

Chang

Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack

États-Unis / 1927 / 70 minutes / noir et blanc / muet.

GÉNÉRIQUE

Résumé

Plongée au cœur de la jungle, au nord-est du royaume de Siam, une famille Lao élève du bétail et cultive les terres alentour. Le jour qui se lève sur ce paysage à la végétation aussi luxuriante qu'étouffante, ainsi que la coupe à la cognée d'un arbre par Kru, laissent déjà entrevoir une âpre lutte entre l'humain et ce territoire sauvage.

Chantui, aidée de Nah et Ladah, décortiquent le riz, préparent le repas, jouent avec les animaux domestiques, telle Bimbo, une femelle gibbon apprivoisée. Lorsque la nuit tombe, on met tout ce petit monde à l'abri grâce aux pilotis sur lesquels est bâti le logis.

Dans ce territoire semblable au paradis, une panthère dévore le bétail. Après avoir construit un piège, Kru et ses deux aînés travaillent la terre avec le buffle. Le lendemain, la panthère emprisonnée est tuée. Mais le buffle qui s'échappe la nuit sera mangé à son tour par un tigre solitaire.

Kru trouve de l'aide au village. Une série de pièges, aussi astucieux que machiavéliques, sont construits par une trentaine d'hommes. S'engage une chasse aux félins qui ramène la sérénité. Kru et Chantui, satisfaits, respirent en famille. Mais voici que le champ a été piétiné. Une fosse creusée à la hâte par Kru piège un éléphant. Il décide de dresser le pachyderme pour le faire travailler. Trop jeune, l'animal se défend et sa mère venue à sa rescousse le libère et détruit la maison.

La famille, ayant fui à travers la jungle, a rejoint le village. Les sages mettent en doute leurs dires et leur rient au nez... peu de temps avant que le Grand Troupeau ne ravage le village en représailles. Alors tous s'organisent pour traquer et rassembler les éléphants afin qu'ils s'engagent jusqu'au *krall*, un piège aux parois en bois solide comme le fer. La battue, qui dure des jours entiers, guide les animaux jusqu'à les piéger dans le *krall*. Les éléphants sont domestiqués. La famille quitte le village et s'engage dans la jungle. Kru, à l'aide de son « chang », bâtit leur nouvelle maison sur pilotis. Le jour tombe sur la jungle.

Générique

Titre original : Chang a Drama of the Wilderness.

Réalisation et scénario : Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack.

Image : Ernest B. Schoedsack.

Titres : Achmed Abdullah.

Musique interprétée par Fong Naam.

Production : Paramount Famous Players - Lasky Corp.

Restauration : Milestone Film & Video.

Montage : non crédité au générique.

Première mondiale : 27 avril 1927.

Interprétation : Kru (le pionnier), Chantui (son épouse), Nah (le fils), Ladah (la fille), le singe Bimbo, et « 500 chasseurs indigènes, 400 éléphants, tigres, léopards et autres habitants de la jungle ».

AUTOUR DU FILM

Filmer au plus près

En 1925, Merian C. Cooper et Ernest Beaumont Schoedsack réalisent leur premier film, relevant du genre documentaire, intitulé *Grass : A Nation's Battle for Life*. Ils filmaient la transhumance et l'exode des populations bakhtiari (environ 50 000 hommes et autant de têtes de bétail) en Perse, à travers montagnes enneigées vertigineuses et fleuves tourbillonnants. La collaboration est scellée avec Jesse Lasky, un des producteurs de la Paramount, séduit par ce premier coup d'essai. Après ce succès, où « *mère nature écrit le scénario (...) et l'imprévu est la règle* »¹, ils évoquent l'envie de partager la vie – ou la survie – d'une peuplade au cœur de la jungle. Le slogan de ce projet qui ne s'appelle pas encore *Chang* est tout trouvé : « *Distant, difficile, dangereux* ».

Quand un « sudiste » rencontre un « nordiste »

Merian C. Cooper (1893-1973) et Ernest B. Schoedsack (1893-1979) se rencontrent par hasard sur le quai d'une gare à Vienne, au sortir de la Première Guerre mondiale en 1919. Cooper – petit, musculeux et énergique – est né dans une famille de planteurs, aux valeurs conservatrices et éminemment « sudistes », établie à Jacksonville, en Floride. Après deux ans d'études à l'Académie navale, il est un temps journaliste à Minneapolis, puis obtient son brevet de pilote à l'école d'aéronautique d'Atlanta.

Quant à Schoedsack – géant taciturne et flegmatique – il vient du nord du pays, élevé dans une famille modeste. Sa première fugue à douze ans à bord de wagons de marchandises lui donne le goût irrésistible de l'ailleurs. C'est ainsi qu'à dix-sept ans, il quitte les siens avec dix dollars en poche, cap à l'Ouest et la Californie, où Mack Sennett a installé ses studios de cinéma de la Keystone.

La fin d'un monde

Qu'est-ce qui a pu rapprocher ces deux jeunes hommes hormis la guerre en un point donné ? Le fait d'être des héros ? Tel Cooper, pilote du 20^e escadron d'aviation, qui échappera un nombre incalculable de fois à la mort, comme sur le front français à la bataille de Dun-sur-Meuse ? Cette même bataille victorieuse pour les alliés que Schoedsack, engagé dans les Signal Corps au service photographique, filmera caméra au poing ? S'ils sont peu enclins à nourrir leur légende, les mois qui s'écoulent depuis l'armistice donneront raison à cet état de fait. Au cours de l'année 1919, ces deux hommes braveront mille dangers lors des convois de la Croix-Rouge, dont Schoedsack est responsable, pour apporter médicaments et vivres dans une Europe dévastée. Résolument, ce sera le goût de la découverte, des voyages, de la conquête qui vont les réunir, par-delà ce monde plongé dans le chaos qui s'étend jusqu'aux confins du Moyen-Orient.

¹ Kong, Michel Le Bris, Grasset & Fasquelle, Paris, 2017, p.39

L'alliance d'un explorateur et d'un pirate

Schoedsack repensera souvent à Cooper et leurs rêves communs de chercher dans le monde un endroit précis, lové dans une « *nature la plus sauvage, où les hommes se battent pour survivre en dépit de tout et filmer !* ».² Les sujets et investisseurs se ruent dans ce monde à rebâtir, car beaucoup n'ont qu'une seule idée en tête : partir loin. En quête de l'inconnu et de soi-même. Aussi, Cooper, nourri aux récits d'aventure et d'exploration dans sa prime jeunesse, rejoint-il vite Schoedsack, qui se voyait quant à lui en pirate.

Comment dire le monde ?

Schoedsack sait cependant que depuis son expérience dans les studios de Mack Sennett, le cinéma a changé. Les hangars ont été remplacés par des bâtiments en dur, les gangsters qui dérobaient le matériel ont laissé la place aux maîtres de l'industrie cinématographique. Mieux, l'amusement destiné au bas peuple s'est embourgeoisé pour devenir un art à part entière. De fait, une décennie a changé les conventions du cinéma romanesque et cela n'est pas pour déplaire à notre cameraman. Mais comment dire le monde après cette tragédie vécue dans leurs chairs et leurs esprits ? C'est alors que le « réel », entrevu à Paris en 1922 pour Shorty³ et au Capitol de New York pour Coop', grâce à *Nanouk l'esquimau*, le long métrage de Robert Flaherty, se révèle à eux. Novateur ! Avec pour toile de fond l'homme aux prises avec la nature, quel sujet époustouflant, quelle audace !

Au royaume de Siam⁴

Entre septembre 1925 et novembre 1926, partis de Bangkok, les deux comparses remontent le pays vers le nord. Au cours de la quête des tigres, communément appelés les « mangeurs d'hommes », l'équipe capture divers spécimens de la faune et trouve son camp de base – la mission presbytérienne du révérend Tillman chez les Lao – où elle va vivre. Les personnages qui incarnent la famille de pionniers en sont natifs, sans oublier Bimbo, un gibbon apprivoisé qui amuse déjà tout le monde.

Schoedsack scénarise au jour le jour le récit de manière scrupuleuse afin d'économiser la pellicule menacée par la lumière et l'humidité, mais plus que tout pour éviter les accidents et limiter les risques avec les panthères, les tigres et le troupeau d'éléphants. À chaque animal son dispositif, comme la plate-forme suspendue à treize pieds de haut (environ 4m), ayant lu que le bond du tigre ne dépassait jamais onze pieds (environ 3,30m). L'animal fera exceptionnellement un bond de douze pieds et demi (3,80m), collant ainsi son museau contre l'objectif.

Ainsi, les villageois se souviendront-ils longtemps de cette équipe qui filmait leurs pièges, leurs méthodes de chasse et leurs techniques de pêche. Toujours au plus près de la nature et des

² *Kong*, p.201

³ Surnom ironique donné à Schoedsack et son 1m96

⁴ Actuelle Thaïlande.

hommes, toujours prête à actionner la caméra au moment de lâcher les fauves et les pachydermes, toujours proche de cette jungle, véritable « *puissance de vie, de force nourricière qu'ils cultivent, (...) en même temps [qu'] ils luttent contre elle sans cesse pour survivre.* »⁵ À New York, en avril 1927, lors des projections des mille cinq cents mètres de pellicule, les spectateurs sont ravis, tendus entre émerveillement et affolement lorsque les fauves s'élancent. C'est un succès !

⁵ *Kong*, p. 315

POINT DE VUE DE L'AUTEUR

UN CONTE SIAMOIS

Par-delà le monde

Dès les balbutiements du cinématographe, ses opérateurs partent à la découverte du monde. Ainsi, aux côtés des films comiques, dramatiques ou féeriques qui multiplient les prouesses esthétiques et narratives, les opérateurs Lumière tels Gabriel Veyre explorent la Chine dès 1899, après avoir parcouru l'Amérique latine et le Japon, tandis que d'autres conservent sur pellicule le sacre du tsar Nicolas II le 14 mai 1896 en Russie, ou des vues dites « exotiques » comme *Enfants annamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames* (1900), ou *Une noce indigène* (1903). Les actualités et les explorations filmées emboîtent le pas à l'art photographique, placées sous le sceau d'un regard ethnographique.

Les premiers reporters cinématographiques font preuve d'héroïsme, tels Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper : ce sont des « *cinéastes-explorateurs dont le métier est de parcourir le globe en affrontant les plus grands dangers.*⁶ ». Les récits d'aventure et d'exploration lus dans leur enfance font partie de leurs sujets, sinon d'inspiration du moins de prédilection. On ne s'étonnera pas d'apprendre non plus que Cooper étudie des soirs entiers à la Société américaine de géographie et qu'il fréquente assidûment le Club des explorateurs à New York, où il rencontre Vilhjalmur Stefansson (le conquérant des pôles), William Beebe (aventurier des tropiques et des mers) et Carl Akeley (juste revenu du pays des gorilles). Ayant appris la cartographie et les techniques de survie, il s'engage pour une exploration comme marin-écrivain⁷ au départ de Singapour sur le voilier d'Edward Salisbury, le *Wisdom II*.

Roman du réel

Autant de références littéraires et scientifiques qui décident Cooper à filmer ses aventures du bout du monde avec Schoedsack, confortés tous deux dans la nécessité de repousser les limites de ce réel, aussi enchanteur qu'angoissant. Depuis le premier jour, ils veulent le montrer car il redonne du sens à leur existence comme s'ils avaient déjà compris que « *le cinéma documentaire se souvient de l'émerveillement de simplement regarder ; [tandis que] le cinéma d'imagination n'en finit pas d'aménager la scène.*⁸ ». Si Mère Nature était le cadre, autant que l'imprévu donnait le ton de leur premier documentaire, *Grass*, le film *Chang* explore la dimension romanesque du réel, en mêlant dans une approche volontairement poreuse, la part documentée à la part romancée. Ainsi doivent-ils composer comme Robert Flaherty car « *pour*

⁶ *Le documentaire, un autre cinéma*, Guy Gauthier, Fac-Cinéma, Nathan, Paris, 1995, p.43.

⁷ *The Sea Gipsy*, Edward Salisbury et Merian C. Cooper, G.P. Putnam's Sons, New York, 1924.

⁸ Guy Gauthier, *ibid.*, p.36.

montrer (...), [on] il ne peut se contenter d'utiliser la caméra comme un simple moyen d'enregistrement : [on] il doit faire le détour par la mise en scène.⁹»

Ce qui est avéré, c'est que pour ce projet, Schoedsack désire prendre son temps pour connaître le peuple qu'il filme. Il ne suffit plus de capter le réel pour en rendre compte, il faut le ressentir, l'éprouver aux côtés des hommes et femmes de la tribu. Ainsi, marchant dans les pas des grands écrivains voyageurs bâtissent-ils un « roman du réel » filmique.

Exotisme et décadence

Cependant, les images d'un monde exotique et oublié que *Chang* à certains égards donne à voir, ressemblent bien peu à celles des films dits exotiques. Seul le motif du dépaysement pourrait les unir, sinon *Chang* se détourne résolument de ce genre qui s'enracine dans la conquête coloniale du XIXe siècle, avec pour toile de fond l'étrangeté de l'étranger. Cela séduira pourtant nombre de spectateurs en herbe, s'identifiant pour les uns à Douglas Fairbanks dans *Le Signe de Zorro* (Fred Niblo, 1920), *Robin des Bois* (Allan Dwan, 1922), *Le Voleur de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924) ou encore *Le Pirate noir* (Al Parker, 1926) ; et pour les autres au non moins célèbre Johnny Weissmuller dans *Tarzan, l'homme singe* (W.S. Wan Dyke, 1932).

Alors que le film de « voyage » est en déclin et celui de « l'exotisme » empreint de décadence dès les années 30, Cooper et Schoedsack signent en 1933 le mythique et romanesque *King Kong*. De quoi parle-t-on alors ? D'un cinéaste explorateur, Carl Denham, qui croise une jeune femme mourant de faim et qui accepte de jouer dans son prochain film tourné au large de Sumatra. Mise en abyme brillante, ce film dévoile un monde sauvage cependant « moins inhumain » que le monde « civilisé », urbain et puissant, symbolisé par l'Empire State Building auquel s'agrippe Kong menacé par une escadrille d'avions. Il s'agit aussi de suggérer une autre jungle au cœur de laquelle, un jeudi noir d'octobre 1929 à la bourse de New York, la bête des « spéculateurs » plongea dans la misère et le chômage des millions de personnes. Tandis que cette fiction reste un chef-d'œuvre à part entière, il faudra soixante ans pour redécouvrir *Chang* grâce à la société Milestone Film & Video, pourtant désigné par le *New York Times* comme l'un des dix meilleurs films de l'année 1927, mais que l'arrivée du parlant et d'obscurs problèmes de droits auront éclipsé bien à regret.

Wilderness

Ce qu'ils mettent en scène, c'est la survie de l'Homme dans un monde hostile. Si la jungle est le mot-clé, le récit revêt de nombreux aspects du courant américain de la *Wilderness*, soit ce qui n'est pas contrôlable par l'Homme, ce qui est sauvage. Cette pensée occidentale du 18^{ème} siècle y inscrit la lutte de Kru et de sa famille. À la fois, en assignant la nature comme un espace de subsistance que comme celui de l'émerveillement, en droite ligne avec l'influence romantique des philosophes anglophones, John Milton et Samuel Taylor Coleridge. Mais est-ce vraiment le lieu de la beauté, du *Jardin des Délices* à reconquérir que nos réalisateurs nous révèlent ? Ce

⁹ « La mise en scène hors d'elle-même », Gilles Delavaud, in *La mise en scène*, dir. Jacques Aumont, De Boeckuniversité, Arts Cinéma, Bruxelles, 2000, pp. 233-250.

lieu, tapi au nord du Siam, semble-t-il plus proche des visions cauchemardesques du peintre Jérôme Bosch que des fantastiques et naïves peintures du douanier Rousseau ? Est-ce véritablement le dernier instantané du Paradis Terrestre ?

Tout le charme et l'intelligence de ce récit est d'allier le point de vue ethnographique des peuples au point de vue rarement idéalisé de la naturalité. Si ce concept est aussi « un mot-pieuvre dont la polysémie tentaculaire renvoie au tabou ultime : l'ensauvagement du corps et de l'être¹⁰ », selon l'écrivain Paul Morand, cela ne vaut que pour nos deux cinéastes-explorateurs enfermés des mois dans l'inextricable, photographiant à bout portant les rois les plus humbles de la forêt, piqués par des moustiques, déchirés par des orties géantes, sucés par des sangsues.

Capter, enregistrer et monter

À l'image de Flaherty « qui prend à bras le corps le Grand Nord [et qui] crée seul, tout le cinéma qu'on essaie de faire aujourd'hui, (...) celui du dialogue permanent avec les gens que l'on filme, et où l'histoire s'invente au fur et à mesure¹¹ », Cooper et Schoedsack apprivoisent la jungle et ses habitants pour en comprendre les codes. Le scénario ténu s'élabore au fur et à mesure qu'ils progressent. On capture les différents animaux (véritable zoo à ciel ouvert), on traque des semaines entières les tigres (que les autochtones redoutent car l'esprit de la bête s'insinuerait en eux), on signe un pacte avec le prince Yugala pour avoir son troupeau d'éléphants, on choisit les personnages du récit (au risque de réveiller la jalousie de l'épouse de Kru à la vue de la charmante Chantui) et on construit la maison familiale, ainsi que diverses plate-formes et fosses servant de refuge pour les caméramans.

Durant ces mois, le « tout » est obstinément filmé (avec multiplication des angles de prises de vue, travellings, panoramiques), capté (de nuit comme de jour), conservé précieusement par Schoedsack tapi des heures durant dans la jungle, alors que atteint de malaria, « les Tropiques le brise en mille morceaux¹². » En cela, *Chang* diffère du travail flahertien car il « n'est pas qu'une reconstitution *in situ*, [captation] devant la caméra et [restitution] dans sa continuité, il est aussi un film de montage, qui semble avoir déjà appris des enseignements de l'école russe¹³. » En effet, son montage rappelle celui de Koulechov, à savoir que le sens à un plan réside autant dans celui qui le précède que dans celui qui le suit.

Par ailleurs, la force de tourner en décor naturel est que tout *imprévu/incident/accident* devient propre à être intégré au récit, et les anecdotes sont nombreuses pour *Chang*. Si quelques scènes édéniques sont filmées sans encombres, comme l'abattage des arbres et le labourage du champ

¹⁰ « Le mythe de la Wilderness dans *The Scarlett Letter* », Laurie Guillaud, Transatlantica, 2007, blog eco-psychologie.com

¹¹ *Cinéma du réel*, propos de Jean Rouch, Claire Devarrieux et Marie-Christine de Navacelle, éditions Autrement, Paris, 1988, pp.10-21.

¹² Lettre de Cooper à son père en 1926, Présentation jaquette du DVD *Chang*, Les Films du Paradoxe, édition limitée, 2005.

¹³ « Distant, Difficile et Dangereux », Joris Laquittant, <https://faispasgenre.com/2015/04/distant-difficile-et-dangereux/>, 19 avril 2015.

par Kru, les scènes de la vie quotidienne pour Chantui et les enfants, d'autres surgissent au hasard qui a libre cours dans la jungle. Comme le jour où Schoedsack filme les enfants, leur demandant de mimer l'inquiétude et ce, en lisière de forêt car il a en tête un mini-récit qu'il veut articuler. C'est alors qu'une panthère fonce sur eux, totalement « habités » par leurs rôles. Le réel ayant devancé le récit en construction. Ou bien encore, la fosse depuis laquelle il filme la horde des quatre cent pachydermes, et dont l'équipe pensait ne pas le voir en ressortir vivant.

Figures d'ici et d'ailleurs

L'authenticité n'est plus une question en tant que telle pour ce récit car le travail de la mise en situation de la part de Cooper et Schoedsack est si inventif et éminemment réactif, qu'il tresse le réel et le fictionnel, telle la merveilleuse Agnès Varda ne pouvant se passer ni l'un, ni de l'autre. Cependant, Kru, pionnier installé loin du village avec son épouse Chantui et ses trois enfants, semble être un cliché bien plus occidental que local. Tout d'abord, la trinité représentée par les enfants (un garçon, une fille et un bébé « asexué » et non prénommé) soutient cette idée. Mais plus encore, la maison lovée dans la végétation, toujours filmée avec une légère fermeture à l'iris, dessine un havre de paix aussi fragile qu'un fétu de paille. Image d'Épinal, pur stéréotype du bonheur familial qui rappelle la maison du pionnier, du Quaker, parfaite figure occidentale.

Par ailleurs, personne chez les Lao ne vivrait isolément, loin du groupe car il faut faire front pour échapper aux périls de la nature quasi quotidiens. Même le plus téméraire n'aurait pas cette idée parce qu'en outre le groupe n'est pas perçu comme un frein à l'individualisation de l'être. Dès le tournage de la scène d'ouverture, aucun villageois ne comprend que Kru abatte seul un arbre. Il est difficile de les retenir, quand tous se précipitent pour l'aider à la tâche. Ils ne voient en Kru que la personne qu'il est réellement, à savoir un chasseur et un pêcheur professionnel âgé de vingt-huit ans. Mieux, parmi les Siamois rencontrés au fil des mois, peu saisissent l'intérêt du propos-même de *Chang*, alors qu'en 1925 « le roi Rama VI préparait une gigantesque exposition qui marquerait l'entrée du royaume dans la modernité, partout l'on ouvrait des rues doublant les canaux qui avaient valu à Bangkok la réputation d'une Venise de l'Orient, les ponts se multipliaient, comme des lignes de tramways – quelle place encore pour les tigres dans ce monde nouveau en gestation ?¹⁴ »

Ce peuple est néanmoins très heureux d'être le sujet du récit et se prête au jeu pour interpréter leurs propres rôles. Le gué entre la personne et le personnage est si étroit qu'il nourrit la fable. Kru incarne la résistance et la bravoure comme il sauva adolescent son père d'une mort certaine par un tigre ; Tahn, après des jours de traque fiévreuse ramena Mister Crooked sur un bateau (LE tigre tant redouté), alors qu'ils sont menacés par les soubresauts que la bête, rétive au chloroforme, secoue. On repense alors à l'expérience de Flaherty pour *L'Homme d'Aran* (1934) lorsque les insulaires prirent le « film en main » et décidèrent d'affronter au-delà du raisonnable la mer déchaînée, à l'instar de la scène du troupeau d'éléphants dévastant tout sur son passage dans *Chang*.

¹⁴ Kong, Michel Le Bris, Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 2017, p.324.

Humanistes, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack évitent donc les écueils d'une représentation entachée par l'image du « bon sauvage » et rendent compte d'un habitus sociologique, d'une gestuelle ancestrale riche d'enseignement. En effet, des plans documentés de par leur ancrage au réel, livrent une pureté grâce au cadrage. Schoedsack filme en plan large, plan américain et quelques gros-plans, pour saisir les détails et les finesses des gestes opérés, sans voyeurisme ou manipulation d'aucune sorte.

Binarités

Le motif de la binarité se déploie, tant esthétiquement que narrativement. Tout d'abord, les paysages filmés à la saison des pluies et à la saison sèche, dévoilent tantôt une luxuriance, tantôt un assèchement poussiéreux. C'est sous forme de chronique que s'ouvre et se clôt le récit (une aube et un crépuscule), tel un narrateur omniscient énonçant : « il était une fois. » La chronique se déploie selon l'habitus siamois, ou l'alternance entre le monde diurne et nocturne qui croque cet espace jamais au repos. Mais plus encore, la lutte engagée par Kru et les siens avec ce lieu hostile, contraint la narration entre péripéties et solutions (bétail dévoré/rehausser l'enclos), entre combat et paix retrouvée (traque commune des tigres), entre déséquilibre et équilibre (éléphants qui dévastent tout) qui rythment leurs jours et leurs nuits. Dilatée ou resserrée, elliptique ou contemplative, la temporalité est maîtrisée en écho. Le cycle est certes induit par la répétition de la gestuelle mais il est redoublé par ce qu'entraîne la vie isolée dans la jungle. On saisit mieux en quoi, le premier et le dernier plan sur Kru abattant un arbre, sont inversés entre le début (Kru placé à gauche) et la fin (placé à droite). C'est la logique d'un conte entre lutte et victoire de l'Homme sur la Nature, constamment renouvelée.

La figure du pionnier qui s'écarte de son propre chef du groupe, et par extension de la civilisation, amène un autre motif relevant de la binarité : celui de l'individu et du collectif. Est-ce à nouveau l'héritage de la mythologie américaine lors de la Conquête de l'Ouest qui se décline ici ? Celle qui s'est incarnée dans les « westerns » au fil des décennies, redessinant les frontières géographiques, historiques et sociologiques du continent ? Celle de l'homme seul. De fait, entre Kru et le collectif, dont il se tient à bonne distance, on perçoit la volonté de cet homme vaillant de conquérir une terre sauvage, qui lui permet en outre de s'individualiser. De s'affranchir des siens, en dépit des dangers et des traditions. La frontière n'est donc plus simplement physique (défricher des terres hostiles tel le pionnier américain aux prises avec les Indiens), elle est intérieure, conscientisée.

Cette frontière inacceptable pour la communauté, trouve une confirmation dans la scène du conseil des Sages, qui rit au nez de Kru. Ce va et vient entre l'individu et le collectif ordonne la narration, entre le soutien qu'il requiert pour traquer et chasser les tigres ou les éléphants, et son désir farouche de vivre son bonheur en dehors de la matrice villageoise. Un dernier clin d'œil enchâssé par cette même scène, propose un effet-miroir des plus malicieux entre ces Sages et leurs singes apprivoisés. À la réplique méprisante adressée à Kru, parce que réfutant l'arrivée du Grand Troupeau (« quelle bêtise dis-tu petit-fils de singe ? »), le montage montre une alternance de gros-plans sur les visages hilares des hommes satisfaits d'eux-mêmes et des

primates tout en cris et grimaces. Mais qui rit de l'autre exactement ici ?

Hors-champs

En outre, le motif de la binarité permet de déplier l'espace. Grâce aux animaux sur terre comme dans les airs, toutes les dimensions du champ visuel sont exploitées. Cooper et Schoedsack s'amuse à resserrer le cadre autant qu'à l'ouvrir, et l'on suit l'ourson au ras du sol, le varan dans le lit de la rivière, le python glissant sur une branche, ou encore les singes juchés aux confins de la canopée. Cet espace mue perpétuellement, selon que le danger est imminent, venant du haut, du bas et des côtés du cadre. Ce qui est en outre travaillé en creux, c'est ce qui est visible (dans le champ) et ce qui ne l'est pas (hors-champ). N'oublions pas que c'est un film muet et que les réalisateurs s'amuse d'autant à user, voire abuser du hors-champ comme élément déclencheur de l'action.

Enfin, dans la séquence de la chasse de Kru avec ses compagnons, on repère deux plans essentiels : Tahn qui nettoie sa fourche, ainsi que l'arbre en Y sur lequel se réfugie Kru. Ces deux motifs visuels redoublent l'idée maîtresse de la scène, à savoir celle du double, de l'union, de l'esprit de corps. Hors du groupe, pas de survie. Passé le soulagement de la première bête tuée (Tahn et Kru souriants en plan américain), répond naturellement quelques secondes plus tard l'effroi de Kru (appelant à l'aide depuis son arbre). C'est une leçon que reçoit notre pionnier. À la fois, le cadre est resserré sur les hommes et nous ôte la profondeur de champ nécessaire pour appréhender le danger, mais on amorce aussi l'idée de l'isolement proche du pionnier, au sens propre et figuré. La caméra devient soudainement subjective (entre le point de vue de Kru ou de la bête) car on induit le danger à proximité, à l'aide de plans en plongée (Kru surveillant le félin) et contre-plongée (la bête guettant sa proie).

À l'affrontement visible constant (entre les éléments naturels, les hommes, ou les animaux) répondent une esthétique d'opposition (traque, chasse) et d'union (construction des pièges, rebâtir la maison), agencée par une narration qui décline le motif de la binarité (cycle, répétition, dualité, miroir). Ce récit est traversé par des notions philosophiques allant de la matrice protectrice qui ne permet pas l'émancipation mais induit la sujétion, à la lutte parfois victorieuse de l'Humain face à la Nature mais également face aux siens, et enfin au cycle naturel de la vie et de la mort.

DÉROULANT

Séquence 1 | GÉNÉRIQUE ET PROLOGUE

[00.00 – 02.22]

Générique. « *En 1925, deux explorateurs voyagent à travers le Royaume de Siam (aujourd'hui la Thaïlande) pour filmer les peuples et les animaux sauvages de la Grande Jungle Asiatique* ». Des cartons sur fond noir, ajoutés lors de la reprise du film en 1988, résument la genèse du projet cinématographique des réalisateurs, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, mené avec le concours des habitants de la province nord du Lao, au Siam.

01.37 : Puis, s'ensuit le générique d'époque (1927) imprimé sur un entrelacs de branchages et de lianes.

Prologue. « *Avant l'apparition de la première civilisation, avant la construction de la première ville, avant même que l'homme ne foule la terre, une énorme végétation, verte et menaçante, couvrait de vastes espaces au fin fond de l'Asie... la Jungle*. » En plan d'ensemble, l'aube se lève au-dessus d'un vaste paysage luxuriant, repoussant ainsi de lourds nuages qui ourlent l'horizon.

Séquence 2

[02.54 – 04.12]

« *L'Homme, cet intrus, pénétra dans la Jungle. Il lutte contre elle. Jamais il ne put la vaincre. Car forte est la Jungle*. » Kru, un homme d'une tribu lao, abat seul avec résolution un arbre immense à la hache. Il fait une courte pause pour s'essuyer le front et regarde vers le sommet de l'arbre qui s'effondre enfin. Kru est un pionnier, il est téméraire au point de défier la jungle en vivant en son sein avec les siens.

Séquence 3

[04.13 – 06.25]

Près de la maison de Kru, construite au cœur de cette flore luxuriante, et donc éloignée du village, son épouse Chantui achève de décortiquer du riz aidée de Ladah, leur fillette, d'humeur aussi laborieuse que joyeuse. Derrière elles se tient Nah, le petit frère. Il mange une banane que convoite avec gourmandise Bimbo. C'est un singe femelle facétieux apprivoisé qui réclame une bouchée de banane avec conviction, puis chaparde effrontément le fruit des mains du garçon. Chantui rentre une chèvre et son petit dans un enclos formé de rondins de bambous assemblés verticalement.

Séquence 4

[06.26 – 07.37]

« *Les hommes eux-mêmes ne sont pas à l’abri des prédateurs de la Jungle. C’est pourquoi la demeure familiale de Kru est bâtie sur pilotis.* » Ladah s’amuse avec une portée de chatons tandis que Kru rentre à la maison. Suspendue à bonne hauteur, la maisonnée s’affaire. Chantui prépare le repas auprès de leur nourrisson qui dort paisiblement dans son couffin. Nah boit dans une noix de coco et rit en regardant Bimbo, qui amuse la galerie en faisant le pitre sur une poutre. Un coup à l’endroit, un coup à l’envers. Cependant, Kru semble soucieux car en chemin il a aperçu des traces de panthère. Chantui descend alors rapidement pour mettre le veau à l’abri.

Séquence 5

[07.38 – 08.17]

La panthère rôde déjà auprès de l’enclos dédié au maigre bétail familial. Sentant certainement son odeur, elle franchit d’un bond magistral le mur d’enceinte. Partie seule, Chantui aperçoit le fauve. C’est trop tard, elle ne peut plus rien pour la chèvre et le veau affolés, qui serviront de dîner au félin affamé.

Séquence 6

[08.18 – 09.10]

Perché haut sur une échelle, Kru achève de surélever l’enclos à l’aide de bambous rajoutés, et place sa dernière chèvre en appât. Celle-ci est protégée derrière un abri de rondins construit à l’intérieur même du refuge. Kru, en homme ingénieux et averti qu’il est, a créé une pédale qui fera tomber la porte dès que la panthère pénétrera dans l’enclos. Ainsi, sera-t-elle prise au piège.

Séquence 7

[09.11 – 11.31]

« Une petite parcelle labourée arrachée à la Jungle avec l’aide de son brave buffle. » Kru guide l’animal pour tracer des sillons tandis que ses enfants lui apportent les semences. Nah dépose consciencieusement les grains de riz dans les petits trous que creuse son père, sous le regard attentif de Ladah, assise sur l’encolure du buffle. Notre pionnier implore Bouddha de protéger ses cultures qui sont sa source principale de subsistance. Pendant ce temps, restée à la maison, Chantui tresse un récipient. Mais Bimbo est toujours joueuse et n’en fait qu’à sa tête. Tantôt, elle se sert une poignée de riz à même les plats, tantôt elle ôte d’un coup le drap qui recouvre le bébé. Une fois le nourrisson bercé et rendormi, Chantui épouille Bimbo.

Séquence 8

[11.32 – 13.47]

Le soir tombe et Kru revient vers la maison avec ses enfants, juchés sur le dos du buffle. Nah a d'ailleurs grand peine à en descendre une fois arrivés. En prévision de la nuit, la famille met les animaux à l'abri. Ainsi, Nah place-t-il les petits cochons dans une cage en bois, tandis que Ladah enroule la corde du buffle à un poteau de la maison. Enfin, les enfants hissent le long de l'échelle les chiots dans un panier, alors que la chienne est montée à même les bras de Kru. Comme un carton le précise les fauves affectionnent particulièrement la « *chair de chien qu'ils aiment fraîche et tendre.* » Kru remonte l'échelle sur le plateau de la maison. La famille peut commencer sa nuit.

Séquence 9

[13.48 – 18.02]

La nuit enveloppe insensiblement la jungle. Toute la famille dort, à l'exception de Bimbo, alors qu'au-dehors la nature s'anime. Ici, c'est un ourson qui joue avec sa mère près d'un tronc d'arbre creux. Là, des singes qui s'amuse dans les arbres. Non loin, voici que le buffle, mal attaché au poteau de la maison, s'éloigne et s'enfonce dans la végétation dense. Un tigre lape l'eau de la rivière. De l'autre côté de la rive, le buffle s'immerge sans crainte dans le cours d'eau mais soudain, le tigre ayant entendu et reniflé l'odeur du buffle, montre les crocs. Effrayé, le bovidé sauvage fait demi-tour mais déjà le félin le poursuit avec frénésie et l'attaque dans une clairière. « *Car telle est la loi de la Jungle : la mort pour le plus faible, la nourriture pour le plus fort.* »

La danse nocturne des animaux de la jungle se poursuit nonchalamment, comme le serpent python qui glisse habilement de branche en branche, les ours qui se promènent et le porc-épic qui repousse une attaque grâce à ses pics acérés. Quant à la panthère qui a dévoré une partie du bétail de Kru et Chantui, elle profite de la nuit pour revenir sur les lieux de son forfait. Elle pénètre dans l'enclos, met incidemment une patte sur la pédale qui déclenche la fermeture de la porte : la bête se retrouve séquestrée. Dans la maison, Bimbo toujours éveillée s'agite ; aurait-elle entendu le piège se refermer ?

Séquence 10

[18.03 – 18.22]

Le matin suivant, Kru découvre comme espéré le fauve pris au piège dans l'enclos. Il abat la panthère d'un coup de fusil, sous le regard soucieux de ses deux enfants et de Bimbo qui sursaute. Un premier danger d'écarté.

Séquence 11

[18.23 – 19.11]

Kru est venu visiter le chef dans son ancien village. « *Le tigre m'a pris mon buffle* », lui dit-il, aussi a-t-il besoin de l'aide de ses compagnons pour venir chasser les panthères qui rôdent en nombre autour de sa maison et de ses champs. Le chef entend sa requête et lui promet de lui envoyer « *trente braves* » pour le jour suivant.

Séquence 12

[19.12 – 21.09]

« *Le lendemain, les hommes rivalisent de ruse contre les bêtes de la Jungle.* » Repérant des pistes de félins, ils installent à proximité des fosses recouvertes de feuillage, des collets, des filets, un piège à base de lames acérées de bambou, et au-dessus d'une trappe un épouvantail destiné à appâter les fauves, dont la corde a été malicieusement élimée à coups de scie.

Séquence 13

[21.10 – 25.54]

La battue commence. C'est un front humain qui s'avance en ligne, tout en faisant du bruit (par des gongs, des cris et des bâtons frappés sur le sol) pour rabattre les animaux. Telles des sentinelles, des singes suivent le trajet patient et guerrier de la troupe, en sautant d'arbre en arbre. Peut-être sont-ils au spectacle ? Près d'un tronc, les hommes tuent tout d'abord un serpent python. La battue reprend sa route, au-devant de laquelle un ourson s'enfuit et se cache dans un tronc creux. Le danger à peine passé, il en ressort pour s'éloigner. Soudain, comme piquée par des milliers de guêpes, une panthère jaillit d'entre les feuillages, juste avant les chasseurs. La bête s'arrête devant un collet, semble regarder un singe dans un arbre qui la surveille. Elle avance avec précaution mais un pas en avant imprudent, et la voici prise au collet. Dans l'affolement du danger qui peut s'abattre sur elle, la panthère effectue des bonds furieux et désordonnés pour tenter de se détacher. Elle finit par déchirer la corde avec ses crocs, prend la fuite, passe au galop sous le piège en bambou qui se déclenche trop tard, et finit par faire face aux chasseurs. La bête se précipite vers eux tandis qu'ils fuient en courant. La panthère saute sur l'épouvantail, s'acharne au point que la corde élimée cède et la fait tomber dans la fosse. Les hommes réfugiés dans les arbres, redescendent et tirent sur le félin.

Séquence 14

[25.55 – 29.42]

La battue reprend son cours à nouveau, toujours surveillée de près par les singes se balançant dans les hauteurs de la canopée. Un tigre avance et rugit avec indolence. Les hommes l'ont repéré et l'abattent facilement, alors qu'il s'est empêtré dans un filet. Kru et son compagnon Tahn l'achèvent ; l'un avec sa dernière cartouche, l'autre avec sa fourche. Fiers de leur chasse, ils s'éloignent du groupe et tombent nez à nez avec un second tigre. Tahn parvient à prendre la

fuite au loin pendant que Kru, cloué par l'effroi après avoir chuté, se relève avec une vélocité commandée par la peur et grimpe in extremis à un arbre. Le tigre tourne autour et bondit furieusement à multiples reprises vers l'homme terrifié, qui appelle désespérément à l'aide ses compagnons. Les chasseurs arrivent finalement et abattent le tigre. Kru peut descendre et contempler la mâchoire à laquelle il a échappé de peu.

Séquence 15

[29.43 – 31.14]

« *Pendant la battue, ils épargnent les petits animaux.* » Ainsi, Nah tire avec vigueur de leur cage tous ceux qui furent mis à l'abri, pour les rassembler dans une cage de taille supérieure. Se présente alors à nos yeux une infime partie de la faune de la jungle : une mangouste, un pangolin et son bébé, une jeune panthère effrayée et un ourson.

Séquence 16

[31.15 – 33.07]

« *Des mois d'un soleil tropical torride. Des mois de pluie chaude. Des mois courbés en deux par le travail des champs... le riz de Kru est presque mûr pour la récolte.* » Par superstition, Kru a installé un talisman en forme d'étoile dans le champ, pour protéger son labeur et la récolte tant attendue. En effet, la veille il a constaté que le terrain était piétiné par endroits. Les empreintes sont incontestables ; Kru reconnaît bien là des traces de « *Chang* », soit l'éléphant, un des maîtres de la jungle. Il construit alors à la hâte une trappe géante pour le piéger la nuit venue.

Séquence 17

[33.08 – 37.03]

Le lendemain, Kru découvre bel et bien un Chang tombé dans la trappe. Il court alerter les chasseurs du village, qui tentent de capturer un varan dans le lit de la rivière, dans une danse endiablée qui leur évite les coups de queue, coupante comme le fer, que donne l'animal. Une fois saisi, le varan est suspendu pour être dépecé et cuit. Alors, les chasseurs courent à la suite de Kru pour l'aider à extraire le bébé éléphant hors de la trappe, enroulé dans un treillis de corde, et le tout sous le regard médusé de Ladah, Nah et de Bimbo. Effrayé, le petit singe se réfugie dans un arbre. Plus tard, Kru essaie de faire boire l'éléphanteau attaché à un poteau de la maison. Mais il ne fait que l'asperger bien maladroitement. Kru a décidé de garder le petit Chang pour le faire travailler lorsqu'il sera grand.

Séquence 18

[37.04 – 38.53]

De retour à la maison, chacun retrouve ses occupations. Kru, soulagé, aiguise son sabre, Chantui quant à elle joue à mordiller les jambes des enfants avec le squelette d'une mâchoire de tigre,

et Bimbo se balance tranquillement. « *Nous voilà au bout de nos peines Chantui, nous avons tué les tigres et les panthères.* » Cependant, le répit est de courte durée car l'éléphanteau retenu prisonnier est très agité. Il tire alors vigoureusement sur sa corde. La famille s'inquiète tandis que la maison tremble sous les assauts du petit Chang. Soudain, Kru aperçoit au loin la mère de l'éléphanteau. Il n'y a pas une minute à perdre, il faut fuir ! Kru fait rapidement descendre ses deux enfants et Chantui s'occupe du bébé et des chiots.

Séquence 19

[38.54 – 44.20]

La mère éléphant saccage la maison pour libérer son petit. Bimbo, attachée par une cordelette à une poutre du toit, est restée à l'intérieur. Elle s'affole, se débat puis parvient à s'enfuir avant que la maison ne s'écroule. Bimbo veut rattraper la famille qui traverse déjà la rivière. Leur petite maison est complètement détruite. Sur leur chemin trépidant pour fuir les Chang, Kru, Chantui et les enfants ne se doutent pas qu'un couple de panthères lancé à la poursuite de Bimbo, elle-même sur les traces de ses maîtres, fonce sur eux. Kru manque de tomber dans une chausse-trappe mais il se relève juste à temps pour abattre d'un coup de fusil la première panthère. La famille contemple l'animal mort, quand Chantui aperçoit la seconde panthère. Tout le monde fait déjà volte-face pour courir mais la panthère tombe dans la trappe. L'animal, rendu fou, essaie de bondir en dehors, alors Kru et sa famille reprennent leur course. Ils montent dans une barque et s'éloignent enfin sous le regard envieux d'un tigre, qui les guette depuis la rive.

Séquence 20

[44.21 – 44.59]

La famille passe la nuit sur la rive. Chantui berce son nourrisson, tandis que Ladah et Nah se sont endormis au pied d'un arbre à ses côtés. Kru monte la garde devant un feu, qui dissuaderait toute attaque des animaux de la jungle.

Séquence 21

[45.00 – 46.42]

« *Au matin dans le village.* » Tout le monde s'éveille, les singes s'épouillent, font des sauts comme au cirque ou encore volent des bananes à un petit garçon et se goinfrent à s'en gonfler les joues. Un villageois envoie son singe grimper à un cocotier, dressé pour faire tomber des noix dans ses mains.

Séquence 22

[46.43 – 48.49]

C'est l'arrivée de la famille de Kru au village. Un peu de répit durant lequel les enfants jouent avec une poupée de bois et de paille. « *Les redoutables destructeurs sont de nouveau sur le*

sentier de la guerre ! » Les anciens écoutent le récit clair et sans équivoque du pionnier quant à la présence de Chang dans la jungle mais ils se moquent de lui. Selon les sages, le « *Grand Troupeau* » ne serait plus qu'une légende inventée pour apeurer les femmes et les plus petits ; le temps a fait son œuvre et a débarrassé ce coin de jungle de toute menace. Kru est désespéré.

Séquence 23

[48.50 – 51.06]

Soudain, sous les yeux écarquillés du chef, le Grand Troupeau fonce droit sur le village. Les habitants dans la panique abandonnent les maisons et se réfugient, qui sur terre au cœur de la jungle, qui sur une branche, menacés pourtant par un python qui s'étire dangereusement. Une mère a juste le temps de récupérer un bébé oublié dans la précipitation. Les éléphants détruisent le village avec application, semble-t-il, alors que les habitants impuissants contemplant ce carnage depuis les arbres en compagnie des singes. L'un d'entre eux fait tomber vainement mais ingénieusement des noix de coco sur la tête d'un éléphant, qui ne ressent pas la moindre gêne.

Séquence 24

[51.07 – 53.21]

Le troupeau passé, les habitants descendent des arbres pour constater la dévastation. « *Ils construisent un énorme krall, ou piège à éléphant. Des parois en bois. Du bois de la Jungle, aussi lourd que le fer, aussi solide que l'acier, aussi résistant que le cuivre. Du bois pour résister à la charge des éléphants.* » Il leur faut répondre au défi de la nature. Aux travaux d'abattage du bois succède la construction du piège constitué de hauts murs et d'une entrée en forme de goulet, agrémentée d'une porte qui pourra contenir les animaux pris au piège.

Séquence 25

[53.22 – 57.10]

Kru et un grand nombre d'hommes partent à la recherche du Grand Troupeau. Perché sur un arbre, Kru finit par apercevoir les éléphants. Les hommes utilisent alors une ruse pour tromper les Chang. En effet, ils se cachent derrière des feuillages et avancent ainsi pour rabattre les bêtes vers le *krall*. Des leurres qui marchent... Cela dure des jours entiers. De plus, ils allument des feux (« *des murs de flammes* ») pour mieux diriger le troupeau. Les éléphants traversent enfin un lac qui mène tout droit vers le piège.

Séquence 26

[57.11 – 59.40]

Kru parti retrouver les gardiens du *krall*, les alerte de l'arrivée imminente du Grand Troupeau. Les « *Vingt Élus* », soit les plus braves parmi les braves, désignés par le chef du village, sont couchés sur le mur de ronde du *krall* et patientent. Au loin, l'attaque est lancée par les hommes qui courent désormais pour effrayer toujours plus les bêtes qui foncent, sans se douter, vers le

piège. Une fois les éléphants à l'intérieur, la herse est baissée, la porte bloquée, et les Vingt Élus repoussent alors vaillamment les bêtes des parois du krall avec leurs bâtons.

Séquence 27

[59.41 – 1.01.14]

Une bonne partie du troupeau a été capturée. « *Jamais complètement victorieux, jamais complètement vaincu... Tel est le destin de l'Homme dans la Jungle. Voilà pourquoi il continue à se battre.* » Les villageois domestiquent l'éléphant, qui travaillera désormais pour l'homme car même en captivité, l'animal perdra progressivement de son agressivité et son affection grandira à l'endroit des hommes...

Séquence 28

[1.01.15 – 1.04.53]

« *Ainsi, Kru, le pionnier retourne dans la Jungle pour y tailler à la hache une nouvelle maison pour sa famille.* » Désormais, il est aidé dans sa tâche par son éléphant, qui achève d'abattre un tronc d'arbre. Le calme est enfin revenu dans la petite famille : Chantui tresse à nouveau un panier, Ladah apporte une tige de canne à sucre pour féliciter l'éléphant qui vient d'apporter le tronc d'arbre à l'emplacement de la future maison. Une foule de petits animaux vit en compagnie de la famille : des chiots et un singe se disputent du lait de coco dans un récipient posé au sol. Quant à Bimbo, elle a un nouveau compagnon, un gros singe jaune et près d'elle l'un de ses nouveau-nés tandis que l'autre dort dans un panier, avant de s'éveiller. Ladah dépose un baiser sur la joue de son frère.

Séquence 29

[1.04.54 – 1.05.35]

« *La paix est désormais revenue. Pour un jour... Peut-être pour un mois... Peut-être pour un an ? Mais jamais pour longtemps. Car à l'origine fut la Jungle. Et toujours elle demeurera. Jusqu'à la fin des temps elle s'étendra, l'Inconquise... l'Inconquérable !* » Le même ciel lourd de nuages qui enveloppait la jungle au début du film vient clore en clair-obscur le récit.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Séquence 19 | [Commentaire](#)

Chassés du Paradis

« La nature sait le grand secret/ Et sourit »
Victor Hugo (poèmes, 1830/1840)

Remettons tout d'abord, cette séquence dans son contexte et donc dans le flux filmique. Elle fait suite à la découverte au matin du champ de Kru piétiné. Notre pionnier repère l'empreinte d'un éléphant (un *chang*) de taille adulte, selon toute vraisemblance (séquence 16). Ainsi, le talisman en hommage à Bouddha ne l'aura-t-il pas protégé des aléas naturels, ni même animaliers. Kru décide de creuser une chausse-trappe dans l'espoir de le capturer. Le lendemain, il y découvre un éléphanteau (un *butcha*). Aidé de ses compagnons, il en ressort l'animal grâce à un filet de pêche (séquence 17), et entend le garder pour l'appivoiser et le dresser mais le *butcha* refuse et se débat (séquence 18). Attaché à un poteau de la maison, après quelques instants, l'animal remue tant et plus, qu'il fait vaciller l'ensemble. La famille décide de partir mais à peine a-t-elle entamée son exil que, oreilles au vent et trompe dressée, la mère du *butcha* arrive et détruit la maison (séquence 19). S'enhâsse à sa suite, celle où la famille arrive au village pour prévenir du Grand troupeau qui rôde (séquence 20).

Nous avons fait le choix de travailler la séquence 19 un peu plus tard que ce que notre propre découpage filmique indique dans un souci de resserrement de l'action. En effet, nous l'ouvrons lorsque Bimbo effrayée car restée attachée à la maison, arrive enfin à en sortir par une des parois, à la 40^{ième} minute du récit (Figure 1).

Tambour battant

Ainsi, Bimbo a-t-elle réussi à sortir *in extremis* et à courir à la recherche de ses maîtres (Figure 2). D'aucuns voient en ce gibbon apprivoisé un quatrième enfant mais nous réfutons de suite cette idée, en ce sens que les singes de « compagnie » étaient alors courants. En aucun cas, cette famille siamoise ne projetait cette incarnation sur Bimbo. Au mieux, est-ce un regard occidental mais nous y reviendrons plus tard dans cette étude. Toute la séquence est travaillée en montage parallèle ; le trajet du singe seul et apeuré est apposé à celui de la famille. Il ne reste plus rien de la maison (Figure 3) quand Kru et les siens ont déjà traversé un courant d'eau entravé par un tronc. Bimbo est donc loin derrière eux. Il lui faut rattraper son retard, d'où l'enjeu du montage parallèle. Mais en chemin, un couple de panthères va leur compliquer le trajet. Bimbo, arrivée entre-temps, court avec eux jusqu'à l'embarcation. Tout le monde part sur la rivière, sous le regard cruel et le feulement affamé d'un tigre sur la rive.

C'est une séquence menée tambour battant, non seulement par l'enchaînement très rapide des multiples plans, mais également par le travail précis des variations des échelles de plans (du

plan large à l'insert sur Bimbo) et enfin des différents points de vue (famille, singe et bêtes sauvages). Il n'y aura qu'une brève minute de pause sur quatre minutes de course-poursuite. En effet, lorsque Kru tue la première panthère, la caméra se rapproche de l'animal. Le pionnier montre alors à ses enfants ses crocs (Figures 4 et 5). La musique extra-diégétique s'efface au profit d'un silence, qui permet de rendre compte de la suspension temporelle, même mineure, opérée dans ce court récit. Cependant, Chantui alerte que son compagnon rôde en quête de cet animal-ci (Figure 6), quand la seconde panthère jaillit. Aussi la famille reprend-elle sa course effrénée, accompagnée à nouveau par le thème musical qui varie entre tension et emballement.

Dilatation spatio-temporelle

La fuite en avant des divers protagonistes dessine une ligne horizontale comme s'ils couraient littéralement *ventre à terre*. Ainsi, avons-nous la sensation qu'une ligne invisible est tracée au sol, celle de la sortie, de l'échappatoire comme la flèche blanche peinte au sol que monsieur Hulot se doit de suivre pour quitter l'usine (*Mon Oncle*, Jacques Tati, 1962). Nous reconnaissons les lieux mais pour la première fois, Schoedsack choisit de filmer au ras du sol, nous privant ainsi du haut et des côtés du cadre. Simplement parce qu'il n'est plus temps, ni même besoin de savoir d'où vient le danger comme dans la scène de chasse où les singes se balançaient depuis la canopée alertant la jungle. Ici, le danger est identifié (les éléphants puis les panthères) donc tous suivent une ligne « droite » à travers la jungle.

Par ailleurs, cette course effrénée, au lieu d'être brève, est longue. Son traitement temporel est celui de la dilatation. En effet, les lieux semblent étrangement éloignés les uns des autres, alors que lorsque Kru trouve ses amis à la rivière, les distances étaient resserrées au point que les lieux semblaient se toucher. Ici, à la mesure du temps qui s'étire, l'espace s'étend. Ce trajet semble démesurément long parce que le découpage, rapide et cadencé, multiplie les champs et contre-champs sur le poursuivi et le poursuivant (Figures 7, 8, 9), soutenu par une musique enlevée - imitant un rythme cardiaque qui s'affole -, et selon un cadrage unique tendu vers la droite du champ visuel. La distance mise en scène ainsi, installe le suspense et nous tremblons pour la survie de Kru et des siens.

Qui est le gibier de l'autre ?

Autre point intéressant dans cette séquence, c'est la question suivante : qui est l'ennemi de l'autre ? Rappelons-nous dans la séquence précédente, un carton disait ceci : « Nous voilà au bout de nos peines Chantui, nous avons tué les tigres et les panthères ». Répit éphémère et vain puisque le *butcha* se révolte, amenant la vengeance de sa mère et de la jungle qui regorge encore et toujours, de félidés. Ainsi, ce *butcha* qui semblait inoffensif se révèle être un leurre. Qui est le véritable gibier de l'autre ? À cet instant du récit, il n'y a plus la place pour croire à un espace naturel vierge de tous dangers. Outre la dramatisation voulue et exagérée, nous savons désormais que la jungle est l'espace-temps sans repos. L'abandon de soi est impossible car cette *terra incognita*, que Kru veut contrôler *a minima*, ne s'offre pas ordinairement à l'Homme.

Or donc, si la chasse de Kru et ses compagnons (séquence 14) avaient déjà révélé un

renversement avec le tigre qui se retournait contre notre pionnier désarmé et seul, ici le trajet offre un inventaire de poursuivants de plus en plus féroces ! Il n'y a donc aucun répit dans le récit, et cette séquence déroule un ruban de péripéties (Kru qui n'a plus de balles et la panthère qui tombe dans le piège). Mieux qu'une morale, il se dégage une notion essentielle : celle de la chaîne du vivant à laquelle nul ne peut échapper. On peut même dire que Kru, Chantui, leurs enfants et Bimbo, sont bel et bien chassés du Paradis. Les plans sur eux évoquent les fresques du peintre italien du 15^{ème} siècle, Masaccio, particulièrement celles des *Épisodes du Pêché originel*. Il s'agit d'*Adam et Eve chassés du Paradis Terrestre*, qui se trouve dans la chapelle Brancacci dans l'église Santa Maria del Carmine.

Contre-point comique

L'autre intérêt de cette séquence repose sur la découverte par Merian C. Cooper du singe Bimbo. En effet, ce gibbon apprivoisé est apparu au hasard des jours et s'est imposé, comme un contre-point comique précieux. Bimbo séduit l'équipe et le village par ses facéties sans trop de peine. Toutefois, cette séquence n'aurait certainement jamais eu ce goût doux-amer de tragi-comédie, sans qu'un matin Schoedsack qui filmaient quelques plans de coupe dans la nature, ne voit émerger Bimbo, apparition quasi aérienne, qui traversait la clairière en tenant derrière elle, flottant dans les airs, sa longue cordelette blanche. Mieux, Bimbo « cabotine » telle une star hollywoodienne, comme si elle se rendait compte qu'on la filmait et prend la pose ou offre du moins des gros-plans irrésistibles.

« Que ça soit du documentaire ou de la fiction, le tout est un grand mensonge que nous racontons. Notre art constitue à le dire de sorte qu'on le croie. Qu'une partie soit documentaire ou une autre reconstituée, c'est notre méthode de travail, elle ne regarde pas le public. Le plus important est que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une plus grande vérité. Des mensonges pas réels mais vrais en quelque sorte¹⁵. » Emboîtons le pas aux propos du cinéaste iranien Abbas Kiarostami, pour ouvrir un autre point majeur. Si Schoedsack et Cooper ont désiré filmer le réel, nous avons compris depuis longtemps que la mise en scène est un élément clé, même si le récit se place bien à mi-chemin entre la captation documentaire et la fictionnalisation stricte. Cependant, un bout à bout de scènes de jungle n'eut pas suffi aux compagnons, alors que maintes productions filmées sur la nature (Sahara, jungle, mers...) fleurissaient alors à Hollywood. L'inattendu, la surprise et l'incident sont des matériaux précieux et Bimbo, en est un.

Personnification de Bimbo

Passons sur le fait que les plans sont a-chronologiques tout au long du récit, car pris sur le vif au fil des mois, l'important est qu'ils offrent des liens logiques pour ordonnancer l'intrigue. Le talent de Schoedsack aura été de profiter de l'affection de Bimbo et de savoir agencer les scènes prises au hasard, « la fulgurance de l'instant » comme le dit Guy Gauthier. Le début de la

¹⁵ Abbas Kiarostami, Entretien de Jean-Pierre Limosin, *Cinéma de notre temps*, 1994, In Guy Gauthier (Op. Cit), p.115.

séquence centrée sur Bimbo, réellement oubliée dans cette maison qui s'effondre, permet d'alléger le propos et de donner un ton comique. Les cartons sont, en plus des mouvements de caméras et axes de prises de vues (travelling et autres inserts sur l'animal), un élément de comédie : « N'y-a-t-il personne pour arrêter cette panthère ? » (Figures 10 à 14), est un exemple parmi d'autres.

Il nous faut néanmoins signaler que les intertitres ont été ajoutés par la société de production en 1987. En effet, Cooper et Schoedsack n'en avaient pas proposé à l'origine, estimant que le sens était inhérent aux images. Ainsi, ces cartons sont-ils souvent redondants, insistant d'autant sur le point de vue occidental contemporain. Cela a parfois tendance à appauvrir la projection, la teintant en outre d'anthropomorphisme exagéré et décalé, alors que l'image se suffit à elle-même pour percevoir les finesses de l'histoire (y compris pour le plus jeune spectateur). D'ailleurs, nombreux sont les documentaires animaliers d'hier et d'aujourd'hui qui usent de cette technique pour donner une interprétation et des sentiments, proches des humains. Walt Disney avait lui-même été « accusé de transformer la faune réelle en faune *Disneyisé* avec sa série *True Life Adventures* (1948-1960) (...), l'anthropomorphisme était alors considéré par beaucoup comme le diable et l'argument numéro un pour tirer à boulets rouge sur l'œuvre essentielle (...) de W. Disney.¹⁶ »

Mais il est indéniable que cette volonté de personnifier Bimbo ouvre le récit, en parallèle du suspens digne d'un film policier, à la dimension épique et spectaculaire. Héroïne à part entière, Bimbo, douée de paroles à travers les intertitres, est donc filmée plusieurs fois pour mettre en valeur ses mimiques, jeux et autres tours malicieux (comme lorsqu'elle ôte la couverture au nourrisson, ou lorsqu'elle se balance la tête en bas à une poutre de la maison et que le plan est inversé pour traduire son point de vue).

Enfin, si cette fuite traduit l'idée de conquête entravée, et donc de création d'un monde qui est refusé à Kru et les siens, soit un monde en coexistence avec le vivant (faune, flore et humains), elle nous rappelle également celle de l'homme qui tente d'échapper à un avion, interprété par Cary Grant, dans *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock (*North by Northwest*, 1959). Où qu'il aille, qu'il se plaque au sol, qu'il s'immerge dans les blés, l'homme semble avoir peu de chances d'en réchapper. Kru et sa famille sont eux aussi cernés, traqués et poussés hors de « ce jardin d'Éden [qui] était un ventre, le lieu d'une universelle dévoration, sans échappée possible (...) La salle gémissait, folle d'angoisse, l'apparition de Bimbo tel un funambule dansant, traînant sa longue laisse avait quelque chose d'irréel, (...) la jungle se refermait sur eux, la salle retenait son souffle, un dernier arrachement, une dernière course : ils étaient saufs¹⁷ » (Figures 15, 16, 17).

¹⁶ « Distant, Difficile et Dangereux », Joris Laquittant, site *fais pas genre*, 19 avril 2015.

¹⁷ *Kong*, Michel Le Bris, Grasset & Fasquelle, Paris, 2017, p. 422.

IMAGE RICOCHET



Nasutamanus de l'artiste plasticien français Daniel Firman



Photogramme tiré du film

PROMENADES PÉDAGOGIQUES

Promenade 1 | L'ombre de Kipling

L'anglo-indien Rudyard Kipling (1865-1936) naît à Bombay mais part pour la Grande-Bretagne lorsqu'il est âgé de sept ans. Ces quelques très jeunes années ancreront en lui son amour pour cette terre indienne qu'il rejoindra en 1882, devenu alors journaliste. Simla, dans le nord-ouest de l'Inde, à côté des monts Jakko et du Tibet, sera le décor de ses futurs récits – *Simple contes des collines* (1890), *Le Livre de la jungle* (1896) ou *Capitaines courageux* (1897). Il troquera sa casquette d'envoyé spécial traitant de la politique et des commérages de la haute société pour l'aventure et l'exotisme romanesque.

On ne doute pas que Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack eurent en mémoire les aventures de Mowgli du *Livre de la jungle* en tournant ce film. *Chang* est-il une Arche de Noé récréée ? Comme évoqué plus avant dans ce dossier, le « zoo » qu'ils conçoivent est avant tout le fruit des captures d'animaux divers en amont du tournage, dans le but de les avoir à portée de main lorsqu'ils voudront filmer une scène. Cependant, il y a un intérêt à renseigner le spectateur sur les animaux sauvages (figures 1 à 3) et domestiques (figures 4 à 7) qui se côtoient au Siam, comme le montre la séquence où Nah passe les petits animaux d'une cage à l'autre : un pangolin, mammifère recouvert d'écailles de la famille des fourmiliers ; une mangouste, petit carnivore d'Asie et d'Afrique aux oreilles rondes ; un ourson qu'il caresse tant il est semblable à une peluche, dont les dents sont encore inoffensives. Cette scène de la faune extraordinaire que l'enfant manipule sans crainte (en insistant sur chaque spécimen) soutient le but documentaire du récit pour le jeune public occidental (figures 8 à 12).

D'aucuns voient dans *Chang*, une vision de domination de l'homme sur l'animal, s'éloignant ainsi de la morale de Kipling. Il est avéré qu'à l'inverse de Kipling, nos compagnons explorateurs donnent à leur *roman du réel*, les atours du droit du plus fort (nombre de cartons en attestent). Pour le romancier, la loi est une tradition orale qui organise la vie dans la jungle et que l'ours Baloo transmet et inculque au petit d'homme. En outre, si le singe apparaît comme le meilleur ami de l'humain dans *Chang*, chez Kipling cet animal vivant perché dans les arbres est indépendant et par conséquent n'est soumis à aucune loi. Les plans récurrents sur la canopée viennent renforcer cette description du romancier, mais on ne peut oublier ceux qui, au contraire, les présentent attachés et domptés par les hommes.

Promenade 2 | *Elephant Boy*

Un des chapitres du *Livre de la jungle*, s'appelle *Toomai of the Elephants*. Il est adapté, filmé et rebaptisé *Elephant boy* par les réalisateurs Robert Flaherty et Zoltan Korda en 1937. Toomai, un jeune Indien, fils de *mahout* (conducteur d'éléphants), est attaché à Kala Nag, un pachyderme dressé par son père. Le gouvernement des Indes Occidentales sous protectorat britannique organise une chasse à l'éléphant sauvage. Mais le père de Toomai meurt, victime

d'un accident. Le jour de l'incinération de son maître, Kala Nag entre en fureur et tous décident de l'abattre. Toomai s'enfuit avec lui la nuit venue, découvrant le repaire des éléphants sauvages qui « dansent ». Bien sûr, une capture fameuse du troupeau sera faite et le jeune garçon sera surnommé « Toomai des éléphants ». Ce film est interprété par Sabu, un jeune garçon de douze ans, découvert par Robert Flaherty lors de scènes documentaires du film, tandis que Zoltan Korda s'occupera depuis Londres de la partie fiction (figures 13 et 14).

Promenade 3 | La forêt de Birnam

De janvier à avril 1926, les *mahouts* et Cooper sont en quête des éléphants pour une scène magistrale de destruction du village, en écho à la charge des éléphants chez Kipling. Cooper souhaite ainsi faire un lien entre ce monde sauvage et le monde civilisé. La construction du *krall* s'est faite en amont. Schoedsack filme à la nuit tombante la ligne d'hommes qui glisse en silence dans la forêt, puis sur le *krall*. Bientôt la forêt tremble, craque, vacille dans un vacarme ahurissant ; on distingue à peine les tambours des rabatteurs qui résonnent. Mais apeurés par un homme qui s'agite et crie du haut du piège, les éléphants repartent.

Cooper se souvient alors des prophéties des sorcières dans la pièce *Macbeth* (1606) de William Shakespeare. Dans la campagne proche du château de Dunsinane, et à l'orée d'une forêt, les soldats de l'armée adverse à celle de Macbeth s'avancent vers le château en se camouflant avec des branchages. Tous les hommes et *mahouts* nécessaires durant des jours à ce final de *Chang* imitent cette scène de la pièce. Ainsi font-ils « marcher la forêt¹⁸ ». Peut-on aussi voir dans la charge finale des éléphants une forme de vengeance de la loi de la terre ?

Chez le dramaturge anglais, la méfiance de lady Macbeth à l'égard de la nature est une volonté de puissance plus qu'une vengeance. La souveraine est stérile et ce paysage la renvoie métaphoriquement à cet état de fait. De cette lande désolée, les sorcières émettent les prophéties destinées à Macbeth et de là partiront leurs crimes. Mais qui peut forcer la forêt à se rebeller ? Si l'humanité ne cesse de la dépouiller, la coloniser, la violenter, alors celle-ci se venge et l'égare en son labyrinthe. Toutefois, ce n'est qu'une illusion théâtrale dont il s'agit puisque ce sont des hommes et non des arbres qui s'avancent. Cette image puissante montre le fondement naturel de la loi, qui enrégimente la justice contre le désert moral incarné par Macbeth. On retrouve ce même motif (dont Shakespeare s'est peut-être inspiré) dans *Description des pays du Nord* (1555) d'Olaus Magnus, qu'une gravure illustre. Il s'agit de la légende de Hake et de sa guerre menée contre le roi du Danemark, Sigar (figure 15).

¹⁸ Extrait de l'acte V, scène V : « Messenger : As I did stand my watch upon the hill / I look'd toward Birnam, and anon, methought / The wood began to move – Le messenger : j'étais de garde sur la colline, et je regardais du côté de Birnam, quand tout à l'heure il m'a semblé que la forêt se mettait en mouvement. »

Promenade 4 | Écrivains voyageurs

« *Tout bien considéré, il n'y a que deux sortes d'hommes dans ce monde, ceux qui restent chez eux et les autres* », disait Kipling. Ce qui permet de qualifier ces hommes d'écrivains voyageurs (Alexandra David-Néel sera l'exception féminine) repose en grande partie sur leur goût prononcé pour les récits de voyages et d'aventures, les décryptages des cartes et les journées passées à rêver autour de sa mappemonde. Ou comme le disait l'écrivain romantique Gérard de Nerval : « *Je voyage pour vérifier mes rêves.*¹⁹ » Il est question d'immersion dans un continent (Rudyard Kipling en Inde, Alexandra David-Néel au Népal), de rupture avec un passé (Jack London, Joseph Conrad, Bruce Chatwin), ou d'un monde partant à la dérive que l'on fuit ou recrée ailleurs (Robert Louis Stevenson, Joseph Kessel), de terres inconnues aux émotions si fortes que l'on n'en revient pas indemne (Wilfred Thesiger et les déserts, Pierre Loti, Victor Segalen et R. L. Stevenson et la Polynésie). Certains étaient marins (Bernard Moitessier, Nikos Kavvadias), d'autres des officiers de marine ou des intellectuels rédigeant des articles de presse (Georges Simenon). Et d'autres encore, comme Pierre Mac Orlan, n'ont jamais bougé de chez eux, mais ont su écrire une œuvre romanesque basée sur l'ailleurs, à nulle autre pareille.

Cette attirance pour l'inconnu, alliée à une soif de connaissances, a donné de nombreux écrivains voyageurs, et ce depuis les grandes expéditions des découvreurs qu'étaient Christophe Colomb (Amérique, Orient et Antilles) et James Cook (Nouvelle-Zélande, Antarctique), ou encore l'explorateur anti-esclavagiste David Livingstone (Afrique centrale et Australie). Les romanciers, les maîtres de l'évasion s'appelaient également Miguel de Cervantès (*Don Quichotte*, 1617), Jules Verne (*Cinq semaines en ballon*, 1863), Daniel Defoe (*Robinson Crusoë*, 1719), ou Fenimore Cooper (*Le Dernier des Mohicans*, 1826) mais évoquons plus avant Robert Louis Stevenson qui a largement contribué à ce que Cooper et Schoedsack développent le goût de l'aventure et de l'exploration.

Cet Écossais (1850-1894) explorera les mers du Sud, en particulier à cause de sa lutte constante contre la maladie, requérant de la chaleur. En 1880, son jeune beau-fils Lloyd lui inspirera son chef-d'œuvre, *L'Île au trésor* (1882), qu'il écrira après avoir été un avocat médiocre et un orpailleur sans fortune. Passionné de pirates et d'explorateurs depuis son enfance, Stevenson part en famille pour la Polynésie, « *où le sauvage qui sommeille en lui s'émerveille.*²⁰ » Les peintures de Paul Gauguin lui avaient déjà donné ce goût de paradis pour les paysages chatoyants et sauvages et, sa vie durant, ce raconteur d'histoires défendra sans relâche, « *la culture que menacent le prosélytisme des missionnaires et les visions colonialistes*²¹. »

¹⁹ *Écrivains voyageurs, ces vagabonds qui disent le monde*, Laurent Maréchaux, Arthaud, Paris, 2011, pp.9-13.

²⁰ *Écrivains voyageurs, ces vagabonds qui disent le monde*, op. cit, pp. 35-43.

²¹ Ibid.

Promenade 5 | La Nature ne dort jamais

Schoedsack filme la jungle de nuit et en révèle la vie qui s'y love et qui ne semble jamais dormir vraiment. C'est un instant étrange, où la musique – entre tonalités féeriques et fantastiques – enveloppe la jungle. La scène de l'ourson jouant avec sa mère (deux jours et des kilos de miel auront été nécessaires car la captivité, même brève, les avait rendus méfiants), participe à ce temps suspendu pour les hommes (plans sur la famille endormie) et ce temps rendu à la nature pour la faune. Même si le point de vue omniscient du réalisateur est manifeste, on a la sensation que les ours vivent et s'ébattent en leur qualité d'êtres sauvages, sans danger apparent.

Cette séquence nous évoque tout de suite celle de *La Nuit du chasseur* (*The Night of the Hunter*) de Charles Laughton (1955). Unique chef-d'œuvre de cet acteur de théâtre et de cinéma américain, qui adapte le roman éponyme de David Grubb. Cela raconte l'histoire des enfants Billy et Sally, les seuls à connaître la cachette des 10 000 \$ laissés par leur père, mort par pendaison. Le révérend Powell, son compagnon de cellule, entend s'en emparer à sa sortie. Il épousera leur mère et pourchassera Billy et Sally, jusqu'à une maison où une vieille femme (jouée par Lillian Gish, la grande actrice du muet) recueille les enfants – battus ou le plus souvent orphelins –, que la misère des années trente a jetés sur les routes.

Ce film en forme de fable est tour à tour effrayant, fantastique et onirique, comme la scène de la rivière le montre. On ne sait plus si c'est « *un ruban de rêves ou de cauchemars* » avait coutume de dire Orson Welles et, de fait, la nuit devient un espace à part entière où la faune s'éveille et semble veiller sur la barque qui dérive avec les deux enfants à son bord. Les plans sur cette fragile embarcation sont pris depuis la rive, soit depuis le point de vue des animaux. Un crapaud, des lapins ou encore une toile d'araignée, symbole du révérend qui tisse sa toile autour d'eux, les suivent en ombre chinoise sur l'horizon (figures 16 à 18).

Promenade 6 | *Silent drama* / Cinéma muet

À l'origine, le cinéma est un divertissement pour masses populaires (le prix des billets était alors modique). Ce que désire créer l'industrie cinématographique hollywoodienne, c'est un spectacle basé sur une atmosphère de grandiose. Tout d'abord, les lieux étaient des palaces (entre 2000 et 6000 places) qui supplantaient le film projeté en lui-même. « *Nous vendons des billets pour montrer des salles, pas des films* », disait Marcus Loew, le directeur de studio faisant partie des cinq Majors qui domineront le marché. L'architecte le plus connu est John Eberson avec le Capitol (1928), l'Olympic (1926) ou encore le Loews Paradise (1929). Puis, la publicité n'avait pas de commune mesure avec celle d'aujourd'hui. Par exemple, on lâchait un lion dans le hall d'un hôtel new-yorkais pour la première du *Retour de Tarzan* (*The Revenge of Tarzan*) de H. Revier en 1920. Effroi et stupeur garantis pour séduire un public en mal de sensations !

Enfin, le rôle de la musique au temps du muet était essentiel. Noël Burch explique qu' « *au départ, elle sert à isoler le spectateur du bruit du projecteur, des toux, des commentaires*

*chuchotés*²² ». Celle-ci était également une façon d'attirer le chaland depuis la rue, avant de s'intégrer aux formes filmiques et de devenir un vecteur d'expression (et de compréhension) des émotions de la narration. En effet, alors qu'aux débuts du cinématographe, un pianiste était présent sur l'avant-scène et jouait selon son humeur, l'évolution du langage cinématographique dès les années dix permet de soigner l'aspect sonore et musical d'un film. Les premiers directeurs musicaux apparaissent en 1911 aux États-Unis avec leur catalogue de *mood music* (musique d'ambiance). La Kinobibliothek à Berlin les imite en 1919, puis la Biblioteca « Cinema » en Italie dès 1926. Toutes répertoriaient les morceaux à jouer selon qu'une scène était tragique, pompeuse, romantique, fantastique, africaine, militaire, orientale, pastorale, de poursuite, en plein air...

Ce sera le compositeur austro-américain Hugo Riesenfeld (1879-1939) qui sera choisi pour accompagner la première de *Chang*. Il commence sa carrière au temps du muet à Hollywood dès 1917. Les films qui lui ont valu sa notoriété sont entre autres *Les Dix Commandements* (*The Ten Commandments*, 1923) de Cecil B. DeMille, *Abraham Lincoln* (1930) de David W. Griffith, ou encore *L'Aurore* (*Sunrise*, 1927) et *Tabou* (*Tabu*, 1931) de F. W. Murnau. Le film *Chang* étudié présentement a un accompagnement musical original recomposé en 1987, et les divers thèmes (nuit, travail, communauté), variations (peur, paix, jeu), et autres atmosphères (Bimbo, fauves, lutte) sont brillamment travaillées. On pourra facilement les repérer pour bâtir une histoire sonore du film.

²² Noël Burch, *La lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan université, 1991, p.224, In « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », Giusy Pisano, 1895, 38, 2002.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Cinéma

Cinématographe, invention du siècle, Emmanuelle Toulet, coll. Cinéma, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1988.

Cinéma du réel, Claire Devarrieux et Marie-Christine de Navacelle, éditions Autrement, Paris, 1988.

Le documentaire, un autre cinéma, Guy Gauthier, coll. Cinéma fac, dir. Michel Marie, Nathan, Paris, 1995.

1895, Revue d'Histoire du cinéma, Hors-série « Exotica », Paris, 1996.

La mise en scène, dir. Jacques Aumont, coll. Cinéma arts, De Boeck université, Bruxelles, 2000.

King Kong, Cahier de notes sur..., Charles Tesson, École et Cinéma.

Littérature

Écrivains voyageurs – Ces vagabonds qui disent le monde, Laurent Maréchaux, Arthaud, Paris, 2011.

Le Livre de la jungle, Rudyard Kipling, Archipoche, 2015.

Kong, Michel Le Bris, Grasset & Fasquelle, Paris, 2017.

Films

Coffret Robert Flaherty : *Nanouk l'esquimau, L'Homme d'Aran, Louisiana Story, Land*, coll. Le Geste cinématographique, éditions Montparnasse, 2006.

Robert Flaherty, *Elephant boy*, 1937.

Sites

Chang, conférence audio de Marie Diagne, Cinéma à l'école, Réseau Canopé, 2011-2012, <https://www.reseau-canope.fr/atelier-val-d-oise/cinema/Chang-l-elephant-503>

À propos de la forêt de Birnam de William Shakespeare : <https://krapooarboricole.wordpress.com/2009/02/04/la-foret-qui-marche-macbeth-acte-v/>

Article de Joris Laquittant sur *Chang* : <https://faispasgenre.com/2015/04/distant-difficile-et-dangereux/>

NOTES SUR L'AUTRICE

Marie-Anne Lieb est chargée d'enseignement (UCO d'Angers), formatrice d'Éducation à l'image, conférencière et autrice de : *Le Pays des sourds* de Nicolas Philibert ; *Wadjda* de Haïfa Al-Mansour ; *Il Giovedì* de Dino Risi (Collège au cinéma, CNC, 2014/2016), et de : *Buffet froid* de Bertrand Blier ; *Trois souvenirs de ma jeunesse* d'Arnaud Desplechin aux Éditions universitaires de Dijon (2017).