

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

# Histoires d'eaux

[cinéma]

**H** Festival —  
Histoire et Cité



*Ciné-club  
Universitaire*

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



**UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE**

# Sommaire

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



# Le feu à la mer

## Édito

**Ambroise Barras (Université de Genève)**

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

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

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

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

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

# Mythologies sans dieux

## *Ulisse*, de Mario Camerini

**Doralice Fabiano (Université de Genève)**

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



Polyphème dans *Ulisse* (1954), de Camerini

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

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

### Les dieux

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



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

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

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

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

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



*Le Mépris* (1963), de Jean-Luc Godard

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

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

### Déeses et femmes redoutables



Villa Malaparte à Ischia

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

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

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

## Bibliographie

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



## La vocation d'André Carel

de **Jean Choux**

CH; FR, 1925, NB, 96'

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

Une production des Archives d'État de Genève

**Judi 28 mars, 18h | Archives d'État**

**Vendredi 29 mars, 18h | Archives d'État**

Partenariat

*Ciné-club  
Universitaire*



—HEAD  
Genève



Coordination cinéma

Ambroise Barras, Fanen Sisbane, Marie Zesiger

Programmation

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

Remerciements

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

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

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

Édition

Ambroise Barras

Couverture

Laurent Dejente, *Station no 22* (2005)

Graphisme et composition

Julien Jespersen

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

«Histoires d'eaux»

Festival Histoire et Cité

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université de Genève | [culture.unige.ch](http://culture.unige.ch)

Genève, mars 2019