

Verena Richter

Des touristes en ‘croisade’

Perspectives éco-critiques sur l’espace méditerranéen dans *Film socialisme* (2010) de Jean-Luc Godard

Lors de sa sortie en 2010, *Film socialisme*,¹ l’un des derniers films de Jean-Luc Godard, a suscité de vives réactions qui allaient de l’incompréhension pure et simple à des éloges frénétiques du nouveau ‘chef d’œuvre’ du réalisateur franco-suisse. Quant aux commentaires des critiques de cinéma, Bernd Kiefer affirme ainsi que

Film socialisme [...] est considéré par certain.e.s critiques comme tout simplement incompréhensible et détaché de la réalité, par d’autres comme nouvelle preuve d’une esthétique que Godard avait déjà esquissée en 1952 en tant que critique aux *Cahiers du cinéma* et qu’il suit encore aujourd’hui. (Kiefer 2010, 4 [nous traduisons])²

L’esthétique du film n’était donc pas tout à fait nouveau dans l’œuvre de Godard, mais s’inscrit dans une longue évolution de sa pratique de faire du cinéma. Plus particulièrement, elle est ancrée dans ses expériences avec la vidéo à partir des années 1970, surtout dans les *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998),³ un vaste collage cinématographique constitué d’un grand répertoire de citations verbales, visuelles et auditives provenant de différentes sources littéraires, cinématographiques, philosophiques et historiques. Si le cinéma de Godard peut paraître quelque peu détaché de la réalité, c’est pourtant pour mieux s’y mêler, comme le réalisateur lui-même l’avait déjà souligné dans l’article des *Cahiers du cinéma* de 1952 auquel Kiefer se réfère : « Certes, le cinéma défie la réalité mais il ne se dérobe point à elle, s’il entre dans le présent, c’est pour lui donner le style dont il manque ». ⁴ Sans

1 *Film Socialisme*. Réal. Jean-Luc Godard. France, 2010. Version : DVD, Suhrkamp, 2011.

2 « *Film socialisme* [...] gilt einigen KritikerInnen schlicht als unverständlich und weltfremd, anderen als weiteres Zeugnis einer Ästhetik, die der Filmkritiker Godard schon 1952 in den *Cahiers du cinéma* umrissen hat und der er bis heute folgt ». Bernd Kiefer, *Einleitung. Die Moderne filmen: Jean-Luc Godard*, « Jean-Luc Godard (Film Konzepte) 20 », ed. Thomas Koebner et Fabienne Liptay, München, text+kritik, 2010, pp. 3–7: 4.

3 *Histoire(s) du cinéma*. Réal. Jean-Luc Godard. France/Suisse, 1988–1998. Version : DVD, Suhrkamp, 2009.

4 Jean-Luc Godard, *Suprématie du sujet. Alfred Hitchcock. L’Inconnu du Nord-Express (Strangers on a Train) [1952]* dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1. Ed. Alain Bergala. Paris, Cahiers du cinéma, 1998a, pp. 77–80 : 78.

aucun doute, *Film socialisme* intervient dans le présent, dans la réalité qui nous entoure, en nous montrant, comme dans un miroir, une société de plus en plus abrutie et décadente, à la dérive et en chute libre.⁵ Le film se veut alarmant, appelant à une Europe repolitisée qui s'inspire de la démocratie grecque ainsi que des Révolutions française et russe.⁶ «Quo vadis Europa» (*Film socialisme* 2010, 00:44:10 – 00:00:00) pouvons-nous ainsi lire dans l'un de ses inserts. Ce qui semble nous indiquer la direction, c'est un paquebot de croisière qui traverse la Méditerranée et qui n'est autre que le Costa Concordia, dont le naufrage en 2012 a fait la une des journaux. En tant que le plus grand navire italien au moment de sa construction en 2006, déjà avant son choc très médiatisé avec un récif à proximité de l'île de Giglio, il était devenu le symbole d'un tourisme de masse qui ne se soucie que peu de l'environnement. De cette manière, *Film socialisme* intègre dans ses réflexions sur l'Europe en même temps une perspective éco-critique qui se trouve étroitement liée à des interrogations sur la capitalisation de l'espace méditerranéen.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de regarder de plus près cette perspective éco-critique qu'adopte le film, en nous basant sur *Les trois écologies* de Félix Guattari (1989), essai dans lequel le psychanalyste et philosophe français explicite la relation entre différentes formes d'exploitation environnementale, sociale et de santé mentale. Guattari nous permettra non seulement de mettre en évidence l'imbrication des questions politiques et écologiques dans le film de Godard, mais ses réflexions nous serviront également comme point d'appui pour montrer dans quelle mesure *Film socialisme* oppose aux différentes formes d'exploitation capitaliste et environnementale une éco-esthétique basée sur le modèle même de la Méditerranée. Comme l'esthétique cinématographique de Godard est très particulière, nous regarderons tout d'abord de plus près le principe de composition de *Film socialisme* qui servira de base à notre lecture du film. Ensuite, nous nous demanderons de quelle manière l'espace méditerranéen est constitué dans le film par des procédés sémantiques et de référentialisation et quelle image de la Méditerranée en résulte. Selon notre hypothèse, Godard montre le tourisme de croisière comme le visage moderne des entreprises capitalistes et impérialistes qui ont depuis toujours dominé le bassin méditerranéen. Enfin, nous démontrerons que le film oppose à ses différentes formes d'occupation spatiale une poétique du devenir, calquée sur le modèle même de la mer, débouchant sur une véritable éco-esthétique cinématographique de la Méditerranée.

5 James S. Williams, *Encounters with Godard. Ethic, Aesthetics, Politics*, New York, State University of New York Press, 2016, p. 190.

6 Ibid., p. 191.

Film socialisme – Mode d'emploi

George Sand, Gershom Scholem, Luigi Pirandello, André Malraux, Sergueï Eisenstein, Alain Badiou, Otto von Bismarck, Roberto Rossellini, Fernand Braudel, Samuel Beckett, Matthias Grünewald ou Patti Smith – ce ne sont que quelques-un.e.s des auteure.s, réalisateur.rice.s ou peintres dont Godard entrelace les voix, les mots, les tableaux et les plans pour tisser un texte cinématographique dense et polyphonique. Nous pouvons parler d'un véritable collage cinématographique qui assemble des fragments de matériaux hétérogènes. Il s'agit d'une 'œuvre ouverte' dans le sens que donne Umberto Eco à ce terme.⁷ Selon Kiefer, *Film socialisme* abandonne de plus en plus «un centre dramaturgique [...] au profit de ce qui est périphérique ainsi qu'aléatoire et qui, sous forme d'essai, cherche, digresse, explique, mais qui ne veut rien prouver».⁸ Le film est divisé en trois parties qui sont introduites par les titres *Des choses comme ça*, *Quo vadis Europa* et *Nos humanités*. La première partie, qui dure environ 47 minutes, se déroule sur le Costa Concordia que nous suivons lors de son voyage le long des côtes d'Égypte, de Palestine, de Grèce, d'Italie, d'Espagne et d'Ukraine. Godard nous montre en caméra cachée le quotidien des touristes, c'est-à-dire les repas, les activités sportives, les jeux de hasards etc. Dans cette réalité documentaire, le réalisateur insère des acteurs professionnels qui interprètent des personnages fictifs. Les fils narratifs que ceux-ci tissent tournent en premier lieu autour d'une histoire d'espionnage et de l'or qui auraient été transporté en Russie à la fin de la Guerre civile espagnole. Lors de la deuxième partie, qui dure environ 35 minutes, le film change de décor et nous nous trouvons dans une région rurale du Midi, au sein de la famille Martin. Dans une situation où les relations interfamiliales sont constamment négociées, sœur et frère demandent à leurs parents des explications sur la démocratie et les valeurs fondamentales de la République française. Dans la troisième partie, qui est avec 17 minutes la plus courte, nous retournons sur la Méditerranée. Au centre de ce voyage ne se trouve pourtant plus tellement le Costa Concordia, mais les différents lieux et villes par lesquels celui-ci est passé dans la première partie.

La technique de collage dont Godard se sert caractérise, à différents degrés, tout le film. Dans la deuxième partie, elle consiste en le bricolage des dialogues à partir de citations de, par exemple, Heidegger, Pirandello, Bismarck, Shakespeare

7 Umberto Eco, *La poetica dell'opera aperta*, dans *Opera aperta*, Milan, Bompiani, 1980, pp. 31–63.

8 «ein dramaturgisches Zentrum [...] zugunsten des Peripheren, auch des Zufälligen, die essayistisch suchen, abschweifen, erklären, aber nichts beweisen wollen». B. Kiefer, *Einleitung. Die Moderne filmen: Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 6. La traduction est à nous.

ou Sophie et Hans Scholl. S'y ajoutent la musique de, par exemple, Bach ou Beethoven qui est insérée dans ce tissu textuel. Ce principe de bricolage des dialogues à partir de citations est également à l'œuvre dans la première et la troisième partie de *Film socialisme*, mais il y est encore renforcé par l'insertion de fragments picturaux, photographiques et cinématographiques. Sur le plan sémantique, historique, philosophique ou artistique, ces citations peuvent paraître quelque fois assez éloignées les unes des autres. Ils ne sont pourtant pas choisis au hasard. La poétique cinématographique de Godard repose sur le principe de l'association des idées et du rapprochement de plusieurs séries d'images cinématographiques et de sons pour faire émerger une image dans l'esprit du spectateur (voir Godard 2018, 00.08.50–00.09.49).⁹ Cette poétique de l'image ne constitue cependant que le nucléon du principe de composition et d'enchaînement surtout dans l'œuvre tardive de Godard. Il en résulte, ainsi Youssef Ishaghpour par rapport aux *Histoire(s) du cinéma*, en reprenant des concepts issus de la philosophie du cinéma de Gilles Deleuze (1985),

une sonorité dont on entendrait non seulement les harmoniques, mais aussi, dans une simultanéité polyphonique, les contreponts, et même les inversions mais aussi des cercles qui se font autour de ces choses et les liens qui s'établissent par moments non pas directement, mais au niveau de ces cercles de résonances et d'interférences, qui peuvent être et sont parfois contradictoires comme en musique. Cristaux de temps, palimpseste, réfraction, écho, éclat, c'est de la mémoire qu'il s'agit, de ce qu'une image, comme champ d'intensité, ramène immédiatement au souvenir ou bien des connexions qu'elle déclenche.¹⁰

Image(s) de la Méditerranée

Or, vue l'hétérogénéité des sources dont Godard se sert, il conviendrait de se demander dans quelle mesure nous pouvons en effet parler d'un film sur la Méditerranée. Certes, comme nous l'avons signalé, la première partie du film se déroule sur le Costa Concordia qui traverse l'espace méditerranéen, mais ce dernier est continuellement dépassé par l'intégration de fragments de discours qui excèdent ce cadre régional. De quelle manière la Méditerranée est-elle constituée comme objet cinématographique dans *Film socialisme* et quelle image de la 'grande bleue' en découle-t-il ? Examinons maintenant de plus près les procédés

⁹ Pour la théorie de montage de Godard, voir également Jean-Luc Godard, *Le montage, la solitude et la liberté* [1989], dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2, Ed. Alain Bergala, Paris, Cahier du cinéma, 1998b, pp. 242–248.

¹⁰ Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Verdier, 2000, p. 22.

de référentialisation et de sémantisation qui sont à l'œuvre dans le film et qu'il faut toujours considérer sur le fond de la poétique cinématographique de Godard.

Qu'il s'agisse d'un espace maritime qui constitue l'un des centres d'intérêt de *Film socialisme* est souligné dès le début par une suite de plans, après le pré-générique, qui montrent des surfaces d'eau agitées et d'un bleu profond (fig. 1–4).



Fig. 1: *Film socialisme*, 2010, 00.00.58.



Fig. 2: *Film socialisme*, 2010, 00.01.08.



Fig. 3: *Film socialisme*, 2010, 00.02.16.



Fig. 4: *Film socialisme*, 2010, 00.02.26.

Ce n'est pourtant que progressivement qu'il est possible de confirmer que cette surface d'eau sur laquelle le paquebot se déplace représente la Méditerranée. Certes, dans les dialogues sont régulièrement mentionnés des lieux comme Alger, Jaffa, Haïfa, Israël, la Palestine ou l'Italie ainsi que des événements historiques comme la Guerre civile espagnole ou la bataille de Jaffa en 1948, qui, dans leur

ensemble, établissent un champ discursif méditerranéen, mais ils ne contribuent pas clairement à référencer le navire dans un lieu ou une mer spécifique parce qu’il ne se réfère pas concrètement au trajet de celui-ci. Une première référentialisation concrète a cependant lieu avec la description d’un itinéraire de voyage par l’un des protagonistes de la première partie qui peut être rapportée à l’itinéraire concret du navire : « Naples, d’accord, mais Alexandrie, Haïfa, Odessa pour faire Alger-Barcelone » (*Film socialisme*, 2010, 00.23.47–00.23.57). À l’exception d’Odessa, toutes les villes citées délimitent de manière prototypique une géographie méditerranéenne qui s’étend de son point le plus occidental, l’Espagne, à son point le plus oriental, Israël. Cette route maritime est ensuite confirmée par des inserts textuels qui renvoient aux villes et pays où le paquebot fait halte : « Égypte », « Palestine », « Odessa », « Hellas », « Napoli » et « Barcelona » (fig. 5–6). De plus, au bout d’une demie heure, nous apprenons avec certitude qu’il s’agit du Costa Concordia, dont l’entreprise est étroitement liée à la Méditerranée car son nom peut désormais être déchiffré sur un débarcadère (fig. 7).



Fig. 5: *Film socialisme*, 2010, 00.17.17.

Le film va pourtant continuellement au-delà des limites de cette espace géographique, non seulement par l’intégration d’Odessa dans son parcours méditerranéen, mais également par des références continues à d’autres villes et pays qui n’en font pas partie. La raison en est que la ‘grande bleue’ apparaît dans le *Film socialisme* – selon une image tout à fait courante – comme le berceau de l’Europe, mais dans un sens uniquement négatif: non pas comme berceau culturel, mais comme berceau des guerres et des violences. « Le malheur, » dit ainsi l’une des



Fig. 6: *Film socialisme*, 2010, 00.31.35.



Fig. 7: *Film socialisme*, 2010, 00.31.32.

multiples voix extra-diégétiques du film, « c'est que l'on copie le même modèle qui remonte à la Méditerranée antique [...] et de la coloré de son parfum, de ses couleurs, et de ses affirmations. Toute la vie du monde occidental. » (*Film socialisme*, 2010, 01.33.12–01.33.30) C'est par un réseau complexe de références paradigmatiques que les différentes couches historiques présentes dans le film sont

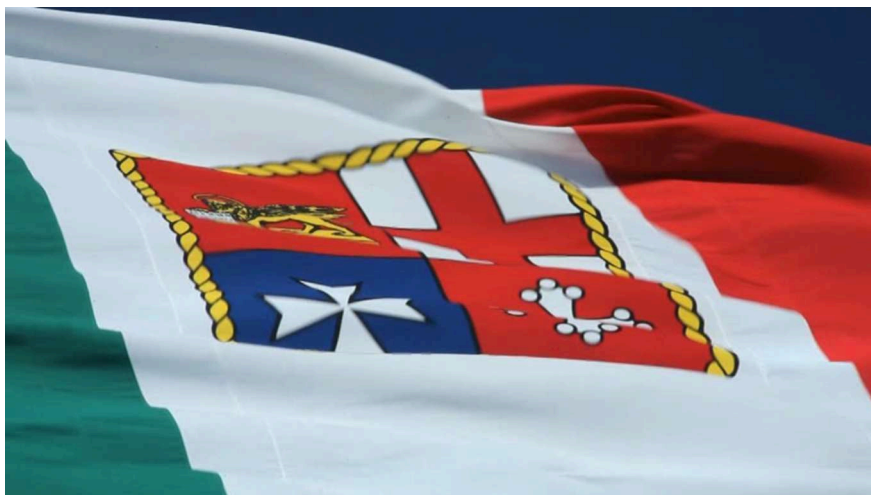


Fig. 8: *Film socialisme*, 2010, 00.05.33.

reliées entre elles. Il ne s'agit pourtant pas d'une structure unidirectionnelle, mais d'un système de renvoi à caractère rhizomatique qui comporte de multiples ramifications que le spectateur doit combiner de diverses manières – selon la poétique de l'œuvre 'ouverte'. Dans ce qui suit, nous nous concentrerons sur deux de ces ramifications en particulier qui nous permettront de mettre en avant la dimension éco-critique du film: d'une part, la Méditerranée et des entreprises capitalistes ; d'autre part, la relation entre impérialisme et tourisme.

Dans *Film socialisme*, l'utilisation de la Méditerranée comme espace de transport et de commerce par des acteurs humains est soulignée à plusieurs reprises. Ainsi, le gros plan du drapeau de la marine italienne (fig. 8) nous renvoie aux quatre anciennes républiques maritimes de Venise, Gênes, Amalfi et Pise, qui devaient leur richesse à la domination de la mer. Il est également fait référence à ce commerce méditerranéen via l'introduction du zéro et des chiffres négatifs en Europe (*Film socialisme*, 2010, 00.17.24–00.18.02). Ces derniers seraient «venus de l'Inde» et auraient «fait halte en Arabie, avant de débarquer en Italie» (*Film socialisme*, 2010, 00.17.42–00.17.52), apprenons-nous lors d'une conversation entre Delmas et un autre passager dans le casino du Costa Concordia. Une telle circulation de l'argent, même s'il ne s'agit plus de commerce au sens strict du terme, joue un rôle clé dans le film par le motif de l'or transporté à travers la Méditerranée à différentes époques. C'est tout d'abord l'or de la banque espagnole sur lesquels Delmas et Olga enquêtent. Après la fin de la Guerre civile espagnole, cet or aurait été transporté à Odessa et ensuite à Moscou, où ne serait arrivé qu'un tiers de la quantité originale (voir *Film socialisme*, 2010, 00.13.29–00.15.05). Ensuite,

l'un des personnages s'interroge sur ce qui serait devenu «l'or de la banque de Palestine» «quand les anglais ont quitté Israël» (*Film socialisme*, 2010, 00.18.00–00.18.04).¹¹ Enfin, c'est en citant d'un article de Fernand Braudel, «Monnaies et civilisations: de l'or du Soudan à l'argent d'Amérique. Un drame méditerranéen» (1946), qu'est abordé le rôle des flux d'or et d'argent pour le développement économique de la Méditerranée dans une perspective transrégionale (cf. *Film socialisme*, 2010, 01.22.14–01.22.29).¹² Pourtant, l'or et l'argent circulent également à travers de la Méditerranée sous forme du Costa Concordia, dans un sens métonymique, car c'est le tourisme de masse qui apporte de l'argent, mais aussi dans un sens littéral, car le paquebot héberge un casino. Ceci est souligné par deux plans moyens en faible profondeur de champ qui montrent, au premier plan, des touristes s'adonnant à des jeux de hasard tandis que la mer figure à l'arrière-plan. Dans le premier plan, la mise au point est faite sur les joueurs (fig. 9), tandis que dans le second, elle est faite sur la mer, que nous voyons très nettement à travers les vitres (fig. 10). Le tourisme que représente le Costa Concordia semble ainsi n'être qu'un nouveau visage du commerce et des entreprises capitalistes qui se déplacent sur la Méditerranée.

En effet, tout au long du film, entreprise capitaliste, et en partie impérialiste, et tourisme sont mis dans un paradigme. Dès le début, il est souligné que «[t]out déplacement sur une surface plane qui n'est pas dicté par une nécessité physique est une forme spatiale d'affirmation de soi, qu'il s'agisse de bâtir un empire ou de faire du tourisme» (*Film socialisme*, 2010, 00.07.21–00.07.40). Cette affirmation est accompagnée par des plans de la mer et du pont du Costa Concordia, renvoyant de cette manière au paquebot lui-même. Ensuite, dans la deuxième partie du film, l'interjection «Ach, Deutschland» de Florine lors du passage de deux touristes allemands qui cherchent le chemin vers la Côte d'Azur (*Film socialisme*, 2010, 00.46.09–00.46.36) renvoie à cette même interjection dans la première partie quand Godard intègre dans son film des images des bombardiers allemands qui se lancent sur des avions ennemis pendant la Seconde Guerre Mondiale (*Film socialisme*, 2010, 00.10.45–00.11.09). Ces images négatives d'un tourisme de masse sont encore renforcées par leur juxtaposition avec des plans de la mer et de la nature. Ainsi, le film oppose continuellement à des plans de l'extérieur du paquebot (fig. 11) des plans de l'intérieur peuplé par les touristes (fig. 12), faisant

¹¹ Dans *Film socialisme*, les références historiques ne sont pourtant pas toujours très claires. Les anglais quittent Israël et la Palestine en 1948, quand le mandat britannique prend fin, tandis que la banque de Palestine n'est fondée qu'en 1960.

¹² Cf. Fernand Braudel, *Monnaies et civilisations : de l'or du Soudan à l'argent d'Amérique. Un drame méditerranéen*, dans «Annales. Économies, sociétés, civilisations», s. I, 1946, vol. 1, pp. 9–22 : 11.



Fig. 9: *Film socialisme*, 2010, 00.17.52.

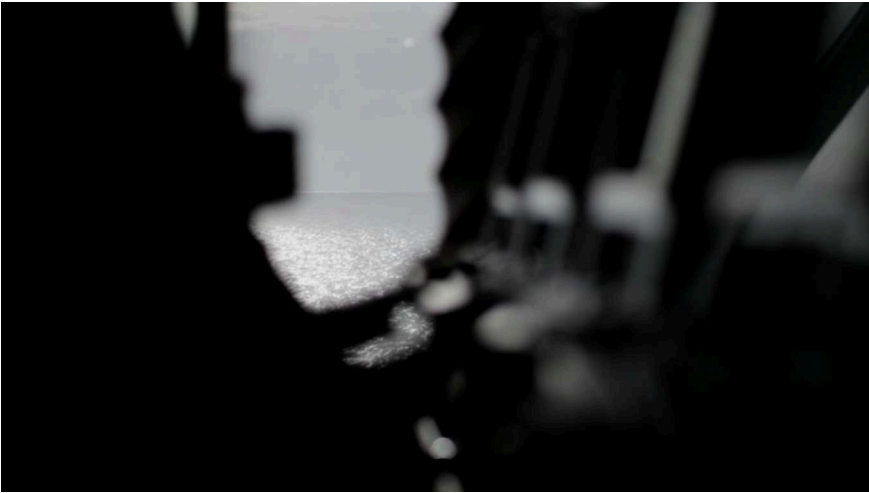


Fig. 10: *Film socialisme*, 2010, 00.18.23.

alterner de cette manière les clapotements presque hypnotiques de la mer avec la musique trash des salles de spectacle et de divertissement du Costa Concordia. De plus, quand le navire s'arrête à Haïfa, le film reprend le type d'images bien connues des paquebots qui sont même plus grands que les immeubles des villes où ils font escale (fig. 13). À une telle occupation de la Méditerranée par des

touristes est fait référence dès le premier plan après le pré-générique: sur une image de la mer – il peut difficilement s’agir d’une autre surface d’eau en raison du ton bleu profond (fig. 1) – Godard place la bande sonore d’une piscine avec tous ses bruits et effets d’écho. Il est à supposer qu’il s’agisse de celle du Costa Concordia.

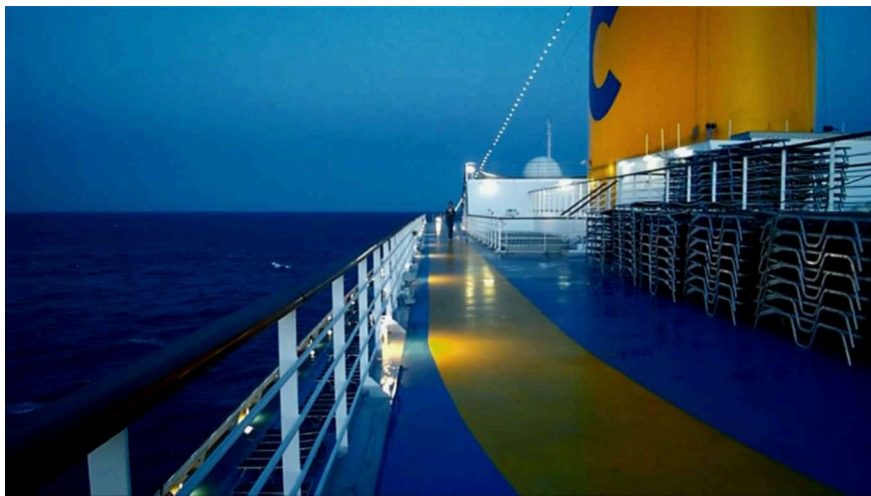


Fig. 11: *Film socialisme*, 2010, 00.05.15.



Fig. 12: *Film socialisme*, 2010, 00.11.09.



Fig. 13: *Film socialisme*, 2010, 00.27.22.

En résumé, la représentation d'un tourisme de masse qui se désintéresse de la nature – on ne voit presque jamais un touriste contempler la mer –, tout en l'envahissant par ses manières d'être ne constitue que le nucléon de l'univers discursif du film. Il renvoie, par tout un système de référence, à d'autres formes d'exploitations capitalistes, voire impérialistes. L'image de la Méditerranée qui en résulte est l'espace méditerranéen comme un espace d'entrelacement et de croisement de différentes cultures, économies et histoires qui la connectent aux transferts et échanges mondiaux. Il s'agit toujours de différentes manifestations de domination de la mer par l'homme, qui débouchent sur les formes actuelles du tourisme de croisière – c'est du moins ce que suggère *Film socialisme*. Le regard que le film porte de cette manière sur ce tourisme, et en particulier sur le tourisme méditerranéen révèle une perspective profondément éco-critique qui d'une part, dénonce un tourisme de masse vers le sud, et qui, d'autre part, en souligne sa dimension transversale, c'est-à-dire son imbrication avec le domaine social et politique.

Pour une éco-esthétique de *Film socialisme*

Jusqu'à présent, nous n'avons compris l'adjectif 'éco-critique' que dans le sens très réduit d'un regard défavorable porté sur les interactions entre l'homme et l'environnement. Or, adopter une perspective éco-critique sur la Méditerranée signifie en premier lieu de mettre en avant l'autre hybride et plus qu'humain dont les voix

et histoires s'entrelacent avec celles des acteurs humains¹³ et de faire appel à la mer comme co-protagoniste du film.¹⁴ (voir Past 2016, 376). Dans *Film socialisme*, la mer n'est pourtant non seulement promue à un tel rang de co-protagoniste, mais constitue en même temps le modèle même du principe de composition cinématographique. Dans le sens d'une 'esthétique environnementale', ou éco-esthétique, le film renvoie de cette manière, d'une part, au pouvoir épistémique sensoriel de l'art, et est à concevoir, d'autre part, comme un espace pour penser et imaginer de nouvelles relations entre des acteurs humains et plus qu'humains.¹⁵ En vue de la perspective transversale sur le tourisme méditerranéen, dans ce qui suit, nous nous baserons de prime abord sur *Les trois écologies* de Félix Guattari (1989), essai dans lequel le philosophe et psychanalyste examine le rapport entre l'être humain et ce qu'il appelle les « trois registres écologiques » :¹⁶ l'environnement, les rapports sociaux et la subjectivité, élargissant de cette manière la notion conventionnelle du terme 'écologie' aux domaines du social et de l'individu.¹⁷ Guattari, comme point de départ des réflexions qui suivent, nous permettra de saisir la mer comme un espace ouvert, dans lequel une poétique du devenir, calquée sur le modèle de la mer, s'oppose aux différents types d'exploitation exposés dans le chapitre précédent.

Selon Guattari, les trois domaines de l'environnement, des rapports sociaux et de la subjectivité constituent un assemblage lié par une hétérogénèse qui implique « une transversalité rendue nécessaire par la nature précisément transversale de notre réalité ».¹⁸ Parler de la situation écologique reviendrait ainsi d'ores et déjà à parler aussi de technologie, des subjectivités et du capitalisme.¹⁹ Le point d'ancrage des réflexions de Guattari constitue la détérioration des rapports humains à ces trois domaines écologiques²⁰ – une détérioration propulsée par le capitalisme post-industriel²¹ qui tente de tirer le maximum de profit de tous les acteur.rice.s et secteurs, soient-ils humains ou plus qu'humains. Dans son essai,

13 Elena Past, *Mediterranean Ecocriticism: The Sea in the Middle*, dans *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, ed. by Hubert Zapf, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 368–384 : 381.

14 Ibid., p. 376.

15 Jens Andermann, Gabriel Giorgi, Victoria Saramago, *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, Berlin et Boston, De Gruyter, 2023, pp. 3–4.

16 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 12.

17 Ibid., pp. 12–13.

18 Jean-Philippe Cazier, *Félix Guattari : repenser l'écologie (qu'est-ce que l'écosophie ?)*, dans « Diacritik », 12 septembre 2019, <https://diacritik.com/2019/09/12/felix-guattari-repenser-lecologie-quest-ce-que-lecosophie/> (26 juin 2023).

19 F. Guattari, *Les trois écologies*, op. cit., pp. 32–34.

20 Ibid., p. 31.

21 Ibid., pp. 40–41.

Guattari oppose à toutes ces formes d'exploitation une logique des intensités qui se distingue par son caractère processuel. Celle-ci constitue un espace ouvert, un espace du devenir.²² S'y trouve sous-jacente la pensée de la différence de Gilles Deleuze et que Guattari développera et explicitera avec son confrère dans les deux tomes de *Capitalisme et schizophrénie* (1972, 1980).²³ Cela nous permet de rapprocher l'écologie Guattarienne aux différents concepts des deux philosophes qui s'opposent à la détermination et à la stratification, comme le rhizome, la ritournelle ou l'espace lisse.²⁴ « Il s'agit généralement », ainsi Guattari, « de quelque chose qui se met en travers de l'ordre 'normal' des choses, une répétition contrariante, une donnée intensive qui appelle d'autres intensités afin de composer d'autres configurations existentielles ».²⁵

En adoptant une perspective transversale sur l'espace méditerranéen, *Film socialisme* s'approche des préceptes des *Trois écologies* de Guattari, opposant aux différentes formes d'exploitation une poétique du devenir qui constitue le point d'ancrage d'une dimension éco-esthétique du film. Comme il a été indiqué ci-dessus, *Film socialisme* confronte continuellement des plans de la mer avec des plans de l'intérieur du Costa Concordia et de la vie des touristes. Alors que ces derniers sont souvent pixellisés (fig. 12), les images de la mer apparaissent constamment en haute définition (fig. 4). De plus, les bruits de la mer et du vent – leurs clapotements et gémissements – couvrent régulièrement les dialogues des personnages sur le pont. De cette manière, la Méditerranée acquiert une présence extrêmement plastique et matérielle dans le film, non seulement sur le plan visuel, mais aussi sur le plan acoustique, et semble quasiment palpable. Par l'accent mis sur ces qualités sonores et tactiles, la mer apparaît dans le film comme un espace lisse. « [C]e qui occupe l'espace lisse », ainsi Guattari et Deleuze, « ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces ».²⁶ En soulignant ses qualités sonores, il est en outre créé, pour reprendre des propos de Jens Andermann (2023), un paysage sonore qui détourne littéralement le regard d'une

²² Ibid., pp. 37–38.

²³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980; G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. L'Anti-Édipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972. Cf. Verena Andermatt Conley, *Artists or 'Little Soldiers'? Félix Guattari's Ecological Paradigms*, dans *Deleuze|Guattari & Ecology*, ed. by Bernd Herzogenrath, London, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 116–128: 119–122.

²⁴ Par rapport à une 'philosophie de la nature' dans les textes de Deleuze et Guattari, cf. Ronald Bogue, *A Thousand Ecologies*, dans *Deleuze|Guattari & Ecology*, op. cit., pp. 42–56.

²⁵ F. Guattari, *Les trois écologies*, op. cit., p. 37.

²⁶ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. Mille Plateaux*, op. cit., p. 598.

perspective extractiviste sur le paysage méditerranéen. Ainsi, Andermann, s'appuyant sur Denis Cosgrave,²⁷ conçoit le dispositif paysagiste comme un mode d'appropriation de la nature par les acteurs humains: «Landscape rendered the land (and those inhabiting it) the object of an outside beholder's aesthetic experience or technical expertise».²⁸ Bien que ces réflexions se réfèrent certes aux pratiques coloniales et néocoloniales dans les Amériques, nous pouvons également les appliquer à l'espace méditerranéen en tant qu'espace paysager par excellence. Ce topos est par exemple indirectement abordé par une citation de Claude Simon qui évoque la fascination qu'exerce l'Italie, y inclut implicitement son paysage, sur les français: «pour tous les français, la peinture c'est l'Italie, les voyages de noces se font en Italie, ce sont les musées italiens» (*Film socialisme*, 2010, 00.40.31–00.40.37). En nous détournant de la vue comme instrument épistémologique au profit de la perception tactile et acoustique, nous nous détournons en même temps du paysage au sens défini ci-dessus pour nous rapprocher d'une présence matérielle de la mer.²⁹ Le film s'ouvre de cette manière à une logique des intensités qui définit un nouveau champ d'interaction dans lequel sont aussi intégré des voix non-humaines.

Ce n'est pourtant non seulement la mer qui est à concevoir comme un espace lisse, mais c'est tout le film qui peut être qualifié comme tel. Ainsi, en citant Youssef Ishaghpour, nous avons caractérisé la pratique de collage de Godard comme un espace de 'simultanéité polyphonique', 'de résonance et d'interférence', comme, 'cristal de temps, 'palimpseste', 'réfraction' ou 'écho'. Il s'agit d'un patchwork³⁰ qui ouvre un champ d'association et de souvenir, fondé sur le modèle de l'image-temps deleuzienne.³¹ Si cette esthétique cinématographique caractérise toute l'œuvre tardive de Godard, dans *Film socialisme* elle acquiert une dimension particulière – une dimension aquatique ou liquide, car nous pouvons la mettre en rapport avec la mer même. Ainsi, Elena Past³² s'interrogeant sur une éco-critique méditerranéenne, met en avant la forme de l'eau comme modèle esthétique pour concevoir l'espace méditerranéen dans son ensemble. «The sea's waters», sou-

27 Denis E. Cosgrave, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998.

28 Jens Andermann, *Entranced Earth. Art Extractivism, and the Land of Landscape*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2023, p. 8.

29 Cf. *ibid.*, ch. 4.

30 Cf. G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. Mille Plateaux*, op. cit., p. 595.

31 Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Seuil, 1985.

32 Cf. Elena Past, *Island Hopping. Liquid Materiality, and the Mediterranean Cinema of Emanuele Crialese*, dans «Ecozon@ – Mediterranean Ecocriticism», vol. IV, 2013, n. 2, pp. 49–66; E. Past, *Mediterranean Ecocriticism: The Sea in the Middle*, op. cit.

ligne-t-elle, «commingle people and things, as currents and winds, straits and deltas facilitate a slow but steady flux of matter and meaning».³³ Comme dans *Il mio paese* (2007) de Daniele Vicari,³⁴ auquel Past se réfère, des citations visuelles, verbales et sonores d'origines multiples s'échevètrant et renvoient ainsi aux multiples formes de connectivité et de contiguïté générées par la mer méditerranéenne.³⁵ En conséquence, celle-ci constitue un espace génératif qui participe au processus de construction du tissu cinématographique: «the liquid material agency of the sea flows through and shapes the narratives».³⁶ De plus, dans *Film socialisme*, la Méditerranée paraît en même temps comme espace d'une mémoire plurielle qui s'inscrit dans la mer même. C'est à partir de la circulation des citations verbales, mais surtout picturales, photographiques et cinématographiques que le film est à concevoir comme un immense palimpseste qui ouvre un champ de souvenirs et d'associations. Cette mémoire est ancrée dans la mer dans la mesure où les mouvements et la circulation des vagues fournissent également un modèle esthétique pour la circulation des images cinématographiques. À cet égard, le réalisateur franco-suisse peut s'inspirer de *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet (1963)³⁷ dont il cite d'ailleurs des extraits dans *Film socialisme*. Dans ce film, tout comme dans celui de Vicari, la Méditerranée apparaît de même comme espace liquide, comme espace lisse, dans lequel circule la mémoire de son histoire.³⁸ Dans les trois films, la mer, en tant que mémoire des histoires qui traverse la Méditerranée est ainsi dotée d'une *agency* propre à elle et se trouve littéralement promue au rang de co-protagoniste de l'imbrication des histoires méditerranéennes.

À tribord ! (en guise de conclusion)

Film socialisme, comme nous l'avons vu, se caractérise par deux mouvements : d'une part, par l'exposition de différentes formes d'occupation de l'espace mé-

33 E. Past, *Mediterranean Ecocriticism: The Sea in the Middle*, cit, p. 370.

34 *Il mio paese*. Réal. Daniele Vicari. Italie, 2006. Version : DVD, bur, 2007.

35 Cf. *ibid.*, p. 368.

36 E. Past, *Island Hopping. Liquid Materiality, and the Mediterranean Cinema of Emanuele Crialese*, op. cit., p. 51.

37 *Méditerranée*. Réal. Jean-Daniel Pollet. France, 1963. Version : DVD, Éditions de l'Œil et La Traverse, 2018.

38 Pour le film de Daniele Vicari cf. E. Past *Mediterranean Ecocriticism: The Sea in the Middle*, op. cit.; pour le film de Jean-Daniel Pollet cf. Verena Richter, *Das Mittelmeer als pluraler Erinnerungsraum im französischen Essayfilm: zu Jean-Daniel Pollets Méditerranée (1963)*, dans «promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik», Vol. VI, 2020, pp. 155–175.

diterranéen sous forme de commerce et de tourisme, qui peuvent être appréhendées comme des entreprises capitalistes et impérialistes. D'autre part, le film oppose à celles-ci une poétique du devenir, qui implique de multiples formes de connectivité et qui vise en même temps à une reconfiguration du 'sensible', permettant l'affirmation des voix plus qu'humain. «Le partage du sensible», Jacques Rancière souligne-t-il, «définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune».³⁹ En ce sens, le politique revêt depuis toujours un caractère profondément esthétique.⁴⁰ Pour nous armer d'un bagage méthodologique et théorique, il serait à cet égard tout à fait indiqué de risquer un regard de l'autre côté de l'Atlantique, et plus précisément de le porter sur l'Amérique latine. Des approches éco-critiques surgies ces dernières années dans le contexte des études latino-américaines⁴¹ pourront tout à fait fournir un cadre épistémologique pour les études méditerranéennes. Malgré des histoires certes différentes, la Méditerranée constitue elle aussi un espace géographique de colonisation et d'entreprises extractivistes, comme nous le montre en fin de compte Godard dans *Film socialisme*. Dans le présent article, cela n'a pu s'effectuer que de manière très succincte, en nous référant brièvement à Andermann.⁴² Mais tenant compte d'une telle approche, nous pourrions non seulement nous rapporter au cinéma contemporain⁴³ et non seulement à des représentations de la mer, mais également à des films comme *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti⁴⁴ ou *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini,⁴⁵ pour ne citer que deux exemples du néoréalisme italien, qui ont mis très tôt en perspective des interactions entre des acteurs humains et plus qu'humains, dotant la terre d'une présence éminemment sensorielle et 'sensible' sur le plan cinématographique.

39 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 13.

40 Ibid.

41 Pour une excellente vue d'ensemble des approches récentes, cf. J. Andermann, G. Giorgi, et V. Saramago, op. cit.

42 J. Andermann, *Entranced Earth. Art Extractivism, and the Land of Landscape*, op. cit.

43 Cf. E. Past, *Island Hopping. Liquid Materiality, and the Mediterranean Cinema of Emanuele Crialese*, op. cit.

44 *La terra trema*. Réal. Luchino Visconti. Italie, 1948. Version: DVD, bfi, 2003.

45 *Stromboli*. Réal. Roberto Rossellini. Italie, 1950. Version : DVD, Koch films, 2015.