

AU PÉRIL DE LA MER, UN PROJET DE JEAN EPSTEIN

Laura Vichi, Università di Bologna

*Qui voit Ouessant
Voit son sang¹*

Elaboré par Jean Epstein en 1937-38, le film *Au péril de la mer* n'a jamais été réalisé, et ce bien que le projet ait connu un stade de développement très avancé. S'il fut question, dans un premier temps, d'un long métrage, le projet fut ensuite ramené aux dimensions d'un film de première partie, dont Epstein imaginait deux formes possibles, l'une, "classique du reportage documentaire", et l'autre "légèrement romancée du reportage anecdotique".²

L'analyse du "synopsis"³ de *Au péril de la mer*, qui fait l'objet de cet article, permet de réfléchir sur la continuité des choix dramaturgiques (en tous cas sur le papier) du "cycle breton" d'Epstein inauguré par *Finis Terrae* (1929); mais elle permet surtout d'étudier la genèse et de comprendre le développement de certains aspects thématiques et iconographiques essentiels de son œuvre, qui seront au coeur de deux de ses films ultérieurs, *Le Tempestaire* (1947) et *Les Feux de la mer* (1948).⁴

Au bout du monde

Finis Terrae marque pour Epstein la découverte cinématographique de la Bretagne et de l'île d'Ouessant: il reste en effet violemment impressionné par le quotidien des "sauvages contemporains"⁵ qui y vivent en étroite relation avec la nature, dans un univers fermé et mystérieux, aux confins du mythe.⁶

Epstein peut ainsi finalement concrétiser une idée déjà énoncée dans *Bonjour cinéma*:⁷

*Aucun décor, aucun costume n'auront l'allure, le pli de la vérité. Aucun faux-professionnel n'aura les admirables gestes techniques du gabier ou du pêcheur. Un sourire de bonté, un cri de colère sont aussi difficiles à imiter qu'une aurore au ciel, que l'Océan démonté.*⁸

Finis Terrae est le manifeste qui doit inaugurer une nouvelle esthétique:⁹

Et je ne voudrais pas que l'on considère ce film, à interprétation entièrement naturelle, comme une exception, l'application d'une sorte de procédé, de truc encore, vite usé. Je crois, au contraire, que l'on devra s'adresser, de plus en plus, à de tels interprètes naturels, des scénarios vrais, des atmosphères authentiques que l'écran transplantera.

Si le choix de lieux et de personnages authentiques constitue une sorte de fil rouge reliant *Finis Terrae*, *Mor-Vran* (1930), *L'Or des mers* (1932), puis *Le Tempestaire*, et *Les Feux de la mer*,¹⁰ cet élément est également présent dans le projet de *Au péril de la mer*, dont la présentation stipule:

*Pour produire un maximum d'effet, ce film doit être réalisé avec un souci minutieux de vérité, c'est à dire sur les lieux-mêmes de l'action, dans l'archipel d'Ouessant et la mer d'Iroise, dont les récifs grandioses, les ciels tourmentés, les vagues furieuses forment l'un des cadres naturels les plus saisissants du monde. Dans ce souci d'authenticité, le film sera interprété, dans toute la mesure du possible, sinon par les hommes-mêmes qui furent les héros des événements reproduits, du moins par leurs pareils: pêcheurs-sauveteurs ouessantins et leurs familles.*¹¹

Bien qu'Epstein insiste sur le "souci minutieux de vérité" qui doit animer le film, des expressions comme "maximum d'effet", "récifs grandioses", "ciels tourmentés", "vagues furieuses", "l'un des cadres naturels les plus saisissants du monde", dénotent, à l'aune de ses écrits des années 20, la volonté du cinéaste de faire du paysage un "état d'âme",¹² d'extérioriser en somme l'intériorité dans la nature et dans le déchaînement de ses forces. C'est en vertu de ce rapport intime avec l'environnement naturel et avec la réalité humaine du lieu qu'il a défini *Finis Terrae* comme un "*documentaire psychologique, la reproduction d'un bref drame composé d'épisodes qui ont eu lieu*".¹³

Finis Terrae s'inspire d'un fait divers raconté au metteur en scène par les habitants de l'île;¹⁴ le film ne se fonde donc pas sur une enquête ou sur une recherche de type scientifique, mais suggère au contraire des lectures qui ne seraient pas nécessairement ou pas exclusivement "documentarissantes".¹⁵ Epstein commence par là-même à s'intéresser à ce dévoilement du "côté obscur du mystère de la nature et de l'homme" qui, comme l'a observé Abel, prendra dans ses autres films tournés en Bretagne une place "plus évidente et plus écrasante".¹⁶

Epstein énonce d'ailleurs lui-même à propos de *Finis Terrae* une méthodologie de la recherche expressive qui va précisément dans cette direction, et passe par l'invention d'un nouveau modèle: "J'ai essayé d'obtenir l'illusion dramatique [...] à rebours, en donnant à une réalité existante les caractères plus généraux de la fiction".¹⁷ Cette conception, qui a par ailleurs tout un arrière-plan théorique, trouvera plus tard une formulation plus pointue lorsque Epstein définira le cinéma comme une "féerie réelle".¹⁸

Filiations thématiques

*Puissante, lointaine, inconnue hérédité
qui attache des hommes à quelques rochers
au péril de la mer*¹⁹

La référence à *Finis Terrae*²⁰ se justifie dans la mesure où ce film représente, d'un côté, le point de départ de tous les films d'Epstein tournés en Bretagne, et de l'autre, une toile de fond pour le projet qui nous intéresse ici, et où prédomine certes une description de

type “naturaliste”, mais où pointe aussi la recherche d’une dimension “autre” du paysage et des événements liés à la tradition ouessantine.

D’un point de vue thématique, *Au péril de la mer* puise directement de nombreux éléments dans *Mor-Vran (La Mer des corbeaux)*, avant d’inspirer à son tour les sujets de *Le Tempestaire* et de *Les Feux de la mer*.

Mor-Vran s’ouvre sur une carte de la Bretagne, mais un premier plan nous conduit aussitôt à Ouessant, qui, comme l’explique un carton, signifie en breton “île d’épouvante”. Epstein veut de la sorte mettre immédiatement en évidence l’atmosphère tragique de l’île à laquelle il se réfère aussi dans sa présentation de *Au péril de la mer*, tout en projetant de la contrebalancer par la reconstitution de quelques fêtes traditionnelles:²¹

La mise en scène des réjouissances traditionnelles de l’île, et de certaines anecdotes appartenant également à la tradition ouessantine, offre les occasions d’égayer par moments la tragique atmosphère de l’île que, de toute antiquité, on appelait “la très redoutable” et qui, en breton, se nomme encore aujourd’hui “l’île d’épouvante”.

Si *Mor-Vran* se déroule sur l’île de Sein, l’introduction qui accompagne de manière didactique le spectateur dans les îles bretonnes, présente également le phare de La Jument, situé au milieu de l’Océan, au large de Ouessant. Ce phare qui, dans le projet de 1938, est gardé par Stéphane et Pierre et qui, de par son emplacement, incarne l’idée même de “péril de la mer”, deviendra l’unique décor de *Les Feux de la mer*.

Mor-Vran se focalise sur le rapport crucial et ambigu des îliens avec l’Océan et sur la mort dont il est porteur.²²

Le film est scandé par le rythme de la tempête, par la progressive agitation de la mer, dont les vagues gigantesques finissent par s’élever au-dessus de la jetée, pour lentement s’apaiser “après cinq semaines”, quand l’île fait le bilan des dommages. Le cadavre d’un marin est projeté sur les écueils et la “Fleur-de-lisieux” n’est pas rentrée au port.

La tempête, figure mortifère qui incarne, dans le cinéma d’Epstein, l’idée du devenir et de la transformation,²³ donne au projet de *Au péril de la mer* une unité de temps, même si les péripéties des gardiens Stéphane et Pierre et des marins Rouzic et Barnabé ont probablement aussi pour fonction d’articuler le thème, déjà abordé dans *Mor-Vran*, de la peur provoquée par l’isolement des surveillants de la mer et par le risque élevé de naufrages.²⁴

Le sujet de *Les Feux de la mer*²⁵ et en partie de celui de *Le Tempestaire*, trouve son origine dans ces deux événements, comme en attestent les passages suivants.²⁶

Cette fois l’équipe de garde est composée du vieux Stéphane et du novice Pierre. Du haut du phare, Stéphane montre à Pierre le secteur confié à leur surveillance, où chaque roche, couverte de brisants, a sa tragique histoire et où les lames n’ont pas fini de déchiqeter des épaves encore visibles.

Dans l’île que la nuit va envelopper de ses brumes, sous les toits de chaume, on se réunit pour la veillée. [...].

Le lendemain les sémaphores annoncent que le mauvais temps va empirer en forte tempête. Les pêcheurs se hâtent de mettre à l’abri leurs embarcations et leurs engins.

Barnabé, un pêcheur, fils de Stéphane et beau-frère de Pierre, les gardiens de phare, malgré les supplications de sa jeune femme, se risque à sortir en mer, avec son matelot Rouzic [...].

Du haut du phare, Stéphane et Pierre suivent avec inquiétude la téméraire navigation de leurs fils et beau-frère.

La tempête se déchaîne soudainement, et le petit voilier de Barnabé se trouve vite désemparé, entraîné par les courants vers le grand large.

Stéphane et Pierre donnent l'alarme qui est transmise par les quatre autres phares, par les trois sémaphores de la région. [...]

Tandis que les héroïques équipages des sauveteurs luttent contre les éléments en furie, la vieille mère du matelot Rouzic s'adresse à Tanguy, l'innocent sonneur de cloches, qui passe pour être "ami des vents" et savoir siffler d'une certaine manière, du haut de son clocher, pour apaiser les tempêtes.

Mais Tanguy craint de compromettre sa réputation qui lui rapporte quelques piécettes, en sifflant vainement sous un ciel trop menaçant. Il se récuse, disant qu'aujourd'hui le "Cap'taine Nord" est vraiment trop fâché. [...]

La nuit tombe. La tempête redouble de violence. Les sauveteurs continuent leurs recherches en s'aidant de fusées lumineuses. Ils finissent par recueillir Rouzic, agrippé de toutes ses dernières forces à la hampe d'une marque sur un écueil. [...]

La tempête ne diminuant en rien de violence, ce sont les gardiens de "La Jument", qui vont se trouver en danger. Les lames vont jusqu'à coiffer d'écume la lanterne. Cela prouve que la tour s'est inclinée sur sa base, que son assise de ciment a dû se fissurer sous les coups de bélier de la mer. [...]

Le vieux Stéphane soutient paternellement le moral du novice Pierre jusqu'au jour où la mer, enfin, veut bien s'apaiser...

Dans l'île, le corps de Barnabé n'ayant pas été retrouvé, on prépare des funérailles symboliques selon la coutume particulière à l'île d'Ouessant.

Dans la maison du mort, on se réunit en veillée funèbre, autour d'une blanche croix de cire qui représente le disparu.

Mais soudain, [...] quelqu'un frappe à la porte, entre... C'est le "mort" lui-même, Barnabé [...].

Les deux personnages principaux de *Les Feux de la mer* sont là aussi un vieil homme et un jeune, c'est à dire les deux gardiens du phare de La Jument. La visite de l'ingénieur, qui raconte l'histoire des phares, de leurs systèmes d'illumination et de leur développement technologique, correspond évidemment au discours "de propagande" demandé par l'ONU,²⁷ et que Epstein a presque entièrement cantonné dans cette séquence.²⁸

D'autre part, paniqué par une violente tempête, le jeune Victor imagine que la tour du phare s'est inclinée et est en train de s'écrouler lentement. On retrouve donc ici un épisode qui, dans *Au péril de la mer*, n'avait rien d'imaginaire et avait pour protagoniste non pas le jeune gardien, mais le vieil homme. Dans *Les Feux de la mer*, l'épisode se transforme en une hallucination qui rappelle, ne serait-ce que lointainement, celle de *Finis Terrae*, même si elle se résoud presque entièrement sur le plan sonore. La voix off se mêle en effet aux bruits de la mer, tandis qu'on continue à voir Victor assis à son bureau, en proie au tourment, et ce n'est que lorsque l'hallucination atteint son climax, sur les mots "la tour penche" (voix off), qu'un plan montre le phare à la merci de l'Océan en tempête. Le vieux Malgorn rassure alors Victor et l'invite, quand la vedette arrive, à rentrer chez lui à sa place; mais le garçon, fils d'un gardien de phare, refuse et reste seul à La Jument, comme pour aller à la rencontre d'un inéluctable destin.

Si le film ébauche également plusieurs autres micro-histoires, elles sont immédiatement tronquées, signe du grand processus de réduction opéré par Epstein par rapport au

projet de 1938, où la disparition des deux marins Rouzic et Barnabé et leurs funérailles symboliques, le “proella”,²⁹ constituaient des épisodes achevés.

Le “proella”, auquel Epstein consacre une large place dans le projet de *Au péril de la mer*, est un des éléments constitutifs de la société ouessantine. En effet, à travers cette cérémonie, où le corps humain est représenté par une croix en cire ou en bois, on empêche à l'esprit du mort de se disperser: on le réintègre au contraire dans la collectivité qui lui a donné naissance. Ce rite représentait un moyen pour assurer la survie d'une société séparée des autres, qui tolérait certes que des étrangers s'installent à Ouessant et y fondent de nouvelles familles, mais qui freinait vigoureusement le départ des indigènes. Il arrivait parfois que les marins ne revîssent pas de leurs voyages; c'est alors, dans l'incertitude de leur mort, que l'on faisait “proella” pour eux. Plus rarement, il pouvait arriver qu'une personne pour laquelle on avait accompli le rite revîsse saine et sauve, comme cela est raconté dans *Au péril de la mer*. Cet événement, qui devait donner au film son happy end, apparaissait cependant aussi comme un prétexte pour la reconstitution du *Fest'anoc'h* (“Fête ou festin du cochon”), coutume cathartique célébrant la vie, et en l'occurrence, la réintégration d'un membre de la communauté de l'île:

Au deuil, puis à l'effroi devant le “fantôme”, succède la joie. On “tue le cochon” que chaque maison de l'île élève en prévision des grandes fêtes de famille. Le Fest'anoc'h (Fête ou festin du cochon) réunit, en repas pantagruélique, [...] tous les parents et tous les amis de la famille, c'est à dire toute l'île jusqu'au sonneur de cloches, Tanguy, le prétendu “ami des vents”. Chaque invité doit d'ailleurs contribuer aux réjouissances, en apportant un cadea[u] comestible ou buvable qu'il accroche à un pieu ou “arbre” (Fête de l'arbre) dressé auprès des tréteaux du banquet.³⁰

Il est évident que l'insertion de ces rituels dans la trame répond aussi pour Epstein à un souci de type ethnographique, comme le confirment ses propos: “Ce développement dramatique permet aussi de reconstituer de curieuses coutumes locales tout-à-fait particulières à l'île d'Ouessant, et d'ailleurs *sur le point de disparaître de l'usage*.”³¹ Dans les films des années 40, cette composante sera radicalement réduite, au profit de nouvelles recherches.

Dans *Les Feux de la mer*, les épisodes du naufrage et du “proella” ne sont qu'esquissés: entendant les cloches de l'église qui se trouve sur l'île, Victor indique en guise de commentaire que deux pêcheurs ne sont pas rentrés. Les plans de la mer agitée, du cimetière et des femmes expriment alors la crainte que ces hommes soient disparus en mer, et cette éventualité est encore soulignée par le plan d'une dalle, dont l'inscription résume le sens du “proella”: “Ici nous déposons les croix de Proella en mémoire de nos marins qui meurent loin de leur pays”.

Le Tempestaire met en scène un épisode similaire: craignant la disparition de son fiancé, une jeune femme fait appel non seulement aux gardiens du phare, qui sont bien impuissants,³² mais à un voyant, le “tempestaire”.

On peut peut-être repérer dans *Mor-Vran* une toute première ébauche de ce motif, lorsqu'après une série de plans montrant le déchaînement de la tempête, suivie du carton “La mer parle”, un vieil homme apparaît qui tend l'oreille.

Cette référence est plus explicite³³ dans *Au péril de la mer*, même si le personnage de Tanguy ne possède pas encore l'appellation ni les caractéristiques du “tempestaire”. Il

s'agit en effet d'un pauvre sonneur de cloches qui, pour ne pas s'exposer à l'échec, se refuse de "siffler le vent"; ses capacités sont d'ailleurs incertaines (il est celui "*qui passe pour être ami des vents*" et, plus avant, "*le prétendu ami des vents*").³⁴ Pour devenir le "tempête", ce personnage devra subir une métamorphose. Dans un des découpages de *Au péril de la mer*, il est qualifié de "maladroit", et cette connotation ne change pas jusqu'aux premières rédactions du projet du film de 1947.³⁵ Quant à l'attribut de la boule, il sera ajouté beaucoup plus tard, remplaçant l'horizon que le vieux scrutait depuis le rivage,³⁶ ou le coquillage trouvé sur la plage.³⁷

Dans *Au péril de la mer*, le "sorcier" n'est pas caractérisé par un objet spécifique;³⁸ il se définit surtout par son comportement rustre et maladroit, qui sera de plus en plus développé dans les versions successives du projet, et se maintiendra jusque dans les phases initiales de l'écriture du *Tempête*:³⁹ le personnage y utilise ses pouvoirs à des fins de vengeance personnelle, mais aussi pour faciliter la recherche du bois d'épave que les enfants ramassent pour faire du feu chez eux. Le passage à l'attribut de la boule, qui rapproche le "tempête" d'un magicien ou d'un voyant, permet à Epstein de suggérer l'existence de ces mondes parallèles qu'il évoque dans ses écrits⁴⁰ en pensant au cinéma comme instrument philosophique et "clairvoyant",⁴¹ en vertu de sa capacité de concevoir simultanément l'espace et le temps. En effet, tandis que dans *Au péril de la mer* les pouvoirs occultes du "siffleur des vents" lui servent à s'opposer à la force des vents, la force du vieil homme dans *Le Tempête* ne tient pas tant à sa capacité à repousser la tempête, qu'à celle d'agir directement sur le temps et sur sa mobilité. On passe ainsi de l'évocation d'une figure légendaire à un "film-essai" sur le cinéma perçu en tant que philosophie.⁴² Le moment où la boule - instrument de la variation temporelle - se brise, coïncide avec l'irruption du réel (du marin):⁴³ la communication avec d'autres dimensions temporelles est coupée, et l'histoire même du "tempête" s'achève dans cette mort symbolique qui remplace les différentes fins qu'Epstein avait imaginées jusque là, où le vieil homme mourait épuisé.⁴⁴ Dans le film de 1947 ce personnage subit donc un processus d'abstraction et de conceptualisation par rapport à ses ébauches précédentes, jusqu'à incarner la métaphore même du cinéma.

En conclusion, bien que les découpages de *Au péril de la mer* ne laissent pas présager un film particulièrement innovateur d'un point de vue esthétique,⁴⁵ le projet apparaît comme une occasion de réélaboration et d'approfondissement, mais aussi comme un lieu de gestation, de certains thèmes et de certaines figures majeures du cinéma d'Epstein. Il témoigne par ailleurs une fois de plus de l'attachement du cinéaste aux îles bretonnes, qui doit beaucoup au pouvoir évocatif de l'Océan et des légendes indigènes, et de son vif intérêt pour l'anthropologie d'une civilisation en voie de disparition.

Enfin, c'est précisément dans les deux films qui puisent leur sujet dans *Au péril de la mer*, à savoir *Le Tempête* et *Les Feux de la mer*, qu'Epstein parvient une nouvelle fois, comme cela avait été le cas pour ses films des années 20 et pour *Mor-Vran*, à exprimer ses conceptions théoriques, qui ont atteint à cette période, ses écrits en attestent,⁴⁶ une dimension philosophique.

Je tiens à remercier tout particulièrement Marc Vernet et Martine Azpitarte de la Bibliothèque du Film (Paris) pour avoir autorisé la publication des extraits inédits cités dans cet article. Je remercie également pour sa précieuse collaboration l'équipe de la section Archives de la BiFi, sans laquelle la réalisation de cet article n'aurait pas été possible. Je remercie également Alessia Bottani pour avoir revu la traduction française de ce texte.

- 1 Proverbe du Finistère qu'Epstein prévoit d'insérer à la fin du générique de *Au péril de la mer*. Cf. les "Découpages techniques" conservés à la BiFi, côte Epstein 26 B 13.
- 2 Cf. "Choix entre deux formules de réalisation", BiFi, côte Epstein 26 B 13.
- 3 "*Au péril de la mer*. Synopsis", BiFi, côte Epstein 26 B 13, 3 pp.
- 4 J'ai pu visionner les films mentionnés dans cet article grâce à la rétrospective du Centro di Promozione Teatrale La Soffitta (Università di Bologna) "Omaggio a Jean Epstein", Cinema Lumière, 8-17 avril 2000 et 25 avril - 11 mai 2001.
- 5 J. Epstein, "Nos lions", *L'Ami du Peuple* (11 janvier 1929), repris dans *Ecrits sur le cinéma I* (Paris: Seghers, 1974), p. 194.
- 6 Cf. J. Epstein, "Les Approches de la vérité", *Photo-Ciné* (15 novembre 1928), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 191-93, où Epstein parle d'une sorte de dessein divin que les îliens accomplissent en vivant hors de la civilisation occidentale. L'auteur décrit les habitants de Sein et d'Ouessant comme très différents des bretons du continent, y compris dans leurs traits physiques, presque orientaux, et imagine qu'ils descendent d'une ancienne colonie de navigateurs venus de lieux lointains et inconnus.
- 7 "Il n'y aura plus d'acteurs, mais des hommes scrupuleusement vivants. [...] Un effort truqué est ridicule, mais l'ouvrier qui vraiment s'applique et trime à boulonner son joint, émeut." J. Epstein, *Bonjour cinéma* (Paris: La Sirène, 1921), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 99-100.
- 8 Cf. J. Epstein, "Les Approches de la vérité", cit., p. 193.
- 9 J. Epstein, "Nos lions", cit., p. 196. Dans cet article, Epstein décrit son travail avec les interprètes de *Finis Terrae*, tout en livrant ses observations sur la vie quotidienne des ouessantins.
- 10 Et seulement dans une moindre mesure aux autres films tournés en Bretagne, *Chanson d'Armor* (1935), *La Bretagne* (1937), *La Femme du bout du monde* (1938).
- 11 Présentation de *Au péril de la mer*, BiFi, côte Epstein 26 B 13. Le choix d'enregistrer en prise directe tous les dialogues va dans le même sens. *Ibid.*
- 12 J. Epstein, "Grossissement", *Promenoir* (Lyon), n° 1 (février 1921), repris dans *Bonjour cinéma*, cit., p. 94. Cette double approche au paysage révèle clairement, à nos yeux, comment Epstein réélabore (c'est aussi le cas dans d'autres films) ces deux grands moments de la culture française que sont la tradition romantique et symboliste et l'école naturaliste.
- 13 "Les Approches de la vérité", cit., p. 193. Dans l'original "psychologique" n'est pas en italique.
- 14 "[...] Je remarquai déjà les trois camarades de travail qui devaient être ensuite parmi les principaux interprètes de *Finis Terrae*, scénario dont ces îliens eux-mêmes me fournirent peu à peu presque tous les éléments." J. Epstein, "Nos lions", cit., p. 194. Cf. la déclaration faite à P. Gilson, dans *Pour Vous* (29 novembre 1929) cité par Ph. Arnaud dans "*Finis Terrae*. L'expérience des limites", 1895, n° 18 (été 1995), p. 258.
- 15 R. Odin, "Film documentaire, lecture documentaristante", in *Cinéma et réalités* (Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne/CIEREC, 1984), pp. 263-278.
- 16 R. Abel, *French Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1984), pp. 506-507. Notons que *Finis Terrae* semble anticiper l'aspect pré-néoréaliste et en même temps très onirique de *Toni* (Jean Renoir, 1934) qu'évoque Truffaut dans A. Bazin, *Jean Renoir* (Paris: Janine Bazin/Gérard Lebovici, 1989²), p. 230.
- 17 "Les Approches de la vérité", cit., p. 192.
- 18 Voir l'essai "La Féerie réelle", d'abord publié dans *Spectateur* (21 janvier 1947), pour devenir ensuite un chapitre d'*Esprit de cinéma* (1946-49) (Paris: Jeheber, 1955), puis repris dans *Ecrits*

sur le cinéma II (Paris: Seghers, 1975), pp. 44-45, où l'on peut lire: "La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini par épuiser, par nous expliquer entièrement, par cesser même de voir. [...] Le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien n'a été compris, dont peut-être rien n'est compréhensible." (p. 45).

19 Carton final de *Mor-Vran*.

20 Pour une analyse de *Finis Terrae*, voir R. Abel, *op. cit.*, pp. 500-507 et Ph. Arnaud, *op. cit.*

21 *Op. cit.*

22 Un carton: "Sur ces côtes, il n'y a pas de mois sans deuil. Deux des trois cimetières sont réservés aux naufragés." On peut ajouter, et cela expliquera peut-être en partie la sombre atmosphère du film, qu'Epstein rejoint l'archipel pendant la saison hivernale, quand de grandes tempêtes l'isolent du continent. Pis, l'embarcation qui abrite la troupe est violemment balotée pendant deux semaines par une mer déchaînée, ce qui laissera au cinéaste le souvenir d'une expérience choquante. Cf. Brochure d'accompagnement du film, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Rondel. Voir aussi J. Epstein, "L'Île", *Cinéa-ciné pour tous* (juillet-septembre 1930), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 205-222.

23 Epstein considère également la mort comme un processus de transformation, que l'on pense par exemple à *La Chute de la maison Usher* (1928) ou à certains écrits comme "Quelques notes sur Edgard Allan Poe et les images douées de vie", *Photo-Ciné* (avril 1928), "Du Croisic à Ouessant", *Les Arts mécaniques* (décembre 1928) réélaboré dans "Le cinéma dans l'archipel" (1928-1929), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., respectivement pp. 187-188 et 196-200 et "L'Île", cit. Dans les derniers deux articles cités, qu'Epstein rédige pendant ses séjours en Bretagne, sa réflexion sur la mort se radicalise. Pour une analyse approfondie de la figure de la tempête, voir Ph. Dubois, "La Tempête et la matière-temps ou le sublime et le fugal dans l'œuvre de Jean Epstein", in J. Aumont (sous la direction de), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe* (Paris: Cinémathèque Française, 1998), pp. 267-323.

24 Dans un entretien radiophonique du 1948 portant sur *Les Feux de la mer*, Epstein déclare, tout en se référant au "démon de la perversité" de Poe, avoir toujours eu peur de la mer, et en avoir été de ce fait toujours attiré. Dans *Hommage à Jean Epstein. Une évocation de René Jeanne et Charles Ford*, mise en scène de Jean Quercheron, Radiodiffusion-Télévision Française (8 avril 1953); repris aussi dans *Jean Epstein*, émission "Mardis du cinéma" (19 avril 1988) de la Radiodiffusion-Télévision Française.

25 Cf. aussi la lettre de Marie Epstein (sans destinataire indiqué) du 27 septembre 1992, BiFi, côte Epstein 26 B 13 et le beau texte de V. Guiguéno, "Deux mémoires en exil", in J. Aumont, *op. cit.*, pp. 325-336.

26 Extraits de "Au péril de la mer. Synopsis", BiFi, côte Epstein 26 B 13.

27 Cf. la documentation conservée à la BiFi, côte Epstein 79 B 20, en particulier le document "Traitement".

28 V. Guiguéno a montré comment le film, sans se soustraire totalement au discours de propagande requis par la commande de l'ONU, se concentre cependant sur la peur du jeune Victor, en faisant affleurer un temps des gardiens, temps cyclique marqué par ces sentiments universels que sont la solitude et la crainte de la mort, qui s'oppose au temps chronologique, linéaire et rationnel de l'ingénieur. Cf. *op. cit.*, p. 330.

29 Le "proella" a disparu avec l'émigration des jeunes dans les années 60. Cf. F. Péron, "Le Proella, ciment profond d'une société", in *op. cit.*, p. 255.

30 "Au péril de la mer. Synopsis", cit.

31 J. Epstein, Présentation du film, cit. C'est nous qui soulignons. Le souci anthropologique se double souvent chez Epstein d'une fascination pour la légende, comme il l'affirme lui-même par ex. dans un des documents préparatoires à *Le Tempestaire*. Cf. "Le Tempestaire", BiFi, côte Epstein 78 B 20.

- 32 La technologie des phares ne parvient pas à venir en aide à la jeune fille, la science n'étant pas pour Epstein suffisante à la connaissance. Cf. Ph. Dubois, *op. cit.*, en particulier p. 323. Comme on l'a indiqué plus haut, un contraste semblable est mis en scène dans *Les Feux de la mer*, cf. note 28.
- 33 Cf. aussi la lettre de Marie Epstein, cit.
- 34 C'est nous qui soulignons.
- 35 Documents conservés à la BiFi, côte Epstein 78 B 20.
- 36 Cf. "Découpage technique", conservé à la BiFi, Epstein 26 B 13, quatrième document, p. 8.
- 37 Cf. le traitement de *Le Tempestaire*, BiFi, côte Epstein 78 B 20, dossier 2, 5 pp.
- 38 A l'exception d'un aspirateur que la mer déchaînée a ramené sur la rive et que Tanguy, dans une des versions du projet (deuxième "Découpage technique", et "Traitement avec action dramatique", BiFi, côte Epstein 26 B 13), lève vers le ciel comme pour mieux appeler les vents.
- 39 Cf. par ex. "Le Dernier tempestaire", BiFi, côte Epstein 81 B 22.
- 40 Par ex. dans *Photogénie de l'impondérable* (Paris: Corymbe, 1935), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 249-253.
- 41 *Ibid.*, p. 250.
- 42 Dès *Bonjour cinéma*, on lit à plusieurs reprises dans ses écrits que le cinéma peut ne pas être art, mais qu'il est sûrement connaissance, idée qu'il a développée de manière plus systématique à partir de *Photogénie de l'impondérable*, cit. En ce qui concerne plus directement *Le Tempestaire*, cf. Ph. Dubois, *op. cit.*
- 43 Cf. Ph. Dubois, *op. cit.*, p. 323.
- 44 Cf. la documentation relative au film. BiFi, côte Epstein 81 B 22.
- 45 Les documents de préparation du film, qu'il serait intéressant d'analyser plus en détail, révèlent une structure conventionnelle où une voix off commente les images. D'autre part, un des découpages de *Au péril de la mer* présente le film comme une œuvre de propagande pour l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris (1937). Une autre version met quant à elle l'accent sur certains produits industriels dont le film pourrait éventuellement faire la réclame par la mise en évidence des marques. Cf. BiFi, côte Epstein 26 B 13.
- 46 *L'Intelligence d'une machine* (Paris: Melot, 1946), *Le Cinéma du diable* (Paris: Melot, 1947), repris dans *Ecrits sur le cinéma I*, cit., pp. 255-334 et pp. 335-427 et *Esprit de cinéma*, cit. pp. 9-128.