ensuite, car la littérature de fiction fut le premier médium « physique » a transmettre les mythes des origines.

e) Le roman maritime

L'écriture est probablement l'un des premiers médiums « physique » qui vont tenter de transmettre les mythes maritimes. « Le mythe est littéraire avant d'être mythe en littérature », écrit Ibtisam Zainoun dans son ouvrage *Le Roman*

*Maritime*³¹. Georges Dumézil, grand spécialiste de la question des mythes, écrit lui que « la littérature est le véritable conservatoire du mythe (...) le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire »³².

Si nous connaissons par exemple le mythe de l'Odyssée³³ aujourd'hui c'est évidemment grâce à la littérature malgré le fait que ce mythe est né, comme tous les mythes des origines, de la transmission orale d'une génération à l'autre. La littérature a très vite pris le rôle de cette transmission, permettant de donner au plus grand nombre accès aux mythes. Les récits littéraires vont donc évidemment être les premiers vecteurs de la mythologie maritime.

La Bible va longtemps influencer toutes les créations représentant la mer. En effet, le récit de la Genèse laisse une grande place à l'élément marin. Dès le deuxième jour après la création du Monde par Dieu, celui-ci crée la terre en la séparant des eaux. La mer a tout de suite un double statut : elle permet l'apparition de la terre mais est placée comme son opposée absolue. C'est la première apparition dans la Bible de la mer, mais cette dernière sera une actrice majeure de deux autres mythes bibliques particulièrement importants : le Déluge et le mythe de Jonas.

La Déluge est un événement décidé par Dieu, convaincu de devoir supprimer toute sa création. À ses yeux, celle-ci avait dévié du droit chemin et n'était plus que méchanceté. Seul Noé trouva grâce à ses yeux. C'était un homme juste et intègre au milieu des hommes de son temps. Alors que la terre s'était corrompue et couverte de violence, lui seul avait continué à suivre les voies de Dieu. Celui-ci lui ordonna de construire une arche, d'y entrer avec sa femme et ses fils ainsi que leurs épouses, d'introduire aussi dans l'arche un mâle et une femelle de chaque espèce animale et de faire des provisions en abondance. Noé obéit et le Déluge eut lieu. Dieu libéra toutes les eaux de la Terre pendant quarante jours jusqu'à ce que tous les êtres vivants aient disparu.

³¹ Ibtisam ZAINOUN, *Le roman maritime, un langage universel*, Paris, L'Harmattan, 2007

³² DUMEZIL Georges, cité par BRUNEL Pierre, dans l'introduction du *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed. Du Rocher, 1994, p.11

³³ HOMERE, *L'Odyssée*

Noé eu ensuite pour mission de repeupler la Terre, avec les animaux de son arche. Le Déluge est donc une apocalypse, permettant de détruire, mais aussi de reconstruire après que tout soit parti. L'eau est l'outil de cette apocalypse, et il y a fort à parier que la tempête en mer ne serait pas devenue une figure si importante de l'art sans le récit du Déluge, qui fait de la tempête une force divine permettant la mort du « mauvais » homme pour en faire naître un meilleur.

Le livre de Jonas raconte lui un événement de la vie du prophète Jonas qui est envoyé à Ninive symbole d'oppression et de violence, pour condamner la ville. Mais celui-ci s'enfuit dans la direction opposée, embarquant sur un navire en partance pour Tarsis afin d'échapper à la parole de Dieu, et fuir sa mission dangereuse de prophète en pays païen. Jonas monte dans un bateau, puis descend dans la cale, et s'endort. Le navire est pris dans une grande tempête. Les marins jettent les sorts afin de découvrir la cause de ce malheur, et les sorts désignent Jonas : il est lancé à la mer, qui se calme alors. Avalé par un « grand poisson » durant trois jours et trois nuits, Jonas regrette sa fuite et se voit recraché sur une plage. Il annonce le futur jugement aux habitants de Ninive, qui se repentent. Dieu leur pardonne, et ne détruit pas la ville. La solitude de Jonas dans le ventre du « grand poisson » lui permet de se repentir et de retourner vers Dieu.

Ce qui est intéressant pour ma recherche n'est pas fondamentalement la morale de cette histoire qui montre que Dieu sait pardonner si l'on admet ses péchés, mais plutôt la figure du « grand poisson ». On parle souvent du mythe de Jonas et la baleine, mais rien n'indique dans les textes originaux qu'il s'agit d'une baleine. Ce « grand poisson » fait plutôt écho au mythe du Leviathan, désignant un monstre marin non-identifiable dont j'ai parlé précédemment et qui apparaît dans plusieurs livres de la Bible et notamment celui de Job. Jonas lui aussi, va approcher les Enfers, personnifiés par la mer et le Leviathan et va « revivre » en quelque sorte en comprenant ses erreurs. Il y a alors une similitude quand à l'emploi de l'élément marin dans les mythes du Déluge et de Jonas : la mer permet à la fois la destruction et la renaissance, à la fois du

monde et de l'Homme. La mer sera présentée dans les écrits jusqu'à la Renaissance comme une métaphore du parcours du chrétien. L'embarquement figure la naissance ; le port, le salut ; et la tempête le déchainement des passions ou les douleurs de l'existence de l'homme, menacé par l'enfer.

L'émotion romantique face à la mer naît également de l'image biblique de la mer comme substance antérieure à toute vie. Il n'y a pas de rejet des bases posées par la Bible. L'exemple du roman *Moby Dick* est assez frappant. Le roman de Melville est considéré comme l'un des principaux ouvrages romantiques américains, mais il est également largement influencé par la Bible. Cette influence accentue encore le thème principal de l'oeuvre qui est la lutte du Bien contre le Mal, représenté par le Capitaine Achab et la Baleine Blanche. Le personnage principal du roman qui décide de fuir la société pour partir en mer se nomme même Ismaël, comme le premier fils d'Abraham qui fut rejeté par tous dans la Bible.

Moby Dick peut-être vu, et c'est là sa force, comme un récit profondément biblique, mais également comme profondément blasphématoire. Achab est obsédé par l'idée de se venger d'une baleine blanche qui l'a jadis mutilé. Il s'engage pour ce faire dans un ultime voyage, dissimulant initialement son vrai but à l'équipage de son baleinier. Achab est présenté comme un homme voulant se venger de sa destinée en chassant le monstre blanc, pouvant à la fois représenter le malin ou Dieu en personne. Car en voulant s'attaquer à plus fort que lui, Achab se place au-dessus de Dieu. Il devient le symbole de l'impiété qui nie la toute-puissance divine, en pensant pouvoir vaincre la baleine. La différence entre le Mal et le Bien n'est pas claire, Achab passant du statut de prophète à celui de pécheur. Cette porosité entre le Mal et le Bien détache définitivement le roman de Melville des récits bibliques dont il s'inspire. *Moby Dick* présente une quête intérieure, profondément romantique, d'hommes à la recherche de leur place dans l'univers et envers Dieu. L'élément marin joue bien sur ici un rôle métaphorique important, représentant le monde (intérieur ou extérieur) inconnu à parcourir pour atteindre le combat qui donnera la

réponse finale : l'homme peut-il vaincre ce qui le dépasse ?

La littérature va bien être le premier vecteur de la transmission des mythes anciens et cosmogoniques, et bien évidemment, ces mythes vont se diffuser dans les œuvres traitant de la mer. Melville, Conrad, Hemingway ou encore Victor Hugo vont traiter les sujets mythiques de l'apocalypse, du déluge, de l'origine et de la fin.

Les écrivains de la mer vont se concentrer sur la description apocalyptique de cataclysmes, pour montrer le combat épique de l'Homme avec l'élément. La puissance destructrice de la tempête rappelle le déluge biblique et montre le lien fort du roman maritime avec le mythe. À chaque déluge est associé un recommencement, une création nouvelle d'un monde, qu'il soit intérieur ou extérieur.³⁴ Par cela on comprend bien que la tempête apocalyptique est un sujet très fortement lié aux mythes d'origines. Le cataclysme dans le roman maritime ne se limite pas aux tempêtes et aux ouragans.

Les monstres maritimes tels que les requins dans *The Old Man and the sea*³⁵ et la pieuvre dans *Les travailleurs de la mer*³⁶ font également partie des cataclysmes les plus redoutables, car ils renvoient l'homme à une peur ancestrale : être anéanti par quelque chose qui le dépasse. Ces tourments naissent de l'impossibilité de l'homme à déchiffrer tous les mystères de l'univers, à son déchirement entre sa quête du savoir absolu et les limites de ses connaissances. Ces cataclysmes sont apocalyptiques et rien n'est pareil après les avoir expérimentés. Les personnages du roman maritime vivent souvent une « apocalypse intérieure », la destruction engendrée par les cataclysmes permettant une renaissance. La mer est bien sûr associée à cette renaissance de l'homme, et la mythologie maritime, liée fortement à la création littéraire, nous

³⁴ Ibtisam ZAINOUN, *Le roman maritime, un langage universel*, Paris, L'Harmattan, 2007

³⁵ Ernest HEMINGWAY, *The old man and the sea*, 1952, repris par les éditions Gallimard, Paris, 1952, trad Jean Dutour

³⁶ HUGO Victor, *Les travailleurs de la mer*, 1886, repris par les éditions Gallimard, Paris, 1980.

l'aurons compris, va s'orienter grandement vers cela. La mer est vue non seulement comme créatrice ou destructrice du monde, mais aussi comme une force permettant à l'homme de mourir à un état d'être pour renaître à un autre. C'est peut-être cela l'apport majeur du roman maritime à la mythologie de la mer.

Dans *Les travailleurs de la mer*, Victor Hugo va décrire assez précisément ces rapports de l'homme à la dimension apocalyptique de l'élément marin. Résumons tout d'abord rapidement le roman. Mess Lethierry est propriétaire de *La Durande*, un steamer échoué consciemment sur un écueil par son capitaine, le sieur Clubin. Fou de rage à l'idée que le moteur révolutionnaire de son steamer soit définitivement perdu, Lethierry promet de donner la main de sa nièce Déruchette à celui qui récupèrera la machine de l'épave coincée entre les deux rochers de l'écueil Douvres au large de Guernesey. Gilliatt, pêcheur épris de Déruchette, accepte le défi.

Hugo montre tout d'abord le profond désir de combat de Gilliat lorsque celui-ci affronte la tempête. L'auteur écrit à propos de son personnage « Il demeura quelques instants immobile, l'oeil attaché sur les nuages. On eût dit qu'il toisait la tempête »³⁷. La colère semble essentielle dans le rapport entre l'homme et la nature, comme une dynamique menant l'un vers l'autre. Pourquoi l'Homme ressent-il ce besoin d'aller dans la tempête ? Cette volonté pourrait avoir comme origine le pressentiment que l'élément possède des connaissances qui échappent à l'humain. L'Homme provoquerait l'affrontement pour se fondre dans l'élément et ainsi arracher à la nature son secret. Comme nous l'avons dit précédemment, l'homme qui « meurt » dans la tempête renaîtra nouveau, empli d'un savoir qu'il ne possédait pas.

Victor Hugo va ensuite mettre son héros face à un adversaire tout aussi redoutable que la tempête : la pieuvre. La peur du monstre est une peur ancestrale de l'être humain, la créature étant souvent une métaphore du Mal.

³⁷ HUGO Victor, *Les travailleurs de la mer*, éditions Gallimard, Paris, 1980, p. 408

Avoir peur d'un monstre c'est généralement avoir peur du mal en général, le premier monstre du monde étant peut-être le serpent qui pousse Ève à manger la pomme. Ce serpent, comme la pieuvre des *Travailleurs de la mer* peut-être perçu comme le Mal. Et pour Hugo, l'existence de la pieuvre serait même une preuve de l'imperfection de la création et il l'écrit assez clairement : « Ces créatures sont les formes voulues du mal. Que devenir devant ces blasphèmes de la création contre elle même ? A qui s'en prendre »³⁸.

Le mal serait alors inscrit dans le Monde et la mer permettrait de le montrer à l'Homme. Mais nous avons également vu que la mer servait souvent à ouvrir l'Homme à son propre esprit, il est possible que le danger représenté par la pieuvre ne soit pas un danger extérieur mais plutôt un danger intérieur. L'animal qui attaque Gilliatt est de plus presque invisible, ce qui suggère encore que sa réalité est discutable et qu'il pourrait n'être qu'une pure invention humaine. Hugo laisserait alors penser que le véritable danger pour l'homme est en lui-même.

L'oeuvre de Hugo utiliserait donc le motif maritime pour confronter l'Homme à ses peurs intimes. En utilisant les motifs mythiques du Déluge et du monstre marin, Hugo montre encore la mer comme une force permettant à l'Homme de réfléchir sur lui-même, sa création et son rapport au monde. Les manifestations les plus spectaculaires ne permettent en fait que de revenir à l'Homme lui-même.

Il sera alors très intéressant de voir si le cinéma suit le même chemin, si celui-ci utilise les mythes littéraires ou s'il en invente d'autres. Mais, avant cela, n'oublions pas que le cinéma ne se situe pas uniquement dans la lignée des récits littéraires. Le cinéma est issu d'une double filiation : le récit et la peinture, comme on peut le voir dans la première partie de ce mémoire.

D'abord, le cinéma est une forme de récit. Il succède en cela aux formes de récits qui l'ont précédé : la littérature, le théâtre et l'opéra, eux-même héritiers des troubadours et autres conteurs du passé. Présenter un récit de façon aussi captivante et vivante que possible, amener l'auditeur à s'identifier

³⁸ HUGO Victor, *Les travailleurs de la mer*, éditions Gallimard, Paris, 1980, p. 440

aux héros, lui faire vivre « pour de faux » une histoire dont on ne cherche pas vraiment à savoir si elle est vraie, voilà les ingrédients communs de ces arts du conte, déjà présents dans la transmission des mythes primitifs.

Mais il a été montré précédemment que le cinéma maritime, notamment lors des débuts de celui-ci, doit beaucoup aux arts picturaux, notamment à la peinture et à la photographie. Cette forme visuelle a une grande importance car l'image immerge le spectateur dans le récit, en le rendant très « réel » et change les possibilités d'interprétation. La question n'est plus de savoir quelles images le spectateur va imaginer, mais ce qu'il va comprendre de l'enchaînement des images qui lui sont proposées.

La possibilité de recul est bien moindre qu'avec un récit oral, ou un livre, un écrit, puisque l'imagination a moins de place. La bande sonore accroît encore cette dépendance, par des suggestions d'ambiance que le spectateur subit et dont il est, en quelque sorte, prisonnier.

Comment le cinéma va-t-il adapter ces récits littéraires issus des mythes les plus anciens en utilisant ses moyens propres ? C'est la question que je vais me poser désormais, en essayant de voir si le cinéma apporte quelque chose de nouveau à ces récits. Va-t-il simplement réutiliser les mythes maritimes présents dans les romans ou bien va-t-il les modifier, les enrichir ?

Chapitre 2 : Du roman maritime au cinéma

- a) L'adaptation cinématographique de *Moby Dick* et du *Vieil homme et la mer* : le rapport entre la mer, le cinéma et le réel.

Le cinéma, j'en ai parlé dans le chapitre précédent, a un fonctionnement très proche de celui du mythe. Tout comme le mythe, le cinéma est basé sur un principe de « réalisme ». Nous ne sommes alors pas dans le même rapport au récit que lorsque nous lisons un roman. Dans le roman, l'imaginaire permet de construire les images qui font exister le récit, alors que ces images, au cinéma, se trouvent déjà sous nos yeux. Le film alors construit un univers imaginaire qui se substitue au monde en s'en faisant le grand réceptacle. On pense évidemment à la phrase que Godard attribue à André Bazin au début du film *Le Mépris* « le cinéma substitue à nos regards un monde qui s'accorde à nos désirs »³⁹. Le cinéma doit montrer, par l'image et le son, l'intégralité du monde intérieur et extérieur au personnage. Là est la grande différence avec le roman. Le cinéma ne peut pas expliquer littéralement les pensées d'un personnage à part en utilisant le procédé (finalement très littéraire) de la voix off.

Mais, les récits du cinéma ne naissent pas de nulle part et d'autant plus les récits du cinéma maritime. En effet, nombre des scénarios des films représentant la mer sont des adaptations de récit littéraires. Je vais alors m'intéresser à deux adaptations de romans « mythiques » : *Moby Dick* et *Le Vieil homme et la mer*. Ces deux romans ont contribué à transformer le mythe maritime en œuvre d'art en représentant dans le récit la lutte d'un homme avec la mer, personnifiée par la créature maritime.

En 1956, John Huston réalise *Moby Dick*, adaptant ainsi le roman d'Herman Melville. Le film suit fidèlement la trame narrative du livre, et le scénario n'apporte pas de changement important à l'œuvre originale. Les personnages sont les mêmes, les enjeux également, et pourtant, le film ne se

³⁹ *Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963

hisse pas au niveau du livre. Eric Rohmer, dans les *Cahiers du Cinéma*⁴⁰ explique assez bien le problème du film de John Huston en parlant de « l'épaisseur » du texte de Melville : « cette épaisseur était déjà tout entière sur le papier, la mise en scène faute de pouvoir introduire une dimension nouvelle, éclaire d'une perspective banale cette fameuse profondeur littéraire et inmanquablement l'écrase, l'aplatit »⁴¹. Il semble en effet que John Huston ait toujours voulu s'approcher de la perfection romanesque du livre, sans vouloir passer *au-delà*.

Atteindre la portée de *Moby Dick* par la caméra est une entreprise compliquée du fait de la richesse imagée du livre, d'une part, mais également par le fait que le récit du roman fonctionne sur le caractère fantastique de la quête du « monstre blanc ». Or, la puissance du cinéma naît dans le réalisme et dans la possibilité de transformer l'acte quotidien, en un objet artistique. Au lieu de repartir de la réalité pour la mythifier – comme l'a fait Melville en s'inspirant de véritables chasses au cachalot – Huston est reparti du livre. Comme le dit Rohmer « mieux aurait valu pour Huston filmer de véritables pêcheurs de cachalot (...) que cette baleine en carton-pâte »⁴².



Illustration 20: Le cachalot blanc du *Moby Dick* de John Huston

⁴⁰ Eric ROHMER, « Leçon d'un échec : à propos de *Moby Dick* », *Cahier du cinéma*, n°67, janvier 1957

⁴¹ Eric ROHMER, *ibid*

⁴² Eric ROHMER, *ibid*

Se pose donc la question de la transformation, par le cinéma, du réel en mythes. Le mythe dans le *Moby Dick* de Huston ne naît pas du cinéma, mais il est plaqué sur la pellicule par la traduction en image du roman. Rohmer explique cela par la différence dans l'utilisation de la métaphore par le romancier et le cinéaste. Pour lui « la métaphore est née d'un manque, de l'impossibilité où se trouve le langage de rendre présente une réalité concrète. Les poètes (...) en cultivant systématiquement le terme impropre, n'ont cessé de mentir au cours des âges, mais le mensonge était plus respectueux de l'être secret des choses, que les pâles, ternes (...) dénominations du parler ordinaire »⁴³. Mais, le cinéma porte en lui la vision de la réalité et n'a donc pas besoin de la métaphore littéraire pour se construire. Ce qu'il faut comprendre ici, il me semble, c'est que le cinéma, pour s'élever au niveau du roman, doit inventer son propre dispositif narratif.

Malgré les qualités certaines du film sur d'autres aspects, dans le *Moby Dick* de Huston, le cinéma ne se fait que le réceptacle des mythes antérieurs, n'inventant pas une nouvelle manière de traiter le mythe du combat de l'homme contre la mer. Le problème semble être fondamentalement le rapport au réel. La photographie du film, singeant les gravures marines du XIX^e siècle, plonge le spectateur dans un imaginaire déjà construit. Les cadrages savants, la diction théâtrale des acteurs, placent le film dans une mythologie maritime déjà existante, faisant alors de l'oeuvre de Huston un beau film d'aventure teinté d'une réflexion métaphysique, mais qui n'amène pas de propositions nouvelles de représentation du mythe maritime.

Peut-être également que la contrainte de temps induite par le cinéma pousse à un resserrement du récit littéraire, qui perd alors son pouvoir d'évocation. Il faudrait avoir le temps de filmer chaque description de Melville et laisser le réel dire la dureté de l'élément marin.

Ce problème de temps et de rapport au réel est également présent dans l'adaptation par John Sturges du roman d'Ernest Hemingway *Le vieil homme*

⁴³ Eric ROHMER, *ibid*

et la mer.

Le film de Sturges est une adaptation presque littérale du texte de Hemingway. Premièrement, la trame du scénario est tout à fait celle du roman : après une longue période de malchance, un vieux pêcheur finit par attraper un énorme espadon. Une lutte acharnée entre l'homme et l'animal aboutit à la mort du poisson. Mais avant d'avoir réussi à ramener le poisson au port, les requins s'attaquent à celui-ci et n'en laissent que la tête et le squelette.

Deuxièmement, une voix-off omniprésente récite le texte de Hemingway comme pour pallier le manque de dialogue. Le film semble alors nier toute la force de la situation pour se plier au récit littéraire. Encore une fois, le cinéaste ne prend pas conscience de la puissance d'évocation de son art et se laisse submerger par la poésie littéraire. Le film ne laisse pas le temps au spectateur de penser la situation et donc à la relation qui s'installe entre l'homme et la mer par l'intermédiaire du poisson. Le temps est constamment brisé par l'intervention de la voix off.

D'autre part, le film souffre de soucis esthétiques assez importants. Bien sur, un film ne doit pas forcément être réussi d'un point de vue technique pour être intéressant. Mais ici, les soucis techniques posent dans le film un grave problème, l'esthétique de celui-ci empêchant la crédibilité du récit. Ces problèmes techniques ne sont pas une vue d'un spectateur du XXI^e siècle que je suis car ils étaient également visibles à l'époque de la sortie du film. André Bazin écrivait alors dans *Les Cahiers du Cinéma* : « Les problèmes techniques ont été résolus avec un bonheur très inégal. Les transparences sont si mauvaises qu'il a fallu donner du grain aux premiers plans pour ne pas trop les décoller du fond. La couleur naturellement, dans ces conditions est hideuse »⁴⁴.

⁴⁴ BAZIN, André, « Bruxelles 1958 : Le festival mondial du film », *Cahier du cinéma*, n° 85, juillet 1958



Illustration 21: Exemple d'une transparence de *The old man and the sea*, de John Sturges

Ces problèmes sont révélateurs d'une volonté de re-crédation du réel dans le cinéma maritime de fiction de l'époque. Le film de Sturges semble coupé en deux, une partie des plans étant tournée en décor naturel et l'autre en bassin, avec des incrustations en transparence de décor maritimes. La texture de l'image change sans cesse et casse la continuité, mais le point de vue évolue également constamment sans raison apparente. Dans les plans larges filmés en mer, la caméra est soumise au roulis tandis que dans les plans tournés en studio la caméra est parfaitement stable. Le temps du film est alors constamment rompu.

Encore une fois, le cinéaste semble se reposer sur la puissance littéraire de l'histoire et ne s'intéresse pas réellement à la relation entre la caméra et la mer. Il n'est pas inintéressant de vouloir représenter la mer d'une manière non-réaliste ou fantastique, mais ici, le cinéaste tend vers le naturalisme tout en ne réussissant pas à l'atteindre. peut-être un choix plus judicieux aurait été d'assumer le studio et donc de l'utiliser pleinement dans les possibilités esthétiques qu'il offre. Ici, le studio semble être une solution de remplacement et pèse sur le film qui offre une vision esthétique peu intéressante du monde maritime.

La seule séquence qui échappe à cette logique de studio est celle où le vieil homme est amené à se battre avec les requins. Celle-ci est filmée au-dessus de l'eau mais également « par dessous » donnant ainsi le point de vue des requins. Deux éléments font de cette séquence une réussite, permettant de mettre vraiment en rapport la mer et le vieil homme.

Le premier est la véracité des requins : nous sommes face à de vrais squales, qui bougent donc de manière imprévisible, vivent, sortent parfois du cadre et échappent à la maîtrise du cinéaste. Il naît de cela une séquence parfois presque abstraite, bouillonnante, qui exprime alors mieux que n'importe quels mots la colère, la rage du vieil homme qui voit son butin être dévoré devant ses yeux, impuissant.



Illustration 22: Les deux points de vue du combat avec les requins dans *Le Vieil Homme et la mer*

Le deuxième élément est le choix de filmer cette séquence de deux points de vue bien distincts. Il y a évidemment celui du vieil homme, au-dessus de l'eau, mais également celui, plus étonnant, des requins en-dessous de l'eau. Le bateau est alors montré par en dessous, entouré par les requins mais également par la mer qui est là mise en relation avec le bateau dans un même plan. Ces plans donnent véritablement l'impression d'une immensité qui englobe le navire, immensité à la fois verticale et horizontale. Nous sommes donc dans une séquence à la fois documentaire par la présence des vrais requins, mais qui est

ancrée dans la fiction par cette mise en relation des points de vue de l'homme et des requins, créant ainsi un véritable combat de fiction.

Il me semble que c'est cette tension entre réalité et fiction qui permet à la séquence de s'élever au dessus du reste du film, notamment car elle utilise pleinement les possibilités du cinéma. La critique de Rohmer envers le *Moby Dick* de John Huston porte sur la même chose : comment utiliser pleinement les possibilités du cinéma pour montrer l'affrontement mythologique de l'homme avec l'élément marin. Rohmer place dans sa critique une comparaison qui me semble intéressante : « Oui, le cinéma peut fort bien nous dépeindre un sentiment en tout point identique à celui que nous inspire la lecture d'un roman : (...) évoquer l'hostilité sourde de la nature au travail humain. Il le peut : la preuve est qu'il l'a fait, dans les documentaires que j'évoquais à l'instant (*Nanouk l'esquimau*) ou dans l'admirable intermède de la pêche au thon dans *Stromboli* »⁴⁵. Le réalisateur prêche alors clairement pour un cinéma qui prend ancrage dans le réel pour le transposer, le sublimer, le mythifier.

b) La mythification du réel : *L'Homme d'Aran*

Il me semble intéressant d'utiliser à la manière de Rohmer, le documentaire de Robert Flaherty *L'Homme d'Aran*, comme point de comparaison. Dans ce film on assiste à la mise en scène d'un réel mythifié et à la résurgence d'une pêche mythique grâce au cinéma.

Le film se déroule au large de l'Irlande, sur une île aride battue par les vents et montre une famille de pêcheurs à travers leurs activités quotidiennes. Le père, pour faire pousser une maigre récolte, fabrique la terre de ses propres mains en brisant d'énormes blocs de pierre, la mère arpente les plages pour recueillir des algues au risque de se faire emporter par les vagues tandis que le fils pêche du haut d'une immense falaise. Ce dernier aperçoit un requin baleine. Bientôt c'est l'effervescence et les hommes du village partent en mer pour

⁴⁵ Eric ROHMER, *ibid.*

chasser l'animal.

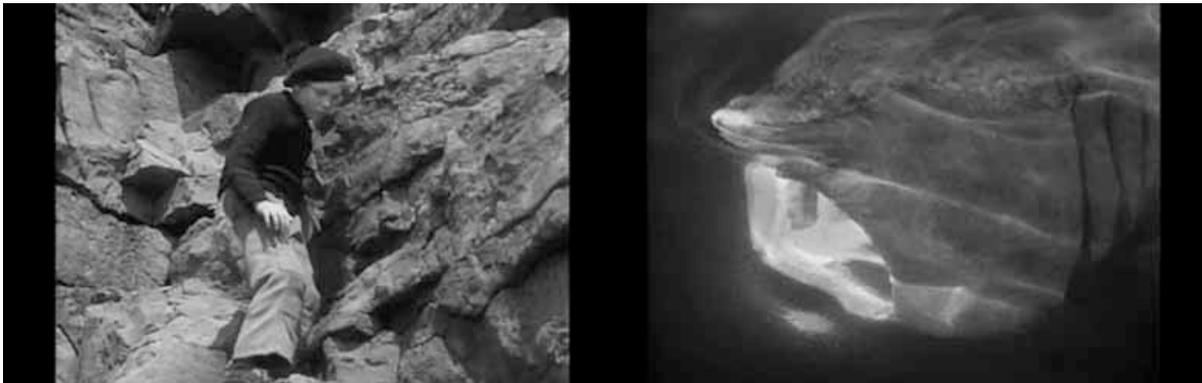


Illustration 23: Le face à face de l'enfant avec le requin baleine, *L'homme d'Aran*

La démarche de Flaherty, est tout à fait particulière car la pratique de la pêche au requin comme il la montre dans le film avait déjà disparu lorsque le tournage a eu lieu (entre 1931 et 1933). Alors que le film est présenté comme « documentaire », le réalisateur a en fait reconstitué la scène de pêche, demandant aux hommes de l'île de participer à la scène. Il y a dans cette démarche la volonté de faire revivre devant les yeux du spectateur une pratique mythique et enfouie, avant qu'elle ne sombre dans l'oubli. Frederic Sabouraud, dans son livre *L'Homme d'Aran : mythes, îles et cinéma* »⁴⁶, donne une explication intéressante de la relation du film avec le mythe de l'homme luttant contre la mer : *L'Homme d'Aran* « vient d'un autre univers (...) il est la persistance d'une réalité qu'on croyait engloutie. De ce monde ressuscité devant nous, il y avait quelque chose à voir et à entendre, la résurgence d'une existence à laquelle nous pourrions grâce au film nous relier pour réapprendre à rêver, à cauchemarder, à retrouver une essence fantasmagorique perdue, enfouie en chacun de nous »⁴⁷.

Le cinéaste reprend donc les mythes maritimes anciens, l'homme face à la nature, devant sa peur d'être englouti par le néant ou par le « monstre »

⁴⁶ SABOURAUD Frédéric, *L'Homme d'Aran de Robert Flaherty : Mythes, île et cinéma*, Paris, Ed. Yellow Now, Col. Côté films, 2012.

⁴⁷ SABOURAUD Frédéric, *ibid*, p. 16.

marin, pour les faire se mouvoir devant nos yeux, pour les faire revivre. Comme l'explique Frederic Sabouraud, la scène de pêche est une manière pour Flaherty de se confronter à une pratique mythique, idéalisée, pour la rendre tangible, mais c'est également une manière pour les hommes de l'île de se confronter à leurs ancêtres⁴⁸. Contrairement au film de Huston ou de Sturges, il y a un engagement humain dans la fabrication même du film qui tend vers la reconstruction du mythe. Car nous sommes dans *L'Homme d'Aran*, en présence d'une construction très proche de celle des mythes originaux : créer du *faux*, du mensonge pour arriver à accéder à une autre forme de réalité. Non pas une réalité historique et simplement documentaire, mais une réalité mythologique, faisant accéder au spectateur, de manière intime, aux questionnements qu'enclenche le combat de l'homme contre l'élément.

Et c'est grâce aux outils du cinéma et à la manière dont Flaherty s'en saisit que cette relation mythologie au réel est rendue possible. Il s'efforce dans un premier temps, à nous faire accéder aux sensations des pêcheurs lors des séquences de pêches : l'excitation, la peur ou encore la fatigue physique. Lorsque le harpon est lancé, plusieurs plans presque abstraits, très serrés sur l'eau se succèdent. Nous ne sommes alors plus dans une volonté de représentation, mais dans une esthétique plus impressionniste « proche des avants-gardes françaises des années 20 »⁴⁹ dit même F. Sabouraud.

⁴⁸ SABOURAUD Frédéric, *ibid*, p. 46.

⁴⁹ SABOURAUD Frédéric, *ibid*, ?



Illustration 24: Le lancer du harpon dans *L'Homme d'Aran*

Mais à la différence de ces cinéastes dont j'ai parlé précédemment, Flaherty n'est pas dans une démarche conceptuelle, il tente simplement d'inscrire sur l'écran les sensations des hommes. Ainsi, il rend leur présence plus sensible et accentue la « crédibilité » de la scène et du danger auquel les pêcheurs sont confrontés. Par ailleurs, il utilise le montage pour mettre en scène une forme de réaction de la mer, dans une humanisation mythologique de l'élément, Poséidon semble alors de retour pour dicter à la mer son attitude face aux hommes. Plus la pêche avance et plus la tempête monte. Un plan

revient au début et à la fin du film : un plan large, en plongée, montrant le navire des pêcheurs au milieu de l'eau.



Illustration 26: Mer plutôt calme du début de *L'Homme D'Aran*



Illustration 25: Mer agitée de la fin de *L'Homme d'Aran*

Au début du film la mer est calme tandis qu'à la fin les pêcheurs font face à une mer déchainée, comme si la mer réagissait à *l'attaque* des hommes sur le requin. F. Sabouraud explique que la mer « est montrée, sur un mode animiste, comme une force aveugle et impitoyable issue d'une puissance aux relents mythiques »⁵⁰. Le motif maritime est ici utilisé, non pas dans une volonté de représentation du paysage, mais pour *dire* le mythe.

Le cinéma permet ici de se saisir d'un récit mythique ancien, de l'utiliser dans le cadre d'un récit cinématographique qui va permettre aux spectateurs de retrouver foi en ce récit. Ceci n'est permis d'ailleurs que par le fait que le cinéma fonctionne de la même manière que le mythe en « forçant » l'adhésion du spectateur, du moins le temps de la projection. Le cinéma permet alors de « recréer » le mythe en l'inscrivant dans une réalité. Le film « donne à voir, en vrai, ce combat tragique avec la mort que les contes et les récits épiques nous on transmis (...) métaphores splendides inépuisables d'un rapport sublimé au monde, de l'homme en lutte contre son environnement et pour sa survie »⁵¹.

⁵⁰ Frederic SABOURAUD, *ibid*, p. 58.

⁵¹ SABOURAUD Frédéric, *ibid*, p. 52.

Le cinéma permet donc la réactivation des mythes anciens, mais ne renoue pas avec le même régime de croyance. On ne croit pas aux films comme les peuples archaïques croyaient aux mythes. Il y a dans le cinéma un rapport plus fort à l'affect, une relation intime avec chaque spectateur. Le cinéma permet de ramener chacun à des questionnements parfois refoulés, en faisant revivre les récits mythiques, en ramenant chacun de nous à un état de « croyance » perdu depuis l'enfance. Le cinéma est « le lieu du souvenir du mythe »⁵².

Ici, nous parlons d'un cinéma du réel, utilisant le cinéma pour amener la réalité vers le mythe. La mer n'est plus ici considérée comme un simple décor, mais bien comme un élément du récit, amenant à lui seul des questionnements nouveaux. Mais cette relation du cinéma à la mer n'est-elle possible qu'en ayant une démarche très ancrée dans le réel ? N'est-ce également possible que dans un genre « documentaire » ?

Il est nécessaire de repartir de l'évènement, de l'humain pour l'élever vers le mythe. Pour autant, il ne me semble pas que le documentaire soit la seule voie permettant de réussir cela. F. Sabouraud affirme dans son livre que « les effets numériques utilisés dans le cinéma de fiction pour figurer les catastrophes, aussi séduisants, impressionnants et ressemblants qu'ils puissent être, ne parviendront jamais à m'émouvoir dans un registre de l'ampleur de celui de *L'Homme d'Aran*. C'est le cas lorsque je vois cette petite coque de noix (...) ballotée dans tous les sens, disparaissant puis réapparaissant dans le cadre, soumise à un montage aléatoire orchestré par le flux et le reflux des vagues qui font cache, imposent leur rythme, suspense insoutenable et jouissif me maintenant, en simulacre, pendant de longues secondes, entre vie et mort »⁵³.

Pour ma part, j'ai été aussi ému par la scène de pêche dans *L'Homme d'Aran* que par la déambulation maritime de Pi et du tigre dans *Life of Pi* de Ang Lee, tourné pourtant complètement en studio. Il me semble alors que l'on peut réussir à véritablement utiliser la mer dans le récit, même dans des films de

⁵² SABOURAUD Frédéric, *ibid*, p. 64.

⁵³ SABOURAUD Frédéric, *ibid*, p. 60.

fiction n'ayant apparemment aucun ancrage au réel au cours de leur fabrication. Une chose me semble pourtant primordiale pour que la mer prenne une place dans le récit : l'utilisation du temps.

Dans le film *Le vieil homme et la mer*, la tension entre réalité et fiction semble tout à fait absente car le récit ne respecte pas le temps « de la mer » mais celui du roman. La mise en scène ne réfléchit pas à ce temps particulier en mer, notamment au large, lorsque l'isolement est à son paroxysme. À la fois en mer, au cinéma et dans le mythe, le temps est un élément crucial, permettant la transformation du personnage, la croyance dans le récit et la sublimation de la réalité.

c) Le temps dans le cinéma maritime de fiction.

Comment faire « ressentir » la mer au spectateur dans un récit fictionnel ? Comment faire en sorte que la mythologie de la mer « changeant l'homme », par le combat ou l'isolement soit adaptée par le cinéma ?

S'il y a bien quelque chose de nouveau dans le cinéma, c'est cette possibilité de manier le temps, de jouer avec pour le faire ressentir ou non au spectateur. L'intérêt d'utiliser le cinéma pour décrire la mer est lié à cette notion de temporalité. Quiconque a déjà pris la mer sait que la perception du temps est bien différente en mer ou sur la terre.

C'est cela, il me semble, qui fascine les hommes et qui a permis la construction d'une mythologie romantique si importante autour de l'océan. Si l'homme en mer peut se transformer, se questionner, c'est évidemment car il fait face à des épreuves, mais également car il doit faire face au temps qui passe sans pouvoir l'éviter. Il est donc intéressant de se demander si le cinéma va être capable de rendre ce temps particulier.

Le temps en mer est, il me semble, intimement lié à la notion d'espace, à l'isolement induit par l'espace maritime. Au milieu de l'océan, les personnages sont isolés et les films présentant un groupe ou un individu en mer vont devoir jouer sur cette notion d'isolement en tentant de montrer de la manière la plus efficace possible l'espace maritime. La description de cette immensité ne peut se faire qu'à l'aide du hors-champ. En effet, un cadre ne peut englober la mer, ce n'est pas une nouveauté, les peintres et les photographes ont toujours été confrontés à cette limite.

Mais un film n'occupe pas seulement l'espace de l'écran, mais également le temps. Ce temps permet d'aborder différemment la question du hors-champ. Le hors-champ d'une photographie ou d'un tableau est en quelque sorte « définitif » : il y a ce qu'il y a dans le cadre et ce qui n'y est pas. Le cinéma agit assez différemment car le hors-champ change à chaque plan. On peut alors décider dans le cadre d'une séquence de laisser quelque chose hors-champ ou finalement de tout montrer et de supprimer cet espace « hors-cadre ». Cette notion est très importante lorsque l'on veut décrire un espace ou inscrire un personnage dans un milieu. L'étendue d'eau que constitue la mer ou l'océan, va alors être un défi pour les cinéastes et notamment dans l'utilisation du hors-champ.

Il s'agit en effet de détourner l'utilisation du hors-champ. Celui-ci est d'ordinaire utilisé pour que le spectateur « imagine » ce qu'il y a en dehors du cadre, souvent dans le but de faire monter la tension ou la curiosité. Dans les films présentant des personnages en prise avec la mer, le hors-champ doit au contraire impérativement faire croire au spectateur à la situation d'isolement. Il ne faut justement pas penser qu'il y a « autre chose », ou que le hors-champ pourrait être vecteur d'une quelconque surprise. Ce hors-champ doit suggérer la monotonie du paysage, la continuité de l'immensité marine.

Le film *The Deep* de Baltasar Kormákur sorti en 2012 est un bon exemple de cette utilisation du hors champ. Le film raconte le naufrage d'un navire de pêche au large de l'Islande, un des pêcheurs réussissant à nager vers la côte, traversant la nuit et l'eau glacée durant de longues heures avant d'atteindre la terre. La séquence qui m'intéresse est celle présentant le pêcheur, Gulli, seul au milieu de l'eau juste après la disparition de son dernier camarade.

En deux plans, le cinéaste nous fait comprendre l'immensité à laquelle est confronté Gulli. À un plan rapproché de l'homme, fait suite un très beau travelling arrière tout à fait étonnant. C'est un « top-shot » débutant sur l'homme en train de nager puis la caméra monte vers le ciel pour laisser l'homme disparaître au milieu de la sombre mer. Durant tout ce travelling, le hors champ se modifie car d'une image à l'autre, ce qui était hors-champ fait maintenant partie du champ. Mais, ce qui entre dans le champs est tout à fait identique à ce qui y était déjà, le seul changement étant la taille de l'homme qui diminue au fil du plan pour finir par disparaître. Ce plan me fait ressentir l'isolement de l'homme mieux que toutes les descriptions possible : j'y vois la distance qui augmente entre lui et la terre mais également entre lui et la vie, j'y vois la peur archaïque de l'immensité noire sur laquelle la lumière n'a aucun effet et j'y vois également la perte de l'homme au milieu d'un espace qui le domine.



Illustration 27: L'isolement dans *The Deep*

Le point de vue de ce plan est également étonnant et participe à la réussite de celui-ci. Nous sommes plongés dans un point de vue « irréaliste » presque divin et très certainement omniscient. Nous pouvons voir ce que le personnage ne voit pas, mais pourtant, nous ne voyons rien que du noir. Le hors-champ n'apporte pas de solution. Nous sommes omniscientS mais c'est une omniscience inutile car elle nous permet d'accéder à un hors-champ vide.

Le cinéma va être confronté à une autre difficulté concernant le temps particulier de la mer. Au premier abord, on peut penser que le temps ne peut-être réellement perçu lors d'une projection que s'il est donné à voir dans sa *vraie* durée. Il faudrait laisser ce temps se dérouler sous les yeux du spectateur pour que celui-ci puisse en comprendre la spécificité. Bien sur cela n'est absolument pas compatible avec la construction d'un film destiné au cinéma.

Les cinéastes vont alors dans leur grande majorité utiliser l'ellipse pour signifier le temps qui passe. Ce procédé qui suggère un changement temporel, est souvent tributaire d'un changement d'espace. En effet, passer lors d'un

raccord d'un lieu à un autre, alors que ces deux lieux ne sont pas juxtaposés suggère un saut temporel. Le spectateur ayant maintenant intégré ce code du cinéma, la plupart des cinéastes se passent des indications écrites du type « Deux ans plus tard » ou « Trois heures après ».

Mais en pleine mer, cela est bien plus compliqué. En effet, l'océan se caractérise par une (plus ou moins) plate monotonie. Même les plus grands marins ne peuvent s'orienter uniquement par leur regard et utilisent cartes et sextants pour se repérer. Il est alors impossible dans ces conditions de créer une ellipse par un fort changement d'espace.

L'ellipse reposant sur un changement temporel uniquement va alors prendre une grande importance. Celle-ci va reposer sur deux choses : le temps météorologique et le temps qui passe. Si l'on passe dans un raccord d'une mer calme à une mer agitée, nous sommes toujours dans le même espace géographique mais le temps météorologique a changé, ce qui induit que nous avons effectué un saut temporel dans le récit. Il en est de même si l'on passe du jour à la nuit.

Que ce soit dans *All is lost* (2013), *En solitaire* (2013) ou encore *Life of Pi* (2012), une grande importance est donnée à l'alternance entre le jour et la nuit, le coucher de soleil étant un passage obligé du film en mer, car c'est l'un des seuls moyens pour faire comprendre le passage du temps. Ces trois films sont rythmés par les couchers du soleil qui structurent le récit.



Illustration 28: Coucher de soleil dans En Solitaire



Illustration 29: Coucher de soleil dans Life Of Pi

L'alternance des jours et des phénomènes météorologiques permettent donc aux cinéastes de donner ce sentiment du temps qui passe. Mais cela rend-il réellement le temps de la mer, la particularité de ce temps ? Après avoir navigué quelque peu il me semble que non, qu'il y a autre chose à trouver pour décrire par le cinéma le temps de la mer. peut-être par le montage, peut-être en se libérant, finalement, des contraintes du récit ou peut-être en s'intéressant justement à l'homme au centre de ce temps.

Le temps au cinéma permet de suivre un personnage qui se fait alors le témoin de la temporalité, une forme de passeur entre le temps du film (discontinu souvent) et celui du spectateur (continu). Et ce temps, en mer, est ce qui rapproche la navigation du mythe. Une fois isolé, le personnage n'est plus dans un temps historique uniquement. Il est balancé, constamment entre le temps historique et le temps mythologique, qui est un temps intérieur, renvoyant le personnage à lui-même et aux questions des origines auxquelles les mythes apportent des réponses. Le temps en mer (lié à l'isolement bien sûr) permet donc, en résumé, de faire surgir des questions qui lient le cinéma aux mythes, l'intérêt est de voir comment il va répondre à celles-ci.

Pour explorer cette notion de temps, si indispensable à la création d'une véritable relation entre la mer et le cinéma, il me semble que la meilleure manière est de concentrer le récit. Nous avons vu précédemment que les adaptations de romans avaient tendance à « oublier » la mer, « pris au piège » de l'histoire et de l'obligation de la raconter.

Peut-être alors que l'intrigue ne doit se nouer qu'autour de la relation entre l'homme et la mer ? La mer est suffisamment présente mythologiquement, porteuse de suffisamment de sens, de symboles ancrés en nous pour constituer une intrigue à part entière. Serait-ce alors une solution intéressante que de mettre en scène un récit dont l'intrigue est constitué uniquement du combat entre l'homme et la mer ? Je vais tenter de répondre à cette question en me concentrant maintenant sur les films qui reposent uniquement sur cet affrontement.

Partie III : La mise en scène cinématographique de l'isolement en mer

Chapitre I : L'homme contre la mer au cinéma

a) Le personnage au centre

L'atout du cinéma, est de pouvoir présenter un personnage englobé dans l'élément. Contrairement aux peintures romantiques, l'homme n'est plus face à la mer, il est immergé dans celle-ci, au cœur même de l'étendue. C'est sûrement cela que propose le cinéma : une immersion avec le personnage, en tentant de reconstituer le temps et l'espace de l'océan, pour tenter d'inventer un réel que le spectateur n'a pas vécu, mais qu'il considérera comme vrai.

Le personnage pourrait alors devenir ce médiateur, cette intermédiaire entre la mer et le spectateur. C'est peut-être par lui que l'on peut trouver une manière d'évoquer le temps, de le rendre prégnant. Et c'est sûrement par lui, désormais, que le mythe va être développé. C'est lui, face aux éléments, qui doit faire comprendre la puissance mythologique, physique et métaphysique de cet espace.

Deux types de récits s'offrent, il me semble, à nous : l'homme perdu en mer et l'homme défiant l'océan. Les situations géographiques de ces deux cas de figure sont semblables, les hommes sont isolés en mer, mais leurs buts ne sont pas semblables et donc les enjeux de cinéma non plus. La mythologie en jeu, bien qu'elle soit toujours maritime, diverge également. Le naufragé (volontaire ou non) lutte pour sa survie tandis que le navigateur qui défie l'océan lutte pour avancer et vaincre l'élément. Ce sont deux manières bien différentes d'interroger la relation à la mer, ce qu'elle va faire surgir du personnage et ce qu'elle va provoquer comme questionnement.

b) Le point de vue sur le personnage

La situation de l'homme isolé en mer est intéressante d'un point de vue cinématographique pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il me semble que le cinéma est un des seuls médiums permettant de retranscrire une situation

d'isolement en mer, car il permet de rendre compte à la fois du temps et de l'espace.

Par ailleurs, le voyage ou la course en solitaire est une possibilité assez récente dans l'histoire de la navigation, le premier ayant tenté une expérience telle est Joshua Slocum en 1895. L'art cinématographique va alors trouver il me semble un nouveau terrain d'exploration. Comme souvent, au cinéma, les défis techniques attirent les réalisateurs, et mettre en scène une course autour du monde ou de naufragés en est un.

En effet, outre le défi technique, la situation du personnage isolé en mer pose la question du point de vue que l'on adopte sur celui-ci. Comment faire en sorte que la caméra soit oubliée et que le cadre ne fasse pas ressentir une présence autre, ce qui détruirait complètement la solitude du (ou des) personnage(s). Il ne me semble pas y avoir de réponse universelle, de manière de faire mais chaque film doit trouver le point de vue juste.

Il y a tout de même un motif de découpage que l'on retrouve dans la plupart des films en mer. Lorsque le personnage est filmé depuis son embarcation, la caméra est avec lui et en général son mouvement suit celui du bateau. Le cadre ne se fixe pas alors à l'horizon, mais au personnage, ce qui donne la sensation d'être avec lui, dans son point de vue, même s'il apparaît dans le cadre. Lorsque les réalisateurs font le choix de filmer l'embarcation du personnage depuis un autre navire, la caméra est alors souvent isolée des mouvements du bateau. En effet, si la caméra n'est pas stabilisée, un autre regard apparaît, comme si le personnage (sensé être seul) était observé. Un cadre stabilisé, suivant alors l'horizon, donne au spectateur un point de vue presque omniscient. Il n'est plus avec le personnage, mais n'est pas non plus avec quelqu'un d'autre.

Il se pose également la question du rythme et donc du temps dans le film. Car il est également possible de ne pas résoudre la question de la stabilisation en restant toujours accroché au personnage sans jamais donner de vue d'ensemble du bateau au milieu de la mer. Mais dans le cadre d'un long

métrage, il peut-être problématique de ne pas laisser le spectateur respirer, appréhender la situation géographique du navire. Il serait « logique » dans le découpage, de ne jamais voir le bateau en plan large : pourquoi, si le personnage est bloqué sur le navire donner à voir un point de vue extérieur ? Mais en suivant cette logique, on perd une possibilité, il me semble, de régler le rythme du film et ainsi de jouer avec le temps. Le fait de sortir du point de vue du personnage est une manière de créer l'ellipse dans les films en mer.

All is Lost est l'histoire d'un homme (incarné par Robert Redford) qui, au cours d'un voyage en solitaire à travers l'océan Indien, découvre à son réveil que la coque de son voilier a été percée lors d'une collision avec un container flottant à la dérive. Nous sommes alors avec le personnage toute la première partie du film, jusqu'à ce que le navigateur doive abandonner son voilier pour se réfugier dans un radeau de sauvetage. Malgré sa présence dans tous les plans, ou presque, nous sommes dans le point de vue du marin jusqu'au naufrage. Lors du naufrage, le langage cinématographique change. Il y a alors une alternance entre des plans depuis le radeau et des plans depuis l'extérieur.

Les plans depuis l'intérieur suivent systématiquement les mouvements de la mer tandis, que les plans depuis l'extérieur sont stabilisés et suivent ainsi les mouvements de l'horizon. La caméra adopte alors deux points de vue : celui du personnage et celui, plus étonnant, de la mer. Il me semble en effet, que le langage cinématographique suit le rapprochement de l'homme et de la mer. Après le naufrage, le cinéaste nous montre que le contact est véritablement établi et les deux entités vont commencer à dialoguer. Nous assistons à une forme de champ, contrechamp entre l'homme et la mer.



Illustration 30: Plan stabilisé depuis l'extérieur du radeau dans *All is Lost*



Illustration 31: Plan non-stabilisé depuis l'intérieur du bateau dans *All is Lost*

Le point de vue de l'extérieur de bateau donne également une position omnisciente au spectateur qui, comme la mer, est dans une forme de supériorité par rapport au personnage. Ces plans permettent également une

forme de « bilan », permettant d'observer la situation de l'homme et de créer des ruptures de temporalité.

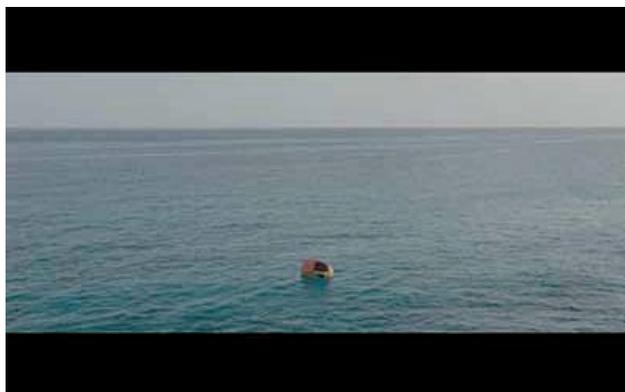


Illustration 32: Plongée sur le radeau au milieu de l'océan dans *All is Lost*

Enfin, cette différence de traitement du cadre permet également de renforcer la puissance de l'élément qui semble impassible face à la situation de l'homme. *All is Lost* n'est pas un film « réaliste » dans le traitement de la situation du personnage mais c'est cela qui permet, il me semble, de sublimer le récit et de faire du film ce qu'il est : une réflexion sur la relation entre l'homme moderne et la nature qu'il pense pouvoir utiliser pour son loisir.

Prenons alors l'exemple d'un film ayant un propos tout à fait différent : *En Solitaire* de Christophe Offenstein. Le film raconte la course d'un navigateur du Vendée Globe (François Cluzet) qui se retrouve à devoir cacher pendant son tour du monde un jeune Mauritanien s'étant caché sur son bateau, pensant que celui-ci allait directement en France. Malgré un scénario peut-être discutable, le film présente une mise en scène particulière de l'affrontement avec la mer. Nous sommes dans le cas d'un film de course, reposant sur la vitesse et la puissance des navires. Le navigateur n'a pas le même statut que le naufragé et la caméra ne tente pas réellement de faire « dialoguer » l'homme et la mer. La mer est une partenaire, à la fois ennemie et alliée, dans la grande bataille dans laquelle est lancé le navigateur.

Prenons l'exemple d'une séquence de « gros temps », durant laquelle le navigateur est à la barre. Les points de vue s'enchaînent les uns après les autres sans que la question « qui voit ? » se pose. Cette séquence est d'ailleurs assez emblématique du système de filmage du film entier. Le marin est d'abord montré en contre-plongée, le corps se dessinant sur le ciel, tel le cow-boy des westerns de John Ford ou les héros de guerre des films hollywoodiens. La figure du marin est sublimée, presque sacralisée. Christophe Offenstein dit d'ailleurs dans une interview des navigateurs qu'ils « sont des vrais héros, les derniers aventuriers de notre temps ». Cela est juxtaposé à un plan serré de l'eau s'engouffrant dans le bateau qui nous fait basculer dans le regard du navigateur. Une image impressionnante, assez classique, renforçant l'impression de danger et le réalisme de la séquence. Car le film repose sur ce réalisme. Contrairement à *All is lost*, *En Solitaire* est un film de sensations. Il s'agit de ressentir ce que ressent le skipper. Nous sommes d'ailleurs durant tout le film, dans le bateau avec les personnages. La variation de points de vue ne se fait que dans l'enceinte du bateau, ce qui permet tout de même de ne pas déstabiliser le spectateur.

Dans la même séquence, on trouve un plan très particulier qui rompt l'esthétique mise en place durant la séquence filmée complètement en caméra portée. Ce plan montre l'avant du bateau, sans personnage, avec une caméra clairement fixée au bateau, qui est alors le seul moteur des mouvements de la caméra. Ce plan, assez court, donne une très bonne impression du mouvement car nous avons un référentiel très clair : le bateau. Par ailleurs, ce plan est intéressant car il est clairement inspiré des plans réalisés par les skippers eux-même dans les vidéos prises lors du Vendée globe et diffusée par la télévision. La mise en image de la course dans *En Solitaire* est clairement inspiré par ces images « réelles » prises par les skippers ou par les équipiers dans les courses en équipage. Les images de reportage viennent conforter l'impression du réel, c'est du moins l'intention du réalisateur. Mais surtout, ces images participent de la création du mythe du navigateur solitaire.



Illustration 33: Enchaînement de plans dans
En Solitaire

c) Le mythe de la course en solitaire

La première question est : quel est le statut de ces images « réelles » influençant la mise en image de la fiction ?

Ces images sont utilisées à la télévision pour faire comprendre au « grand public » ce qu'est une course en solitaire. Les navigateurs se mettent en scène, se racontent face à la caméra qu'ils manient eux-mêmes. Ces images bien souvent sont utilisées par les sponsors qui financent les navires et la course du marin. Ce sont donc des images qui sont « fausement » documentaires car leur but n'est pas seulement de rendre compte d'une situation mais également de « vendre » la course et de montrer la grandeur de la démarche.

Le cinéma, influencé par ces images, contribue à transmettre une image déjà travaillée du marin solitaire. Voir ces images dans un film de fiction, renvoie à l'imaginaire collectif nourri par la télévision, qui fait du navigateur solitaire un homme qui se surpasse et devient un héros. Non pas que cette idée du navigateur soit mensongère, mais il serait important de rajouter qu'ils sont des héros pour eux-mêmes. Ils n'accomplissent pas de découverte ou de réalisation importante pour l'humanité, mais dépassent leurs limites. C'est cela qu'on admire.

Les images rapportées du Vendée Globe montrent souvent le navigateur comme un combattant : jamais il ne craque face à la caméra, jamais on ne montre les véritables difficultés personnelles qu'engendre un voyage en solitaire. On fait des navigateurs des figures mythiques détachées de la réalité. Et dans *En Solitaire*, c'est cette figure que l'on retrouve lorsque le navigateur décide de cacher le jeune mauritanien. On donne une « cause » au navigateur car sans celle-ci, il n'était qu'un héros pour lui-même.

Ce n'est donc pas étonnant que l'on reprenne au cinéma les images des caméras embarquées par les navigateurs. Encore une fois, le cinéma va chercher le réel pour le sublimer mais la nouveauté ici est que cette source réelle est en fait déjà sublimée. Le cinéma permet d'ancrer dans la fiction cette vision du

navigateur et donc paradoxalement de renforcer la croyance dans le mythe. « La peinture de paysage en précède le sentiment »⁵⁴ disait Gombrich et c'est ici le même principe. Lorsque le navigateur devient une figure fictionnée, cette figure « remplace » le réel.

Le mythe du navigateur solitaire est comme un condensé des mythes marins romantiques (la mer permettant à l'homme de trouver une vérité enfouie en lui-même) et du mythe moderne du progrès, qui suggère qu'aller toujours plus loin et plus vite permet au monde d'avancer, de devenir meilleur.

Mais, ce mythe du marin n'est évidemment pas partagé par tous les films présentant des personnages affrontant la mer. La plupart des films d'ailleurs, développent un autre mythe : celui de la mer comme un territoire permettant à l'homme de se retrouver, loin de la société moderne. Ces films se placent alors davantage dans l'héritage de la pensée romantique développée par les romanciers et les peintres.

d) L'évolution de la mythologie romantique de la mer

Nombre de films se placent dans la tradition de la mythologie romantique qui fait de la mer un élément permettant à l'homme de se retrouver face à lui-même : « *La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme Dans le déroulement infini de sa lame* »⁵⁵

Le film de David Kremer, *L'étoile du matin* (2012), est très intéressant de ce point de vue. Le synopsis du film est le suivant : octobre 2009, Gaëlle se lance dans un tour du monde à la voile en solitaire, sans assistance et sans escale. Cinq mois plus tard, son voilier, le *Stella Matutina*, est retrouvé à l'abandon au large des îles Kerguelen dans l'Océan indien. À bord de ce navire à la dérive : sa caméra, ses rushes, les dernières choses que l'on sait d'elle.

Nous suivons donc tout au long du film la navigatrice qui filme son

⁵⁴ Ernt H. GOMBRICH, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in *Gazette des Beaux Arts*, XLI, Janvier-Juin 1953, p. 335-360

⁵⁵ Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, 1857

voyage, comme si nous étions dans un dispositif documentaire. Le film de David Kremer est une forme de « documenteur », car la navigatrice présentée comme vraie est en fait une actrice, et le film une totale fiction.

Le réalisateur utilise donc, tout comme nous l'avons vu dans *En Solitaire*, les images créées par les navigateurs pour les inclure dans un récit fictionnel. La grande différence ici est que le dispositif est clairement dévoilé. Nous savons dès le premier plan que nous ne sommes pas dans un dispositif classique de fiction. L'actrice d'adresse à la caméra, l'image est dégradée car provenant d'une caméra amateur : il n'y a aucun doute sur la nature des images qui sont identifiées comme des rushes tournés par un cadreur *amateur*. La force du film est alors d'utiliser ces codes du navigateur se filmant pour les détourner et dévoiler l'envers du mythe en quelque sorte.

La caméra se fait la partenaire de l'actrice. La question du point de vue ne se pose plus car c'est elle-même qui se filme. David Kremer m'a même confié que la plupart des plans sont cadrés par l'actrice elle-même pour ne pas perdre l'idée que les cadres ne sont pas travaillés, car composés à la va-vite par la voyageuse. L'intérêt est alors de voir comment ce dispositif, ce point de vue, que la navigatrice s'impose sur elle-même va permettre de montrer l'évolution du personnage et sa relation à la mer.



Illustration 34: La navigatrice se filme dans *L'Etoile du Matin*

Cette caméra, que l'on ne voit jamais mais qui est de tous les plans, est en fait le lien de la navigatrice avec la société de la terre. Elle part avec comme un outil pour raconter le voyage à ses proches, laissés au port. Le ton est joyeux, la navigatrice en représentation devant l'objectif. Puis petit à petit, la relation se fait plus intime, à travers la caméra s'est à elle que la navigatrice parle. Il n'est plus question des proches, une séquence la montrant même arracher les photos de ces enfants accrochées dans la cabine. La radio ne fonctionne plus, les photos ont disparu, nous assistons à l'installation de la solitude et du retour vers soi. La navigatrice le dit elle-même dans le film, comme une forme d'aboutissement : « *Je crois que ça y est, je commence à plus avoir besoin de grand chose !* ». La caméra devient une forme de journal intime.

Mais ensuite, le rapport à la caméra se transforme encore. Filmer semble devenir une forme d'automatisme : la caméra est là mais elle ne s'adresse plus à elle. Nous sommes alors, en tant que spectateurs, exclus de la confiance qui existait auparavant. Le cadre s'attarde sur des détails étranges, des gouttes d'eau sur une vitre, et ainsi nous ressentons la solitude et la perte de repère de la navigatrice. La caméra divague, comme le personnage.

Nous devenons presque voyeurs, certaines séquences en deviennent même gênantes. Lorsque la navigatrice, face à son miroir, trace sur son visage des lignes rouges, des peintures de guerre, nous l'observons basculer dans une forme de folie.



Illustration 35: La folie gagne la navigatrice dans *L'étoile du matin*

La fin du film n'est pas la mort de la navigatrice, annoncée dès le début par un carton, mais le moment où celle-ci éteint la caméra. Ce qui se joue ici est l'évolution du rapport à la société que la navigation permet. Le mythe romantique faisait de la mer un espace permettant de se trouver soit même, et le cinéma en fait un espace permettant de questionner notre rapport à la société. Le mythe se fait plus social, tourné davantage vers des questionnements concernant notre rapport aux autres et à la société. Et la perversion de ces images que l'on connaît, issu des caméras embarquées participent à la compréhension du propos. Celles-ci ne sont pas utilisées pour décrire les situations habituelles mais pour leur véracité présumée. Le récit devient mythique car, durant le temps de la projection, nous sommes persuadés de la véracité du propos. « C'est cela que la mer peut nous faire » pensons-nous. Le pari est alors gagné, et la mer est devenue un véritable partenaire de jeu permettant l'évolution du personnage, et donc le centre de questionnement du spectateur.

Le film de David Kremer est assez particulier, car il présente un personnage qui n'a aucun but romanesque au début du film. La navigatrice ne fait que partir, sans raison apparente et c'est la mer qui fait apparaître les raisons enfouies de son départ. Le personnage se met lui-même, presque inconsciemment, dans une situation qui va l'amener à changer du tout au tout.

Plus souvent l'isolement en mer est lié à la notion de survie, le cinéma mettant plus souvent en scène des naufragés. La situation du naufragé est très propice à l'affrontement entre l'homme et la mer. L'homme est confronté à l'élément contre son grès, il doit faire face à toute une série d'épreuves (la tempête, la chaleur, les requins...) qui le mèneront à faire face à sa disparition.

e) Le naufragé et le cinéma

Je vais ici évoquer quatre films :

- *All is lost*, dont nous avons déjà discuté précédemment
- *The Deep* que j'ai également déjà évoqué
- *Life of Pi*, de Ang Lee qui raconte l'histoire d'un jeune indien, Pi Patel, qui embarque avec sa famille pour le Canada où l'attend une nouvelle vie. Son destin est bouleversé par le naufrage du cargo en pleine mer. Il se retrouve seul survivant à bord d'un canot de sauvetage. Seul, ou presque, car Richard Parker, un féroce tigre du Bengale est aussi du voyage.
- *Kon-Tiki* un documentaire issu des images de Thor Heyerdahl qui, accompagné de cinq hommes, a en 1947 traversé l'océan Pacifique sur un radeau pour prouver que les habitants d'Amérique du Sud avaient pu traverser la mer et s'installer sur les îles de Polynésie. Un voyage de cent jours et huit mille kilomètres.

Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* André Bazin évoque le documentaire que Thor Heyerdahl a ramené de son expédition sur le Kon-Tiki, fait des images tournées sur le radeau durant toute la traversée. « Ce requin- baleine entrevu dans les reflets de l'eau nous intéresse-t-il par la rareté de l'animal et du spectacle – mais on le distingue à peine ! - ou plutôt parce que l'image a été prise dans le même temps où un caprice du monde pouvait anéantir le navire et envoyer la caméra et l'opérateur par 7000 ou 8000 mètres de fond ? La réponse est facile : ce n'est pas tant la photographie du requin que celle du danger»⁵⁶ dit André Bazin.

La figure du naufragé existe dans les arts depuis bien des années avant l'invention du cinéma, mais ce que dit André Bazin montre la spécificité du médium cinématographique dans sa possibilité de nous faire vivre le danger et

⁵⁶ André BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma* (Le cinéma et l'exploration), p.32

même de faire de sa représentation un plaisir pour le spectateur. Ce dernier peut ainsi expérimenter le naufrage, la rencontre avec la mort, car les images qu'il observe n'ont plus un rapport avec le réel comme l'avait la peinture, mais elles *sont* le réel. On retrouve ici l'idée de « *vaincre la peur* » dont nous avons parlé au début de la première partie de ce mémoire. Les peintres tentaient de vaincre la peur en représentant la mer et le cinéma semble ici se placer comme héritier de cette démarche. Pour vaincre notre peur ancestrale de la mer, nous nous confrontons à elle et à ses dangers devant l'écran.

Mais, les images de l'expédition ne constituent pas un film, elles en sont l'ébauche, comme le dit Bazin « *Kon Tiki* est le plus beau des films, mais il n'existe pas ! ». Comment le cinéma peut-il utiliser cette attirance pour le danger dans un film de fiction ? « Ce genre de film ne peut-être qu'un compromis entre les exigences de l'action et celle du reportage » dit Bazin. Il me semble que cette phrase résume à merveille l'enjeu qui se joue dans les films présentant des naufragés. Des images de *Kon Tiki* à *Life of Pi*, les films naviguent entre un désir de réalité et une volonté de « dire ».

La situation du naufragé fonctionne toujours comme une grande métaphore de la vie, dans la lignée de la vision biblique de la mer ou de l'Odyssée. Le personnage doit trouver au fond de lui la réponse à la question : la vie vaut-elle la peine d'être vécue ? Dans chacun des films, cette question se pose, représentée de manière plus ou moins subtile. On trouve dans *The Deep* et dans *All is lost*, le plan assez classique de l'homme qui se laisse plonger dans les profondeurs puis décide de remonter à la surface.

Ce qui me paraît intéressant est que la mer est un élément qui transporte la situation de l'homme « perdu » dans un univers autre. L'isolement, l'engloutissement de l'homme dans l'infini, permet une réflexion sur l'homme, car l'action devient toujours impossible. Aussi bien dans *The Deep*, que dans *Life of Pi* ou *All is Lost*, le personnage se retrouve toujours dans une situation où il ne peut plus rien faire. Il n'a plus qu'à penser.

Le naufragé est en quelque sorte une forme d'anti-héros, car rien ne le prédestinait à se retrouver au centre d'une telle aventure. La portée universelle du récit n'en est que plus forte et *All is Lost* utilise très bien cela.

Dans ce film, le personnage n'a pas de nom et nous ne savons rien de lui à part ce que dit la lettre qu'il écrit lors du *flash-forward* au début du film. Nous savons uniquement qu'il a des regrets, et qu'il a cherché à se sauver jusqu'à la fin, ce qui permet d'écarter l'hypothèse que l'homme que nous allons suivre recherche la mort ou bien sombre dans la folie. L'enjeu du film est donc fortement philosophique, portant sur la valeur de la vie et renvoyant à des questionnements sur la valeur de notre existence, notamment par rapport à celle de la nature.

Mais la figure du naufragé permet également le surgissement du mythe. Les films « de naufragé » utilisent des mythes maritimes permettent différents niveaux de lecture de chaque séquence, par un phénomène d'écho. Nous retrouvons ici l'emploi d'une forme de « métaphore », outil premier du mythe. On peut prendre pour exemple le début du périple de Pi dans *Life of Pi* qui présente un zoo embarqué sur un cargo pour être transporté vers un autre continent. On pense alors tout de suite au mythe de Noé et à son arche et nous savons alors que nous sommes dans un film qui va être le récit d'une reconstruction, d'un renouveau. Et c'est bien cela que vit Pi ensuite : il doit se renouveler, changer, pour survivre. Le mythe permet de dire l'indicible.

Le film « de naufragé » devient en lui-même un mythe ou du moins transforme la situation en mythe. Tout d'abord le jeu avec le temps permet au cinéma de donner vie à la situation temporelle très particulière du naufragé : il est hors du temps et le combat qu'il mène n'est pas historique. Quelle que soit l'époque du naufrage, la situation est la même, la question de la survie n'est pas historique. Tout comme les mythes, la situation du naufragé n'est pas temporalisée : nous sommes dans une ligne temporelle parallèle à l'Histoire, nous sommes dans un temps mythologique.

Life of Pi est un film qui peut-être tout à fait considéré comme un mythe moderne. L'histoire est absolument invraisemblable et pourtant le réalisme de la réalisation nous permet de croire à l'histoire et d'être emmenés par le récit tout au long de la projection. Il n'y a aucune volonté de mise à distance du spectateur. L'utilisation de la 3D est tout à fait symptomatique de cette volonté. Le film se vit physiquement, ce qui permet d'éviter la question de la véracité du récit. Par ailleurs, le film affirme sa volonté de se situer dans un entre-deux permanent.⁵⁷ La situation du naufragé permet d'être en permanence entre ciel et terre, entre un infini vertical représenté par l'horizon et un infini vertical représenté par les abysses et le ciel, ainsi que pour finir, entre réel et merveilleux. Une séquence est particulièrement intéressante de ce point de vue là, utilisant les effets spéciaux pour mettre en relation, la mer, le ciel pour créer un univers qui semble avoir englouti Pi. C'est la nuit et Pi observe l'océan, par un travelling avant qui semble pouvoir être perpétuel, nous parcourons les profondeurs pour finir par nager au milieu des planctons phosphorescents qui forme des constellations. Une fois revenu sur le bateau, un plan en contre-plongée place Pi au milieu du ciel noir étoilé. Il y a là un vrai dialogue entre les éléments dans une séquence tout à fait surnaturelle. Bien loin du naturalisme, Ang Lee s'approche pourtant du réel de la perception de la mer grâce au merveilleux.

Ce film affirme l'importance de l'envie de croire. Bien sûr que le spectateur se rend compte du caractère merveilleux du récit, mais il a envie d'y croire. En cela, le cinéma est encore ici une forme de mythe moderne.

Par ailleurs, *Life of Pi* a toutes les caractéristiques de l'épopée mythique dans la mise en scène d'épreuves qui changent le personnage. La plus importante de ces épreuves est une figure que l'on retrouve comme un passage obligé des films de naufragés : la tempête.

⁵⁷ Florence MAILLARD, « Entre deux mondes », in *Cahier du cinéma*, n°685, janvier 2013

La tempête est une figure classique des films maritimes, et même presque un passage obligé. Elle est le moment critique où l'homme est confronté à la mort. Le personnage semble indispensable si l'on veut inclure la tempête dans un récit fictionnel. Sans personnage pour être le relais du spectateur, il est difficile de se rendre compte de la violence et de la force de la tempête. Car dans la tempête au cinéma tout est question d'échelle : le personnage est une échelle permettant de ressentir la violence, et le choix des échelles de plan est crucial pour la véracité de la séquence.

L'échelle humaine est le plus sûr moyen de mesure pour le spectateur. La taille d'une vague sans référence est très difficile à estimer. La présence d'un bateau aide, mais c'est par la comparaison avec l'homme que l'on pourra au mieux se rendre compte des dimensions.



Illustration 36: François Cluzet permet d'apprécier la hauteur des vagues dans *En Solitaire*

Cette notion est indispensable si l'on veut faire passer des émotions à travers une séquence de tempête. La présence humaine manquait régulièrement en peinture avant les romantiques, notamment dans l'école hollandaise, ce qui confère aux œuvres une dimension plus esthétique que sensationnelle, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire. La tempête n'est pas danger, adversaire, lieu du sublime, elle est simplement belle par ses formes, ses couleurs et éventuellement son dynamisme. La force d'une tempête peut

augmenter par la seule variation des expressions de l'acteur incarnant le naufragé.

Par ailleurs, les échelles de plans sont indispensables pour comprendre la force de l'élément. Encore une fois, la force du cinéma est de pouvoir passer en un raccord du point de vue de l'homme à un point de vue supérieur. Il me semble tout de même toujours très délicat d'introduire le point de vue extérieur. L'intégration des plans larges et de situation est à double tranchant. Ceux-ci offrent une vision de la puissance des événements en donnant un aperçu de leur dimension. Ils donnent conscience de l'extérieur et peuvent renforcer l'emprisonnement des hommes dans la tempête. De plus ils renvoient, une fois de plus à une comparaison d'échelle entre le bateau et les vagues permettant une meilleure visualisation du problème.

En revanche ces points de vue sont la plupart du temps assez arbitraires et ne sont pas justifiés par d'autres présences observatrices. Il en résulte que le spectateur quitte provisoirement l'espace malsain et dangereux du bateau pour prendre du recul sur les événements et, si cela est mal amené, sortir de l'émotion. Il retrouve avec aisance le rôle de l'observateur passif confortablement installé, au sec et au chaud. Il sera difficile de l'intégrer à nouveau. Au mieux, il ne souffrira plus que d'empathie, mais perdra tout sentiment de frayeur.

Lorsque l'on parle de tempête de cinéma, on pense très vite au film de Wolfgang Petersen *The Perfect Storm*, mettant en scène des marins pris au piège par une tempête apocalyptique. Ce film est pour moi un exemple d'une mise en scène moyennement réussie de la tempête. Nous sommes constamment balancés entre le point de vue des marins et un point de vue « divin » surplombant le bateau aux prises avec les vagues géantes. Petersen multiplie des positions et mouvements de caméra compliqués et irréalistes. Dans les pires moments de la tempête, la caméra continue de survoler le pont arrière avec une parfaite fluidité. Elle est complètement étrangère aux tourments

climatiques.



Illustration 37: Les points de vue extérieurs pris par hélicoptère qui prédominent dans *The Perfect Storm*

Petersen mise sur l'attrait des belles images plutôt que sur les sentiments du spectateur. Il se place dans une esthétique plutôt expressionniste de la mer qui a mon sens permet de gagner en spectacle mais détruit la sensation de frayeur. Le film est d'ailleurs complètement tourné en studio et il me semble ressentir cela dans la mise en scène. L'image ne pouvant s'extraire tout à fait de son contexte, je perds à la vision du film toute empathie pour le point de vue adopté. Je *sais* que tout cela est créé de toutes pièces, alors que l'histoire (*vraie* par ailleurs) nécessiterait un parfait réalisme pour ressentir la peur.

Car évidemment, le scénario qui amène la tempête est crucial dans la représentation de celle-ci. Il n'y a pas une unique « bonne » représentation de

la tempête, mais chaque la représentation doit s'adapter au scénario et à ce que la tempête prend comme sens dans celui-ci.

Par exemple, la scène de tempête dans *Life of Pi* est tout aussi invraisemblable que celle de *The Perfect Storm*, mais pour autant la séquence du film de Ang Lee me paraît bien plus réussie. En effet, on retrouve dans *Life of Pi* tous les attributs de la tempête mythique et ceux-ci sont ouvertement utilisés. La séquence fonctionne (comme le reste du film) car nous sommes dans un entre-deux perpétuel.

Tout d'abord, nous sommes entre le point de vue de Pi et celui de Dieu. Dans cette séquence tous les points de vue extérieurs sont clairement une manière de matérialiser la présence divine que Pi interpelle en permanence. Toute la séquence de tempête est un grand monologue de Pi destiné à Dieu. La tempête est ici clairement vue comme une épreuve divine, dans la lignée de la pensée biblique. De plus, les plans très larges montrant le bateau dans les vagues sont absolument fixes, nous ne sommes pas dans un point de vue mouvant, ce qui renforce l'idée d'une présence supérieure non soumise aux conditions climatiques.

Nous sommes également entre la représentation abstraite et concrète de l'élément. Ang Lee opte pour une mise en scène clairement impressionniste, utilisant à la fois des plans « à la main » sur le bateau, et des plans plus larges situant géographiquement l'action. Malgré l'utilisation du studio, il y a une volonté de mettre en relation des prises de vues « réalistes » et des points de vue plus travaillé et donc moins crédible. Nous sommes bien loin du documentaire mais Ang Lee ne choisit tout de même pas la maîtrise totale, en laissant, dans la séquence, une dose d'abstraction non maîtrisée.



Illustration 38: Enchaînement de plans pendant une tempête de *Life of Pi*

Enfin, Pi est en permanence dans la séquence entre la peur et l'émerveillement, entre la volonté de vivre et celle de mourir. Il s'adresse au tigre en lui disant « *You have to see this, it's beautiful !* », mais en même temps s'en remet à Dieu et souhaite même mourir « *I lost my family, I lost everything, I surrender !* ». Pi semble proche de la mort mais retrouve également la vie grâce à la tempête qui, en emplissant son champ de vision (le ciel et l'horizon disparaissant), empli également son esprit. La force de la mer et celle de Dieu mettent l'homme dans une extase impuissante.

Life of Pi se place comme une œuvre dans la lignée des traditions bibliques et romantiques. La tempête permet de retrouver la foi, mais également de se trouver soit même. C'est ce que fera Pi en domptant le tigre, symbole de son inconscient.

Alors, le naufragé au cinéma est une figure qui, il me semble, permet au cinéma de déployer toute sa force. Le resserrement du récit autour d'une seule question (celle de la survie) permet de jouer pleinement avec le temps, en observant les modifications physiques et mentales du personnage. La situation de perte permet le jeu entre les échelles et les points de vue. Enfin, l'importance de l'élément marin dans la destinée du personnage permet aux cinéastes d'utiliser véritablement le motif maritime. Ainsi, les films mettant en scène des naufragés utilisent à la fois la mythologie maritime et la mer comme motif (lors des tempêtes pas exemple) pour faire de la mer un véritable élément du récit.

Dans ces films, une grande importance est également donnée au réel. Il faut donner au spectateur le sentiment qu'il comprend la situation du personnage et donc les enjeux de celle-ci. On observe alors dans les films de naufragés réussis un jeu entre le « reportage » captant le réel et la fiction. Nous sommes balancés en permanence entre le concret de la situation et l'abstrait.

On voit également ressurgir au cinéma, dans les récits de naufragé, la dimension sociale de la marine dont m'avait parlé Franco Salas Borquez. La mer y est une métaphore de la foule ou de la société. Ceci est particulièrement présent dans *All is lost*.

Dans ce film, de façon implicite, c'est bien l'homme lui-même et le monde contemporain qu'il faudrait blâmer. Car la raison de la chute et de la descente aux enfers du personnage est bien ce container, cet objet anodin, relique d'un commerce mondialisé. C'est contre lui que vient se heurter le voilier pacifique d'un homme qui fait corps avec la nature en naviguant seul. Le container est une anomalie au milieu de l'océan, indice microscopique, mais bien dévastateur d'un système qu'il représente. Symboliquement, le film montre la chute d'un homme qui décide de sortir du système.

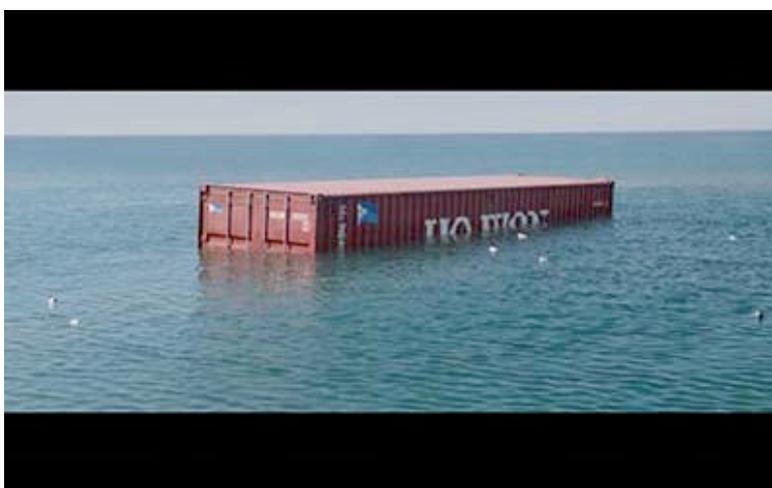


Illustration 39: Le container de chaussure qui heurte le voilier dans *All is Lost*

Le film maritime, tout comme la *marine* autrefois, peut cacher un message plus « social ». La mer est alors vue comme une masse destructrice qui détruit l'homme qui décide de l'affronter.

Il existe malgré tout une grande différence entre la peinture et le cinéma de la mer : la présence même de l'artiste au milieu de l'élément ! Les impressionnistes utilisaient la picturalisation du paysage pour faire ressentir au spectateur la force de l'élément, tandis que le cinéma va le faire en plaçant le spectateur, avec le personnage au milieu de la mer.

Aujourd'hui nombre de cinéastes tentent par le « grand spectacle »,

irréaliste et expressionniste de subjuguier le spectateur. Les dimensions des tempêtes cinématographiques ont dépassé la plupart de celles réelles.

Pour autant, il me semble que la réussite d'un film marin passe par le surgissement du réel qui peut-être sublimé par le cinéma, dans une esthétique plus impressionniste. Filmer réellement en mer serait alors la meilleure solution pour donner aux images de la vraisemblance. Ceci permet également de soumettre la captation à un danger réel, donnant aux images une puissance mythologique toujours plus forte.

Quelles sont les solutions à la fois artistiques et techniques qui s'offrent à nous pour tourner un film en mer ? Que peut-on attendre de ce type de tournage ? Quelles en sont les limites également ? C'est à ces questions-là que je vais tenter de répondre maintenant, en prenant pour point de départ ma propre expérience de réalisation en mer : le film « MARINS », partie pratique de ce mémoire.

Chapitre 2 : *Filmer l'isolement en mer.*

a) Le projet « MARINS »

J'ai choisi, pour cette partie plus technique consacrée aux tournages des films présentant l'isolement en mer, de prendre pour point de départ ma propre expérience. Écrire, préparer et tourner un film en mer m'a permis de faire un certain nombre de recherches (qu'elles soient « artistiques » ou « techniques ») et que celles-ci constituent un point de départ intéressant pour étudier la question des techniques de tournage maritimes. Il est donc nécessaire pour cela d'expliquer un peu mon projet de film se nommant « MARINS ».

Tout d'abord, le synopsis du film est le suivant, tel que je l'avais écrit au commencement du projet :

Charles et Julien se sont très bien connus dans leur jeunesse. Deux très bons amis qui ont grandi ensemble au bord de la mer, à La Rochelle.

Charles et Julien vont se retrouver par hasard dans un bar, tard le soir, venus chacun de leur côté. Julien porte un caban, une petite barbe et des chaussures bateaux. Il est en quelque sorte une caricature du marin. Ils se racontent un peu leur vie. Ils disent être devenus tous les deux marins : l'un convoie des bateaux et l'autre est lieutenant dans la marine marchande.

Charles et Julien sortent à la fermeture, errent dans les rues désertes, se racontant leurs histoires de marins. Saouls, ils décident de finir la soirée dans un bateau, un voilier amarré au quai.

Au matin, les deux hommes se retrouvent en pleine mer. Seuls. Le bateau file toutes voiles dehors. Ils arrivent difficilement à descendre les voiles puis vient le temps de discuter de ce qui est arrivé. Chacun suspecte l'autre d'avoir démarré le bateau, mais ils finissent tous les deux par s'avouer qu'ils ne savent pas naviguer. Ils se sont mentis l'un à l'autre, se sont inventés un passé.

Comment vont-ils faire pour rentrer au port ?

L'enjeu du film est donc double. Tout d'abord, l'idée était de faire un film en se nourrissant de tous les mythes maritimes, mais en tentant d'apporter à mon tour quelque chose au mythe. C'est pour cela que je me suis lancé dans l'écriture d'une comédie qui utilise en fait ma position par rapport au monde maritime. Les deux personnages sont finalement assez proches de moi : ils ne sont jamais allés en mer mais ont une attirance particulière pour ce milieu. La comédie naît alors de deux éléments : le mensonge des deux personnages et l'isolement par la mer. Le deuxième enjeu est de réussir techniquement à filmer des hommes en mer.

J'ai envisagé durant la préparation du film de transformer ce projet en documentaire. Partir seul avec un ingénieur du son pour suivre une régates ou un convoi. Mais j'avais envie de réellement mettre en place une mise en scène en mer, de pouvoir choisir le point de vue, de diriger des acteurs... Bref, d'expérimenter, dans le but de savoir en quoi un tournage de fiction en mer était fondamentalement différent d'un tournage sur terre.

b) Le choix du bateau

Le premier choix est celui de tourner réellement en mer ou non. Dans l'économie de mon projet il était assez difficile de faire autrement, mais bien sûr, la plupart des réalisateurs ne choisissent pas cette option. Wolfgang Petersen pour *The Perfect Storm* et Ang Lee pour *Life of pi*, ont choisi de tourner la majeure partie de leur film en studio. Le fait de tourner réellement en mer me semblait également intéressant du point de vue du comportement des acteurs et de la caméra.

Tout comme le personnage, ni les acteurs, ni les techniciens ne sont des marins. Dans l'optique du scénario, il me semblait d'une part intéressant que les acteurs soient confrontés réellement à ce qu'est être en mer. D'autre part, être en mer permettait que la caméra reflète l'état des personnages en étant également en prise avec le véritable mouvement perpétuel de la mer.

Grâce au partenariat engagé avec l'Association des Amis du Musée

Maritime de La Rochelle (AAMMLR) j'ai eu la possibilité de tourner sur le *Joshua*, un ketch en acier de douze mètres de long comportant deux mats et quatre voiles. Mais derrière ce navire c'est la silhouette de son propriétaire original qui se dessine, celle du grand navigateur et écrivain de la mer Bernard Moitessier.



Illustration 40: Le Joshua (capture extraite des rushes de la PPM *MARINS*)

Il est important, il me semble, de décrire en deux mots qui est Bernard Moitessier. En effet, j'ai su avant d'écrire le scénario que nous allions tourner sur le *Joshua* et cela a clairement influencé l'écriture du film. Bernard Moitessier est un navigateur français qui participe en 1968 à la première édition du Golden Globe, première course autour du monde sans escale. Le 22 août 1968, en compagnie de huit autres navigateurs, il quitte Plymouth à bord de *Joshua*, équipé d'un simple sextant, ayant refusé d'embarquer le poste-radio qui lui était autorisé pour communiquer. Moitessier et *Joshua* entrent alors tout droit dans la légende : après avoir doublé les Caps de Bonne Espérance, Lewin et Horn, Moitessier, largement en tête de tous les concurrents, décide de renoncer à la course et change de cap. Il avait pris l'habitude de communiquer en envoyant grâce à un lance-pierre des messages sur le pont des cargos qu'il croisait. Son dernier message est le suivant : « Je continue sans escale vers les îles du

pacifique parce que je suis heureux en mer et peut-être aussi pour ne pas perdre mon âme ».



Illustration 41: La "Longue Route" du Joshua autour du Monde

Moitessier devient donc le symbole d'une génération qui refuse la société moderne, les guerres coloniales, et la pensée paternaliste - n'oublions pas que Moitessier prend la mer quelques semaines après les événements de mai 68. Il écrira après ce voyage un livre « La longue route » qui deviendra, pour les marins du monde entier, un équivalent sur mer du mythique livre de Jack Kerouac « Sur la Route ».

Il me semble important de préciser tout cela car toute la préparation du film s'est faite autour de ce navire. Tout était pensé pour le *Joshua* et en fonction de celui-ci. La géographie d'un navire est assez simple et cela constitue également une difficulté du tournage en mer. Plus le bateau est petit, plus la difficulté est grande il me semble, car un petit navire sera plus sensible au roulis et les possibilités de point de vue seront évidemment réduites. Mais au-delà de la géographie, l'histoire du bateau est importante, et davantage lorsque celui-ci a vécu des aventures mythiques. Le mythe de la mer passe aussi par les diverses embarcations. Ce n'est pas anodin d'ailleurs que les bateaux aient chacun un nom. On ne donne pas de noms aux voitures et rarement aux avions par

exemple... Cela montre bien que le navire n'est pas seulement un moyen de se déplacer mais est également le compagnon du navigateur. Et nous verrons ensuite, lorsque je parlerai du tournage, que l'histoire du navire a eu une influence énorme sur l'évolution du film.

J'ai eu la chance de pouvoir discuter après le tournage de mon film avec Guillaume Schiffman, chef opérateur du film *En Solitaire* dont toutes les scènes en mer ont été réellement tournées au large, à bord du bateau. La décision de tourner réellement en mer a été prise durant la préparation du film. En effet, Christophe Offenstein, le réalisateur, avait d'abord pensé tourner les intérieurs du bateau en studio, mais il a finalement changé d'avis à la première réunion de préparation. Guillaume Schiffman m'explique ce choix : *« À la première réunion, nous étions avec les responsables du studio, du décor, des effets spéciaux pour parler de la reconstitution du bateau en studio. Mais avec Christophe, on s'est dit qu'on ne voulait pas de ça, que c'était un dispositif trop lourd et qu'on allait s'ennuyer. On avait envie du challenge, de faire quelque chose qui n'avait jamais été fait. Et puis c'était pour l'acteur aussi, Cluzet, qui est un comédien instinctif. C'est donc pas la même chose s'il peut retourner à sa loge, dire que le bateau bouge trop. Cela ramène une authenticité »*.

On retrouve dans ces paroles la volonté de mettre le comédien en condition, de lui faire vivre une véritable expérience. Mais Guillaume me parle également de « challenge » et c'est une notion intéressante qui est très en lien avec le film. *En solitaire* ne présente pas la mer comme un lieu de réflexion profonde sur soi-même, mais comme un lieu de défi poussant l'homme à se dépasser, car c'est le propos des courses en solitaire autour du monde, sujet du film. Il me semble assez particulier que l'équipe ait également préparé le film comme un défi, car cela en dit long sur les intentions de réalisation.

Le *casting* du bateau est également important, car l'architecture de celui-ci permettra de mettre plus ou moins en relation les personnages avec la mer dans un même cadre. Le choix du voilier permet de voir la mer à 360 degrés autour du bateau, ce qui est à la fois un avantage et un inconvénient. Avantage, car inévitablement la relation entre la mer et les personnages sera fortement marquée. Le sentiment de perte est tout de suite compréhensible grâce à un horizon vide et largement visible. Inconvénient, car il est alors nécessaire d'avoir véritablement un horizon dégagé si l'on veut faire croire à la perte. Ce qui est une difficulté autour de La Rochelle, si l'on ne veut pas faire trois heures de navigation chaque matin pour avoir l'horizon dégagé tout autour du bateau.



Illustration 42: L'équipe à bord du Joshua

c) La caméra et sa préparation

La suite de la préparation est bien moins lyrique, mais néanmoins tout aussi importante. Nous avons besoin pour tourner ce film d'une caméra disposant d'un capteur ayant une grande étendue utile, car en mer il est évidemment bien plus compliqué de gérer complètement le contraste de l'image. Nous avons donc réussi à nous faire prêter par la société Next Shot

une caméra Sony F-55. Cette caméra est annoncée comme ayant un capteur de 14 diaphragmes d'étendue utile, tout en étant très légère (2,2 kg) : elle remplissait alors toutes nos attentes. Pour des questions de post-production, nous avons décidé de tourner le film en 2K, bien que la caméra permette d'enregistrer des fichiers 4K. Nous avons également fait le choix de se limiter à l'enregistrement de fichiers compressés de type XAVC. Nous aurions pu, en louant un module supplémentaire, enregistrer des fichiers RAW, mais là n'était pas le sujet du mémoire et le film ne demandait pas réellement une telle qualité d'image. Rajouter le module aurait également induit une configuration plus lourde et plus fragile, car nous aurions rajouté un élément électronique en plus.

La légèreté de la caméra était le critère principal. En effet, nous ne pouvions embarquer qu'à six sur le bateau, et le film nécessitant deux acteurs, je ne pouvais emmener que trois techniciens. L'équipe fut donc constituée d'un chef opérateur, d'une assistante caméra et d'un ingénieur du son. Il est alors facile de comprendre pourquoi la configuration caméra devait être la plus légère possible.

Dans ce souci de légèreté, nous avons fait le choix de tourner avec des zooms et non avec des optiques fixes. Plus particulièrement, nous avons demandé à la société Angénieux de nous prêter deux zooms : un zoom 16-42 et un 30-80. Ces deux optiques font parti des « minis » zooms de la marque. L'Optimo 16-42 ne mesure que 19 cm et ne pèse que 1,92 kg. Quant à l'Optimo 30-80, il mesure 18,4 cm et pèse également 1,92 kg. Nous avons pensé qu'avoir ces deux zooms serait une bonne solution pour être très flexible, tout en gardant une très bonne qualité d'image.

La légèreté de la caméra est véritablement un choix qui influe sur la manière dont on va capter la réalité. Mon choix était d'expérimenter une méthode de captation proche du documentaire. Le scénario étant plus une situation qu'un récit complexe, nous pouvions nous permettre d'être plus libres et donc de laisser le réel prendre place dans le récit. Pour cela, il fallait pouvoir

être libre de nos mouvements et s'adapter rapidement. J'aurais aimé que la caméra soit encore plus légère, sans pour autant perdre en qualité d'image. Mais nous avons été confrontés, comme souvent avec les caméras numériques modernes à des problèmes d'accessoirisation.

La difficulté fut d'équiper correctement la caméra, sans rajouter trop de poids et en installant tous les accessoires dont nous avons besoin. Il nous fallait absolument un pare-soleil permettant de mettre deux types de filtres : une glace optique et un polarisant. La glace optique permet d'éviter les projections d'eau salée sur la lentille frontale de l'objectif. En effet, l'eau salée étant très corrosive, les traitements anti-reflets présents sur la lentille frontale risquent d'être endommagés si celle-ci est laissée sans protection. Le filtre polarisant circulaire, lui, permet de limiter les reflets spéculaires sur l'eau en filtrant les ondes lumineuses selon leur polarisation. Après s'être reflétée sur l'eau, l'onde lumineuse est polarisée. En tournant sur lui-même le filtre polarisant, on trouve la bonne position qui bloquera les rayons ayant une polarisation particulière, celle acquise après réflexion sur la surface de l'eau.

Après tous ces choix techniques, nous avons du faire face à une autre difficulté : protéger de l'eau le matériel électronique. En effet, les caméras modernes sont des assemblages électroniques qui résistent en général très mal à l'humidité. Nous ne pouvions pas savoir réellement dans quelles conditions nous allions tourner et nous avons donc prévu plusieurs solutions. Le chef opérateur, Brice Barbier, a fabriqué, après avoir pris les mesures de la caméra, une housse de protection faite sur mesure avec du tissu de ciré. Cette housse n'était bien sur pas étanche, mais permettait d'avoir une protection légère, imperméable et pouvant rester en permanence sur la caméra. Brice avait effectivement aménagé des ouvertures grâce à du velcro pour pouvoir changer la carte ou la batterie et pour pouvoir brancher le câble BNC transmettant l'image au retour vidéo. Nous avons pris en plus, au cas où nous devrions tourner sous la pluie, une housse de protection destinée à une caméra Canon EX3, mais qui pouvait s'adapter sur notre caméra. Cette housse n'était bien sur

pas du tout pratique, car très encombrante, mais nous étions rassuré de pouvoir mettre une double protection sur la caméra. Enfin nous avons prévu d'emmener du film plastique transparent de cuisine pour protéger en plus les parties de la caméra ne pouvant être couvertes par la housse comme le viseur électronique par exemple.

Il me semble très important de protéger son matériel d'une part (et c'est évident) pour ne pas l'endommager, mais également (et c'est aussi important !) pour se sentir en confiance et ne pas avoir à déporter son attention sur ce problème lors du tournage. Très vite, en mer, l'inquiétude peut monter et il me semble important de ne pas avoir à se soucier du matériel et à se concentrer sur la matière artistique du film (cadres, acteurs, sons...).

d) Un choix déterminant : la stabilisation.

Mis à part toutes ces questions très techniques, nous nous sommes posé une question plus intéressante du point de vue des choix artistiques : essayons-nous de stabiliser la caméra ? Si oui, par quels moyens ?

J'aimerais alors rappeler deux éléments. Premièrement, l'équipe caméra n'était constituée que de deux personnes et nous ne pouvions emmener avec nous un chef machiniste. Deuxièmement, nous disposions d'un budget très serré pour faire le film. Ces deux éléments sont très limitants lorsque l'on cherche des dispositifs de stabilisation souvent très lourds et onéreux.

Il n'était donc pas question pour nous d'utiliser des têtes gyrostabilisées, dirigeables par télécommande qui nécessitent l'emploi de techniciens spécialisés et un budget très conséquent. Ces outils permettent de stabiliser complètement la caméra et de ne pas ressentir dans le cadre, les mouvements de l'embarcation. Le cadre est fixé sur l'horizon.

Ces têtes gyrostabilisées sont en fait l'évolution d'un système ancien : le « pied marine ». Ce pied est sans doute le système le plus simple car

uniquement constitué d'un bol libre dans sa coupole et en dessous duquel était pendu un poids qui permettait à l'ensemble de travailler comme un pendule et de conserver l'horizon. Cette méthode simple fonctionnait dans une certaine limite d'angle si les mouvements n'étaient pas trop brusques, car au delà de trente degrés, la tête venait taper sur les bords du bol. Cela était donc suffisant lorsqu'il s'agit simplement de compenser une petite houle. J'ai tenté de fabriquer un « pied marine » en libérant complètement le bol d'un pied classique et en attachant un poids à celui-ci, mais le résultat n'était pas réellement satisfaisant. En effet, il faut tout de même que le bol et la coupole soient faits de matériaux très lisses et très huilés, pour que les glissements du bol ne se fassent pas sentir dans le cadre.

La tête gyrostabilisée a donc été créée pour « remplacer » cette technique limitée. Il existe deux sortes de têtes gyrostabilisées : les têtes « passives » et les « actives ». Les premières fonctionnent sur un principe de gyroscope et la seconde de gyromètre.

Les têtes passives fonctionnent grâce à un système électromécanique utilisant l'inertie d'une masse mise en mouvement rotatoire électriquement pour stabiliser l'axe sur lequel elle est placée. Aujourd'hui les têtes de ce type possèdent un gyroscope sur chaque axe. Ce système a révolutionné la prise de vue aérienne et permet d'allonger considérablement les focales tout en stabilisant davantage les images. Souvent, dans le système Wescam par exemple, les caméras sont dans un carénage sphérique doté d'un hublot. Il faut tout de même noter que ce système est très lourd (plus de 100 kg) et qu'il n'était donc utilisé que pour les prises de vues en hélicoptère.

Les têtes actives utilisent des gyromètres qui sont en fait des boîtiers de mesure électronique qui prennent la place des lourds gyroscopes. Ils mesurent toutes les variations de mouvements sur chacun des trois axes. Les informations mesurées sont ensuite transmises par fibres optiques vers des moteurs électroniques qui répercutent en négatif le mouvement sur la tête

corrigeant ainsi en temps réel les vibrations et chocs transmis par le support de la tête (hélicoptère, bateaux, voiture, etc.).⁵⁸

Grâce à cette technologie, les têtes gyrostabilisées sont beaucoup plus légères et peuvent être embarquées sur un bateau. Outre un point de vue « divin », stable et surplombant la situation, cette technologie permet donc maintenant d'adopter un point de vue interne au bateau, mais avec une caméra fixée à l'horizon. Ce type de plan mettra plus en avant les mouvements du bateau par rapport à la mer. Il n'y a plus que l'horizon qui restera fixe dans l'image.

Je voulais, au départ, embarquer avec un système de stabilisation léger, le Minigyro de Tyler. Ce système permet de stabiliser la caméra verticalement et horizontalement. Il fonctionne selon le principe de la gyrostabilisation « active » et contient également un tube d'amortissement qui permet à la caméra d'être posée sur le pont du bateau, à la manière d'un monopode, mais en absorbant les vibrations.

Cet outil permet donc d'isoler la caméra du bateau, le point de vue d'appartient plus à l'espace marin, mais à un espace autre, non soumis aux mêmes règles physiques. C'est il me semble le propos des plans larges dans *All is lost*, la caméra étant un témoin observant un personnage seul se débattre avec sa destinée. Le point de vue s'extrait du réel et ainsi nous ne mettons pas en doute la solitude du personnage. La caméra n'est pas un regard, mais comme un point de vue « omniscient » pouvant se déplacer sans entrave.

Nous avons pour notre part décidé d'abandonner le système de stabilisation pour deux raisons. Tout d'abord, mon film montre deux personnages et le point de vue que nous adoptons est souvent celui d'un des deux hommes sur le bateau. Il n'était donc pas logique de vouloir supprimer les

⁵⁸ KREMER David, *Prises de vue et Tempête en mer*, Travail de fin d'études, La Femis, Département image, 2008

vibrations et le roulis du cadre. De plus, les protagonistes ne sont pas marins, ils découvrent la mer brutalement. Il était alors intéressant de faire ressentir par la caméra ce que les personnages vivent. Comme les personnages, la caméra tangue, glisse et manque parfois de tomber. Enfin, ce dispositif était trop lourd pour être utilisé dans un dispositif de film « à l'épaule », laissant la part belle à la liberté de jeu des comédiens.

Deux options s'offraient alors à nous : la caméra fixée au bateau ou la caméra « libre ». Si l'on fixe la caméra au bateau, ce dernier ne bougera pas dans l'image. La sensation de mouvement viendra alors du déplacement de la ligne d'horizon, des vagues et des gestes des personnages qui contrent la houle, des objets non fixés à bord. Mais, en fixant la caméra au bateau, on entre dans un système de découpage très précis dont je n'avais pas envie pour ce film. Il est alors nécessaire de préparer tous les plans à l'avance, car la fixation de la caméra prend un temps considérable pour chaque cadre. Nous avons donc décidé d'utiliser une caméra « libre ». On ne fixe alors ni le bateau ni l'horizon. Les plans se font à l'épaule et la stabilité du cadreur participe de celle du plan. C'est ce dernier qui décidera de fixer l'horizon ou le bateau.

Nous avons alors choisi d'utiliser un simple *EasyRig*, dispositif constitué d'un harnais que l'opérateur porte un sac à dos, sur lequel est accrochée une potence passant au-dessus de la tête. Dans cette potence se trouve un câble tendu grâce à un dispositif de ressort situé dans le harnais. On accroche la caméra par la poignée supérieure au câble, ce qui permet à l'opérateur de lâcher la caméra et que celle-ci soit maintenue par le câble relié au harnais. J'ai pris la décision d'utiliser ce matériel en pensant que la caméra, maintenue en l'air par le câble, serait alors stabilisée par son propre poids, ce qui limiterait les à-coups dans le cadre.

Ce matériel permettait de pouvoir suivre mon parti pris la caméra n'étant pas isolée des mouvements du bateau, tout en les atténuant pour ne pas rendre le film insupportable pour les spectateurs. Le film présentant tout de même un récit passant notamment par les dialogues, je voulais éviter que les

spectateurs soient détournés du récit et des dialogues à force de mouvements non voulus du cadre.



Illustration 43: Brice avec le système *Easy Rig* et Juliette l'assistante caméra

e) Les moyens d'éclairage

La dernière chose à prévoir techniquement lorsque l'on part tourner en mer est l'électricité. Si l'on veut tourner réellement en pleine mer, et prendre le son, il est très compliqué d'utiliser un groupe électrogène. Trop bruyant, celui-ci empêchera systématiquement de prendre du son direct. Il est envisageable d'utiliser un bateau « suiveur » sur lequel un groupe électrogène pourrait être installé, mais également des projecteurs, pour des scènes de nuit notamment.

Nous n'avons bien sûr pas la possibilité d'avoir recours à un bateau suiveur et nous devons donc trouver une autre solution. Sur le *Joshua*, la seule prise électrique fonctionnant en mer est une prise 12 volts « allume-cigare ». Nous avons donc décidé d'utiliser deux panneaux à Led (LitePanel) qui fonctionnent en alimentation 12 volts. Nous aurions pu également apporter d'autres projecteurs fonctionnant sur batteries (comme de HMI JokerBug par exemple), mais nous n'avons pas le budget nécessaire à la location de ces batteries.

Passé ces détails techniques, le manque d'électricité oriente évidemment

le « style » du film. En effet, il est très compliqué, si l'on tourne réellement en mer, de se passer de la lumière naturelle ou de vouloir la déformer. En effet, même l'emploi de réflecteurs est quasi-impossible, car le vent est souvent assez fort pour les emporter. Même s'ils sont tenus par un technicien les mouvements des réflecteurs causés par le vent sont une source de bruit, ce qui est problématique pour la prise de son... On peut alors uniquement jouer de la réflexion sur les voiles et de l'orientation du bateau par rapport au soleil. Nous avons eu la chance que le pont du navire soit blanc, ce qui constituait une sorte de grand réflecteur. Ceci permettait notamment de renvoyer de la lumière sur les visages des acteurs et ainsi de réduire le contraste entre les parties éclairées et ombragées de leur visage.

On doit finalement penser son film en éliminant tous les « effets » de lumière que l'on pourrait attendre. Les situations doivent pouvoir s'adapter au temps, car il est impossible de « recréer » complètement un soleil en mer grâce à des sources électriques. Cette donnée influence bien sûr l'écriture du scénario. J'ai écrit des scènes jouant sur le soleil et la chaleur qui frappe les personnages, tout en sachant qu'il fallait que la scène puisse fonctionner sans cet élément qui serait peut-être absent.

f) Le tournage de « MARINS »

Le tournage du film s'est déroulé en trois phases. Une phase sur terre dont je ne vais pas parler ici car ce n'est pas le propos de ce mémoire, mais qui était nécessaire à la mise en place de l'histoire et des personnages. Une deuxième phase, la plus longue, en mer à bord du *Joshua*. Et une dernière phase, qui n'était pas prévue à l'origine, qui se déroula au port, où nous avons tourné les intérieurs du bateau censé être en mer.

La question qui se pose une fois en mer est la réalisation des idées « théoriques » développées à terre, que ce soit les idées « artistiques » ou les

solutions « techniques » qui les accompagnent.

Comme je l'avais expliqué précédemment je souhaitais un dispositif léger, pouvant être mis en place rapidement pour se concentrer sur le jeu. Il s'est avéré que les choix techniques que nous avons faits étaient plutôt les bons en ce sens. La configuration caméra étant relativement rapide à mettre en place, nous pouvions prendre le temps de répéter mais aussi, avant cela de discuter.

Nous avons besoin, pour le film, de donner l'impression que le bateau était loin des côtes. Or, la ville de La Rochelle se situe dans un pertuis, entouré d'îles et de presqu'îles. Nous devions donc naviguer environ une heure et demie pour pouvoir ensuite tourner. Nous avons alors, la possibilité de prendre le *temps* du bateau. Le calme nécessaire aux manœuvres, l'horizon dégagé et la peur également d'être malade nous poussaient à parler. J'ai alors pu discuter avec les acteurs comme rarement on a le temps de le faire sur un tournage classique. Ces discussions, loin d'être des moments de détente, nous ont permis de travailler sur les personnages, leur ressentis, en s'inspirant des nôtres. Nous avons même modifié le scénario face à la réalité de la mer et de nos émotions sur le bateau.

Dans le film, les deux compères finissent par trouver le moteur dans le bateau et la fin du film était à l'origine une séquence où les personnages partaient vers le large au moteur, plein d'entrain quand soudain le moteur tombait en panne d'essence. Finalement, après discussion j'ai décidé de changer cette fin en accordant plus d'importance au navire et à l'influence de la mer sur les personnages. Le film finit maintenant par une séquence où les voiles du navire se lèvent par elles même devant les yeux incrédules de Charles. Les deux hommes prennent alors cela pour un signe et décident de continuer leur route vers Valparaiso, sans savoir pour autant où se trouve cette ville.

Je me plais à penser qu'être sur le Joshua, connaître son histoire et son influence sur la vie de Moitessier, m'a poussé à modifier la fin du film. Fin qui me semble d'ailleurs bien plus cohérente car permettant de comprendre comment

le bateau a pu se déplacer seul hors du port au début du film. Le *Joshua* se fait alors deux fois métaphore : il symbolise à la fois l'envie de vivre retrouvée par les deux compères mais, il est également le symbole de la mer, car c'est bien l'élément marin qui permet aux deux hommes de retrouver leur capacité de rêver.

David Kremer m'a raconté, à propos de son film *L'étoile du matin*, qu'il avait aménagé des temps d'improvisations sur le tournage, permettant à la comédienne de faire ressortir les émotions ressenties au large. Et, en définitive, le montage final du film est constitué à moitié de ces improvisations. La mer est un terrain d'exploration intérieur et il me semble qu'il est dommage de ne pas prendre en compte cet élément lors du tournage.

Il est impossible de savoir précisément à l'avance ce que l'on va pouvoir tourner dans la journée, ce qui pose également un rythme de tournage très particulier. Tout fonctionne sur la réactivité aussi bien pour les acteurs que pour l'équipe technique. Nous organisons donc la journée de tournage le matin en observant les conditions climatiques. Mais cette obligation pousse à casser la « hiérarchie » du tournage car tout le monde sait en même temps ce que l'on va faire. Les vrais premiers assistants du film sont le vent et le soleil. Nous sommes confrontés en mer à des contraintes immuables comme la marée : si l'on rentre trop tard et que la marée est passée, on ne peut plus mettre le bateau au port. Il faut donc se confronter aux heures de la nature, qui ne sont pas contestables. Une fois en mer, l'influence du réel sur la fiction n'est plus une question qui se pose, car l'évidence est que l'on ne peut pas lutter contre celui-ci. Nous sommes confrontés au *temps de la mer*, un dialogue s'instaure donc entre ce que vivent les personnages et ce que nous vivons au jour le jour. Jamais sur un tournage je n'avais ressenti cette proximité entre la destinée des personnages et celle du tournage, soumises aux mêmes changements climatiques.

Comment alors préserver ses idées de mise en scène et de cadre,

malgré l'irruption permanente du réel ?

Cadrer sur le bateau, c'est mettre à l'épreuve du réel les idées que l'on a eues sur le papier. Nous n'avions pas vraiment pu faire de repérage et surtout nous n'étions jamais sortis en mer avec la caméra. Je ne me doutais pas, par exemple, qu'il est impossible de se déplacer avec la caméra durant une prise. Avec la houle, le cadreur doit être assis ou très bien attaché pour ne pas perdre l'équilibre. Cela réduit donc considérablement les possibilités de cadre ! Guillaume Schiffman m'a dit avoir été confronté au même problème, malgré une production d'une tout autre ampleur. Lui avait choisi d'appuyer la caméra sur des sacs remplis de billes en polystyrènes qui servent d'ordinaire de couchage pour les navigateurs. La caméra, posée sur ces sacs étaient isolées des vibrations du bateau, mais étaient également immobile. G. Schiffman était d'ailleurs tenu par un machiniste en permanence.

Cette immobilité de la caméra implique l'utilisation d'outils de découpage assez rudimentaires. Nous avons souvent tourné les séquences en continuité, ce qui permettait de se rendre compte très vite de l'instant où nous avons besoin de changer de plan. Nous tournions un plan et nous tombions assez vite d'accord avec Brice Barbier (le chef opérateur) sur le moment dans le récit où celui-ci n'était plus intéressant. Nous avons fonctionné très souvent comme cela, en improvisant le découpage à partir des grandes directives que j'avais donné. Ces directives étaient de ne jamais sortir du point de vue des personnages, à part lors de moments précis et bien choisis dont nous allons parler.

Par ailleurs, le choix de fixer le cadre sur l'horizon ou sur le bateau ne fut pas réellement aussi important que je le pensais. La caméra étant toujours libre, le cadreur instinctivement essayer de suivre l'horizon sur les plans les plus larges et suivre le bateau sur les plans plus serrés. En effet, si l'on suit l'horizon sur un plan serré, l'acteur va avoir tendance à sortir du cadre du fait de la houle.

Lorsque le bateau prend les commandes et avance de lui-même, il me semblait intéressant de sortir du point de vue des personnages pour signifier

cette situation qui leur échappe. Cela permettait également de changer d'échelle et ainsi de pouvoir situer le bateau et son isolement.



Illustration 44: Brice est envoyé en haut du mat pour tourner un plan en top-shot, un point de vue différent alors que le bateau "prend vie"

Nous avons donc tourné une journée avec deux bateaux : le bateau de jeu et un autre voilier sur lequel était positionnée la caméra. Nous n'avions pas pu embarquer de système de stabilisation et nous avons donc cadré ces plans de la même manière que ceux tournés sur le bateau de jeu : à l'épaule. Ce fut une journée éprouvante car la mer était agitée, pour la première fois du tournage. Nous avons réussi à capter ce qui était nécessaire, mais ces images sont très difficilement exploitables au montage. Je n'ai pas encore terminé le montage au moment où je rends ce mémoire, mais il me semble déjà très compliqué d'utiliser ces plans car, n'étant pas stables, ils font exister un véritable point de vue à l'extérieur du bateau, comme si une autre embarcation était présente. Si nous avions eu les moyens, une tête gyrostabilisée aurait été l'outil parfait pour ces plans



Illustration 45: Capture extrait des rushes de la PPM *MARINS*, plan du Joshua tourné depuis un autre voilier

Diriger les acteurs sur un bateau s'est également avéré être un petit défi. En effet, j'aime pouvoir parler au comédien entre les prises de manière discrète, sans que toute l'équipe écoute mes recommandations. Sur un voilier comme celui sur lequel nous étions, il est impossible d'accéder à ce degré d'intimité. La promiscuité sur le bateau est telle qu'il faut accepter que l'équipe technique soit au courant de toutes les directives données aux acteurs, de tous les problèmes et également de toutes les tensions apparaissant parfois dans le travail avec l'acteur. Bien que cette situation soit parfois délicate à gérer, cela m'a semblé être finalement un élément qui a fusionné l'équipe et fait en sorte que tout le monde donne son maximum dans des conditions parfois peu agréables (humidité, mal de mer...).

Enfin, j'ai tenté durant le tournage de trouver des solutions pour faire ressentir l'isolement et le temps par le jeu des acteurs. Chaque séquence est alors construite comme une boucle. Alors que dans un film « classique », les séquences se terminent souvent par un mouvement des personnages, il était impossible ici de faire partir l'un des hommes. Impossible alors d'appliquer le schéma : ils se croisent, se parlent voir se disputent, et repartent chacun de leur

côté. La solution était donc de créer des boucles durant lesquelles les personnages commencent à se parler, résolvent l'enjeu de la séquence puis au lieu de partir, restent l'un à côté de l'autre (car ils n'ont pas le choix). Ceci amène des situations assez cocasses notamment lors des scènes de dispute et j'espère que le comique du film naîtra de ce schéma narratif.

La gestion de la lumière du soleil fut aussi un défi permanent. Les scènes doivent se tourner assez vite car il est très difficile de conserver une lumière cohérente sur l'ensemble d'une séquence. Si le bateau est à l'arrêt au large, il est impossible de mettre une ancre et le bateau dérive donc selon les courants et a tendance à tourner sur lui-même. Le soleil passe donc très vite d'un côté à l'autre des personnages. Nous tournions donc assez vite chaque prise pour prendre ensuite le temps de replacer le bateau par rapport au soleil avant de lancer le moteur. Si le bateau est en mouvement, la position des voiles va compliquer l'équation. Il va être alors très compliqué de garder à la fois les voiles et le soleil du bon côté. Nous avons donc tourné la plupart des séquences lors desquelles le bateau avance en plan-séquence, pour éviter de perdre trop de temps, et de se concentrer uniquement sur des problèmes de raccord plutôt que sur le jeu et le cadre.

Par ailleurs, je n'avais pas pensé avant le tournage que la couleur de la mer allait être un problème permanent. La mer n'a jamais la même couleur. Celle-ci est définie à la fois par la texture du fond (vase, sable, roche...), la couleur du ciel et les mouvements de l'eau. En quelques secondes la couleur évolue et dans un champ, contrechamp par exemple, cela pose des problèmes de raccord. La seule véritable solution est de corriger ce problème à l'étalonnage, maintenant que cela est rendu possible par l'étalonnage numérique. L'idéal est donc de pouvoir sélectionner la couleur de la mer et de modifier uniquement cette partie de l'image à l'étalonnage. Il est préférable que les costumes du personnage ainsi que le bateau ne soient pas vert ou bleu, mais d'une couleur très différente de la mer. Pour *En Solitaire*, Guillaume Schiffman

me dit avoir choisi de tourner en RED Epic car c'était pour lui (et après des tests) la caméra qui permettait le mieux cette sélection de la mer à l'étalonnage. Et par ailleurs, le costume de François Cluzet ainsi que le bateau ont des couleurs très différentes de celles de la mer pour ne pas gêner la sélection.

Je n'avais pas pris la mesure de ce problème, mes personnages ont donc tous les deux des costumes dans les tons bleus. Je n'ai pas encore fait l'étalonnage du film, mais d'après mes tests, il sera très compliqué de ne sélectionner que la couleur de la mer à l'étalonnage. Ce ne sera tout de même pas un réel problème, car nous avons eu la « chance » de tourner au large de La Rochelle où les fonds sont très vaseux et donc l'eau plutôt uniformément verte. De plus, nous avons tourné tout le film sous un ciel bleu, l'eau n'a donc pas véritablement changé de couleur.

En ce qui concerne la prise de son, je n'ai pu embarquer qu'avec un ingénieur du son, qui s'occupait donc en même temps de la prise de son et de la perche. La gestion du vent est bien sûr ce qu'il y a de plus compliqué en mer, car le micro est constamment soumis à des rafales plus ou moins violentes. Il est donc nécessaire d'équiper le micro de bonnettes solides permettant d'éliminer le son du vent. Par ailleurs, le problème des ombres portées de la perche est très compliqué à régler sur un bateau, notamment lorsque celui-ci est à l'arrêt et tourne sur lui-même (comme je l'ai expliqué précédemment). Dans ce cas-là, il sera très compliqué de prendre des repères pour ne pas faire rentrer l'ombre de la perche dans le cadre. Il n'y a pas vraiment de solution à ce problème si l'on veut prendre du son direct. Il faut simplement être très vigilant et permettre à l'ingénieur du son une grande liberté de mouvement.

Ayant les deux mains occupées à tenir la perche, l'ingénieur du son devra être constamment attaché au bateau, pour ne pas tomber ou passer par-dessus bord. Il ne faut surtout pas négliger le temps d'installation pour ne pas rater la prise ou mettre en danger le perchman.

Nous avons enregistré énormément de sons d'ambiances et de détails, car bien sûr, le *réalisme* des séquences passe par la recréation de l'ambiance sonore du large. Nous avons pris le temps d'enregistrer le vent, la mer, les grincements du bateau ou encore les battements des voiles. Ceci me semble très important pour redonner au film une continuité temporelle. Le vent et les sons de l'eau permettront de retrouver le « temps » de la mer, marqué par la présence continue d'un bruit de fond. Les séquences de navigation sont bien sur rendues bien plus impressionnantes si l'on entend le navire cogner contre les vagues et le vent forcer. Ceci participe de la mise en situation du spectateur.

Enfin, une séquence devra être refaite en post-synchronisation. Une séquence devait être tournée au coucher du soleil, ce qui impliquait donc de rester au large jusqu'à 21h. Or, nous devions être au port avant 23h, pour qu'il y ait encore assez d'eau pour pouvoir entrer dans le port. Ayant pris un peu de retard nous avons dû tourner la fin de la séquence en rentrant en port, avec le moteur du bateau qui tournait. Bien sûr, le son du moteur est présent dans toutes les prises de son de parole, nous devons donc enregistrer de nouveau les paroles de cette séquence en studio. Voici encore un exemple des contraintes naturelles et immuables qu'induit un tournage en mer.

En conclusion, il me semble que le tournage fut plutôt réussi, mais qu'avec maintenant l'expérience de la mer, je ne referai pas certaines erreurs. Bien sur, la majorité des solutions pour améliorer encore les conditions du tournage nécessiteraient un budget plus conséquent.

Tout d'abord, avoir un système de stabilisation aurait permis d'améliorer, comme je l'ai dit, les plans larges tournés depuis un autre bateau. Le mieux aurait été d'utiliser un zodiac équipé d'une tête gyrostabilisée comme celui utilisé pour le tournage du film *Océan* de Jacques Perrin. Cela aurait permis de tourner des plans très stables au ras de l'eau, et ainsi de ne pas prendre un point de vue trop « impossible » en hauteur et de garder la sensation de proximité avec la mer.

Ensuite, l'idéal aurait été avoir une autre équipe caméra à terre. En effet, lorsque l'on tourne en mer, une fois que l'on est de retour au port et que la journée de tournage est terminée, il y a encore un gros travail de rangement et de nettoyage de matériel. Il est impossible de prendre le risque de laisser du sel sur l'objectif ou la caméra, ce qui induit donc un nettoyage en profondeur du matériel chaque soir. Guillaume Schiffman m'expliquait qu'il avait donc sur le tournage de *En Solitaire*, deux équipes caméra, dont une qui restait à terre et avait pour rôle la préparation du matériel et le nettoyage de celui-ci. Cela permet à l'équipe de tournage de se reposer une fois arrivée sur terre.

Enfin, et c'est sûrement une constante lors d'un tournage, j'aurais aimé avoir plus de temps pour tourner le film. Avec une journée de plus de tournage, nous aurions pu nous concentrer plus sur l'élément maritime, faire plus de plans de paysages, et ainsi avoir plus de possibilités pour faire ressentir la temporalité de la mer. Peut-être aurais-je dû me concentrer davantage sur les manières de faire ressentir le temps qui passe, ce qui est déjà un défi dans le cadre d'un format court.

Mais, plus que tout, ce film m'a permis d'essayer des choses et de comprendre également ce qui me passionnait dans le tournage en mer. Contrairement à ce que je pensais en me lançant dans l'aventure, ce n'est pas le défi technico-artistique du tournage en mer qui m'a intéressé le plus. Ce fut intéressant, parfois passionnant mais j'ai toujours eu l'impression qu'il fallait se battre pour que cela ne prenne pas le pas sur la comédie et l'intérêt du film en soit. Il fallait toujours avoir à l'idée que nous n'étions pas là pour accomplir une forme d'exploit mais pour tourner un film qui soit drôle, intéressant et qui fasse ressentir au spectateur les sensations de la mer.

Mais l'envie de capturer la mer et le personnage en mer ne s'est pas éteinte, elle a même été ravivée par cette expérience. Mais j'ai maintenant envie de tourner un film en mer sans les contraintes du voilier ou du « petit navire » où l'on est toujours soumis à la houle et à la promiscuité. J'aimerais désormais tourner sur un cargo, un mastodonte des mers qui quitte la terre pendant

plusieurs semaines. C'est la question du départ qui finalement me passionne. Le retour à la mer, la confrontation avec l'infini de l'horizon et son influence sur le personnage. Le rapport du personnage avec la mer mythologique est quelque chose que j'aimerais continuer à explorer. Mon projet pour cela est de partir avec un acteur et un ingénieur du son sur un cargo pendant plusieurs jours voir plusieurs semaines.

Construire le film à partir du rapport entre la mer, le personnage et la caméra. Filmer la confrontation au large, le rapport entre l'infini du paysage et l'intimité du personnage. Tenter de capter, avec la caméra, l'influence de l'infiniment grand sur l'infiniment petit.

Conclusion

Bien sur, ce travail sur la relation entre le cinéma et la mer aurait pu emprunter d'autres voies. Le sujet est si large qu'il m'apparaît toujours de nouvelles pistes de réflexion. Je n'ai pas pu ici traiter de tous les tableaux, de toutes les photographies et de tous les films ayant un rapport avec l'élément maritime. J'ai choisi deux voies pour comprendre comment la mer pouvait être utilisée pour elle-même au cinéma : la mer comme motif et le mythe marin. Ces voies sont des hypothèses, des intuitions que j'ai voulu explorer.

J'ai d'abord étudié l'utilisation de la mer comme motif, au sens pictural du terme. Les peintres se sont toujours intéressés à la mer, source de peurs, et de symbole. Avant la révolution impressionniste, la représentation biblique de la mer comme outil du Déluge prédominait. La représentation artistique a participé à vaincre la peur commune de la mer lorsque *la marine* a vu le jour, à la fin du XVIII^e siècle. La mer devient réellement un motif étudié pour lui-même avec l'arrivée des impressionnistes. Ceux-ci s'appliquent à retranscrire le réel tout en lui donnant une profondeur, cherchant à fondre la représentation de leurs émotions et celle du paysage. La mer devient un *miroir de l'âme*, mais également un adversaire, symbolisant la foule ou la société menaçant l'artiste.

La mer devient avec la photographie un défi technique. Le photographe doit aller au-devant de l'élément et Le Gray se placera dans la lignée des peintres impressionnistes en adaptant, grâce à sa maîtrise de la technique photographique, la représentation de la mer à son imagination.

C'est alors que le cinéma voit le jour. La parenté plastique de ce médium avec la mer est frappante. Le mouvement aléatoire des grains sur la pellicule fait écho à celui des vagues sur l'étendue maritime. Cela va faire de la mer un motif privilégié des cinéastes de l'avant-garde des années 20. Ceux-ci s'emploient à utiliser la mer comme un outil narratif, faisant surgir le motif pour souligner les émotions des personnages ou pour souligner le drame. Ils tentent également de

décrire autrement les paysages maritimes, mettant en relation la géographie et le corpusculaire en alternant les valeurs de plan. Le concret et l'abstrait se voient associer, les cinéastes mettant en relation des images *de reportage* et des images mentales. Ici encore on retrouve la notion d'impressionnisme, les cinéastes de l'avant-garde des années 20 étant d'ailleurs qualifiés comme cela à l'époque.

Les recherches autour du motif maritime permettent la création de véritables *tempêtes visuelles*, grâce notamment à l'association de plans tournés en extérieurs et en studio. La lumière et les mouvements de caméra créent la tempête : en bousculant la pellicule, le cinéma ne filme plus la tempête mais la crée !

Ces recherches formelles trouvent leur continuité dans le film *Leviathan* de Véréna Paravel et Justin Castaing-Taylor, qui livrent une expérience visuelle intéressante à plus d'un titre. Le film est tourné à l'aide de petites caméras GoPro, donnant aux images une texture bruitée et grouillante. On retrouve ici, à l'heure du numérique, la continuité d'une recherche sur la parenté plastique entre le cinéma et la mer. Mais ici, il n'est pas affaire de beauté romantique. Le film est en lui-même un *léviathan*, monstre informe surgissant des profondeurs abyssales. Les éléments sont mêlés et les limites niées. Les poissons agonisants et les humains souffrants face à l'élément sont décrits de la même manière, très froidement, sans attention particulière. La mer et le ciel se rejoignent au cours de longs plans durant lesquels la caméra accrochée à la coque passe de la surface aux profondeurs de l'océan. Tout comme la ligne d'horizon, presque toujours absente du film, la limite entre l'air et l'eau est niée.

Par ailleurs, les cinéastes ne cadrent pas, laissant les caméras accrochées aux marins suivre leurs mouvements aléatoires. Le film a donc un aspect très abstrait, mais utilise la matière *brute* du réel, dans une forme d'impressionnisme numérique.

Mais *Leviathan* interroge aussi du fait de son titre, voué à donner une dimension mythique au film. La *tempête visuelle* ne permettrait alors pas de tout dire de la mer ? Utilisant le titre comme la légende d'un tableau, les cinéastes lient leur film à un mythe marin ancestral.

J'ai donc étudié ensuite les mythes marins et leur réactualisation par le cinéma. La mythologie maritime permet alors de *dire* différemment la mer au cinéma, notamment car le mythe et le cinéma ont des fonctionnements assez similaires, ce qui permet des ponts entre ces deux formes de récit. Aussi bien dans leurs fonctions et dans les procédés qu'ils utilisent, le cinéma et le mythe sont semblables. Le cinéma ne permet pas uniquement de convoier des mythes, mais il semble être en lui-même très proche de dernier.

Le cinéma va longtemps se faire seulement réceptacles de mythes maritimes ancestraux ou de ceux *inventés* par la littérature. L'adaptation de *Moby Dick* par John Huston ou encore celle de *The Old man and the sea* par John Sturges, ne permettent pas au cinéma d'user de sa fonction mythifiante. Les cinéastes n'utilisent pas réellement les outils du cinéma pour rester très fidèles aux romans. *Moby Dick* reprend les représentations de la mer du XIX^e siècle, aussi bien par une écriture très théâtrale que par une image inspirée des gravures illustrant le livre de Melville.

Tout comme celle de *Moby Dick*, l'adaptation de *The Old man and the sea*, rencontre un problème de re-création du réel. Les problèmes techniques empêchent le spectateur de se confronter à un réel et la rencontre avec la mer est alors impossible. Ces films ne sont pas construits par de forts partis pris formels et ainsi se situent entre une volonté de naturalisme et un non-réalisme criant. Une seule séquence du film de Sturges est intéressante, celle de l'attaque de la barque par les requins, car celle-ci présente de *vrais* animaux, intégrés dans une mise en scène de fiction. La fusion entre la captation du réel et le récit fictionnel est encore une fois particulièrement efficace.

On retrouve d'ailleurs l'alliance du reportage et de la fiction cinématographique dans le documentaire *L'Homme d'Aran* de Robert Flaherty,

qui est un exemple frappant d'un cinéma qui mythifie le réel. Le réalisateur, en reconstituant une scène de pêche traditionnelle, va faire ressurgir le mythe par et grâce au cinéma, qui lui permet d'enregistrer le mythe, mais également le recréer.

Ici, la relation du cinéma avec le mythe se fait plus claire. Tout comme le mythe, les images de cinéma documentaire sont considérées pour vraies, ce qui permet à Flaherty de re-crée une réalité perdue. La mise en scène dynamique et (encore une fois) impressionniste, lors de la scène de pêche, permet au spectateur d'être pleinement confronté à l'action et d'ainsi percevoir pleinement le combat de l'homme avec la nature. La prétendue véracité des images de cinéma qui capte le réel permet est ici détournée par le cinéaste pour faire renaître le mythe du combat avec la nature, à travers le regard du spectateur qui l'observe.

Le sentiment de véracité de la fiction passe beaucoup au cinéma par la gestion de la temporalité du récit. Or, en mer, cette question est primordiale, car le temps en mer est très différent du temps terrestre. Tout va moins vite et l'isolement accentue cette sensation. Le hors-champ doit alors être traité particulièrement, devant faire comprendre le vide et non, être un vecteur de suspens. Grâce au hors-champ, le spectateur doit percevoir l'immensité, le vide et l'isolement. Les ellipses seront également très importantes pour faire *passer le temps* et permettre au spectateur de saisir le temps de la mer sans le vivre dans sa continuité. La redondance du paysage maritime au large limite les possibilités d'ellipse, car il n'est pas possible de faire comprendre le temps qui passe en changeant d'espace géographique. L'ellipse se fera alors très souvent pas un changement météorologique, par l'alternance des jours et des nuits, ainsi que par les changements de points de vue. Mais finalement, c'est bien le personnage qui va permettre de faire comprendre le temps qui passe. Par le jeu et par sa relation avec la caméra, il va être comme un médiateur entre la mer et le spectateur, permettant à ce dernier de ressentir par procuration les émotions que la mer suscite.

Alors, je me suis concentré sur l'étude de films présentant un récit resserré autour du personnage et de son affrontement avec la mer. Ces films présentent des personnages isolés au milieu de l'étendue maritime.

Bien évidemment, le point de vue sur le personnage va ainsi devenir crucial pour la perception de la mer par le spectateur. La caméra peut-être avec le personnage sur son embarcation ou en dehors de celle-ci, dans un point de vue extérieur. La caméra peut également être stabilisée ou bien subir les oscillations du navire. Les choix du point de vue et de la stabilisation permettent de placer le spectateur par rapport au personnage : est-il avec lui ? Est-il un observateur extérieur ? Cela permet de créer des champs, contre-champs entre le personnage et la mer, comme dans *All is Lost* de J.C. Chandor par exemple.

Le personnage du navigateur solitaire est selon moi un nouveau mythe marin que le cinéma va grandement contribué à faire naître. En effet, les films présentant des navigateurs solitaires ont un rapport très particulier au réel. J'ai pris l'exemple de *En Solitaire* de Christophe Offenstein pour montrer l'influence des images documentaires tournées par les vrais navigateurs lors des courses, sur la fiction. La fiction est influencée par l'imagerie créée par les navigateurs eux-mêmes. Or, ces images présentées comme documentaires lors des courses autour du monde sont travaillées, car destinées à « vendre » la course (vivant uniquement grâce à des sponsors...). La fiction va utiliser une matière « réelle » déjà sublimée, déjà mythifiée en quelque sorte. L'intégration dans la fiction de l'imagerie des courses autour du monde va contribuer à sa mythification. Le navigateur va alors devenir le symbole de l'homme dominant l'élément, essayant de pousser ses limites pour aller toujours plus loin, toujours plus vite. Le navigateur est une version maritime du mythe du progrès, nous amenant à considérer que dépassement de soi et de ses limites comme un progrès pour l'Homme.

Un autre mythe maritime très différent est mis en scène par le cinéma : celui du naufragé, perdu en mer. Cette situation semble permettre au cinéma

de développer réellement sa relation avec la mer. Le temps est alors l'enjeu principal du film, du fait de l'isolement potentiellement mortel pour le spectateur. La mise en scène cinématographique permet la perception par le spectateur de ce temps grâce aux choix de point de vue, aux ellipses et au jeu de l'acteur.

La situation du naufragé devient alors un mythe, car elle ne se situe pas dans un temps historique. Le naufragé est hors du temps ce qui permet au cinéma de développer une temporalité différente, liée à la perception du personnage, une temporalité mythologique. Le naufrage tient également du mythe, car il confronte l'Homme à sa fin, mène le personnage (et donc le spectateur) à réfléchir à la finalité de son existence, à ce qui le pousse à s'accrocher à la vie. Comme tout héros mythique, le naufragé va affronter de nombreuses épreuves, comme la tempête par exemple, qui vont lui permettre de se questionner. Enfin, comme les mythes, les films de naufrages usent de la métaphore : la mer est le symbole de la force divine dans *Life of Pi*, et le navigateur est le symbole de l'homme qui tente de s'extraire de la société dans *All is Lost*.

La situation du naufragé permet alors de synthétiser tout le dialogue entre le cinéma et de la mer. La mer est à la fois utilisée comme motif, et comme une puissance mythologique. Les bons films de naufragé se placent alors pour moi dans la lignée de l'esthétique impressionniste. Ils sont clairement ancrés dans le concret tout en s'en échappant pour rejoindre le mythe.

J'ai alors tenté d'expliquer quelles sont les solutions techniques qui permettent de filmer cette situation d'isolement du personnage au milieu de l'étendue maritime. Je me suis basé sur mon expérience pour décrire comment il est possible de filmer sur la mer, mais également en quoi un tournage en mer est fondamentalement particulier.

Plus que le défi technique c'est cela qui me semble finalement le plus intéressé et que je continuerai à explorer. Travailler en mer instaure un autre rapport au travail et aux gens. Vouloir s'accrocher au réel pour construire son récit me paraît indispensable, je l'ai, dit, pour décrire la mer au cinéma. Mais une fois en mer, ce réel nous dépasse complètement comme il dépasse le personnage.

Filmer en mer, c'est accepter d'être avec son personnage, sans lui être supérieur, sans maîtriser complètement. C'est peut-être pour cela d'ailleurs que nombre de tournages en mer sont devenus des mythes en eux-même. On entend souvent que trois choses sont à éviter sur un tournage : les enfants, les animaux et la mer. Le cinéma aime maîtriser, contrôler les éléments pour pouvoir créer en tranquillité.

Je dis maintenant que pour capter la mer, il faut accepter de ne pas maîtriser et de se laisser porter par l'élément. Être en mer n'est pas une situation que l'on vient simplement capter, c'est une situation que l'on vit. Et le cinéaste voulant engager un dialogue avec cet élément devra se soumettre à ses lois. Ce n'est pas en tentant de s'extraire du réel, en tentant de le dominer complètement que la mise en scène permettra de transmettre le sentiment d'être en mer. Tout comme les impressionnistes ont abandonné la représentation pure pour laisser leurs sentiments déborder sur la toile, il me semble que le cinéaste qui veut capter la mer doit se libérer des contraintes de tournage créées pour encadrer le travail. L'élément ne doit pas être une toile de fond du tournage, il doit en faire partie. Et c'est ainsi que la mer pourra devenir un véritablement élément du récit et non un simple décor.

Bibliographie

Livres

- AUBENAS Sylvie (sous la dir. de), *Gustave Le Gray 1820-1884*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2002
- AUZEL Dominique, *Voiles et toiles : mer, bateaux et cinéma*, Paris, Dreamland éditeur, 1996, préface de Daniel Toscan du Plantier
- BORHAN Pierre , *L'art de la mer, Anthologie de la photographie maritime depuis 1843*, Paris, Ed.Arthaud, 2009
- BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma*, 18ème édition, Paris, Cerf-corlet, 2008
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, Librairie Philosophique Vrin, Biblio Textes Philosophiques, trad. B. Saint Girons, 1998
- CORBIN Alain et RICHARD Hélène (sous la dir. de), *La mer :Terreur et fascination*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Seuil, 2004
- COUREAU Didier, *Flux cinématographique cinématographie des flux*, Paris, L'Harmattant, Col. Esthétiques, 2010
- DUMEZIL Georges, cité par BRUNEL Pierre, dans l'introduction du *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed. Du Rocher, 1994, p.11
- FLÉCHEUX Céline, *L'horizon : des traités de perspective au Land Art*, Rennes, Ed. Presses universitaires de Rennes, Col.Aesthetica, 2009
- HAUDIQUET Annette, catalogue de l'exposition « Vagues, autour des Paysages de mer de Gustave Courbet », Somogy, 2004
- HEMINGWAY Ernest , *The old man and the sea*, 1952, repris par les éditions Gallimard, Paris, 1952, trad Jean Dutour
- HUGO Victor, *Les travailleurs de la mer*, 1886, repris par les éditions Gallimard, Paris, 1980

- LE GRAY Gustave, *Photographie : traité nouveau, théorique et pratique*, Paris, Lerebours et Secretan, 1851
- MELVILLE Herman , *Moby Dick*, Londres, Ed. Richard Bentley, 1851, repris aux Ed. Gallimard dans la Col. Folio Classiques en 1941, préface de Jean Giono, traduction de Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono
- PLATON, *La République*, livre II, Paris, Flammarion, Col. Flammarion philosophie, 2002, traduction de Georges Leroux
- SABOURAUD Frédéric, *L'Homme d'Aran de Robert Flaherty*, Paris, Yellow Now, Col. Côté films, 2012
- THOUVENEL Éric , *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, Ed. Presses universitaires de Rennes, Col. Le Spectaculaire, 2010
- Encyclopédie Larousse en trois volumes, Tome deux, Article « Mythe », Paris, Librairie Larousse p. 1067
- Encyclopædia Universalis, Corpus 15, article « Mythe », Paris, Ed. Encyclopædia Universalis, 1992, p. 1037 à 1052

Reuves

- Vertigo, n°8, Plans d'eau, Paris, Avancée Cinématographiques-Vertigo, 1991.....
- La voix du regard, n°7/8, Ed. La voix du regard, février 1995
- Eric ROHMER, « Leçon d'un échec : à propos de Moby Dick », *Cahiers du cinéma*, n°67, janvier 1957
- BAZIN, André, « Bruxelles 1958 : Le festival mondial du film », *Cahiers du cinéma*, n° 85, juillet 1958
- Florence MAILLARD, « Entre deux mondes », in *Cahiers du cinéma*, n°685, janvier 2013
- REUMONT François, « Tournage en haute mer » in *Sonovision*, n°589, novembre 2013, p. 94-96

- Ersnt H. GOMBRICH, « Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting », in *Gazette des Beaux Arts*, XLI, Janvier-Juin 1953, p. 335-360

Travaux de recherche

- KREMER David, Prises de vue et Tempête en mer, Travail de fin d'étude, La Femis, Département image, 2008.
- ZAINOUN Ibtisam , Le roman maritime, un langage universel, Paris, L'Harmattan, 2007

Sources internet

- Catalogue multimédia de l'exposition « Mer, terreur et fascination », dir. Editoriale de Françoise Juhel, <http://expositions.bnf.fr/lamer/index.htm>, 2004
- Adam COOK, « Heavy Metal: An Interview with *Leviathan* Co-Director Véréna Paravel », Notebook <https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel>, 28 aout 2012

Filmographie

- CHANDOR J.C, *All Is Lost*, USA, 2013, 106 min, couleur
- DE BARONCELLI Jacques, *Pêcheurs d'Islande*, France, 1924, noir et blanc, muet
- FLAHERTY Robert, *L'Homme d'Aran*, Grande-Bretagne, 1934, 77 min, noir et blanc, muet
- HUSTON John, *Moby Dick*, USA, 1956, 115 min, couleur
- KORMAKUR Baltasar, *Djúpið (The Deep)(Survivre)*, Islande, 2012, 93 min, couleur
- KREMER David, *L'étoile du matin*, France, 2012, 40 min, couleur, <http://vimeo.com/61215087> (mdp : frais)
- LEE Ang, *Life of Pi*, USA, 2012, 125 min, couleur, 3D
- L'HERBIER Marcel, *Le Diable au cœur*, France, 1928, 2h5min, noir et blanc, muet
- L'HERBIER Marcel, *L'homme du large*, France, 1920, 1h26min, noir et blanc, muet
- LUMIERE Auguste et Louis, *Barques sortant du port*, France, 1895, 46s, noir et blanc, silencieux
- OFFENSTEIN Christophe, *En Solitaire*, France, 2013, 93 min, couleur
- PARAVEL Véréna et CASTAING-TAYLOR Lucien, *Leviathan*, 2012, 87 min, couleur
- PETERSEN Wolfgang, *The Perfect Storm*, USA, 2000, 130 min, couleur
- STURGES John, *The Old man and the sea*, USA, 1958, 86 min, couleur
- TOURE Moussa, *La pirogue*, France-Sénégal, 2012, 87 min, couleur

Tables des illustrations

Illustration 1: Fabriano, Saint Nicolas du Bari, 1425.....	13
Illustration 2: Hendrick Cornelisz Vroom, Tempête avec cinq bateaux sombrant, XVIIè siècle.....	15
Illustration 3: John MARTIN, The evening of the Deluge, 1828.....	17
Illustration 4: Tempête de neige sur la mer, Turner.....	18
Illustration 5: Victor HUGO, Ma destinée, 1867.....	19
Illustration 6: Gustave COURBET, Le bord de mer à Palavas, 1819.....	20
Illustration 7: Caspar David FRIEDRICH, Le moine au bord de la mer, 1809. .	20
Illustration 8: Katsushika HOKUSAI, La Grande Vague de Kanagawa, 1829...	21
Illustration 9: Gustave COURBET, La Vague, 1870.....	22
Illustration 10: Franco SALAS BORQUEZ, L'horin perdu.....	23
Illustration 11: Edouard-Denis BALDUS, La Ciotat, 1859.....	27
Illustration 12: Gustave LE GRAY, Sète n°18, 1857.....	28
Illustration 13: Albert LONDE, La vague, vers 1893.....	31
Illustration 14: Jean GAUMY, Pleine mer, 2001.....	33
Illustration 15: Hiroshi SUGIMOTO, Tyrrhenian Sea, 1993.....	34
Illustration 16: Leviathan	43
Illustration 17: Mouettes volant à l'envers dans Leviathan.....	44
Illustration 18: Sang des poissons rejeté dans la mer, dans Leviathan.....	47
Illustration 19: Le cachalot blanc du Moby Dick de John Huston.....	67
Illustration 20: Exemple d'une transparence de The old man and the sea, de John Sturges.....	70
Illustration 21: Les deux points de vues du combat avec les requins dans Le Vieil Homme et la mer.....	71
Illustration 22: Le face à face de l'enfant avec le requin baleine, L'homme d'Aran	73
Illustration 23: Le lancer du harpon dans L'Homme d'Aran.....	75
Illustration 24: Mer agitée de la fin de L'Homme d'Aran.....	76
Illustration 25: Mer plutôt calme du début de L'Homme D'Aran	76
Illustration 26: L'isolement dans The Deep.....	80

Illustration 27: Coucher de soleil dans En Solitaire.....	82
Illustration 28: Coucher de soleil dans Life Of Pi.....	82
Illustration 29: Plan stabilisé depuis l'extérieur du radeau dans All is Lost.....	88
Illustration 30: Plan non-stabilisé depuis l'intérieur du bateau dans All is Lost.	88
Illustration 31: Plongée sur le radeau au milieu de l'océan dans All is Lost.....	89
Illustration 32: Enchaînement de plans dans En Solitaire.....	91
Illustration 33: La navigatrice se filme dans L'Etoile du Matin.....	94
Illustration 34: La folie gagne la navigatrice dans L'étoile du matin.....	96
Illustration 35: François Cluzet permet d'apprécier la hauteur des vagues dans En Solitaire.....	101
Illustration 36: Les points de vues extérieurs pris par hélicoptère qui prédominent dans The Perfect Storm.....	103
Illustration 37: Enchaînement de plans pendant une tempête de Life of Pi.....	105
Illustration 38: Le container de chaussure qui heurte le voilier dans All is Lost	107
Illustration 39: Le Joshua (capture extraite des rushes de la PPM MARINS). .	111
Illustration 40: La "Longue Route" du Joshua autour du Monde.....	112
Illustration 41: Capture extrait des rushes de la PPM MARINS, plan du Joshua tourné depuis un autre voilier.....	125

Dossier PPM

ENS Louis Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2013 / 2104

Soutenance de juin 2014

« MARINS »

Un film de Fabio CALDIRONI

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé :

Filmer en mer,

ou comment faire de la mer un élément du récit et non pas un simple décor.

Directeurs de mémoire : John Lvoff et Yves Angelo

Présidente du jury Cinéma et Coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

147/169

SOMMAIRE

Curriculum Vitae.....	149
Synopsis.....	150
Note d'intention de la PPM.....	151
Scénario.....	154
Liste de matériel.....	165
Plan de travail du tournage et de la post-production.....	167
Etude technique et économique.....	168
Synthèse des résultats.....	169

Curriculum Vitae

Fabio CALDIRONI

231, rue MARCADET
75018 PARIS

03/09/1991
caldironi.fabio@orange.fr
06.26.72.31.87

PERMIS B

FORMATION

ENS Louis Lumière
Promo Cinema 2014

Classe prépa CineSup
2009-2010

BAC S mention TB
Lycée Charlemagne

LANGUES

Français : langue maternelle
Anglais : courant
Espagnol : bases

COMPÉTENCES

Assistanat 16mm / 35mm / HD /
cinéma numérique

Gestion de rushes numériques
(« data-management »)

Gestion de workflows numériques
et argentiques

Maitrise des logiciels de montage
Avid, Final Cut Pro

Maitrise des logiciels d'étalonnage
Da Vinci, Rain, Color

Habilitation électrique BR

Formation Sécurité Incendie

Formation Prévention et Secours
Civiques

LOISIRS

Photographie argentique, football,
batterie, voile

ASSISTANT OPERATEUR

- 2014 . *Code Barres*, Christian François (LM), Les films du Silence.
RED ONE MX / 2nd assistant
. *A2H - Elle ne veut pas* de Valentin Petit (clip).
RED Scarlet / 1er assistant
. *P.H. Crew - Winter's coming* de V. Petit (clip), Les Inrocks.
Canon 5D Mark III / 1er assistant
- 2013 . *El Libro*, Maxime Martinot (CM), Collectif COMET.
Aaton XTR (16mm) / 1er assistant
. *Sorcière* de William Herrero (CM), ENSLL.
Arri ALEXA / 1er assistant
. *Exercice Dolly* (CM), ENSLL
Arri ALEXA / 2nd assistant
- 2012 . *L'âge de son retour*, Arnaud Gautier (CM), Vitriol Film
Canon C300 / 1er assistant (essais et prépa).
. *Les canelets*, Gaultier Durhin (CM), ENSLL
Arri SR2 (16mm) / 1er assistant

CHEF OPERATEUR

- 2014 . *Everydayz - Né sous le sun*, V. Petit (Clip), 5D, BETC & BGA
. *L'Entourage - Jim Morrison*, V. Petit (Clip), Red Scarlet, ParisSud
. *Kaaris - Bouchons de liège*, V. Petit (Clip), Red Scarlet, HK Corp
- 2013 . *Et l'homme créa*, David Rousseau (CM), Jive Squad. 5D Mark 3
. *Bibliothèque* - Carol Perdigao (CM), ENSLL. Moviecam (35mm),
optiques anamorphiques
. *Generali Assurance* (Pub web), O'cédille. Sony F3
. *Velocity Bird - Sea*, V. Torano (clip), Setka Films. Red Scarlet
- 2012 . *Day 0*, Sylvain Berard (CM). Canon C300
. *L'autre dimension*, W. Herrero (CM), ENSLL. Sony 900R
. *Composition*, Fany Mazoyer (CM), ENSLL. Aaton XTR (16mm)
. *Don Nino - Beats*, Brice Barbier (CLIP), Infine Music. Canon 7D
. *Déport*, B. Barbier (CM), Setka Films, Canon 7D
. *Rap Contenders* (Captation événement), 7 x Canon 5D

AUTRES EXPERIENCES

Réalisation

- 2014 . *MARINS* (CM), ENSLL. Sony F55
. *L'ancre et le serpent* (CM), ENSLL. Arri Alexa
. *Midnight Locomotive - Slow March when you arge gone* (clip),
Setka Films. RED One MX
- 2013 . *Midnight Locomotive - W'll be walking on the moon* (clip),
Setka Films. Canon 5D Mark III

Electricité

Différentes expériences en électricien et chef électricien (CM, clip et pub)
Prods : Le protocole Gali ; Affreux, Sales & Méchants ; Cine 7...

- 2010 : Stage d'un mois à CinéLumière de Paris
Accueil des clients, préparation des commandes, tests divers...

Synopsis

Charles et Julien se sont très bien connus dans leur jeunesse. Deux très bons amis qui ont grandi ensemble au bord de la mer, à La Rochelle.

Charles et Julien vont se retrouver par hasard dans un bar, tard le soir, venus chacun de leur côté. Julien porte un caban, une petite barbe et des chaussures bateaux. Il est en quelque sorte une caricature du marin. Ils se racontent un peu leur vie. Ils disent être devenus tous les deux marins : l'un convoie des bateaux et l'autre est lieutenant dans la marine marchande.

Charles et Julien sortent à la fermeture, errent dans les rues désertes, se racontant leurs histoires de marins. Saouls, ils décident de finir la soirée dans un bateau, un voilier amarré au quai.

Au matin, les deux hommes se retrouvent en pleine mer. Seuls. Le bateau file toutes voiles dehors. Ils arrivent difficilement à descendre les voiles puis vient le temps de discuter de ce qui est arrivé. Chacun suspecte l'autre d'avoir démarré le bateau mais ils finissent tous les deux par s'avouer qu'ils ne savent pas naviguer. Ils se sont menti l'un à l'autre, se sont inventé un passé.

Comment vont-ils faire pour rentrer au port ?

Note d'intention de la PPM

NB : Vous trouverez ici la copie de la note d'intention originale de la partie pratique écrite au lancement du projet de film.

Pour autant vous pouvez retrouver dans mon mémoire des précisions concernant ces intentions dans le deuxième chapitre de la troisième partie nommé « *Filmer l'isolement en mer* ».

Note d'intention écrite le 23 janvier 2014 :

Comment filmer en mer ? Et plus particulièrement, comment filmer les Hommes sur la mer ? Voilà la question que je vais tenter de développer lors de l'écriture du mémoire. Ici, il faut entendre le mot « comment » sous deux sens différents mais liés. En effet, ce mémoire interrogera à la fois les différentes techniques utilisées pour filmer en mer, mais il abordera également la question de l'utilisation par les cinéastes du motif maritime.

Ce mémoire sera donc au carrefour de la technique et de l'esthétique. La meilleure manière de mettre en pratique les recherches effectuées est donc, il me semble, de réaliser une fiction qui se déroulera en mer.

De fait, la préparation de celle-ci, et en particulier l'écriture du scénario permettra de mettre à profit les découvertes faites lors de la rédaction du mémoire à propos de l'appropriation par le cinéma des mythes maritimes. Et bien évidemment, le tournage constituera une mise en pratique des techniques que je découvrirai durant les prochaines semaines.

J'ai envisagé un temps la réalisation d'un documentaire, pour lequel j'aurais pu partir seul ou uniquement accompagné d'un ingénieur du son. Ce projet aurait bien entendu été plus simple à mettre en place. Moins de logistique, moins de contraintes, mais également moins d'intérêt il me semble.

En effet, seul sur un navire, je n'aurais pu observer qu'un seul point de vue sur le personnage car il aurait été impossible pour moi de quitter le navire sur lequel j'aurais été embarqué. Rentrer dans un dispositif fictionnel, avec une

équipe un peu plus lourde me permettra, je l'espère, de multiplier les points de vue et de pouvoir filmer le personnage depuis le pont, depuis un autre navire ou encore depuis la côte. Et c'est exactement l'un des axes de recherche de mon mémoire, car la particularité des films marins est la manière dont est gérée la question du point de vue : faut-il compenser la houle ? Faut-il garder un point de vue « réaliste » et ce cantonner à rester sur le bateau lorsque l'on est en pleine mer ? Voici un aperçu des questions qui se poseront lors de la préparation du film. Ces questionnements sont très particuliers aux films tournés en mer et c'est pour cela que j'aimerais les aborder.

Pour ce film j'ai eu envie d'aborder la question de la « légende » maritime tout en la liant à un dispositif enfermant les personnages en pleine mer. C'est de là qu'est née l'idée de mettre en scène deux personnages de menteurs, se faisant croire à l'un l'autre qu'ils sont des grands navigateurs.

Une fois ces deux personnages en pleine mer, ils sont confrontés à leur incapacité à revenir sur Terre. Mais, ils seront également obligés d'expliquer d'une certaine manière leur mensonge. C'est ici qu'intervient la réflexion sur les mythes maritimes et l'attrance des hommes vers la mer. Le début du film devra placer l'univers des deux hommes, qui s'invente chacun une vie de grand navigateur. Le bar dans lequel il se retrouve est un vieux bar de marin qui sera propice à la mise en place de cet univers presque ridicule. Mais rien ne laissera penser, avant que les deux hommes arrivent en mer, qu'ils se sont menti.

Le registre du film se situe donc clairement du côté de la comédie. C'est un choix que j'ai tout d'abord fait car lorsque j'ai composé ma filmographie je me suis rendu compte qu'aucun des films présents n'est une comédie. En effet, le thème maritime inspire plutôt à la tragédie, sûrement car les mythes fondateurs de la mythologie maritime (Jonas et la baleine, *L'Odyssée*, *Moby Dick*...) sont assez loin d'être des comédies. J'ai donc envie d'essayer d'utiliser ces mythes pour en faire quelque chose d'autre.

Le film se tournera à La Rochelle pour plusieurs raisons. Tout d'abord c'est une ville très cinématographique, qui fera un décor parfait pour le début du film, avant que les deux hommes se retrouvent en mer. C'est ensuite une ville que je connais bien et où j'ai de nombreuses attaches familiales. Il sera

facile de se loger et d'avoir des véhicules à notre disposition.

Par ailleurs, je connais bien l'équipe du Musée Maritime de La Rochelle et je suis actuellement en train d'établir un contact avec l'association des amis du musée maritime, qui pourra vraisemblablement me fournir un bateau et des skippers pour effectuer des sorties à la journée, ce qui nous permettrait de tourner en mer. L'idéal serait d'obtenir le prêt d'un voilier avec un skipper pour quatre jours de tournages en mer, ainsi qu'un zodiac ou un autre bateau pour pouvoir filmer. C'est ce que je suis en train d'organiser actuellement.

J'aimerais donc pouvoir dans l'idéal explorer différents modes de filmage en mer, en plaçant la caméra sur un zodiac et sur le bateau lui-même, mais également en utilisant une tête stabilisée pour éliminer la sensation de roulis. Je pense donc essayer d'obtenir le prêt d'une tête comme la Mini-C de Nettman, qui semble être le plus petit et le plus simple des systèmes gyro-stabilisés du marché. Si le prêt d'une tête stabilisée n'est pas envisageable, je tenterai d'obtenir un support de stabilisation de caméra tel que le Tyler Minigyro. J'envisage également de tenter d'obtenir le prêt d'un petit drone pour pouvoir effectuer des prises de vues aériennes qui pourraient être intéressantes notamment pour traduire l'isolement des deux personnages sur le bateau en pleine mer.

Scénario

NB : Vous trouverez ici le scénario d'avant-tournage, celui-ci ayant évolué pendant le tournage du film. La fin du film a donc complètement changé. Vous trouverez l'explication de cette évolution dans le mémoire dans le deuxième chapitre de la troisième partie.

« MARINS » un scénario de Fabio Caldironi

SEQUENCE 1 : INT BAR - JOUR

Un homme est accoudé au bar. Son nom est Julien, il a une trentaine d'année. Il porte un caban bleu marine, un jean et des bottines en cuir. Il est assez distingué mais sa barbe de trois jours lui donne un air faussement négligé.

Il boit une bière à la bouteille tranquillement, seul, tandis qu'autour de lui les gens s'amuse. Il porte à la main des grosses bagues en or d'un autre temps.

Alors que JULIEN est accoudé au bar, une main se glisse derrière son dos pour venir se poser sur son épaule droite. JULIEN se retourne doucement vers sa droite. Il n'y a rien. Il se tourne alors vers sa gauche. Un autre homme est apparu à côté de lui, qui porte également un caban, accompagné cette fois-ci d'une casquette de capitaine. Cet homme est Charles, la trentaine également.

CHARLES
Je m'appelle Ismael...

JULIEN
... Mettons. Il y a quelques années, sans préciser davantage, n'ayant plus d'argent ou presque...

CHARLES
... et rien de particulier à faire à terre, l'envie me prit de naviguer encore un peu et de revoir le monde de l'eau...

JULIEN
C'est ma façon à moi de chasser
le cafard et de me purger le sang. (*EXTRAIT DU DEBUT DU
ROMAN MOBY DICK*) Et de ne pas croiser des abrutis comme
toi.

JULIEN se retourne vers CHARLES avec un sourire

JULIEN
Qu'est ce que tu fous là mon
Charlot ?

CHARLES vient s'accouder au bar, à côté de JULIEN.

CHARLES
Comme toi mon gros, j viens
boire. T'es tout seul ?

CHARLES (*ironique*)
Non comme toi j'suis venu avec mes potes

JULIEN
Je dirai bien que t'as pas changé
mais t'es plus moche qu'avant

CHARLES
Je te dirais bien que t'as changé
mais t'es toujours aussi pas drôle.
J'te paye une bière.

CHARLES demande deux bières au barman. Ils attendent en
silence, regardent devant eux.

CHARLES
(Prenant un accent américain)
Alors Brendon, qu'es tu devenu depuis toutes ces
années ? Non ! Tu ne t'es pas marié à Brenda tout de
même ? Incroyable !
Et moi qui suis toujours seul avec mon brave Billy
(JULIEN caresse l'épaule de CHARLES). Tu es le seul qui
me sera fidèle mon brave Billy.

JULIEN
Oh putain qu't'es lourd. J'avais
oublié les mecs comme toi.

CHARLES
Pourquoi ? Tu vis en ermite capitaine ?

JULIEN
Lieutenant. Pas encore capitaine.

CHARLES
Tu navigues ?

JULIEN
Ouai j'suis dans la marine
marchande. Ca fait cinq ans maintenant.

CHARLES
Incroyable ! Mais tu sais que je
fais du convoiage ? Des voiliers. La Rochelle, la
Martinique, les Canaries... J'ai pas mal bougé.

JULIEN
Toi ?

CHARLES
Ba ouai, à force de faire des blagues là dessus...
Ils boivent tous les deux la fin de leur bière.

JULIEN
La petite soeur ?

CHARLES acquiesce.

SEQUENCE 2 : EXT RUE - NUIT

Les deux hommes marchent côte à côte. Ils titubent
légèrement. Ils sont sur un quai.

CHARLES
Panama ? Putain... Et t'as passé
le cap j'imagine.

JULIEN
Quatre fois mon gars... Quatre
putains de fois... Et j'ai même
vu une baleine blanche.

CHARLES
Non ?!

JULIEN
Ba non t'es con.

CHARLES
Ah

JULIEN
Allez te vexe pas collègue ! Tu
le passeras le cap aussi un jour !

CHARLES

C'est pas avec les raffiots des
riches que je vais y aller en tout cas !

JULIEN

Je t'emmènerai la prochaine fois
s'tu veux. T'as pas l'air d'être un Jonas.

CHARLES

(qui manifestement ne sais pas ce que cela signifie)
Non...

JULIEN s'arrête et arrête CHARLES.

JULIEN

Un Jonas ! Un poissard ! Un mec
qui fait bouffer les bateaux par les baleines !

CHARLES repars.

CHARLES

Ouai je sais mon lieutenant.

JULIEN

Allez c'est la fin du quart. Je
rentre dormir.

CHARLES

Attend ! Je pars sur le deux-mats, là, demain. Dessus ?

JULIEN

Ouai j'sais pas.
avec le deux Tu veux dormir
Tu sais moi les coques de bois...

CHARLES Allez vieux j'ai une bouteille
dans la cabine. Une de celles qui t'emmène tout droit à
Valparaiso !

JULIEN

Hardi les gars, vire au guindeau
Good bye, Farewell, good bye, farewell
Hardi les gars, adieu Bordeaux
Hourra, oh Mexico, oh oh oh

JULIEN & CHARLES

Et nous irons à Valparaiso
Haul away, hé, oula tchalez O
ù d'autres laisseront leurs os
Hal matelot, hé, ho hisse hé ho !
(CHANSON "VALPARAISO")

Tout en chantant ils se dirigent vers le bateau et monte
à bord.

SEQUENCE 3 : INT/EXT BATEAU - JOUR

Le bateau file sur l'eau, toutes voiles dehors. CHARLES et JULIEN dorment, tout habillés, têtes bêches sur une couchette. Un bruit sourd réveillé CHARLES en sursaut. CHARLES secoue JULIEN

CHARLES
On avance Julien, réveille toi on
avance mec.

JULIEN
Casse toi

CHARLES se lève précipitamment en grimpe sur le pont. Il regarde autour de lui paniqué, il tire sur plusieurs driss lui passant sous la main, manque de tomber plusieurs fois, se rattrape en attrapant ce qu'il peut. Il tourne des manivelles mais rien ne fait effet. Julien sort soudain la tête de la trappe avant du bateau. Il semble très calme.

JULIEN
Putain mais on avance.

CHARLES
Ba oui putain aide moi !

JULIEN
Mais on est plus au port.

CHARLES
Ba non putain mais vient m'aider,
il faut qu'on descende les voiles !

Julien s'active soudain. Les actions faites précédemment sont reproduites exactement de manière par CHARLES et JULIEN qui font tous même chose en même temps. Lorsque l'un va à une manivelle l'autre y va également, lorsque l'un tire sur une driss l'autre également. Ils finissent par tirer sur une voile qui commence à descendre.

SEQUENCE 4 : EXT PONT DU BATEAU – JOUR

CHARLES et JULIEN sont assis l'un à côté de l'autre, ils sont transpirants et épuisés. Les voiles sont descendus mais posées n'importe comment sur le pont qui est sans dessus dessous.

JULIEN
Bon, qu'est ce que t'as fait cette nuit alors ?

CHARLES
Ba j'ai dormi mec

JULIEN
Donc le bateau est parti tout

seul ?

CHARLES

Ba je sais pas mais moi j'ai
touché à rien

JULIEN

Ouai.

CHARLES

Je te dis que c'est pas possible
que j'ai fait ça ! c'est impossible ok !

JULIEN

Ok, ok.

CHARLES

Putain mais je suis jamais monté sur un voilier ! Je
sais même pas comment on monte une voile !

CHARLES et JULIEN se regardent sans rien dire.

CHARLES

Ba ouai j't'ai mito

JULIEN

Ouai.

CHARLES

Quoi ? Je devais te dire que je suis au chômage alors
que toi tu diriges des putains de bateau.
Ouai mec je joue à FIFA dans ma chambre chez mes
parents. Je branle rien, voilà.

JULIEN

T'inquiète mec t'aurais pu le dire. Tu sais j'ai fait
ça longtemps avant de trouver le truc qui m'a sorti de
ça...

CHARLES

Ouai bon je peux quand même t'aider à redémarrer le
truc.

JULIEN

T'as raison allons y.
(Il ne bouge pas)

CHARLES

Ok cool on y va
(Il se lève)

JULIEN

Ouai

CHARLES
Ba lève toi ! Dépêche !

JULIEN
Met toi à l'avant je te rejoins

CHARLES
Mais je sais pas faire je t'ai dit putain !

JULIEN
Oui ba moi non plus !

CHARLES
Oh non... Ba non...

JULIEN
Ba si, moi non plus je sais pas faire.

CHARLES
Mais t'es pas... Tu fais pas...
(Il s'assoit à côté de JULIEN)
Mais t'es un peu marin quand même ?

JULIEN
...

CHARLES ET JULIEN
Merde.

SEQUENCE 5 : EXT PONT DU BATEAU – FIN DE JOUR

Julien tente de monter une voile sans réussir vraiment. Il court par moment à la barre redresser la direction du navire qui dérive. Pendant ce temps, CHARLES est à l'avant du bateau, assis sur le pont. Il tient dans sa main une corde qui trempe dans l'eau. JULIEN fait un bruit fort en essayant de tourner une manivelle.

CHARLES
Mais tu vas arrêter ton bordel un peu ?

JULIEN
Pourquoi tu pêches ?

CHARLES
Ba oui sinon on va manger quoi ?
Et puis ça marche mieux le soir tout le monde le sait.

JULIEN
Et t'as mis quoi au bout ? t'as trouvé du pain ?

CHARLES
Un mégot. Ca marche super normalement, tout le monde le

sait.

JULIEN

Et sans appât tu vas attraper des poissons ?

CHARLES

Je sais pas, des poissons cons peut-être. Mais c'est bon aussi tu sais le poisson con. C'est finalement assez proche du poisson intelligent.

JULIEN

Ah le goût du bon mot, c'est bien ça. Tu viens m'aider à démarrer le bateau maintenant Raymond Devos ?

CHARLES

Ok.

(il lâche la corde dans l'eau et se lève)

JULIEN et CHARLES tentent ensemble de monter la grand voile, sans réussite.

CHARLES

Bon il va faire nuit tu veux pas qu'on fasse ça demain, on a qu'à dormir et au pire demain on rame.

JULIEN

T'as raison. (Il se couche sur le pont)
Bonne nuit.

SEQUENCE 6 : EXT PONT DU BATEAU - JOUR

Le soleil tape sur l'océan. CHARLES et JULIEN sont chacun d'un côté du bateau des rames à la main. Ils essaient de faire avancer le voilier. Ils sont torsés nus et transpirent à grosses gouttes.

CHARLES

"Après une nuit d'ivresse deux jeunes hommes sont retrouvés morts en pleine mer". La mort toute pourrie putain

JULIEN

Rame je suis sur qu'on est pas loin de la côte.

JULIEN et CHARLES rament en silence. CHARLES chantonne "Santiano" pour lui-même. Les deux hommes semblent complètement sonnés par la chaleur, la faim et la soif. Un temps d'arrêt : le soleil tape, les vagues cognent contre le bateau qui tangent légèrement. Du vent dans les haubans, le bois qui craque.

CHARLES

Regarde les vagues vieux. Elles ont aucunes hésitation
elles.

Toujours là, à avancer, sans se poser de questions.
Elles nous boufferaient sans se poser de questions mais
là elles font les belles.
Et que je me prélasse sur le bateau, et que je lèche la
coque...

JULIEN

Tu me fatigues Baudelaire. Rameputain.

CHARLES

Non j'arrête ça sert à rien. J'vais pas rentrer. J'ai
rien à faire là bas. On a qu'à essayer de réparer les
voiles et on se casse à Valparaiso.

JULIEN

Reste là si t'as envi moi je dois rentrer. Je bosse
demain moi en plus j'vais me faire virer.

CHARLES

Genre tu bosses toi. Tu dois faire ta vaisselle quoi.

JULIEN

Ba ouai je bosse, je vends des pièces détachés de
bagnole.

CHARLES

T'es mécano quoi.

JULIEN

Non je vends des moteurs (*il
s'arrête dans sa phrase, un silence*)
Oh les cons.

CHARLES

Qu'est ce que t'as ?

JULIEN

Le moteur.

CHARLES et JULIEN se lèvent et courent vers l'arrière du
bateau. Ils trouvent et l'allument tant bien que mal le
moteur.

SEQUENCE 7 : EXT PONT DU BATEAU - JOUR

CHARLES est à la barre, JULIEN est assis à côté de lui.

CHARLES

Pourquoi tu fais style d'être un
marin ?

JULIEN

Je fais pas style d'être un
marin, j't'ai dit ça comme ça...

CHARLES

Ton p'tit caban, ta barbe, ton
bonnet...

JULIEN

Tu m'as rencontré dans un bar en train de boire tout
seul. Tu préfères que je te dise que je picole parce que
j'ai passé la journée à vendre des pistons et des
batteries de merde ou que je te raconte mon histoire de
marine marchande ? Au final tu vois un mec boire tout
seul non ? Tu préfères quelle histoire ?

CHARLES

Pourquoi tu veux rentrer alors ?

JULIEN

Tu veux faire quoi de toute façon ?

CHARLES

Valparaiso ça te tente ? On avance avec le moteur et on
essaye de monter les voiles. On pêchera, on récupèrera
l'eau de pluie, on bravera les tempêtes et les orages.

CHARLES tourne la bar et commence à chanter
"Valparaiso", JULIEN sourit. Le bateau s'éloigne vers le
large. Soudain on entend une voix au loin.

VOIX AU LOIN

Héééé hooooo iciiiii !

JULIEN

Ya quelqu'un, regarde là bas, je regarde par ici !
Ooooooooooh héééééé, on est làààà !!

CHARLES

Putain mais tais toi ! Bouche toi les oreilles ! T'as
jamais lu de bouquin ou quoi ?

JULIEN

OHHHHHH HEEEEEE ! OOOOHH HEEEEEE !

CHARLES

Faut que tu la fermes mec on va être attiré vers le
fond.

Pendant que JULIEN continue de hurler, CHARLES prend une rame et une corde posées sur le pont et s'approche de JULIEN. CHARLES frappe JULIEN avec la rame et celui-ci tombe assommé.

SEQUENCE 8 : EXT PONT DU BATEAU - FIN DE JOURNEE

CHARLES est à la barre et sifflote Valparaiso. JULIEN est accroché au mat avec des cordes. JULIEN se réveille et très facilement se détache du mat.

JULIEN

Mais t'es complètement con, on est où là ?

CHARLES

Cap à l'Ouest mon brave !

JULIEN regarde autour de lui. Il n'y a rien que la ligne de l'horizon. Il s'assoit sur le pont.

JULIEN

Bon ba cap à l'Ouest alors.

CHARLES commence à chanter Valparaiso.

CHARLES

Allez arrête de bouder là !

JULIEN commence à chanter à contre-cœur.

Le bateau s'éloigne vers le lointain.

On entend le son du moteur qui semble en difficulté et s'arrête.

CHARLES ET JULIEN

Merde.

FIN

Liste de matériel

Matériel caméra			
<i>Objet</i>	<i>Nbr</i>	<i>Marque</i>	<i>Fournisseur</i>
Sony PMW-F55 CineAlta	1	Sony	NextShot
Adaptateur V-lock pour F55	1	Sony	NextShot
Viseur couleur OLED Sony DVF-EL100	1	Sony	NextShot
Poignée supérieure + cheese plate Vocas	1	Sony	NextShot
Cheese plate latérale Vocas pour F55	1	Vocas	NextShot
Base plate Vocas pour F55	1	Vocas	NextShot
Carte mémoire SxS PRO plus 128Go SONY	4	Sony	NextShot
Batterie Bebob LI-Mangan 14,8V- 95 Wh	4	Bebop	NextShot
Chargeur double pour V-Mount Lithium + c.s	1	Swit	NextShot
Zoom Optimo 30-80 DP	1	Angénieux	Angénieux
Zoom Optimo 16-42	1	Angénieux	Angénieux
Wide Angle	1	Angénieux	Angénieux
Plaque de décentrement	1		ENSLL
Semelle	1		ENSLL
Rehausse	1	Chroziel	ENSLL
Mattebox Arri 3	1		ENSLL
Follow focus	1	Chroziel	ENSLL
Retour video	1	Transvideo	ENSLL
Tige 15mm	2		ENSLL
Cable Anton Bauer / XLR 4 broches	1		ENSLL
Cable XLR 4 broches mâle/femelle	2		ENSLL
Cable BNC 3M	2		ENSLL
Cable BNC 0,4M	2		ENSLL
Sangle pour le transvideo	1		ENSLL
Filtre Polarisant	1		ENSLL
Glace Optique	1		ENSLL
Crosse Epaule Photo	1		ENSLL (photo)

Matériel machinerie			
Pied Video	1	Vinten	ENSL
Easy Rig	1		EMIT
Gueuze	5		ENSL
Matériel électricité			
Lite Panel	2		ENSL
Joker Bug 400	1		ENSL
Pied 1000	3		ENSL
Pied baby 1000	3		ENSL
Prolongateur 16A	4		ENSL
Cable 12V (Allume cigare) / XLR 4 broches	1		ENSL

Plan de travail du tournage et de la post-production

Tournage

Nous avons tourné du 13 au 18 avril 2014.

Nous avons tourné sur le voilier *Joshua* du 13 au 16 avril. Le plan de travail de ces journées n'était pas défini à l'avance, car l'heure du départ dépendait des marées. Nous décidions des séquences à tourner dans la journée le matin, suivant les conditions climatiques.

Pour plus de précisions concernant l'organisation du tournage je vous invite à consulter le deuxième chapitre de la troisième partie de la partie théorique de mon mémoire.

Le 17 avril nous avons tourné à la nuit tombée (22h environ) la séquence 2 se déroulant dans une rue de La Rochelle.

Le 18 avril de 10h à 13h nous avons tourné dans le bar La Guignette la séquence 1.

Post-production

Montage : du 26 mai 2014 au 31 mai 2014

Montage son : du 1er juin au 8 juin 2014

Mixage son : du 9 juin au 10 juin 2014

Etalonnage : du 1er au 10 juin 2014

Etude technique et économique

Voici le budget des dépenses de la PPM, ainsi que les sources de financements.
 Pour plus de renseignements sur les choix techniques, je vous invite à consulter le chapitre deux de la troisième partie du mémoire.

Frais déplacement	
Location voiture (prêt Louis Saunier)	0
Essence (diesel) + péage	350
TOTAL	350

Bateau	
Adhésion (25€/pers)	150

Régie	
Repas (3,5€/repas/pers)	440

Assurance	
Next Shot (TTC)	210,24
MAIF (TTC)	44,66
TOTAL	254,9

Location matériel	
Caméra (F55, prêt Next Shot)	0
Easy Rig	252
TOTAL	252

TOTAL DEPENSES	1491,56
-----------------------	----------------

APPORT PERSO	100
APPORT ENSLL	610
APPORT ULULE	781,56
TOTAL RECETTES	1491,56

Synthèse des résultats

Le deuxième chapitre de la troisième partie de mon mémoire se base sur l'expérience du tournage de ma PPM. Ce chapitre est donc une longue synthèse des résultats obtenus sur ma PPM. Vous y trouverez les conditions du tournage, les explications concernant les choix de matériel, mais aussi un bilan constatant les réussites, les échecs et soulignant les difficultés rencontrées lors du tournage ainsi que les solutions trouvées. C'est pourquoi il ne me semble pas utile ici de refaire cette synthèse.