

A black and white close-up portrait of Louis Malle, smiling warmly. He has dark, wavy hair and is wearing a light-colored shirt and a dark tie. The lighting is soft, highlighting his features.

Sous la direction de
Philippe Met

LOUIS MALLE

dans tous ses états

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Cet ouvrage est publié avec l'aide
du Centre National du Livre.

Remerciements vifs et chaleureux à Justine Malle
pour son infinie générosité et son fidèle soutien.
Sans elle ce livre ne serait pas ce qu'il est.

Les Impressions Nouvelles

Couverture : © collection particulière
Mise en page : CW Design

© Les Impressions Nouvelles – 2022
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

sous la direction de
Philippe Met

LOUIS MALLE
dans tous ses états

Les Impressions Nouvelles

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Avant-propos

Volker SCHLÖNDORFF

En 1963, âgé de trente et un ans, Louis Malle avait déjà connu des hauts et des bas tant artistiques que financiers, mais souffrait de ressentir un manque de reconnaissance en tant qu'« auteur » au sein de la Nouvelle Vague. Aussi s'était-il mis à rédiger un scénario quasi autobiographique, lorsque son ami romancier, Roger Nimier, perdit la vie dans un accident de voiture, sur la même portion d'autoroute où les jeunes fugitifs d'*Ascenseur pour l'échafaud* roulaient à tombeau ouvert au son de la trompette de Miles Davis. Malle abandonna alors son récit et commença à écrire un nouveau scénario inspiré du *Feu follet* de Drieu la Rochelle, dont le héros trentenaire en vient à mettre fin à ses jours. Il modela ce dernier d'après lui-même, tournant dans l'appartement d'un ami qu'il agrémenta de ses effets personnels – livres, peintures et coupures de journaux que nous autres, ses amis et ses assistants, savions provenir de sa propre salle de bains. Jeanne Moreau, Alexandra Stewart et d'autres moins connus appartenaient à sa vie autant qu'à ses films et ne tardèrent pas à se retrouver dans la distribution. Seul semblait lui échapper celui chargé d'incarner son *alter ego*. Il alla jusqu'à faire des bouts d'essais avec des candidats aussi improbables que Christopher Plummer et Thomas Holtzmann, avant de finalement se décider pour Maurice Ronet, choix qui lui crevait les yeux depuis le début. Mais Malle avait d'abord craint que Ronet ne fût trop mou, trop complaisant, ce qui explique qu'il le força à maigrir, le soumettant à un strict régime alimentaire (œufs durs surtout) et qu'il le dirigea avec une extrême rigueur, à la manière d'un peintre se représentant en un implacable autoportrait. Le portrait, qui plus est, d'une personnalité aussi insaisissable que celle de Louis.

L'occasion me fut donnée, en 2016, de présenter *Le Feu follet* au Festival de Telluride; je revis donc le film pour la première fois en près de vingt-cinq ans. Aussi personnel fût-il dans son inspiration, il n'exhibait aucune trace de complaisance à soi-même. Je me souvins alors combien Louis qui pouvait être si charmeur et facile à vivre – la grâce et l'élégance incarnées sur le tournage de *Zazie dans le métro*, *Vie privée* ou *Viva Maria* tout comme dans sa vie sociale – avait été tendu, exigeant, et perpétuellement insatisfait pendant *Le Feu follet*. Et du reste, il en fut de même sur le plateau de *Lacombe Lucien* et d'*Au revoir les*

enfants, comme si avec ces films très personnels il s'obligeait à une approche plus bressonienne. En un sens, il était à son meilleur lorsqu'il était d'humeur maussade – autrement dit, irascible avec ses collaborateurs (le chef-op et les assistants réalisateurs), mais d'une infinie patience avec ses acteurs. L'inflexion d'une réplique, une nuance au sein d'une relation entre des personnages, leur manière de se regarder, en cachant toujours une partie de leurs sentiments, en évitant toute « indécence » – pudeur, délicatesse et retenue lui importaient tant qu'il ne permettait au personnage aucune déviation. Chacun de ces détails témoignait de sa propre expérience de la vie à laquelle le film devait être fidèle à tout prix. Cette extrême sévérité envers lui-même comme envers sa classe sociale, cette représentation sans concession des comportements distinguent ses films parmi tous ceux de sa génération. Bien qu'insouciant et enclin à l'insolence, Louis était profondément imprégné d'une solide éducation bourgeoise qu'il avait reçue tant au sein de sa famille qu'au cours de ses études. Il tenait la littérature, notamment la littérature française, en grande estime, pour sa valeur non seulement artistique mais morale. De Montaigne et Stendhal à Proust et Bataille en passant par Drieu la Rochelle, les écrivains le guidaient dans les choix qu'il était amené à faire dans sa vie privée, publique ou professionnelle. Sa conscience sociale prononcée – *L'Inde fantôme* est l'œuvre dont il était le plus fier – n'était jamais « idéologique ». La simple décence – une sorte d'impératif kantien quant à ce qu'il convenait de faire ou de s'abstenir de faire – affleurerait dès qu'il sentait que « les choses devenaient sérieuses ». Autant il aimait épater le bourgeois, autant il se gardait de toute plaisanterie concernant la réalité sociale.

C'est Roger Nimier qui fut à l'origine de ma première rencontre avec Louis Malle en me donnant un mot de recommandation à présenter au réalisateur qui, avec *Les Amants*, venait d'avoir le plus gros succès de la Nouvelle Vague. Il était en préparation du tournage de *Zazie dans le métro*, un pied de nez à tous ceux qui avaient aimé son film précédent. Le bureau de la production était situé au « Poste Parisien », qui avait servi aux Allemands de station de radio sous l'Occupation. On aurait dit un commissariat débordant d'activité : des dossiers s'entassaient sur des bureaux dans une salle spacieuse donnant sur les Champs-Élysées, les téléphones ne cessaient de sonner, un épais nuage de fumée de cigarette emplissait les lieux, et une flopée de jeunes gens s'affairaient autour du maître. Ces derniers étaient on ne peut mieux vêtus : chemises à col boutonné, cravates rayées, costumes de flanelle grise. De jeunes snobs français donnant dans le « British », à l'opposé de mon style Quartier Latin : jeans, col roulé noir et parka. Louis Malle prit la carte de visite de Nimier et lut les quelques mots gribouillés au dos : « Mon cher Louis, le contact d'un jeune philosophe allemand ne saurait te faire de mal. » Il faut dire que mes études à Henri-IV avaient été couronnées d'un prix de philo au Concours Général...

Cette distinction n'impressionna guère Malle, pas davantage, d'ailleurs, que mes trois années passées à la Cinémathèque française en tant que traducteur simultané. Il avait déjà deux assistants réalisateurs et trois stagiaires travaillant comme assistants personnels. Sachant que c'était ma première et certainement dernière chance de faire mon entrée dans le cinéma français, j'insistai, et Malle, pour se débarrasser de moi, me renvoya vers son premier assistant à la mise en scène, Philippe Collin, lequel était encore plus élégant que son « maître » et me permit de venir passer une journée, en observateur, aux studios de Joinville pour les premiers tours de manivelle de *Zazie dans le métro*, le lundi 3 mars 1960. Ce jour-là marqua non seulement mes premiers pas dans le monde du cinéma, mais aussi la naissance d'amitiés qui perdurent aujourd'hui encore. Il faut dire qu'un incident mineur joua en ma faveur. Le perroquet qui était censé jacasser tout au long du film refusait de s'exécuter lorsqu'on l'installait pour les gros plans, jusqu'à ce que je suggère de lui badigeonner le bec de moutarde. Le volatile se mit à essayer de le lécher : ne restait plus qu'à doubler son fameux « Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire ». Le truc fit donc effet et l'on m'autorisa à revenir le lendemain. Pour tout dire, à la fin des seize semaines de tournage j'étais pratiquement le seul assistant restant.

L'arrivée de Malle sur le plateau avait tout d'une diva faisant son entrée sur le devant de la scène. Un moment inoubliable en dit long sur sa façon de travailler et me fit comprendre qu'un metteur en scène, avant de séduire son public, doit d'abord séduire son équipe. Un matin, sous la tour Eiffel, il débarqua à toute allure sur le gravier dans sa Renault Dauphine, s'arrêta après un dérapage contrôlé et bondit hors de son véhicule, la casquette visée à l'envers à l'image du caméraman de Buster Keaton. « Bon, on commence avec quoi ? », déclara-t-il, en levant les yeux vers la tour Eiffel que Zazie devait gravir jusqu'à son sommet. L'équipe commença à faire des propositions et à déplacer le matériel, avant que Louis ne nous interrompe tout à coup, en demandant qu'on lui apporte une corde. Il montra rapidement aux machinistes comment délimiter l'espace où nous nous tenions. « Je dédie ce lieu à la mémoire du suicidé inconnu », dit-il en nous montrant sur la paume de sa main des gouttes de sang provenant de la tour. Quelqu'un avait dû, en effet, se jeter dans le vide...

Si son charme faisait qu'on lui passait d'éventuelles impertinences, son irréprochable éducation, sa pudeur et sa retenue naturelles, ainsi que son tact et sa sensibilité faisaient en sorte qu'il n'abusa jamais de son pouvoir de séduction. Auprès de Catherine Demongeot (*Zazie*) âgée de douze ans, il joua le rôle de grand frère; avec Maurice Ronet, il se montra pour le moins autoritaire; il sut cajoler Brigitte Bardot; il adula Jeanne Moreau. Sa direction d'acteurs ne se présentait pas comme telle; il ne fournissait pas davantage de motivations pour les personnages. C'est par le charme et la complicité – par sa seule présence, pourrait-on dire – qu'il obtenait les prestations de ses comédiens. De fait, il ne séduisait jamais de manière active ou conventionnelle. Il ne s'agissait ni de

courtiser ni de faire un numéro, mais de forger un lien par le seul regard – quitte à son interprète de le contenter. Il exprimait sa satisfaction, à la fin d'une prise, de manière presque extatique par un long et triomphal « Cou-peeéz! ». S'il n'obtenait pas ce qu'il cherchait, il lâchait sèchement « cut! ».

Les chefs-opérateurs, les ingénieurs du son, les directeurs artistiques étaient, à parts égales, ses camarades. Il était lui-même un technicien affûté. De même qu'un soldat connaît son arme, il avait une connaissance approfondie des caméras et du matériel sonore. Il savait aussi les manier et faisait toujours lui-même le cadre. Lorsqu'une scène ne fonctionnait pas, lorsque le jeu d'acteurs n'était pas à son goût, plutôt que de se buter, il cherchait à contourner le problème en prenant une pause ou en tentant un placement ou un éclairage différent, sans se soucier du plan de travail ou du budget, jusqu'à ce qu'il obtienne l'effet désiré. Il re-tournait fréquemment des scènes entières après avoir visionné les rushes, ce qui à l'époque ne pouvait se faire avant une nouvelle journée de travail ou de montage. Et souvent le week-end. La veille d'un 14 juillet, alors que nous, ses assistants, l'invitions à venir festoyer au bord de la Marne, près des studios de Saint-Maurice, il déclina à son grand regret : « Je n'ai pas votre belle indépendance. » Il passa le jour de la Fête nationale à monter.

Maintes fois, je me suis demandé d'où il tirait toute sa connaissance de la cinématographie, et de la vie. Il n'avait jamais été l'assistant d'un réalisateur, jamais vu un cinéaste à l'œuvre, sauf, un seul jour, Robert Bresson. Toute son expérience, à l'âge de vingt-cinq ans, lui venait soit de la pratique, soit de naissance. Nous étions amis, et nous avons collaboré jusqu'à son décès. J'ai d'abord été son assistant sur une demi-douzaine de projets – pendant des années, j'ai logé dans la « chambre de bonne » de son appartement parisien en bord de Seine. Par la suite, il coproduisit en 1966 mon premier long métrage, *Les Désarrois de l'élève Törless*, avant que je ne devienne à mon tour le coproducteur allemand du *Souffle au cœur*, de *Lacombe Lucien* et de *Black Moon*. Il me recruta pour l'accompagner en repérage – en Algérie, pendant les « événements », et au Vietnam, pour un reportage précédant de peu le début du conflit en 1961. Enfin, je le suivis aux États-Unis. Je mis mes pas dans les siens : sa monteuse, Suzanne Baron, travailla avec moi, c'est moi qui lui présentai Sven Nykvist, etc., pour m'en tenir aux seuls échanges professionnels.

Ce ne fut pas toujours une relation facile, car Louis était volontiers imprévisible, dans ses exigences comme dans ses humeurs, et sans doute étais-je moi-même plutôt têtue. Lors d'un des derniers jours de tournage de *Viva Maria!* à Guanajuato, au Mexique, alors que Louis était occupé à régler la mise en place d'une scène, je me tenais à l'écart tout en marmonnant dans ma barbe. Il se tourna vers moi et déclara assez fort pour que toute l'équipe puisse entendre : « Depuis un bon bout de temps j'ai l'impression d'avoir à mes côtés un juge plutôt qu'un assistant. » Il faut dire qu'il était épuisé par quatre mois passés à jongler sans cesse entre ses deux stars, Brigitte Bardot et Jeanne Moreau...

Je me sentis humilié et défait, mais le fait est qu'il avait raison. Je m'étais mis à penser que j'étais plus avisé que lui. Le temps était venu pour moi de devenir mon propre chef. Il m'apporta très généreusement son aide en faisant intervenir son frère aîné, Jean-François, qui travaillait dans la banque à New York, afin d'obtenir des héritiers de Robert Musil aux États-Unis les droits pour l'adaptation des *Désarrois du jeune Törless*. Il me conseilla pour le comportement des jeunes pensionnaires, et ne manqua pas de me rappeler combien il était difficile de sortir du lit d'un dortoir au petit matin. Il se rendit avec moi au Festival de Cannes pour l'ouverture du film, mais nous manquâmes l'incident qui se déroula durant la projection. Louis m'avait traîné au Blue Bar dès l'extinction des lumières dans la salle : selon lui, le public devait voir un film sans la présence du cinéaste. C'était une question de bienséance – et même d'élégance. Avec le commandant Cousteau, il avait lui-même remporté la Palme d'Or à vingt et un ans pour *Le Monde du silence*. J'avais vingt-six ans et trépignais de montrer que j'étais son égal. Ce à quoi nous trinquâmes. Nous étions tous deux un peu éméchés lorsque nous rejoignîmes en douce nos sièges, peu avant la fin du film. Des chuchotements alarmés parvinrent à mes oreilles : où étais-je donc passé ? Un scandale avait éclaté ! L'attaché culturel allemand avait quitté la salle avec force protestations : ce n'était pas un film allemand ! Les tourments des étudiants semblaient confirmer les préjugés quant au sadisme teuton ; et la scène de la souris écrasée contre un mur passait vraiment les bornes. Il adressa plus tard un courrier au ministère des Affaires étrangères : « Cette séquence aurait pu conduire le public étranger à une opinion négative des Allemands. »

Des années plus tard, vivant l'un et l'autre aux États-Unis, les occasions furent nombreuses et régulières de nous rencontrer et de comparer nos expériences. Travaillant avec Arthur Miller, Dustin Hoffman et John Malkovich sur *Mort d'un commis voyageur* (*Death of a Salesman*, 1985), j'étais plein d'enthousiasme pour tout ce qui était Américain, tandis que l'humeur de Louis oscillait d'une attitude positive à une circonspection croissante et, au fil du temps, au désenchantement. « Attends un peu de regarder leur télé au lit avec une Américaine », me dit-il un jour, en guise d'avertissement. Pour autant, il essaya de pénétrer le pays en travaillant et en ayant des liaisons avec des femmes peu ordinaires, dont Barbara Steele et Susan Sarandon, avant d'épouser Candice Bergen. De retour à Paris, où nous nous revîmes, il n'était guère plus heureux. Non sans obstination, il disait vouloir prouver aux Français à quel point ils étaient « obsolètes », et aux Américains « combien je suis *Frenchie!* ». Margarethe von Trotta me fit un jour la réflexion que Louis était un homme dénué de centre, tout en sensibilité à fleur de peau – la définition même, peut-être, de « l'homme moderne ». En réalité, il était assez perdu. Sauf lorsqu'il faisait des films. Nous, ses amis, savions qu'il n'en avait pas fini, qu'il aurait pu et su se réinventer encore plusieurs fois, si la maladie ne l'avait pas emporté si prématurément.

Introduction

Philippe MET

Un film qui fait l'unanimité a quelque chose de suspect.

Louis MALLE¹

Rien au premier abord ne peut en être saisi, sinon cette façon de s'enfuir particulière, qui la rend pareille à quelque hallucination bénigne de la vue...

Francis PONGE²

Les textes ici réunis ont pour objet principal, sinon unique, de proposer une réévaluation globale de la carrière « transatlantique » de Louis Malle (1932-1995), tout à la fois reconnue et négligée, éclectique et transgressive. Ils cherchent plus particulièrement à repenser sur nouveaux frais la place et le rôle de ce cinéaste influent, sans pour autant qu'il fit école, au sein des industries cinématographiques française et américaine (sur la scène indépendante, surtout, mais également à Hollywood), voire dans un contexte plus largement encore international. À peine plus d'un quart de siècle après la disparition précoce de Malle, et en dépit de la notoriété et de l'engouement dont son œuvre continue de bénéficier auprès du public, l'heure semble venue de réparer l'injuste déficit à tous sens critique dont souffre étrangement cette dernière. Qu'on en juge à l'aune des pléthoriques travaux d'exégèse, universitaires et autres, qui ont été consacrés depuis des lustres aux jeunes Turcs de la Nouvelle Vague – et ce, des deux côtés de l'Atlantique. La valeur d'une œuvre artistique – son héritage ou son impact dans le temps – ne se mesure guère, il est vrai, sous forme numérique (données brutes et statistiques peu ou prou sommaires confondues), ni même en termes de création, de production ou de réception. A fortiori lorsqu'il s'agit d'un cinéaste auréolé, dès ses premières armes (à l'âge tendre de vingt-quatre ans), de rien moins qu'un Oscar et une Palme d'Or pour le documentaire *Le Monde du silence* (1956), au double titre de coréalisateur (avec

1. Jacques Mallecot, *Louis Malle par Louis Malle*, Paris, Éditions de l'Athanon, 1978, p. 70.

2. Francis Ponge, « La crevette dans tous ses états » (*Pièces*), in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1999, p. 700.

Jacques-Yves Cousteau) et de preneur de vues. Il n'en demeure pas moins que, en dehors de précieux entretiens (au premier chef, celui, très éclairant, mené par Philip French¹) ou d'une étude intelligente d'Henry Chapier, à la fois pionnière et, en un sens, prématurée (elle s'arrête au *Feu follet*)², les monographies dévolues à Louis Malle se limitent pour l'essentiel, côté français, à un essai de René Prédal³ depuis longtemps épuisé et ne couvrant pas les trois derniers longs métrages, à une monumentale mais non moins magistrale biographie signée Pierre Billard⁴, et, tout récemment, à une étude sur la période états-unienne due à Pauline Guedj⁵. À tout prendre, les spécialistes anglo-saxons ont fait preuve d'une attention plus généreuse à l'ensemble du corpus mallien, avec les ouvrages de Hugo Frey et de Nathan C. Southern, notamment⁶. Enfin, rares sont les thèses s'intéressant de près à sa carrière⁷, et si les articles de revues universitaires ne manquent pas, ils ne sauraient rivaliser en nombre avec ceux qui portent sur les films des anciens contemporains de Malle issus des *Cahiers du cinéma*.

Et pourtant, force est de constater que son premier long métrage, *Ascenseur pour l'échafaud*, fut un précurseur dudit mouvement en termes de méthodes de tournage et de production, à commencer par les longs plans-séquences suivant les errances de Jeanne Moreau dans un Paris nocturne, éclairée par la seule lumière émanant des cafés, des restaurants et autres boutiques alentour. On ne saurait sous-estimer ici le rôle capital et novateur du chef-opérateur Henri Decaë qui n'a pas par hasard été en charge de la photographie de plusieurs des films de Louis Malle tout au long des années 1960, ainsi que d'œuvres fondatrices ou emblématiques de la Nouvelle Vague telles que *Le Beau Serge* (1956) de Claude Chabrol et *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut. Le cas d'*Ascenseur pour l'échafaud* est particulièrement saisissant et révélateur. D'un côté, selon un positionnement autant recherché que subi, Malle devait rester en marge du reste du groupe (le jargon statistique pointerait sans doute une « valeur aberrante »...) après que la Nouvelle Vague eut commencé, en 1959, d'enflammer les esprits et de faire, pour ainsi dire, les manchettes internationales. De l'autre, le cinéma de Malle est avec *Ascenseur* d'emblée inclassable et « ailleurs », que ce

1. *Conversations avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993. Voir aussi, selon une modalité plus proche de l'autoportrait, le *Louis Malle par Louis Malle* de J. Mallecot (*op. cit.*).

2. Henry Chapier, *Louis Malle*, Paris, Seghers, 1964. L'ouvrage est enrichi d'extraits de scénarios et de déclarations de Malle, de critiques de ses films, ainsi que de témoignages de certains collaborateurs.

3. René Prédal, *Louis Malle*, Paris, Edilig, 1989.

4. Pierre Billard, *Louis Malle. Le rebelle solitaire*, Paris, Plon, 2003.

5. Pauline Guedj, *Louis Malle. Regards sur l'Amérique*, Nice, Les éditions Ovidia, 2020.

6. Hugo Frey, *Louis Malle*, Manchester, Manchester University Press, 2004; Nathan C. Southern (avec J. Weissberger), *The Films of Louis Malle*, Jefferson, N.C., McFarland, 2006.

7. Vaut d'être mentionnée celle de Stéphanie Grégoire : « Louis Malle, un observateur minutieux de la société contemporaine. Le « détour documentaire » et le « détour américain ». » Sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit, Université de Bordeaux 3 (4 décembre 2006).

soit par un singulier alliage hitchcocko-bressonien (plutôt que hitchcocko-hawksien...) ou une association inattendue de radicale modernité (dont l'envoûtante bande-son jazz largement improvisée par Miles Davis) et de littéarité (dans les dialogues, à la limite de la « sur-écriture », et la narration). Si ses premiers films furent reconnus et encensés par les collaborateurs des *Cahiers* – tenant *Les Amants* pour « un film fascinant », Truffaut ne le compare-t-il pas, par exemple, au travail de Renoir? –, Malle ne tarda pas entrer en conflit avec ces derniers, lorsque Roger Vadim remplaça Jean Aurel évincé du tournage de *La Bride sur le cou* (1961). Nul doute que ses origines de grand bourgeois, ses manières de dandy et ses airs de dilettante ne contribuèrent pas peu au clivage irréparable qui s'ensuivit, à la réserve du consensus admiratif que suscita *Le Feu Follet* (1963) et, surtout, du moment de coalition rebelle formée, en mai 68, avec Truffaut et Godard, à l'occasion du Festival de Cannes et des États Généraux.

Mais Malle était d'une trop farouche indépendance, d'une polyvalence trop inventive, d'une humeur trop voyageuse pour se laisser embrigader dans telle coterie, encarter dans tel mouvement. Combien se méprirent naguère, combien s'abusent aujourd'hui encore, de bonne ou de mauvaise foi, sur les réelles intentions et le tempérament profond du cinéaste, mettant sur le compte, qui de l'ambivalence, qui de l'instabilité, qui encore de l'inconstance, voire de l'incohérence, ce qui a simplement nom de liberté (âprement cultivée) ou de nouveauté (assidûment recherchée)? Plonger au fond du gouffre – de l'inconnu, soit, mais aussi et surtout du connu (fût-il refoulé...) – pour (re)trouver du nouveau. Sans doute y a-t-il d'emblée chez Malle – et ce n'est pas pour plaire à tout le monde, pas non plus, au reste, pour durer comme tel – à la fois du Baudelaire et du Cousteau... Pour le dire avec moins de facétie, le socle mallien est assurément une perpétuelle insatisfaction (vis-à-vis de ses propres « réussites »), une curiosité insatiable, une soif inextinguible de nouvelles expériences (à tous les sens de ce terme), un refus inflexible de se répéter, ou de labourer le même sillon, un rejet des étiquettes et des chapelles, un parti pris de table rase après l'achèvement de chaque film¹. Et, d'abord et surtout, un substrat inentamé, une véritable basse continue sous-tendant sa filmographie de bout en bout : lui-même. Dans plusieurs notes personnelles conservées dans les archives, Malle ne se fait pas faute de reconnaître que s'il existe bien, en dehors d'incontestables récurrences thématiques (enfance et perte de l'innocence, rébellion, solitude, identité, voyage, etc.) et un penchant iconoclaste non moins irréfutable pour des sujets polémiques, voire sulfureux (dans le désordre : jouissance féminine, suicide, inceste, Collaboration, prostitution, pédophilie – la liste est longue...), s'il existe bien donc un fil rouge, un lien commun au sein d'un corpus censément hétérogène, imprévisible, discontinu – bref, à géométrie variable –,

1. La fréquence du syntagme « repartir à zéro » dans le livre co-écrit avec Jacques Mallecot est particulièrement révélatrice.

il ne peut s'agir que de ce que le cinéaste lui-même nomme *la seule et unique continuité*¹ : son moi. Si les films de Malle sont en effet le tissu ou la trame même de sa vie, et réciproquement, on peut néanmoins poser qu'à travers la diversité et la multiplicité, trois principes de base au moins, bien davantage qu'une simple modalité autobiographique ou confessionnelle (sans même parler d'une compulsion autocentrée), ont régi sa production. Le premier saute aux yeux, ne serait-ce qu'au regard de sa « dromomanie » et de sa visée d'une constante réinvention (et d'abord de lui-même) : curiosité intellectuelle et ouverture d'esprit humaniste conjointes. Ou, pour le dire en termes psycho-optiques, une scopophilie qui soit prête, dans le même temps, à se faire symétriquement objet du regard de l'Autre – à l'image, poignante, de *La Petite (Pretty Baby)*, 1978), Violet de son prénom, regardant intensément la caméra, et selon la leçon des documentaires, *L'Inde fantôme* au premier chef. Seconde pierre angulaire : la passion – mieux, l'*acharnement* – avec lesquels Malle pratiquait son art². Sans exclure d'autres motivations, intentions ou directions telles que, disons, la dévotion, la rigueur, la sincérité ou le professionnalisme, le choix des mots n'en demeure pas moins ici éloquent en ce qu'il privilégie une intensité tant dans l'affect que dans la physicalité. « Acharnement » ne renvoie-t-il pas, sémantiquement, à une forme d'ardeur, d'obstination et de férocité tout à la fois. En un sens, Malle avait peut-être à l'esprit cette plurivocité lorsqu'il déclara :

Je n'ai jamais de projet à l'avance et, si j'en ai, je finis par ne pas le tourner. Chaque film est un pan de vie, une aventure différente. Il cristallise ma curiosité du moment. Un peu comme une affaire de cœur, finalement. Dans les deux cas, je ne crois qu'au coup de foudre³.

Quant à la troisième ligne directrice, sans doute la plus déterminante et la plus définitoire, tant elle s'apparente à un vecteur puissamment magnétique, on pourrait la caractériser comme un continuels va-et-vient entre des pôles habituellement tenus pour distincts et distants, sinon divergents ou incompatibles. En termes géoculturels, l'inquiétude existentielle s'est d'abord manifestée chez Malle sous l'allure de l'errance ou du vagabondage – d'une soif de découverte(s). C'est, par un heureux hasard (mais sans doute fut-il quelque peu objectif...), que le jeune étudiant de l'IDHEC se vit offrir par le commandant Cousteau une mission de courte durée à bord de son navire d'exploration océanographique,

1. Voir aussi cette note à lui-même, sans date, sur feuille libre où, semblant réfléchir à un projet quasi proustien (« [sa] petite madeline [sic] ») qui soit à même de subsumer ou synthétiser son parcours créateur, Malle écrit : « La continuité doit venir de moi, pas du casting ou du plot » (Archives Malle-BIFI : Malle 1230-B228). Le mot anglais *plot* est utilisé pour intrigue.

2. Voir Mallecot, *op. cit.*, p. 69. Sur la notion d'acharnement, empruntée au *Feu follet*, voir le chapitre consacré au film dans ce volume.

3. Mallecot, *op. cit.*, p. 37.

la *Calypso*, laquelle finit, on le sait, par se poursuivre sur une période de dix-huit mois, aboutissant, de l'aveu même de l'intéressé, à une « découverte des Tropiques façon Conrad (*Youth*) », étrangement et indissociablement empreinte de ravissement et de mal-être¹. Expérience à maint égard fondatrice, qui ne manquera pas de trouver bien des prolongements et des ramifications, la terre ferme prenant le relais du fond des mers, les sociétés humaines, trop humaines celui de la faune marine. D'où la tendance plus expressément ethnographique ou anthropologique d'une partie de son œuvre, se manifestant dès son court métrage documentaire pour la télévision, *Bons baisers de Bangkok* (1964), avant d'atteindre sa pleine expression avec *Calcutta* et, surtout, l'épopée de *L'Inde fantôme* (1969 ; cette dernière passera également, en sept « épisodes », à la télévision, notamment sur Antenne 2 et à la BBC). Un axe privilégié devait se faire jour à la fin des années 1970, reliant les deux bords de l'Atlantique. Côté France : le domaine du Lot dit « Le Coual », dont le cinéaste avait fait, à la décennie précédente, à la fois un refuge et un point d'ancrage, et où il tournera même, d'affilée, en bonne part pour l'un, intégralement pour l'autre, deux de ses longs métrages, *Lacombe Lucien* (1974) et *Black Moon* (1975) ; Paris, assise incontournable eu égard au centralisme français. Côté États-Unis : essentiellement, New York, et, dans une bien moindre mesure, Los Angeles. Là encore, ne commettons pas l'erreur de lecture qui fut celle de certains détracteurs ou naïfs, c'est selon : une expatriation pleine d'aigreur, un exil auquel Malle dut se résigner, à moins qu'il n'y fût même contraint par la virulente polémique et les brocards cuisants que la sortie de *Lacombe Lucien* fit fuser de toutes parts. Les maîtres mots à retenir sont, en l'espèce, tout autres : non pas la tension, le conflit ou encore l'écartèlement, mais l'interconnexion, la circulation et la potentialité.

Et de fait, l'intérêt et l'attraction du metteur en scène pour le « pays de cocagne » précèdent de beaucoup le mitan de sa vie, et ce que l'on pourrait nommer son « tournant américain » fut assurément éveillé et nourri par de multiples facteurs, certains n'étant pas immédiatement identifiables ou aisément quantifiables². Il va sans dire que, depuis l'époque des Maurice Tourneur, Jean Renoir et autres Julien Duvivier, pour ne citer que ceux-là, et jusqu'à nos jours (pensons, par exemple, à Jean-Pierre Jeunet, Mathieu Kassovitz, Luc Besson, ou Michel Gondry), les annales du cinéma hexagonal ne sont pas

1. Voir Malle 1230-B228. Malle continue ainsi la relation condensée de son expérience tropicale sur la *Calypso* en forme de « trace indélébile » : « [...] les yeux brillants dans des visages sombres, la torpeur poisseuse de midi, les nuits, interminables rêves sur la passerelle, le choc, la révision, on se sent bien et mal tout le temps, la nature prend le dessus sur la raison, le chaos, la pourriture, la violence, et le calme de l'âme aussi. » Rappelons que *Youth* (*Jeunesse* dans la traduction française) est à la fois le titre d'une nouvelle et d'un recueil, paru en 1902, qui en comporte deux autres (*Au bout du rouleau* et, surtout, *Au cœur des ténèbres*).

2. On pourra se reporter à la biographie due à Pierre Billard, notamment le début du chapitre « Go west young man » (*op. cit.*, p. 367-372).

exemptes de cinéastes ayant émigré, temporairement ou moins souvent définitivement, outre-Atlantique, qui forcé par les circonstances, qui attiré par les sirènes d'Hollywood. Réitérons-le : évoluant sous l'égide de la scène indépendante new-yorkaise plutôt qu'au sein de la grosse machine de superproductions hollywoodienne, marié à une actrice américaine, Candice Bergen (avant qu'elle ne s'installe, à l'égal d'un membre de la famille, dans les foyers de la nation, dans le rôle-vedette éponyme du *sitcom* *Murphy Brown* [1988-1998]), et poursuivant son travail documentaire exploratoire dans diverses zones physiques et strates socioculturelles des États-Unis (non seulement avec *À la poursuite du bonheur* [*And the Pursuit of Happiness*, 1985] et *God's Country* [1986], mais encore dans un drame comme *Alamo Bay* [1985]), la trajectoire et la démarche de Louis Malle étaient manifestement d'un ordre fort différent, fût-il « intellectuel » ou pragmatique. *De profundis Americae*¹ : la formule ne serait pas trop impropre pour en rendre compte. De sorte qu'on peut penser que la notion même de « période américaine » est rendue largement inopérante ou caduque, dans le cas d'une carrière comme la sienne, par une impression générale de *perpetuum mobile*, de mouvement de balancier incessant et insistant – avec aussi, de place en place, une part certaine de recoupement ou de chevauchement – qui, au-delà de strictes considérations topographiques, touche à mainte autre facette de la vie professionnelle, mais aussi personnelle, du réalisateur². Il en irait ainsi plus particulièrement en termes génériques : en témoignent les échanges fertiles, et plus ou moins perceptibles, que nous avons relevés plus haut entre invention et autobiographie, dans des films tels que *Le Feu follet*, *Le Voleur* (1967), *Le Souffle au cœur* (1971) et *Au revoir les enfants* (1987) ; ou encore l'alliance de la comédie loufoque et du cinéma expérimental dans *Zazie dans le métro*. De même, en termes de style ou d'approche : l'empan s'étendrait ici de l'innovation radicale de *Zazie* et de *Black Moon* (ce dernier film étant défini par son auteur comme « à cheval entre le conte de fées et la science-fiction »³), ou même de l'expérience-limite que constitue *Mon dîner avec André* (1981), jusqu'au classicisme narratif, exemplairement d'*Au revoir les enfants*, mais également du *Souffle au cœur* et, à moins qu'on ne préfère en faire un « drame gai » dans le goût de Renoir, de *Milou en mai* (1990). En termes de pratique cinématographique, enfin, on ne peut qu'être frappé par l'alternance ou

1. Rappelons qu'il s'agit de l'intitulé des carnets américains d'Henri Thomas, dont l'hostilité ou l'ennui marqués à l'endroit de l'*American way of life* sont d'évidence fort éloignés de l'expérience personnelle de Malle, tout comme de l'approche et de la tonalité de ses films tournés aux États-Unis.

2. Détail qui n'est pas sans importance : au moment même de la sortie de *La Petite*, son premier long métrage *made in USA*, Malle exprima (et illustra) sa préférence pour une appréhension *cyclique* de sa filmographie jusqu'à ce point. Voir Mallecot, *op. cit.*, p. 57

3. *Conversations avec Louis Malle*, *op. cit.*, p. 140. Malle ajoute : « Je le considère comme un étrange voyage jusqu'aux limites de ce moyen d'expression qu'est le cinéma, et peut-être jusqu'à mes propres limites » (p. 141).

l'oscillation entre cinéma direct et fiction, les visées ou les accents documentaristes s'insinuant ou se fondant fréquemment dans un univers fictionnel, de manière emblématique dans *Atlantic City* (1980). À cet égard, si l'ultime opus de Malle, *Vanya 42^e rue* (1994), n'a pour autant rien d'un film testamentaire¹, il n'en récapitule pas moins nombre des aspects centraux susmentionnés et parvient à redynamiser le principe du documentaire réinvesti dans la fiction, en déplaçant ou en brouillant les lignes de démarcation, en contournant les lignes de faille.

De même que les nombreux succès de scandale (selon l'expression consacrée) de Louis Malle – parmi les plus tonitruants : *Les Amants*, *Le Souffle au cœur*, *Lacombe Lucien* et *La Petite* – ont trop souvent eu tendance à masquer la subtile retenue et la profonde mélancolie de son œuvre (en ce sens, et toutes choses égales par ailleurs, il n'est pas peut-être si éloigné d'un Bertrand Blier, maître provocateur désenchanté, que l'on pourrait le penser), de même que son protéisme inné et le permanent renouvellement de lui-même furent à l'occasion assimilés, lorsque l'idéologie en venait à aveugler jusqu'aux critiques les plus acérés, à un coupable manque de personnalité (en tant qu'*auteur*, s'entend), sa manière de *battre la campagne*, telle qu'on a tenté la décrire dans les paragraphes qui précèdent, passa plus qu'à son tour pour détachement insouciant ou pur dilettantisme. À l'inverse, les études ici recueillies concourent à tracer les contours d'un cinéaste et d'un corpus remarquablement variés et cohérents, bien qu'*in fine* inclassables ou, plus justement, appartenant à une classe à part. Il n'est dès lors guère surprenant de constater que, tout en demeurant une source d'admiration et d'inspiration inépuisable pour des artistes contemporains comme Richard Linklater ou Wes Anderson, une œuvre riche d'un tel éclectisme et porteuse d'une telle audace subversive n'ait pas laissé derrière elle une cohorte de disciples ou d'épigones. Mais n'est-ce pas là, somme toute, le sceau de tous les maîtres authentiques en art ? Si Louis Malle a pu paraître de temps à autre se contredire, n'est-ce pas qu'il était, avec passion mais en toute honnêteté, à la poursuite non pas du bonheur, non pas même d'une identité propre, mais d'une vérité intérieure, aussi galvaudée que puisse sembler la formule aujourd'hui aux yeux de certains ? N'est-ce pas que, à l'exemple du Walt Whitman des *Feuilles d'herbe* (« Chant de moi-même »), il « cont[enait] des multitudes » ?

Un mot, pour conclure, sur la structure de l'ouvrage. Les essais proprement analytiques explorant la carrière de Louis Malle sont répartis en deux grandes sections. La première regroupe des études de type transversal consacrées à une période, à un motif ou à une thématique, à un genre ou à un style – ou à un croisement de certaines de ces rubriques – autour d'au moins deux films. La seconde suit un fil à la fois monographique et chronologique pour s'intéresser

1. Voir le tout dernier chapitre du volume.

individuellement à une part importante des œuvres-phares de la filmographie mallienne. Susan Sarandon, actrice et productrice américaine de premier plan, n'est plus à présenter. Ayant partagé la vie de Louis Malle à la fin des années 1970 et tenu des rôles inoubliables dans *La Petite* et *Atlantic City*, elle nous livre un témoignage à bâtons rompus et sans détour. Un scénario inédit d'après *Victoire* (*Victory : An Island Tale*, 1915) de Conrad illustre la fascination, pour ne pas dire l'effet de hantise, qu'exerça ce roman sur le cinéaste, qui s'attachera durablement – en vain, hélas – à le porter à l'écran. *Last but not least*, un avant-propos de Volker Schlöndorff et une postface de Wes Anderson encadrent le volume.

Les Impressions Nouvelles

ÉTUDES TRANSVERSALES

Les Impressions Nouvelles

Malle avant Malle

Guillaume SOULEZ

La descente aux flambeaux sous-marine, aux couleurs vives, qui ouvre *Le Monde du silence* a été comparée (notamment par Cousteau¹) à un geste prométhéen (l'Homme apporte lumière et couleur dans le monde obscur et opaque de l'espace sous-marin), soulignant le pouvoir de l'Homme de repousser les limites de sa connaissance et de sa maîtrise de la Planète. La mer est un nouvel espace de « conquête » pour l'Homme², et, dès le début du *Monde du silence*, Cousteau et Malle insistent en effet sur l'aventure humaine que représentent les expéditions de la *Calypso*, montrant le bateau, l'équipage – des plongeurs aux cuisines en passant par le capitaine en second. *Station 307* (1955), le « premier court-métrage » de Louis Malle³, s'ouvre de la même façon sur un plongeur qui fait du marteau-piqueur au fond de la mer Rouge, tandis que Cousteau souligne dans le commentaire qu'il n'y a aucune raison que l'Homme qui explore le sol à terre pour y découvrir du pétrole ne puisse pas utiliser les mêmes techniques sous la mer. Tel est le défi scientifique et technique que raconte *Station 307*⁴. Ces deux séquences d'ouverture, frappantes, donnent une forme à la fois synthétique et matricielle au film envisagé, *Station 307* constituant une sorte de brouillon du *Monde du silence*. Notons tout de même d'emblée, avant d'y revenir plus loin, un écart entre une certaine grandiloquence chez Cousteau (par exemple : « La *Calypso*, notre navire d'exploration sous-marine, est chargée d'une mission exceptionnelle... » (générique de *Station 307*) et un style plus simple chez Malle.

1. *L'invité du dimanche*. Commandant Cousteau, 2^e chaîne, ORTF, 5 octobre 1969. Le nom de cette séquence dans le scénario initial (voir plus bas) est ainsi « Descente vers l'inconnu, le feu sous la mer » (fin du chapitre 18).

2. *Reflets de Cannes*, RTF, 2 mai 1956.

3. « Mon premier court-métrage. L'équipe du film, c'était moi! » (Louis Malle), catalogue Pyramide et NEF : *Le cinéma de Louis Malle. Rétrospective du Monde du silence à Fatale* (sans date, mais sans doute autour de 1992-1993, non paginé), p. 12. Générique d'ouverture du film (à partir de la 45^e seconde) : « Un film de Jacques-Yves Cousteau – Musique : Jean Wiener – Assistante monteuse : Maryse Barbut – Réalisation, prise de vues, montage de Louis Malle. » Le commentaire et la voix sont de Cousteau.

4. *Station 307*, première et deuxième minutes.

En réalité, les solutions formelles de Malle vont s'esquisser progressivement, à la fois dans un accord avec Cousteau, en lien avec des formules génériques préexistantes (film dit scientifique, film d'aventure, direct télévisé, iconographie sous-marine), mais aussi dans un écart par rapport aux choix formels de Cousteau¹. Notre hypothèse « morphologique » repose sur l'idée que des formes singulières peuvent naître du frottement d'un projet avec les genres et formats préexistants, en jouant sur les différents « régimes formels » disponibles, ainsi que sur les relations intermédiaires (ici entre photographie, cinéma et télévision)². Nous allons comparer *Le Monde du silence* avec le livre éponyme de Cousteau et Frédéric Dumas (publié en 1953, et contenant de nombreuses photographies), avec différents films ou séquences tournés par Malle pendant sa période Cousteau : courts-métrages documentaires (*Station 307*, 19', tourné au printemps 1954 ; *La Fontaine de Vauchuse*, 14', tourné pendant l'été 1955), images sous-marines tournées par Malle au sein d'une fiction, *Port du désir* (E. T. Gréville, 1955), ainsi qu'avec une émission télévisée de retransmission en direct en 1955, à laquelle Malle a peut-être participé³. Pendant sa période Cousteau, Malle n'est pas toujours en mer. Il fait deux campagnes à bord de la *Calypso*, celle de 1954 (janvier-juillet) et celle de 1955 (mars-juin), et peut donc participer à d'autres projets de films que les tournages prévus pour *Le Monde du silence*, avec (*La Fontaine de Vauchuse*), ou sans (*Port du désir*) Cousteau⁴.

Le Monde du silence est doublement scénarisé, sur le plan du sujet et sur le plan du tournage lui-même. Cousteau recrute Malle à l'été 1953, puis, le stage estival ayant été probant, l'engage dans son projet de film en couleurs à bord de la *Calypso*, programmé pour 1954, grâce à un financement inattendu de la British Petroleum. Une première version, *Calypso cap au sud. Requins bleus et corail noir*, en 16 mm couleurs Kodachrome, tournée en 1954, est montée sous forme de film-conférence en deux parties et diffusée en 1955, notamment dans

1. Franck Machu, *Un cinéaste nommé Cousteau*, Monaco, Éditions du Rocher, 2011, p. 21. Cinéaste avant d'être plongeur, il vise un cinéma qui n'est ni « romanesque à la Williamson » (pionnier de la photographie et du film sous-marins, qui tourna en 1915 une version de *Vingt mille lieues sous les mers*), ni du « documentaire scientifique à la manière de Painlevé » (*ibid.*, p. 31).

2. Voir Guillaume Soulez, « Du cinéma éclaté au levain des médias : rapports de formes », *MEI*, n° 39, 2015, p. 239-260.

3. « Techniques nouvelles, essai de tournage sous-marin à partir de la *Calypso* », émission *Provence Magazine*, RTF, 5 novembre 1955. Malle évoque aussi des films tournés pour la Fondation Ford (qui sponsorise des émissions de la télévision américaine) ou la BBC (voir Pierre Billard, *Louis Malle. Le rebelle solitaire*, Paris, Plon, 2003, p. 136).

4. Pierre Billard, *op. cit.*, p. 145. Il sera même brièvement assistant de Robert Bresson sur *Un condamné à mort s'est échappé* au printemps 1956, avant et après Cannes (*ibid.*, p. 152). Sa « période Cousteau » dure de juillet 1953 à septembre 1956 (après une plongée ratée au large des États-Unis, au cours de laquelle meurt un plongeur, Malle se déchire les tympans et décide d'arrêter la collaboration avec Cousteau). Voir Billard, p. 123, et Stéphanie Grégoire, *Louis Malle, un observateur minutieux de la société contemporaine : le « détour documentaire » et le « détour américain »*, thèse sous-dir. J.-P. Bertin-Maghit, Bordeaux 3, 2006, p. 52.

les cycles « Connaissance du monde », avec commentaires en direct de Cousteau¹. Malle est alors assistant-réalisateur, mais Cousteau lui confie déjà, on l'a vu, la responsabilité d'un court-métrage (*Station 307*). Devant le grand succès rencontré par le film-conférence, Cousteau, décide d'en faire un remake en 35 mm Eastmancolor, suivant le même itinéraire. Pour la première fois, une croisière de la *Calypso* a ainsi pour but de faire un film. Malle et Cousteau écrivent donc, en 1955, un premier scénario en repartant de *Calypso cap au Sud*. Ce scénario sert de trame au travail de mise en scène journalier qu'effectue Malle à qui est confiée la réalisation, mais qui fera aussi de nombreuses prises de vues et participera au montage². En 1955, les différentes espèces animales prévues sont bien au rendez-vous, quelques séquences re-tournées ne sont pas gardées au montage, une séquence en noir et blanc de 1954 est gonflée en 35 mm, une autre est ajoutée, mais, pour l'essentiel, les personnages du film rejouent donc leur propre rôle, tandis que la *Calypso* reprend la même route et rencontre les mêmes espèces, retrouve les mêmes espaces marins³.

On est encore loin, en 1955, de la vogue – et de la pratique – du cinéma-direct, même si l'on s'intéresse déjà à la retransmission télévisuelle « en direct » du fond des mers. En fait, par-delà les lecteurs de revues d'aventures ou les magazines de vulgarisation scientifique (*Neige et Glace*, qui parraine *Calypso cap au Sud*; ou *Science et Vie*, qui s'intéresse au tournage de 1955⁴), les spectateurs de l'époque sont habitués à ce genre de *reconstitutions documentaires* qu'on trouve dans les Actualités filmées⁵ et à la télévision, mais ils sont capables aussi de mesurer le caractère nouveau de ces images en couleur (ce caractère jamais vu, associé à la beauté offerte par les images couleur, est l'argument principal d'une critique dithyrambique⁶). Ils apprécient le style humaniste, et parfois décontracté, que l'on trouve à la télévision à la même époque dans les reportages ou les documentaires⁷.

1. Franck Machu, *op. cit.*, p. 82-83.

2. On trouve, dans les fonds Malle de la Cinémathèque française, deux versions, très proches, de ce scénario, dont l'une, chapitrée (c'est nous qui la numérotions), nous sert de base de travail (cote Malle 1230-B228).

3. F. Machu, *op. cit.*, p. 88-89.

4. Couverture illustrée (« Comment Cousteau a tourné *Le Monde du silence* »), puis article de Daniel Vincendon : « Le premier grand film sous-marin en couleur », *Science et Vie*, mars 1956, p. 84-91.

5. Un des premiers reportages sur Cousteau, en 1944, montre le scaphandre autonome, mais aussi la caméra étanche qu'il a mise au point : *Par 62 mètres de fond. Un reportage de Cousteau et Cabrières*. Cousteau est l'opérateur des prises de vue sous-marines. *France Actualités*, 18 février 1954.

6. Dossier de presse à la Cinémathèque française, et dossier de presse du film à Cannes conservé dans les archives du festival (FIFR 155-B19).

7. C'est ce « caractère faussement spontané » dont parle Malle dans une lettre à sa mère. Malle, on le verra, est très critique de la conception du cinéma de Cousteau, et donc du résultat produit par le film (plus que du travail qu'il accomplit). Il se refusera à critiquer publiquement Cousteau, sûrement par « loyauté » envers le Commandant et ses hommes, avec lesquels il a tant appris et partagé tant d'expériences (voir P. Billard, *op. cit.*, p. 141).

Même si le matériel de filmage reste encore lourd et les équipes encombrées de câbles et projecteurs, il est quand même possible de manier des caméras sous l'eau, voire de les mettre sur (ou plutôt dans) un scooter des mers. On est loin aussi de la lourdeur des anciens scaphandriers (« les pieds lourds », dans le jargon), comme l'atteste tout de suite dans le film la confrontation avec les pêcheurs d'éponge qui utilisent l'ancienne technique. Le « style direct » inspiré de la télévision (contre les voix *off* souvent pesantes des Actualités filmées), mêlant connivence et prouesse technique (sans être nécessairement *en direct*¹), trouve donc à s'exprimer ici sur un nouveau terrain, augmenté du plaisir de la découverte et de l'aventure humaine². Comme si le sujet, le milieu de tournage, avait « allégé » le film avant même le développement des techniques légères : « Nous avons trébuché jusqu'ici sous le poids de ce matériel et c'est pourtant lui qui va nous délivrer de la pesanteur. Nos sacs de montagne contenaient nos provisions de bouche, c'est une provision d'air que nous endossons maintenant³. »

Cousteau et Malle inventent donc un nouvel art de filmer la mer, encore aujourd'hui une référence⁴, en se frayant un chemin entre différents genres ou sous-genres du documentaire et du reportage de l'époque⁵. En remontant aux différentes sources du *Monde du silence*, on peut donc tenter de voir comment se forge un certain style documentaire de Malle, cette expérience de trois ans étant pour lui fondatrice, comme il l'a souvent indiqué⁶. C'est elle aussi qui le poussera régulièrement à revenir au documentaire, sur des bases plus « authentiques » que celle du *Monde du silence*, comme s'il avait touché du doigt les possibilités offertes par les films du réel. Le film comporte une douzaine de séquences environ⁷, et

1. Voir Jean-Claude Bringuier, « Télévision sans frontières », *Les Cahiers du cinéma*, n° 118, avril 1961 ; Guillaume Soulez, « Dissoudre le cliché : les documentaires de Bringuier & Knapp », communication à la conférence-débat des Lundis de l'Ina, « L'invention des programmes : la télévision réinvente le documentaire », Bibliothèque nationale de France, 28 novembre 2005.

2. « Sans trucages, sans didactisme et sans poncifs », « Un spectacle inoubliable » (FIFR 155-B19).

3. *Paysage du silence* (2^e minute environ), au moment de la mise à l'eau de l'équipe et du matériel. *Paysage du silence*, dont le titre n'est pas anodin pour la suite, est le premier film de Cousteau à mettre en avant aussi nettement l'équipe des plongeurs.

4. Guide du blog Vidéo Bleue : *Réalisez vos vidéos sous-marines de qualité*, document PDF, 2016, p. 5.

5. Rappelons, pour mémoire, que Malle participe au financement du film en étant l'un des associés de la société *Requins associés*, ce qui peut lui assurer une certaine marge de manœuvre. Voir Bernard Violet, *Cousteau, une biographie*, Paris, Fayard, p. 137 ; et P. Billard, *op. cit.*, p. 148.

6. Voir, entre autres, P. Billard, *op. cit.*, p. 140-141.

7. C'est le rythme séquentiel du film (qui dure 1 h 25) qui alterne des séquences d'une dizaine de minutes. Le scénario initial en prévoyait dix-huit, ce qui montre déjà le choix d'une certaine efficacité et cohérence du propos. L'une des séquences supprimées, sur une épave antique en Méditerranée, deviendra *La Galère engloutie* (1957), au tournage de laquelle Malle a donc également contribué. En dehors de l'épisode quasi inaugural des pêcheurs d'éponge grecs, les images viendront pour l'essentiel de la mer Rouge et de l'océan Indien (Seychelles). Sont écartées des essais de télévision directe, ainsi que des images de l'Arctique (plongée sous la glace – chapitre 7).

l'on pourrait voir comment chacune d'elles s'inspire et se détache d'un format préalable. Mais distinguons, pour synthétiser, trois mouvements : 1/ comment le film d'aventure s'appuie sur un goût du risque et de la performance partagé, mais pose, pour Malle, la question des limites du spectaculaire ; 2/ comment le film d'exploration scientifique confronte Malle à différentes techniques et le conduit à préciser quelques formes filmiques ; 3/ comment, Malle, enfin, confronté à l'imagerie de la photographie et du film didactiques, s'en détache pour s'intéresser aux relations humaines et sociales.

Filmer le risque : film d'aventure et limites du spectaculaire

Cousteau ne rechigne pas à faire du spectacle avec ses explorations, renouant avec Jules Verne, dans un souci de toucher le grand public. Le box-office de 1955 lui donne raison, en quelque sorte, qui fait un excellent accueil au *20 000 lieues sous les mers* de Disney (4^e au box-office en France), la lutte avec la pieuvre faisant évidemment un grand effet. Si Malle s'enthousiasme pour les images tournées lors de la première rencontre avec les cachalots en 1954¹, il ne souhaite pas glisser vers ce style *Disney*² et prend goût, à l'inverse, au documentaire comme découverte de l'inconnu, comme expérience d'immersion, voire perte de repères. La « cage aux requins », qui permet de protéger les plongeurs des squales, apparaît dans *Station 307* (dixième minute), et elle est utilisée effectivement pour se protéger de deux requins qui rôdent entre la 14^e et 15^e minutes. Des plans d'un requin filmé de l'intérieur de la cage servent d'ancrage à un montage qui alterne les plans de squales et ceux de l'un des plongeurs, inquiet, qui fait des signes au deuxième de venir se protéger, avant que celui-ci ne rejoigne la cage. Cette séquence dramatique, sans commentaire, est elle-même précédée d'une séquence (douzième minute) où l'on voit les plongeurs se débarasser d'un serpent marin « dont la morsure serait mortelle » (commentaire), tandis qu'un plan, en montage alterné, à bord du navire est accompagné du commentaire « sans soupçonner ce qui se passe sous la coque, l'hydrographe détermine au sextant la position de la station » (treizième minute). Il y a, on le voit, une gradation dans la construction du récit documentaire, comme si la scène à bord du navire était également annonciatrice (le contact entre le navire

1. « Dumas est devenu fou. Son instinct de chasseur est démultiplié par la taille de la proie. Quelle belle cible ! Il saisit son Mauser et arme son tir. Cousteau a un geste navré quand le coup part. Un jeune cachalot touché, saigne. Malle déroule de la pellicule et s'exclame : "Commandant, ça va être sensationnel !". Des paroles qui confortent Cousteau dans l'action. Le cinéma vaut bien quelques accommodements avec sa conscience. » (F. Machu, *op. cit.*, p. 80).

2. Malle raconte qu'il s'oppose à Cousteau, dont il n'aime pas le « penchant pour le spectacle conventionnel » (Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993, p. 23), soulignant qu'à cause de la musique notamment, *Le Monde du silence* ne sera pas un documentaire mais « du spectacle » : « ça va devenir du Walt Disney » (p. 22).

et le fond est d'ailleurs rétabli, lorsqu'un des plongeurs tire sur une corde pour demander à faire remonter la cage). Même s'il y a mise en scène (rien n'atteste que toutes les scènes ont été tournées au même endroit, ni le même jour; de plus le second plongeur qui rejoint la cage est filmé de l'extérieur, comme si Malle lui-même, qui porte la caméra, ne pensait pas à se protéger), le risque est réel et le drame possible. Il y a certainement un plaisir du frisson face au danger que l'on frôle, une désorientation possible sous l'eau (rapport au hors champ), mais la scène n'est pas « fabriquée » à la manière d'une séquence de fiction : il s'agit dans *Station 307* de partir d'une expérience éprouvée pour la dramatiser, ou plutôt pour en restituer, par des moyens filmiques, le caractère dramatique. Ce sera de nouveau Malle qui tournera les images de la cage aux requins dans *Le Monde du silence*, aux côtés de Falco, qui, sorti un moment, échappe de peu à un requin lancé à ses talons¹.

Dans *Le Monde du silence*, c'est le jeune cachalot lui-même, blessé par l'hélice, qui fera les frais de la voracité des requins, introduisant un tiers sacrificiel entre les hommes excités par le danger et les requins par le sang; les requins auront un profil plus menaçant, seront filmés de plus près le long de la cage. La dramatisation est ainsi accentuée d'un film à l'autre, d'autant que l'on sait aujourd'hui que le second accident de cachalot a été provoqué (contrairement au hasard du premier accident²). Cousteau garde le dernier mot pour *Le Monde du silence*, contractuellement³, et s'accorde avec le monteur, Georges Alépée, qui propose de monter les séquences tournées à la manière « d'une succession de numéros » de cirque⁴. « C'est un film à scénario », revendique Cousteau⁵. De même, les styles de commentaire sont très différents, Cousteau ayant forgé le sien, à la manière d'un bonimenteur-conférencier, après-guerre⁶, tandis que

1. P. Billard, *op. cit.*, p. 140.

2. F. Machu, *op. cit.*, p. 79-81 (1954), puis 95-96 (1955), 98, etc. Voir aussi ce que dit André Laban dans le film de Jérôme Wybon, *Du silence et des hommes* (2009).

3. « Pour une durée indéterminée, expirant le jour de la présentation corporative de la première copie dudit film [*Le Monde du silence*], vous vous dévouerez corps et âme, sous ma haute et bienveillante direction, à la coréalisation du film. » Lettre-contrat de Cousteau avec Malle, 27 février 1955 (signée par les deux hommes). Fonds Malle 1230-B228.

4. F. Machu, *op. cit.*, p. 98; S. Grégoire, *op. cit.*, p. 44. Dans le même esprit, la scène d'ouverture aux flambeaux, prévue dans le scénario initial pour clore le film, en devient l'ouverture spectaculaire, sans doute sous l'influence d'Alépée, mettant d'autant plus en valeur Cousteau, qui sort ensuite de l'eau ôtant son masque de plongeur, et apparaît bien ensuite comme le capitaine à bord lors de la présentation du bateau. Alors que dans le scénario initial, on n'a que quelques plans à la lumière rouge, avant la remontée sur ordre de Cousteau (« Introduction »).

5. Entretien dans *Combat*, 8 février 1956, cité par S. Grégoire, p. 34.

6. Voir, par exemple : « Cousteau poursuit ses activités de conférencier. Lors d'une première à la salle Pleyel en décembre 1949, il dresse en ouverture de la soirée un bilan des activités du GERS [son groupe au sein de la Marine]. Plusieurs films sont présentés dans une forme inachevée, accompagnés du commentaire vivant et spirituel du réalisateur présent sur la scène. » (F. Machu, *op. cit.*, p. 50).

le ton de Malle est beaucoup plus intérieur et sobre, comme on le verra dans *La Fontaine de Vaucluse*. À partir de la même matrice, l'aventure sous-marine filmée, Cousteau et Malle s'engagent donc dans des voies différentes¹.

Filmer comme on nage

Le Monde du silence s'inscrit dans un mouvement général qui vise à rapprocher le geste du cinéaste du geste du sportif/explorateur. Cousteau, « l'alpiniste sous-marin »², collabore régulièrement avec Marcel Ichac notamment, ce fondateur du cinéma de montagne comme école d'énergie et d'endurance (qui réalise les premiers films-explorations de l'Himalaya dès les années 1930) ; ils partagent un opérateur (Jacques Ertaud, celui que Malle va remplacer pour *Le Monde du silence* après son entraînement de l'été 1953). C'est une double recherche et mise à l'épreuve des techniques et des corps, qui précède le cinéma-direct en tant que cinéma léger (recherche d'une portabilité et d'une miniaturisation des équipements ; exposition du matériel et des corps aux conditions extrêmes ; coordination des gestes techniques et sportifs pendant le filmage d'un exploit, etc.). Une des difficultés principales du filmage sous-marin est la stabilité et la coordination entre plongeur filmé, éclairage et caméra. Le biopic *L'Odyssée* (2016) restitue bien les essais de caméra sous-marine en 16 mm, et les premières projections publiques des films des trois « Mousquemers » (Philippe Taillez, Frédéric Dumas et Cousteau). Dans *Le Monde du silence*, c'est encore Cousteau qui filme Dumas lors de la séquence de l'épave, mais Malle prend le relais, et filme à son tour Cousteau, Dumas, Falco, etc. Lorsque Cousteau le recrute, Malle connaît et apprécie *Autour d'un récif* (13', 1949), qui s'apparente à un film de Jean Painlevé quant au filmage des poissons, mais qui introduit la relation entre homme et faune sous-marine³, d'autant que Cousteau a choisi de faire monter le film avec de la musique de jazz (une des

1. « [...] nous avons [de quoi] surclasser Annapurna et Everest [allusion au film de Marcel Ichac, *Victoire sur l'Annapurna* (1950)]. Noir, couleur du sentiment, de l'héroïque... du cocorico. Tout ce qu'il faut à *Paris Match!* (*No kiddin'*). *So long*. L. » (destinataire mal identifié, peut-être l'un de ses frères. 2 mars 1954. Fonds MALLE 1272-B234). La position (à l'époque) de Cousteau ne va pas sans provoquer régulièrement des polémiques, comme la critique du *Monde du silence* par Gérard Mordillat en juin 2015, dans sa chronique sur le site de *Là-bas si j'y suis*, relayée par de nombreux articles et blogs. Malle lui-même écrit à sa mère, sans doute dans un moment d'épuisement ou de révolte passager, dans une lettre d'avril 1955, qu'il finit par éprouver « une grande haine de la mer, de Cousteau, de ses pompes, de ses œuvres, du soleil... ».

2. Dossier de presse, Fonds Festival de Cannes : FIFR 155-B19.

3. « Sa première originalité est la faune tropicale qu'il dévoile. La seconde un commentaire réduit à quelques phrases, accompagné d'une musique de jazz très moderne pour l'époque. [...] Cousteau renoue avec l'expérience faite par Jean Painlevé pour *Le Vampire*. [...] La clarinette, le xylophone, le violoncelle, le saxophone, puis le piano, se disputent la mélodie et le rythme, saluent l'arrivée des daurades, des carangues, des balistes, des mérus... » (F. Machu, *op. cit.*, p. 53).



« Silhouettes sous-marines » (*Le Monde du silence*) (Photographe : Luis Marden)

grandes passions de Malle, comme on sait), ce que ne manque pas de noter Jean Mitry¹. Malle devient très vite, avec Cousteau, l'un des meilleurs cinéastes-plongeurs de l'époque et reçoit nombre de propositions similaires pendant et après *Le Monde du silence*, si bien qu'il est d'abord vu par une partie du milieu du cinéma comme un « scaphandrier »².

Dans cet esprit, un film est d'abord la chronique d'une « mission » ou d'une « campagne », série d'expériences physiques et d'exploits techniques consignée dans un « carnet de plongée » (titre du film réalisé par Cousteau et Ichac, en 1949). On notera qu'après la séquence pré-générique avec le marteau-piqueur, le générique de *Station 307* se déroule pendant qu'on s'approche en

1. « Montée en harmonie avec une musique de jazz, cette explosion de mouvements purs [des bancs de poissons dérangés par les plongeurs] semble avoir été réglée par le plus extraordinaire des chorégraphes. [...] Ici, l'irréel onirique se conjugue en la réalité même » (cité par Bernard Violet, *op. cit.*, p. 136.)

2. « Jeanne Moreau, ravageuse et insoumise », *Le Monde*, 2 août 2017, p. 14.

surface de la *Calypso* en train d'arriver sur son nouveau terrain d'investigation, puis qu'on présente la nouvelle mission (« actuellement, nous approchons de la station 307 », 2^e minute), l'équipe et l'équipement technique, tout comme *Le Monde du silence* débute, également après la séquence pré-générique, sur la présentation du bateau¹, de son équipage, de certains instruments, etc. La fin des films est similaire : on voit l'équipage de la *Calypso* lever l'ancre et le bateau repartir pour de nouvelles aventures – « en route pour la 308^e ! » (*Station 307*) ou « un jour nous irons beaucoup plus bas. De nouvelles découvertes nous attendent au monde du silence » (*Le Monde du silence*).

Malle est confronté à de nombreux problèmes techniques et matériels² que le film fait oublier pour valoriser les merveilles que permettent les nouvelles machines (éclairage, déplacement, etc.³) et ces techniques mêmes (valorisation de la modernité, bien dans l'esprit du temps). C'est l'alliage entre la maîtrise, les astuces de tournage (que permet la longue expérience de Cousteau et de ses acolytes) et la bonne forme physique qui permet une restitution fluide, bien qu'instrumentée⁴. Le jeune Louis Malle, sportif accompli, est aussi l'un des étudiants de l'IDHEC les plus investis dans les questions techniques⁵. La dimension sportive est à la fois condition du filmage et représentation à filmer. Cousteau et Malle dirigent chacun une équipe de plusieurs plongeurs ; les prises de vues sont de Malle, Cousteau, Falco et Dumas (et d'Edmond Séchan pour les « extérieurs » – sur le navire). Malle est aussi l'organisateur du tournage. Dans le dossier de presse du film à Cannes, un paragraphe exprime bien la façon dont le film répond à ces attentes : « les voyageurs qui participèrent à la fabuleuse croisière de la *Calypso* évoluent sous les mers avec la même aisance que sur les chemins, avec plus d'aisance même. Ils emportent avec eux leur réserve d'air, utilisent même de véritables scooters sous-marins et ils ignorent la pesanteur. Ils font, "pour de vrai", ces randonnées que nous avons tous fait en songe, au moins une fois⁶. » Montrer la technique, et en parler, ne nuit pas au propos

1. « Présentation de la *Calypso* » dans le scénario initial, « La *Calypso* » (incluant la séquence pré-générique) dans le chapitrage DVD.

2. « Nous accumulons les déboires : le dernier en date, la nouvelle super-caméra a explosé (ou plutôt imploré) entre mes mains par 50 mètres de fond. Le film avance, malgré tout. Si on vous propose de faire un grand film sous-marin, refusez immédiatement. J'ai l'impression que toutes les grandes machines de studio me sembleront jeu d'enfant après celui-ci. » (Lettre à sa mère, avril 1955.)

3. Dans le *Science et Vie* de 1956, une photographie montre les plongeurs portant les projecteurs et leurs câbles (art. cit., p. 88), et un schéma présente la caméra sous-marine avec ses réflecteurs (p. 89).

4. À propos de *La Fontaine de Vaucluse* : « Mon souvenir de plongeur le plus sportif : descendre à 75 mètres, dans l'obscurité, et une température de 10 degrés », in *Le Cinéma de Louis Malle. Rétrospective...*, op. cit., p. 12.

5. F. Machu, op. cit., p. 73. Voir aussi la correspondance : « Je suis en passe de devenir un grand spécialiste de la plongée, expérimenté et sagace, signe auquel je m'aperçois que je vieillis. »

6. Dossier de presse du *Monde du silence*. Fonds Festival de Cannes, FIFR 155-B19.

documentaire mais le renforce si l'harmonie des corps et du matériel apparaît à l'écran (on imagine aisément le nombre de « ratés » auxquels ces plans peuvent donner lieu).

Un type de séquence est emblématique de ce point de vue, celle où les animaux marins filmés semblent à leur tour jouer ou défier la technique, en se faisant elles-mêmes vedettes sportives, à l'image de la longue séquence de dauphins bondissant hors de l'eau comme s'ils faisaient la course avec le navire (« Jeux olympiques pour dauphins »)¹. Le parallélisme entre les scooters des mers et les tortues qui servent à tracter les plongeurs (Falco lâchant même un scooter pour attraper une tortue au vol) confirme cette recherche d'une forme fluide qui associe la description à visée scientifique (découverte d'une faune et d'une flore sous-marine surprenantes), l'exploit sportif (voire la compétition entre l'homme et l'animal, ou entre hommes...) et la technique qui parvient à suivre les mouvements sans en perdre une miette, à la manière d'un troisième partenaire de jeu².

Conformément à l'une des notes de cours de l'IDHEC conservée par Malle, et alors que la faune et la flore sous-marine peuvent s'y prêter aisément, il faut « éviter *absolument* le pano gratuit, la caméra bougeant devant une succession d'objets immobiles. La caméra doit suivre quelque chose dans son mouvement, dût-on inventer de toutes pièces ce déplacement »³. Dans cette perspective, le mouvement de caméra idéal est bien le travelling avant⁴ qui mime le déplacement du plongeur et favorise l'identification du spectateur au filmeur qui

1. C'est le titre du chapitre sur les dauphins dans le scénario initial, séquence qui apparaît presque à la fin (chapitre 17).

2. À propos d'*Autour du récif*, tourné en 1948 et présenté en 1949, F. Machu écrit ainsi : « La tortue est l'objet de taquinerie. Les plongeurs s'accrochent à sa carapace, mais celle-ci, plus petite que sa cousine tortue verte, cesse de nager en attendant d'être libérée. [...] [le film] réserve ses dernières images aux requins longimanés et requins gris, croisés dans les eaux de l'Ouest africain. La scène où Frédéric Dumas s'accroche à la nageoire caudale du requin longimane qui faisait la ronde autour d'eux, a fait fantasmer plusieurs générations de plongeurs. Le coup de caméra que Cousteau donne au requin au sens propre a fait le tour du monde, notamment par une série de photos dans la presse » (*op. cit.*, p. 53).

3. Cours de découpage technique (M. Laviron). Feuillet n° 10 (*verso*), paragraphe : « Lois d'utilisation de la technique. » Fonds Malle 1210- B 218 (IDHEC).

4. Comme le note Laurent Jullier dans sa notice sur *Le Monde du silence* : « Aussi bien la Calypso que le scooter sont conçus pour filmer en *travelling avant*, figure fétiche du cinéma post-moderne friand d'*effets-clip* (Luc Besson ouvrira son *Grand Bleu* par une séquence en noir et blanc avec un cousin de Jojo le mérrou [...]). Mentionnons également une figure que l'on retrouvera à quarante ans de distance dans le *Titanic* de James Cameron : le travelling avant sur le pont d'une épave engloutie...). Est-ce l'influence de Louis Malle? En tous cas le film possède aussi ce qui passera aux yeux des historiens du style pour des caractéristiques de la Modernité cinématographique. Etc. » (in « *Le Monde du silence* », *Encyclopaedia Universalis*, p. 1. En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-monde-du-silence/>). Il s'agit plutôt d'une figure mise en place par Cousteau lui-même, et reprise par Malle, l'un des points d'accord entre les deux cinéastes.

découvre à mesure les merveilles sous-marines¹ en avançant avec son corps dans l'élément liquide, notamment quand le plan dure. Comme le souligne Malle, alors qu'on doit recourir à une grue en studio, « là, c'était enfantin, puisque c'était inclus dans les mouvements du plongeur »². On pourrait dire que c'est le plan qui exprime formellement le mieux la possibilité de ce « nouvel animal, l'homme-poisson », noté par Painlevé à propos de *Paysages du silence* (1947), l'un des premiers films de Cousteau qui recourt de façon importante à ce mouvement³. Malle utilise ce mouvement pour filmer les scaphandriers de *Port du désir* qui explorent une épave (et découvrent un crime à travers un hublot). La scène se reproduit deux fois, selon le même ordre, qui met en valeur l'horizontalité de l'exploration, puis la verticalité de la découverte (le plongeur étant à la perpendiculaire de l'épave), avant la remontée-révélation à la surface. De ce point de vue, on est frappé de la ressemblance entre ce mouvement en avant et le filmage du Tour de France par le cinéaste qui, dans *Vive le Tour!* (1962), semble chercher quelque chose d'équivalent avec les vues depuis un vélo lancé à toute vitesse (par exemple la séquence d'ouverture qui traverse une petite ville, ou les plans qui frôlent les spectateurs, commentés par l'ancien cycliste, Jean Bobet, qui indique que la vitesse des vélos peut atteindre 60 km/h). Homme-vélo, homme-poisson, le film vise à filmer comme on roule, à filmer comme on nage, accomplissant la fusion entre corps, machine et élément naturel en défiant la résistance de ce dernier (résistance de l'eau ou de l'air), et si Cousteau hausse le jeune Malle au statut de coréalisateur, c'est qu'il a trouvé très vite en lui un *alter ego*⁴. La séquence de l'épave, tournée par Cousteau, est très belle (et suppose plusieurs caméras pour enchaîner parfaitement les mouvements de suivi et d'apparitions au sein de l'épave), mais Malle a développé et amplifié le modèle de Cousteau dans de nombreuses autres scènes, au point que Bazin considère que « la qualité du film tient beaucoup à l'intelligence de la réalisation de Malle »⁵, une mise en scène qui arrange et réarrange, mais qui conserve la beauté du mouvement et la coprésence de la nature (ou des épaves

1. « Aujourd'hui comme au premier jour, nous ressentons la même émotion », souligne Cousteau avec un peu d'emphase, au moment de la plongée, dans *Station 307* (11^e minute).

2. Philip French, *op. cit.*, p. 23.

3. Painlevé : « Paysages du silence », in *Ciné-club*, n° 3, décembre 1947 (cité par F. Barrère, « Caméra abyssale », *Éclipses*, 2011, p. 2. En ligne : <http://www.revue-eclipses.com/le-monde-du-silence-oceans/revoir/camera-abyssale-71.html>). Les séquences les plus emblématiques filment Frédéric Dumas, le « dieu de l'eau » (« Il y faisait ce qu'aucun d'entre nous n'était capable de faire, non par sensibilité, mais par nature, par philosophie. Il jouait avec elle », *Le Monde du silence*-livre), qui longe des posidonies, puis joue plusieurs minutes avec un poulpe, préfigurant par son caractère chorégraphique le jeu de Dumas avec le mérrou, ajouté au scénario initial du *Monde du silence*.

4. En un relais significatif de l'un à l'autre, une photographie où l'on voit Cousteau montrer à Malle un appareil figure en bonne place dans le reportage de *Science et Vie* qui couvre le tournage du film (art. cit., p. 87).

5. André Bazin, « *Le Monde du silence* », *France-Observateur*, 1^{er} mars 1956.

reprises par les poissons) et des plongeurs. Peut-être peut-on risquer que la réussite du film tient à la tension qui s'introduit entre les séquences portées par les éléments (horizon Malle) et le rythme donné par le scénario (horizon Cousteau), même si les deux cinéastes ont tourné et contribué au montage dans un sens comme dans l'autre ?



« Frédéric Dumas en “homme-poisson” » (*Paysages du silence*)

Des poissons et des hommes

Si l'homme-caméra se fait poisson, c'est aussi pour produire un album à la fois scientifique et féérique des fonds marins. « [L]'engouement dont bénéficia ce film [*Le Monde du silence*] », se souvient Michel Cieutat, « avait été rendu possible par les innombrables projections de documentaires de première partie qui avaient sensibilisé les foules au genre [du film scientifique] »¹. Outre Painlevé et les propres films de Cousteau, il existe une iconographie, déjà en couleurs, diffusée, d'une part par le livre éponyme (1953) qui précède le film

1. Michel Cieutat, « Souvenirs d'un rite : les sept genres du documentaire et le “petit film” », in Dominique Blüher et François Thomas (dir.), *Le court métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 23.

(cinq millions d'exemplaires diffusés dans le monde), et par de nombreux reportages dans les magazines illustrés (scientifiques ou grand public). Dans le livre, les photographies s'attardent sur les pionniers et les casse-cous, sur les équipements (y compris les caméras sous-marines). Comme dans *Paysages du silence*, Cousteau met en valeur les hommes-poissons eux-mêmes (figures de groupe, corps fuselés, attitudes singulières), mais il construit surtout un répertoire dans lequel tous les films ultérieurs viendront puiser : gros plans de poissons colorés, ou de curiosités de la flore sous-marine (algues-fleurs énormes, massifs coralliens), auxquels s'ajoutent plusieurs images de « rencontre » entre l'Homme et l'animal qu'on ne trouve pas chez Painlevé (tortue, dauphin, grand poisson, poulpe...), parce que l'Homme est devenu un animal marin à son tour, qui peut entrer en contact, et aller au contact, avec les animaux. Différents modes de relation sont présentés, qu'on retrouve dans les films : fusion des corps, observation réciproque, combat... voire nourriture (un festin de langoustes, tout comme dans *Le Monde du silence*). Il est plus difficile de déceler la tournure propre que leur donne Louis Malle, dans la mesure où de nombreux plans sont en fait des « clichés » selon l'iconographie à la Cousteau. En tous cas, sensible à la beauté intacte des îles et des fonds marins, Malle rejette leur traitement en cartes postales¹.

Le plus évident de ces clichés, sans doute, est celui qui voit la mascotte de bord (un chien en général, mais le scénario initial envisageait un « phoque apprivoisé » dans une notule finale) confronté à un animal marin sur le pont (un poulpe, une langouste), rencontre de deux mondes animaux provoquée par les hommes. On la trouve dans tous les films de Cousteau ou presque (mais dans *Station 307*, un marin se contente de jouer avec le chien au moment d'une pause), y compris les reportages télévisuels sur ou avec l'équipe Cousteau. Ces clichés sont un lieu pour l'humour, qui alterne avec des séquences plus angoissantes (accidents de plongée ou menaces de squales), qu'il s'agisse de se moquer d'une bizarrerie de la nature (un poisson qui se dégonfle en se vidant une fois à l'air, une plante qui se transforme à vue) ou d'anthropomorphiser certaines espèces (un poisson curieux, un autre gourmand, un troisième peureux...). C'est là, bien sûr, que le style Disney, musical et spectaculaire, risque de briser, pour Malle, la poésie propre de la découverte des eaux profondes.

1. « Depuis le passage de la ligne [l'équateur], c'est devenu un monde de livres d'images. À part quelques intermèdes très beaux mais très cruels, de chasse aux requins, cachalot, dauphins, etc., tout le reste n'est que cocotiers, parler créole, atolls et lagons, douceur de vivre [...] » (Diego, le 6 mai [1954]); « Nous venons de passer 15 jours dans une baie sous laquelle se trouvait la plus belle nature corallienne jamais vue, de mémoire de Cousteau. À raison de 5 plongées par homme et par jour, nous l'avons dévalisée méthodiquement. [...] Tout ça pour sortir un navet paré de vives couleurs » (Mahé, le 17 mai [1954]). Fonds MALLE 1272-B234.

Ces séquences obligées ne sont donc pas particulièrement goûtées par Malle, qui semble leur préférer le regard des hommes portés sur les animaux (comme la violence qui se déchaîne contre les requins, dont il parle dans sa correspondance), et qu'Edmond Séchan, chargé du filmage « extérieur » sur la *Calypso*, capte par des contre-champs et des raccords-caméra. Lorsque Louis Malle maîtrise davantage le film, comme dans *Station 307*¹ ou *Fontaine de Vaucluse*, il n'hésite pas, on l'a vu, à tisser des liens dramatiques entre les humains au travail (notamment en filmant attentivement les gestes entre plongeurs), ou à restituer des impressions fortes : « Vingt-cinq mètres, nous passons devant la barque en zinc qui jalonne l'entrée de la seconde salle, elle a coulé il y a 77 ans au cours de la première tentative de descente, sa vue me réconforte, je ne sais pas pourquoi². » Voire, à faire part de son empathie pour ses camarades : « Aspiré par le courant, il [Goiran] s'est laissé aspirer par le courant, Canoë le dégage. (*bande son* : "Attention"...). Le sang-froid de mes trois compagnons m'impressionne. [...] Canoë paraît déçu, un peu énervé. Il ouvre sa réserve d'air, il est temps de remonter. (*Paroles peu audibles*). Au-dessus de moi, les trois plongeurs discutent³. » Cette voix intérieure du novice, et cette attention aux affects – les siens et ceux de ses « compagnons » – contraste nettement avec le ton détaché, le surplomb (certes bienveillant) du « pacha » (Cousteau).

On retrouve ce goût pour le filmage du travail singulier ou collectif dans *La Galère engloutie* (tournée en 1955 pour figurer dans *Le Monde du silence*, mais écartée du montage⁴), quand Malle filme le travail de Falco et des autres plongeurs autour de l'épave du Grand Congloué⁵; quand Malle et Séchan filment de façon coordonnée (sous l'eau et hors de l'eau) la séquence de l'accident de Laban dans *Le Monde du silence*, qui commence par des gestes étranges de Laban sous l'eau, mais devient une scène de vie collective (qui se termine par le repas de langoustes dont Laban est privé, enfermé dans le caisson de décompression). Il était également prévu, dans le scénario initial, une scène autour de

1. P. Billard indique même que *Station 307* est le fruit d'une demande de Louis Malle : « Lassé par la répétitivité de l'opération de carottage, Louis propose (il obtiendra l'accord de Cousteau) de réaliser un court-métrage à sa manière qui condenserait l'essentiel des opérations auxquelles chaque forage donnera lieu » (*op. cit.*, p. 130). Nous ne suivons pas en revanche l'auteur qui ne semble pas trouver d'intérêt au film, car, dans une certaine perspective comparative, certaines différences sont au contraire significatives.

2. *La Fontaine de Vaucluse*, 2^e minute.

3. *Id.*, 6^e minute.

4. « Un fait divers de l'Antiquité – une galère engloutie trois siècles avant JC » (onzième chapitre).

5. « Sans un geste inutile, il [Falco] se met au travail, dégage une amphore, puis deux, qu'il transporte jusqu'au panier situé un peu plus loin [...] FALCO, comme un terrassier, poursuit sa besogne; il est entouré de poissons familiers, trouve un poulpe enfoui dans une amphore [...] FALCO, à gestes précis, dégage les pierres qui bouchaient l'orifice. [...] les plongeurs entrent et sortent de l'eau; c'est une journée de travail courante » (scénario initial).

la découverte de la plongée par Laban¹ (chapitre 4), une scène de bizutage du même Laban (le baptême de passage de l'équateur – chapitre 9). On peut aussi noter que *Station 307*, comme le remarque Franck Machu², est le premier film de l'équipe Cousteau à tourner la caméra vers le Commandant lui-même, au travail devant des cartes avec le géologue, esquissant le portrait d'un homme singulier, ce qui sera repris dans *Le Monde du silence*. L'insistance sur le travail pour dessiner le profil d'un homme ou d'un groupe ne manque pas de faire penser, non seulement aux efforts et à la solidarité des cyclistes déjà évoqués, mais aussi au rôle central du travail pour interroger « l'humain » (qu'on retrouvera dans *Humain, trop humain* vingt ans plus tard). Les scènes de travail en groupe, l'analyse des poissons par le biologiste de bord, les moments de jeu ou de détente, tous ces éléments conservés dans le film enrichissent d'une nouvelle dimension la peinture de la vie collective, qui se rejoue ensuite sous l'eau à travers complicités, regards, échanges. En ce sens, Malle cinéaste semble autant, sinon plus, intéressé par les personnalités humaines (Canoë, Cousteau, Falco, Dumas...), par le groupe humain, que par la beauté inédite des fonds marins (qu'il peut apprécier comme simple plongeur, ou comme tout spectateur). Pour des raisons sans doute différentes, liées à des genres presque opposés (le modèle du film d'aventure chez Cousteau, qui porte le « nous » du scénario³, *versus* le regard documentaire social de Malle qui observe et se forge à la première personne), *Le Monde du silence* parvient à susciter autant d'intérêt pour les hommes que pour les poissons.

Dans une lettre à sa mère, Malle parle d'aventure « intérieure »⁴, qui renvoie aux progrès de l'âme devant les découvertes et les dangers, vus comme des épreuves pour se fortifier, mieux se connaître. C'est ce qu'il indique aussi rétrospectivement dans une note conservée à la Cinémathèque française : « For ma petite madeline, se rappeler la Calypso. [...] on se sent bien et mal tout le temps, la nature prend le dessus sur la raison, le chaos, la pourriture, la violence, et le calme de l'âme aussi. On se sent bien, on se sent mal tout le temps. Trace indélébile. Ça peut être Calypso, ça peut être l'Inde. C'est très difficile à intégrer, mais ça vaut un film inséré dans l'ensemble. [en marge : je l'ai fait *Phantom India*]⁵. » Mais quand il évoque cette aventure intérieure, il complète : « [...] je

1. « LABAN prend contact avec la plongée : premier arrêt, douleur aux chevilles, explications imagées de FALCO. Celui-ci lui montre, au-dessus de leurs têtes, les silhouettes vacillantes et comiques de leurs camarades penchés vers eux au-delà de la surface. Cette vision de fantôme a le don de faire rire LABAN, tant et si bien qu'il remplit d'eau son masque. etc. » (*ibid.*).

2. *Op. cit.*, p. 76.

3. Occasion pour Cousteau de rendre hommage à son équipe dans un film-bilan qui résume pour le public une quinzaine d'années d'exploration.

4. Lettre à sa mère, avril 1955. Fonds Malle 1272-B234.

5. Cette note ultérieure, non datée, se trouve dans le dossier destiné à Jérôme Wybon. Fonds Malle 1230-B228. Il s'agit visiblement d'un projet de film autobiographique.

fais le vœu de ne plus songer à la merveilleuse lumière des mers du Sud, contemplation stérile, alors que l'aventure sociale m'est tout entière livrée. Cela n'a pas bien l'air d'aller en France¹... » Tout en nous renseignant à leur manière sur les dynamiques qui traversent le documentaire et le cinéma, en général, au milieu des années 1950, les « petits films » de Malle qui accompagnent *Le Monde du silence*, ainsi que certaines options dans le long-métrage – que l'on peut déduire de différentes sources et par comparaison avec les courts –, laissent donc entrevoir nettement le début de certaines recherches du cinéaste : pour lui, cette période de trois ans n'est pas seulement celle de l'apprentissage technique et pratique, de l'éblouissement et de l'aventure, mais aussi le terrain de premiers essais formels, au cœur de certains genres documentaires et devant des questions sociales et politiques qui auront des prolongements par la suite.

1. *Id.*

L'art du silence : du documentaire à la fiction

Caroline EADES

Les premiers films de Louis Malle rencontrent un succès immédiat : Jacques-Yves Cousteau qui l'avait initialement recruté comme opérateur, monteur et technicien du son n'hésite pas à lui faire partager l'affiche du *Monde du silence* (1956) comme coréalisateur du film ; deux ans plus tard, *Ascenseur pour l'échafaud* et *Les Amants* sont acclamés par le public et la critique. Passer directement d'un tour de force documentaire à un cinéma de fiction accompli a été facilité par l'accès de Louis Malle à des moyens financiers assez conséquents et surtout par le soutien intellectuel et technique qu'il a trouvé dans son entourage¹. Roger Nimier et Louise de Vilmorin, Robert Bresson, Henri Decaë et Leonide Azar ont respectivement contribué à sa maîtrise précoce et originale des principales composantes du cinéma : scénarisation, direction d'acteurs, composition d'images et montage. Mais c'est peut-être une transition fortuite entre le documentaire et la fiction qui constitue le fondement d'une carrière qui se révélera exceptionnelle, dans la mesure où plusieurs éléments apparaissent particulièrement fonctionnels dans le passage d'un genre à l'autre. Je ne propose donc pas tant de regarder les débuts de Malle en tant que réalisateur de documentaires avant ses films sur l'Inde, le Tour de France, une usine automobile française et les passants parisiens, que de repérer dans son premier documentaire l'émergence d'une autre pratique, celle du film de fiction, telle que l'attestent tout d'abord *Ascenseur pour l'échafaud* et *Les Amants*.

Le Monde du silence a été conçu essentiellement comme un reportage filmé sur les activités de Jacques-Yves Cousteau à bord de son navire de recherche, la *Calypso*, qui avaient déjà fait l'objet d'un livre publié en 1953. La mission de 1954-1955 était consacrée à l'exploration des mers tropicales et équatoriales, et a pris place quelques années avant que Cousteau, ancien officier de la Marine nationale, ne devienne le défenseur attiré d'un monde marin menacé par la pollution et les essais nucléaires. Sous l'égide de Cousteau, Louis Malle a acquis au cours de cette mission une expérience de première main sur le fonctionnement

1. Sur les débuts de Louis Malle dans le cinéma, voir : René Prédal, *Louis Malle*, Paris, Edilig, 1989, p. 9-22 ; Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993, p. 15-50 ; Hugo Frey, *Louis Malle*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 1-11.

des nombreux instruments à bord chargés d'enregistrer les sons et les images et a pu ainsi se familiariser de manière concrète avec les ressources du cinéma tant sur le plan de la recherche scientifique que sur celui de l'expression artistique. *Le Monde du silence* a en effet contribué à promouvoir les technologies d'exploration sous-marine pour collecter et diffuser de nouvelles données sans pour autant sacrifier à la qualité artistique du film, ce qui lui a valu une Palme d'Or au Festival de Cannes en 1956. Cette expérience pourrait donc expliquer l'intérêt persistant de Louis Malle pour la technologie dans ses premiers films de fiction : elle y apparaît comme un élément clé d'une vision du monde encore imprégnée d'influence classique et d'une conception du cinéma historiquement marquée par un sentiment de suspicion envers le langage verbal.

L'artisan du cinéma

La démonstration des capacités techniques des êtres humains que propose Louis Malle dans ses premiers films relève d'une attention particulière à la médiatisation de la vision, contrairement à « l'approche très intellectuelle » de ses camarades de classe¹. Son expérience à bord de la *Calypso* juste après ses études inachevées à l'IDHEC a en effet fourni au jeune cinéaste une occasion unique d'explorer les ressources propres à toutes sortes d'instruments d'observation et d'enregistrement à bord d'un navire de recherche dont l'équipement est à la pointe de la technologie sous-marine contemporaine². Si le tournage du *Monde du silence* permet à Louis Malle d'établir un contraste entre le caractère statique et indexical des images produites par les techniciens de la *Calypso*, d'une part, et la capacité du film à créer des images animées et des commentaires verbaux, de l'autre, il lui offre également l'occasion de souligner la similitude entre la caméra en tant que « poste d'observation », pour reprendre la définition de Jean Rouch³, et les instruments conçus pour enregistrer des traces précises d'objets réels et destinés à produire des documents représentant cette réalité. Pour Malle, passer du documentaire à la fiction ne répond donc ni à la nécessité d'acquérir une certaine indépendance par rapport à une approche scientifique, ni à l'intention de proposer une réflexion, à la suite de Walter Benjamin, sur la transformation radicale de la perception et de la représentation du réel par l'art dans une culture dominée par l'industrialisation et la technologie. De plus, travailler avec Cousteau, un ingénieur aux velléités scientifiques, a pu

1. Cette précision (« Their approach was very intellectual ») a été curieusement omise de la traduction française.

2. Pour André Bazin, l'ensemble du navire, équipement et équipage compris, est doté du statut « idéal » d'un « lieu d'observation exhaustif qui ne modifie pas l'aspect et le sens de l'objet observé » (« Le Monde du silence », in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985 [1956], p. 40).

3. Voir « La caméra et les hommes » (1974), in Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton, 1979.

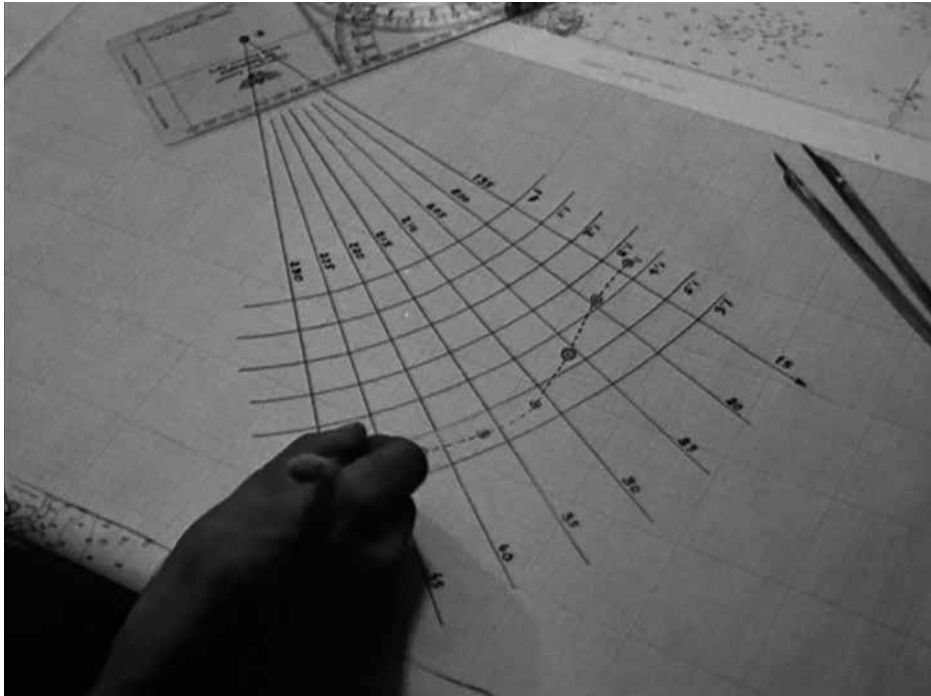
sensibiliser Malle au fait que la technologie est en évolution constante et expliquer sa collaboration étroite, film après film, avec ses cadres et ses directeurs de la photographie successifs. Son intérêt pour la technologie ne s'est d'ailleurs pas limité à reprendre et à utiliser sur le plan technique les innovations de son temps dans le domaine de la cinématographie, de la pellicule et de l'éclairage¹ : sa brève collaboration avec Robert Bresson sur *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) l'a aussi incité sur le plan narratif à incorporer, au contenu de ses films de fiction, des références directes à la technologie.

Tout au long de sa carrière, Malle a en effet présenté, dans ses films documentaires comme dans ses films de fiction, des descriptions visuelles et détaillées des gestes minutieux et précis qui caractérisent l'interaction humaine avec les objets, qu'il s'agisse de dévisser les portes d'un ascenseur, de sortir une photographie d'un bain d'arrêt, de composer les pages d'un journal dans un atelier typographique ou de fixer les pièces d'une voiture sur une chaîne de montage. Dans *Ascenseur pour l'échafaud* et *Les Amants*, ces scènes sont étroitement intégrées à la narration, malgré leur nature quasi-didactique, puisqu'elles contribuent à la caractérisation des personnages (Julien Tavernier en tant que mercenaire formé aux techniques de survie ou le mari de Jeanne comme directeur d'un journal local) et à la progression de l'intrigue (Tavernier sortira-t-il de l'ascenseur à temps pour échapper à la police? Jeanne va-t-elle découvrir l'infidélité de son mari?). Outre la durée des plans, l'utilisation de cadrages rapprochés et le recours à un montage chronologique, ces scènes tirent leur nature informative de l'accent mis sur les images au détriment du son, faisant ainsi écho à la composition et au style des scènes d'exploration sous-marine dans *Le Monde du silence*. Le procédé qui consiste à focaliser l'image sur les mains et les yeux des personnages et sur leur interaction avec les objets avec « une attention documentaire jusque dans les détails les plus banals »² réapparaîtra dans *Le Feu Follet* (1963) lorsqu'Alain Leroy s'habille ou fait sa valise, tout comme il était déjà présent dans l'inventaire des techniques cinématographiques que propose *Zazie dans le métro* (1960)³. *Le Monde du silence* fournit ainsi une clé pour considérer ces scènes non comme des inserts explicatifs, presque secondaires, mais comme des épisodes étroitement intégrés à la narration des films de fiction et dotés d'un rôle essentiel dans l'exposition de la vision mécaniste du monde et de la conception du cinéma propres à Louis Malle.

1. Philip French, *op. cit.*, p. 27.

2. Nathan C. Southern, avec Jacques Weissgerber, *The Films of Louis Malle : A Critical Analysis*, Jefferson, NC, McFarland, 2006, p. 87.

3. Un autre exemple bien connu est la scène des *Amants* où la main de Jeanne saisit l'oreiller, puis se déplace le long du drap, avant de s'agripper au dos de Bernard pendant « la première nuit d'amour jamais filmée », selon les termes de François Truffaut (« Louis Malle a filmé la première nuit d'amour au cinéma », *Arts* 687, 1958, p. 1).



« La main et la carte » (*Le Monde du silence*)

Dans *Le Monde du silence*, le sonar et l'oscillographe sont les principaux instruments techniques utilisés pour enregistrer les sons et les images des fonds marins. Ces données sont ensuite présentées sous forme de documents visuels – cartes, tableaux, graphiques – qui servent à guider les yeux et les mains des explorateurs de la *Calypso*, notamment dans leur recherche des vestiges d'un navire naufragé. Le travail de la machine doit être complété par une intervention humaine et les instruments sont avant tout des moyens d'atteindre un objectif, qu'il s'agisse de produire un document ou de contrôler l'environnement. Le processus qui permet ainsi de collecter des informations et de créer divers documents iconographiques est mis en scène en tant que tel dans les premiers films de fiction de Louis Malle : cartes, plans, photographies y ont une fonction narrative, et apparaissent dans le récit pour faciliter les actions des personnages, qu'il s'agisse d'amants criminels dans leur tentative d'échapper à la police ou de lecteurs de journaux à la recherche d'un assassin en fuite. Tout comme pour l'équipe de la *Calypso*, ces documents visuels préparent les personnages et les spectateurs à prévoir et à déchiffrer des situations qui se matérialisent sous leurs yeux après avoir été littéralement imaginées. Au lieu de proposer une conception bazinienne de l'image filmique comme ontologiquement liée au réel, Malle met ainsi l'accent sur les représentations fournies par la technologie

pour appréhender et comprendre le monde avant d'établir un contact direct avec celui-ci et d'en reconnaître la réalité. L'approche médiatisée du réel et la prise en compte d'une fonction spécifique de la technologie différencient donc Louis Malle de ses contemporains, à savoir les pionniers du cinéma direct et du cinéma vérité, pour lesquels l'avantage des nouveaux appareils de prise de vue et de prise de son, plus légers et plus maniables, consistait précisément à capturer la réalité en réduisant le recours à un équipement encombrant et à des spécialistes formés au travail de la caméra et à celui de la mise en scène¹. Malle, au contraire, a revendiqué dès ses débuts cette double expertise qui lui semblait essentielle à l'art du cinéma et qu'il a mise en pratique immédiatement après l'occasion inattendue de tourner un documentaire avec Cousteau².

La maîtrise des deux opérations techniques – enregistrement et représentation – dont il a fait l'expérience sur la *Calypso* joue un rôle capital dans l'intrigue d'*Ascenseur pour l'échafaud* : le processus photographique n'est pas seulement décrit en détail, il contribue à propulser l'histoire vers sa conclusion. Dans *Les Amants*, la référence à ces opérations est illustrée d'abord par le générique où apparaît la carte du Tendre, puis dans la séquence qui se déroule dans une imprimerie. Rappelons-le : plutôt qu'un inventaire des différentes étapes de l'amour, la carte du Tendre a été conçue par son auteur, Madeleine de Scudéry, comme un document visant à guider la lecture de son roman *Clélie* (1654) au gré des différents itinéraires qu'un prétendant peut emprunter pour gagner le cœur de sa bien-aimée. Inaugurant le film de Malle, la carte prend alors la valeur symbolique, réflexive et emblématique, « d'une carte [qui] aide les amoureux dans leur quête à trouver de nouveaux espaces » et qui, par extension, aide également les spectateurs à s'orienter dans l'intrigue du film³. De plus, la référence du générique au roman de Dominique Vivant Denon, *Point de Lendemain* (1777), fait allusion à un processus de production narrative qui suit un schéma similaire à celui du texte littéraire de Scudéry à partir de la même source picturale, à savoir la carte du Tendre. À l'instar du récit de Vivant Denon qui proposait donc à son tour le prolongement verbal et narra-

1. Dans le sens utilisé par Dziga Vertov pour décrire la mission du ciné-œil : « filmer la vie prise au dépourvu » (« Naissance du ciné-œil », *Articles, journaux, projets*, coll. « 10/18 », Union générale d'éditions, 1972), ou par Siegfried Kracauer pour faire de « la vie sous forme de vie quotidienne » le matériau filmique prédominant (*Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010 [1960]).

2. En 1912, Georges Méliès rappelle à son public que la capacité du cinéma « non pas à reproduire aveuglément la nature, mais à offrir une expression spectaculaire de conceptions artistiques et imaginatives de toutes sortes a contribué à créer en fait une véritable industrie cinématographique. C'est en effet le théâtre cinématographique qui a été à l'origine du formidable succès du cinématographe qui, sans lui, serait resté un instrument de laboratoire assez méconnu » (Jean-François Hood (dir.), *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, Paris, Ombres, 2016, p. 45).

3. Tom Conley, « Michelin *Tendre* », in *Cartographic Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 133. Voir aussi, dans le présent volume, le texte de T. Jefferson Kline.

tif d'un document iconographique, le film de fiction de Louis Malle réalise une opération semblable en développant, avec une précision presque mécanique, une narration visuelle fondée sur une représentation picturale de la réalité.

L'accent mis par Malle sur cette étape préliminaire – représenter les mouvements du cœur par le dessin ou par des images animées – suggère une affinité avec les premiers naturalistes modernes pour qui l'observation primait sur l'explication dans leurs travaux sur la nature humaine. La description de la « mécanique des corps » et de « l'homme-machine » dans les films de Malle, documentaire ou fiction, repose, cependant, moins sur les résultats de l'observation que sur son opération et s'attache à montrer la technologie nécessaire pour présenter, transcrire et interpréter ces résultats¹. Il est possible que cette dimension de la cinématographie chez Malle ait été influencée par son expérience sur la *Calypso*. En effet, malgré l'intention de Cousteau de produire « un documentaire très préparé »², Malle a préféré filmer l'univers marin tel qu'il apparaissait dans le cadre de la caméra et sous le regard scrupuleux de l'observateur, tantôt avec bonheur tantôt sans l'effet escompté. Il n'est donc pas surprenant de découvrir dans ses premiers films de fiction que les cartes géologiques et géographiques, qu'elles soient censées servir à visiter Paris dans *Zazie dans le métro* ou à planifier des forages pétroliers en Algérie dans *Ascenseur pour l'échafaud*, ne mènent à rien et se révèlent inutiles pour les personnages : une grève empêche Zazie de prendre le métro ; le meurtre de Carala par Tavernier met fin à son projet de pipeline au Sahara. Les pages des journaux dans la salle de rédaction des *Amants* prennent alors une valeur métonymique pour renvoyer à toutes sortes de textes et d'images – scénarios compris – destinés à être utilisés et consommés, puis condamnés à être jetés et oubliés. Malle semble avoir réalisé, en début de carrière, que les films pouvaient être produits sans « carte », c'est-à-dire non pas sans scénario, mais plutôt sur la base d'un scénario susceptible d'être considérablement modifié³. Même à l'apogée de sa carrière de réalisateur de films de fiction, sa pratique résiste à la présence indispensable du texte écrit et sera sans cesse influencée par « la tentation de revenir au reportage »⁴, que ce

1. L'adaptation par Louis Malle de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *William Wilson* (1968), inclut une parodie de leçon anatomique qui fait également référence au modèle mécaniste de l'animal-machine basé sur l'observation et l'expérimentation (voir Simone Mazauric, *Histoire des sciences à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 135-142 et 267-290).

2. Philip French, *op. cit.*, p. 98.

3. Ceci pourrait probablement expliquer que Malle ait choisi d'adapter un polar ou une nouvelle comportant « des concepts intéressants mais une caractérisation médiocre et des thèmes peu développés » (Nathan Southern, *op. cit.*, p. 34).

4. Entretien de Louis Malle avec Christian Defaye, « Spécial Cinéma », RTS, 1976. Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=bnv_vkRCnY8&feature=youtu.be (dernière consultation le 4 septembre 2016).

soit par des retours successifs à la réalisation de documentaires (en 1962, 1968, 1972 et 1984), ou par le recours à un dialogue faussement improvisé dans *My Dinner with André* (1981).

Fiction-Vérité

Trois des premiers films de fiction de Louis Malle (*Ascenseur pour l'échafaud*, *Les Amants*, *Vie privée*) s'ouvrent sur une scène traduisant clairement l'importance qu'il accorde à l'observation et à la représentation visuelle du sujet observé. Les gros plans de visages qui introduisent les récits filmiques de Louis Malle correspondent à la définition que Gilles Deleuze donne à « l'image-affectation », à la fois « surface réfléchissante » et site de « micro-mouvements intensifs »¹, avant de se transformer en « images-actions » au fur et à mesure que les gros plans des visages s'inscrivent dans un espace et un temps définis et contribuent à construire les spécificités psychologiques, sociales et relationnelles de chaque personnage². La dissociation initiale que propose Malle entre les visages et leur environnement contextuel, sans doute influencée autant par ses lectures de Bergson que sa collaboration avec Bresson, confère aux premiers plans une « qualité-puissance »³ qui les distingue des ouvertures narratives conventionnelles *in medias res* ou sous forme de plans d'ensemble. En ce sens, à une époque encore dominée par les analyses psychologiques ou sociologiques de Jean Mitry et Siegfried Kracauer⁴, la perspective adoptée par Malle annonce déjà les travaux cognitivistes et neuroscientifiques sur « l'affect facial » et son impact sur la théorie du cinéma.

À la suite de ces premiers films, Louis Malle a continué à recourir aux gros plans extrêmes sur les visages – et les mains – dans la veine documentaire⁵. Si *Vive le tour* (1962) se termine par un montage alterné, plutôt ordinaire et explicite, entre une série de gros plans sur le visage des cyclistes épuisés et une suite de plans des champions sur le podium de la victoire, son documentaire

1. *L'Image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 126.

2. Pour Gilles Deleuze, « d'ordinaire, on reconnaît au visage trois fonctions : il est individuatif (il distingue ou caractérise chacun), il est socialisant (il manifeste un rôle social), il est relationnel ou communicatif (il assure non seulement la communication entre deux personnes, mais aussi, dans une même personne, l'accord intérieur entre son caractère et son rôle). Eh bien, le visage, qui présente effectivement ces aspects au cinéma comme ailleurs, les perd tous trois dès qu'il s'agit de gros plan » (*ibid.*, p. 141).

3. *Id.*

4. Sur la phénoménologie de l'émotion au cinéma, voir Randal Halle, « Toward a Phenomenology of Emotion in Film : Michael Bryntrup and The Face of Gay Shame », *MLN* 124/3, avril 2009, p. 683-707.

5. Cette approche est très différente, en termes de plasticité et d'expression de la subjectivité, de la fonction traditionnelle des gros plans dans les films de fiction telle qu'elle a été illustrée par Jean Epstein, Germaine Dulac, Abel Gance ou Marcel L'Herbier.

de 1972, *Humain, trop humain*, se distingue par le fait qu'il ne fournit aucun indice dans le dialogue, l'action ou le cadre susceptible d'aider les spectateurs à déchiffrer les pensées et les sentiments des sujets filmés au-delà de leurs expressions faciales figées et de leurs gestes répétitifs. Dans les films de fiction ultérieurs, en revanche, l'utilisation de plans rapprochés retrouve chez Malle une fonction narrative plus conventionnelle en révélant la personnalité des personnages et en résolvant progressivement le suspense qu'ils avaient initialement contribué à créer. Plus généralement, on peut considérer que « l'image-affection » permet dans les films de Malle de différencier la fiction du documentaire, dans la mesure où elle contribue à diriger le regard du spectateur à partir du visage humain soit vers un espace référentiel qui devient public, accessible et ouvert à tous, dans les films documentaires, soit vers un environnement diégétique qui reste privé, soumis aux contraintes de l'intrigue et spécifique à la vision du cinéaste, dans les films de fiction.

La qualité formelle de ce type d'ouverture peut également apparaître comme une ode à la beauté du visage (principalement féminin), mais il faut noter que Malle a expressément dénoncé de telles postures esthétisantes dans *Vie privée* (1961), où il décrit les illusions et les dangers associés aux images, aux rôles et à la vie publique des stars de cinéma, deux ans avant que Jean-Luc Godard n'illustre le même sujet avec la même actrice, Brigitte Bardot, dans *Le Mépris*¹. Comme l'explique à juste titre Françoise Audé, *Le Monde du silence* a appris à Malle à utiliser l'œil du documentariste/ethnographe/explorateur, attentif aux objets, aux animaux et aux paysages, pour créer une œuvre qu'il a voulu situer « entre le mythe plébéien de Bardot et le sommet intellectuel de Resnais »².

Entre velléités consuméristes et poses contemplatives, Malle a trouvé une voie médiane qui n'est pas sans rappeler celle d'un autre documentariste qui s'est lui aussi orienté dans un second temps vers le cinéma de fiction : Jean Rouch. Dans sa critique du film de Rouch *Moi, un Noir* (1958), Godard s'est fait l'écho de la réaction enthousiaste suscitée chez les critiques de la Nouvelle Vague par l'approche originale et les prémisses du « cinéma-vérité » que proposait le film de Rouch. Certes « cinématographiquement moins parfait que bien d'autres films actuels », le documentaire de Rouch, pour Godard, « tire sa noblesse d'être en quelque sorte une quête d'un Graal qui s'appelle mise en scène. Il y a ainsi, dans *Moi, un Noir*, quelques mouvements de grue que ne désavouerait pas Anthony Mann. Mais ce qui est beau, c'est qu'ils sont faits à la main »³. Pourtant,

1. Voir aussi, dans le présent volume, le texte de Sue Harris.

2. *Ciné-modèles, cinéma d'elles. Situations de femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p. 60. La suggestion de Southern selon laquelle Malle aurait « libéré le film des pièges d'un récit fictif, peut-être (par exemple) en réalisant un documentaire sur la vraie Bardot » (*op. cit.*, p. 74) me paraît dès lors contestable.

3. « Étonnant Jean Rouch, *Moi, un Noir* » (1959), in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 1 (1950-1984), Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, p. 177.