



## Comrades, une “ hantologie ” du cinéma par Bill Douglas

Alice Leroy

### ► To cite this version:

Alice Leroy. Comrades, une “ hantologie ” du cinéma par Bill Douglas. Trafic : revue de cinéma, 2014. <hal-01966253>

**HAL Id: hal-01966253**

**<https://hal.science/hal-01966253v1>**

Submitted on 8 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# Comrades, une « hantologie » du cinéma par Bill Douglas

par Alice Leroy

**D**e Bill Douglas, cinéaste britannique né en 1934 dans un village noir de misère et de suie de la banlieue d'Édimbourg, on ne connaît guère aujourd'hui qu'une *Trilogie* dont chacun des volets compose le tableau désenchanté d'un monde d'après-guerre en déliquescence<sup>1</sup>. *My Childhood* (1972) – ainsi nommé sur les conseils de Lindsay Anderson –, *My Ain Folk* (1973) et *My Way Home* (1978), chroniques autobiographiques d'un enfant grandi trop vite au milieu de paysages mornes de terrils et de cités minières écossaises, ramènent le cinéaste à Newcraighall. L'apprentissage du monde par le petit Jamie, son *alter ego* dans cette autofiction, évoque les thèmes de la littérature dickensienne et emprunte au *Free Cinema* son esthétique fruste et sa confusion des écritures documentaire et fictionnelle. Emporté par un cancer en 1991, Douglas n'aura pas eu la postérité que son œuvre mérite. Il est pourtant l'auteur d'un autre grand film, plus méconnu encore que la *Trilogie*, *Comrades*, curieuse fresque historique sortie en pleine période de thatchérisme et presque aussitôt vouée à l'oubli<sup>2</sup>. Son récit retourne aux origines du syndicalisme anglais dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers la peinture sociale d'un groupe de paysans déportés dans les colonies australes de l'Empire britannique pour s'être opposés aux conditions de travail imposées par leur maître. C'est dans une petite échoppe de livres de seconde main à Bournemouth que le cinéaste découvre l'histoire de ces malheureux, connus dans le Dorset sous le nom de « *martyrs de*

1. Voir dans le n° 23 de *Trafic*, automne 1997, l'ensemble de textes consacré au cinéaste.

2. Restauré et édité en DVD en 2009 par le British Film Institute, *Comrades* n'a toujours pas été présenté en France.

*Tolpuddle*<sup>1</sup> ». Bien que *Comrades*, tourné en couleur et en 35 mm et produit par Channel 4, rompe avec l'économie de moyens qui était celle de la *Trilogie*, la continuité entre les deux œuvres est troublante. Ancré dans le souvenir des *Swing Riots*, ces révoltes paysannes d'une Angleterre en voie d'industrialisation, *Comrades* poursuit une réflexion sur la misère humaine et les formes d'oppression. Le récit des hommes de Tolpuddle débute à l'aube des années 1830, alors que la dégradation des conditions salariales des paysans les amène à fonder les premières *trade unions*. Leurs noms – George et son frère James Loveless, Thomas et son fils John Standfield, James Brine et James Hammett –, qui comme tant d'autres auraient pu se perdre dans l'oubli des registres administratifs des colonies, portent la mémoire de ces luttes sociales. Douglas se défend pourtant d'avoir jamais voulu documenter un épisode de l'histoire britannique : loin de rendre l'effervescence insurrectionnelle de cette Angleterre victorienne, *Comrades* aborde ces événements sous un angle inattendu, celui d'un acteur extérieur au conflit social opposant propriétaires et travailleurs, un lanterniste. À travers son récit imagé, le destin de ces hommes perd de son exemplarité et gagne en théurgie. D'aucuns trouveront à redire à ce déplacement du regard qui ignore du même coup la puissance de mobilisation du mouvement syndical, emblématique de la constitution d'une nouvelle force ouvrière<sup>2</sup>. Il convient plutôt d'y voir un lien qu'ébauche le cinéaste entre la naissance d'un mouvement social et la production d'images envers et contre tout.

Peter Jewell, l'ami de longue date – Robert dans *My Way Home*, le dernier volet de la *Trilogie* –, raconte que le scénario de *Comrades* fut écrit au cours de l'année 1979, avant, donc, « les pires excès du *thatchérisme*<sup>3</sup> ». Bien que Douglas n'ait jamais envisagé *Comrades* comme un film politique – aux dires de Jewell, il avait au contraire une connotation religieuse tant ces « martyrs », méthodistes, y sont aussi présentés en opposition à l'Église anglicane –, il coïncide inévitablement avec l'avènement de l'ère *thatchérienne*. Douglas met à réaliser son film huit longues années durant lesquelles Thatcher entreprend une guerre sans merci contre les puissants syndicats britanniques. Le gouvernement ne tient pas à raviver le souvenir de héros syndicaux au moment où les grèves de mineurs de 1984 et 1985 tendent un miroir sinistre aux mouvements de protestation des ouvriers agricoles un siècle et demi plus tôt.

En dépit, ou peut-être à cause, de ses résonances contemporaines<sup>4</sup>, le film ne connut pas de sortie nationale, sinon quelques projections dans des ciné-clubs et des

1. Leur histoire fait l'objet d'une commémoration annuelle dans le petit village de Tolpuddle dans le Dorset, où un musée leur est dédié (<<http://www.tolpuddlemartyrs.org.uk>>).

2. C'est l'argument qu'oppose l'écrivain et professeure féministe Sheila Rowbotham au film à l'occasion du 175<sup>e</sup> anniversaire du procès des six paysans du Dorset à Tolpuddle en 2009. Cf. Sheila Rowbotham, « A New Moral World », *The Guardian*, samedi 18 juillet 2009.

3. Entretien avec Peter Jewell, juillet 2013.

4. Le film fut projeté au *Trades Union Congress*, raconte Jewell, mais il n'y eut aucune réaction gouvernementale.

cinémas de province. Son « message », si tant est qu'il en eût un, ne s'accordait pas avec la radicalité politique de l'époque<sup>1</sup>. Rythmée par les surgissements d'un narrateur hors norme, colporteur extravagant et fantastique dont les apparitions signent une histoire souterraine des prémices du cinéma, cette chronique d'une déportation lie la métamorphose d'un corps social – les fantômes de l'histoire – à la redéfinition du regard dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle – les fantômes de la projection cinématographique. À chaque étape du « voyage », littéral et métaphorique, entrepris par les paysans déportés correspondent autant de dispositifs de vision qui témoignent d'un élargissement progressif de leur champ de savoir. L'intérêt de cette histoire de sans-voix réside dès lors moins dans ses répercussions politiques que dans l'archéologie du regard qu'elle ébauche à travers une galerie de dispositifs optiques dont la magie hante les images de *Comrades*.

### *Lanternes magiques et théâtres d'ombres, une histoire de fantômes*

En confiant le rôle du narrateur à un lanterniste, Douglas renoue avec une tradition ancienne de projections animées par des orateurs depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant le colporteur n'est jamais présenté comme un conteur (qui serait identifié par une voix *off*) ou un porte-parole des martyrs, c'est un montreur d'images. Aussi l'optique tient-elle une place essentielle dans ce spectacle de lanterne magique. Pour bien comprendre la dimension fantasmatique de ce récit, qui l'éloigne beaucoup d'un naturalisme historique, il faut s'arrêter un instant sur les toutes premières images du film : une éclipse surréaliste vient obscurcir un soleil laiteux sur le ciel de plomb. Mais ne serait-ce pas plutôt l'objectif d'une lanterne magique qui s'obscurcit à mesure que l'opérateur glisse une plaque dans le passe-vues ? L'entame proprement spectaculaire de cette première séquence l'inscrit dans la filiation des récits de colporteurs, comme en témoigne le montage *cut* de plans fixes, vignettes d'un récit décousu et mal synchronisé par une bande son irréaliste. Le narrateur s'est d'ailleurs réservé une place au sein de la diégèse, il observe la scène au loin, tétanisé par ce spectacle sanglant et les feux qui allument le paysage dévasté du Dorset. Effaré par cette vision chaotique, il s'éloigne en courant, sa lanterne sur son dos lui donnant un aspect difforme. Dans le plan suivant, la caméra en plongée au-dessus d'un vaste pré révèle un étrange géoglyphe, divinité païenne érectile et armée d'un gourdin, installant le récit dans un registre plus mythologique qu'historique. La minuscule silhouette du colporteur apparaît sur le bord droit du cadre ; celui-ci surgira toujours dans ces espaces liminaux, à la lisière des forêts, au bord du monde, figure fantasmatique et surnaturelle. À n'en pas douter, il est un passeur. Bien plus qu'un personnage tiers et un narrateur extérieur à l'action du film, il en est le conteur intime, et c'est son récit que le sous-titre du film nous invite à écouter,

1. Jewell estime que le film fut jugé « *out of mood with the times* ».

ou plus exactement à regarder : « Un récit de lanterniste sur les Martyrs de Tolpuddle et ce qu'il advint d'eux ».

À cette séquence d'ouverture, dont la tonalité bascule d'emblée dans le territoire des projections lumineuses et de la magie, répond l'ultime séquence du film, dans une salle de spectacle richement décorée où un public nombreux fait une ovation au même lanterniste, dont nous comprenons rétrospectivement qu'il a conté l'histoire des martyrs à cette assemblée venue fêter leur retour en Angleterre. De la figure de paria recherché par les autorités dans les premières images du film, celui-ci est devenu un homme acclamé et richement vêtu, posant fièrement à côté de sa lanterne à trois objectifs. Mr. Pitt, le bourgeois philanthrope qui n'a jamais cessé de soutenir les déportés, lui rend un vibrant hommage : « *Remercions notre ami le lanterniste qui, avec le pouvoir des optiques et de leurs transformations magiques, a raconté cette histoire aujourd'hui.* » Et Pitt ajoute avec subtilité : « *C'était comme s'il avait été présent tout au long de ce récit... Ars Magna Lucis et Umbrae* », plaçant ce spectacle de magie sous le haut patronage de l'inventeur présumé de la lanterne de peur, Athanasius Kircher. Tandis que Pitt félicite le lanterniste, celui-ci s'incline avec afféterie en direction du public et livre un regard caméra qui témoigne de la complicité qu'il aura nouée avec le spectateur tout au long de *Comrades*.

Il est vrai que, comme le mentionne subrepticement Mr. Pitt, le montreur d'images a lui-même participé au récit à plus d'un titre. Figure omnisciente et *alter ego* du cinéaste dans le film, il intervient sous de multiples apparences, à commencer par celle du colporteur, personnage moitié humain, moitié fantasmagorique, dont la silhouette reconnaissable entre toutes se détache au début du film sur le disque lumineux de la pleine lune. Mais ce narrateur-lanterniste, brillamment interprété par l'acteur britannique Alex Norton, aussi transformiste qu'un Denis Lavant chez Leos Carax, revient sous les traits d'une douzaine de personnages tout au long du film. Chacune de ces apparitions, parfois évidentes, d'autres fois insoupçonnables, désigne une machine optique dont *Comrades* porte témoignage. Outre le costume du colporteur, Alex Norton enfle celui d'un forain aux airs de flibustier traversant le village avec son « Royal Raree Show », puis celui d'un présentateur de diorama, vitupérant et tirant maints coups de feu tandis qu'il réalise « en direct » la bande sonore de son spectacle. Il prête ses traits au cavalier qui forme l'une des images du portrait en trois dimensions ornant le salon de James Frampton, propriétaire des terres sur lesquelles les paysans s'épuisent à produire d'infimes récoltes. Lors du procès des six paysans, il tente de contenir la foule qui se presse pour entrer dans la salle d'audience et referme les battants de la porte au nez des épouses des inculpés, contraintes d'assister à l'audience comme à un spectacle d'ombres à travers le verre déformant des carreaux. Plus tard, il siège parmi les joueurs aristocrates d'une partie de cartes où, sous le nom de Lord Wollaston<sup>1</sup>, il triche sans vergogne, le dos

---

1. Référence à William Hyde Wollaston, l'inventeur en 1806 du prisme Wollaston, aussi connu sous le nom de *camera lucida*.

de ses cartes marqué de points qui s'animent comme bientôt les *flick books*<sup>1</sup> et autres astuces du kinéographe. Bienfaiteur des familles des déportés, il donne à leurs enfants un thaumatrope ; clochard somnolant à l'abri des grilles d'une entrée de maison, il avise seul le morceau de papier froissé que Loveless, entravé par des chaînes, a laissé échapper de sa manche sur la chaussée, au moment où le passage d'une charrette produit un effet d'optique connu sous le nom de « Roget's Wheel<sup>2</sup> ». Nous le retrouvons à Bottany Bay, en Australie, en capitaine de la marine qui vend à un colon le petit panorama mobile dont les vues ont représenté le voyage des condamnés à travers les océans dans la séquence précédente. Dans ce monde de damnés, Norton incarne aussi un garde sadique dont les forçats auront raison en attaquant la cabane où il s'abrite du soleil. Le rayon de lumière filtrant à travers un trou dans la paroi projette l'image inversée des hommes encerclant la cahute<sup>3</sup> et invoque le dispositif de la *camera obscura*. Il revient sous les traits d'un silhouettier français, découpant le portrait du gouverneur de la colonie britannique, puis d'un excentrique photographe italien, en dépit de l'anachronisme relatif d'une telle référence<sup>4</sup>, et enfin d'une sorcière surgissant d'entre les spectres lors d'une séance de fantasmagorie. Si ce spectacle né à l'extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est bien antérieur à la fois à la photographie et à un grand nombre de dispositifs optiques présentés dans *Comrades*, il est patent que Douglas en convoque la référence pour clore un ballet d'images spectrales et spectaculaires, archéologie des fantômes de l'image cinématographique.

### *Corps social et corps d'images*

Il n'est pas anodin que ce narrateur transformiste soit ainsi associé à une série de dispositifs optiques qui bouleversent le modèle de la vision au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. D'importantes contributions ont, dans le champ académique, nourri cette réflexion autour d'un changement épistémique à l'origine de la modernité et du cinéma au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi celles-ci, Jonathan Crary diagnostiquant la naissance d'un nouvel « observateur<sup>5</sup> » à travers l'émergence d'un modèle de vision désormais

1. Également appelés *flip books* ou encore *blow books*, selon l'illusionniste et historien de la magie Ricky Jay. Cf. Barbara Stafford et Frances Terpak, *Devices of Wonder : From the World in a Box to Images on the Screen*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2001.

2. Du nom de son inventeur, le Britannique Peter Mark Roget (1779-1869). Cf. Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Nathan, 1999, p. 194. On observe le même effet dans *My Childhood* quand le jeune Jamie regarde les bielles d'un train lancé à pleine vitesse à travers les interstices d'une palissade.

3. Pour être exacte, l'image des hommes sur la paroi aurait dû être en mouvement elle aussi.

4. Jewell s'en est expliqué lors de notre entretien : « *The premature invention of photography is (only just) anachronistic but we had to get it in somehow !* »

5. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 (1991).

incarné, Mary Ann Doane<sup>1</sup> évaluant cette rupture épistémique à l'aune d'une nouvelle conception du temps (autour des rapports redéployés entre continuité et discontinuité) avec le capitalisme naissant et l'industrialisation des sociétés, ou Giuliana Bruno<sup>2</sup> soulignant quant à elle le lien entre modernité et mobilité à travers la figure du voyageur mais aussi les nouvelles architectures urbaines. Sans doute faudrait-il étoffer cette bibliographie en y incluant les travaux en France de Jacques Aumont<sup>3</sup>, Laurent Mannoni<sup>4</sup>, Michel Frizot<sup>5</sup>, Raymond Bellour<sup>6</sup>... Toujours est-il que Douglas, grand amateur de machines optiques et de culture populaire, en donne sa version cinématographique. Peter Jewell et lui ont entamé une collection cinéphilique d'objets, d'affiches et de livres en 1961 tandis qu'ils partageaient un appartement à Londres. Douglas s'est pris de passion pour les machines précinématographiques après une visite au Barnes Brothers Museum de St Ives, et bon nombre des objets de sa collection personnelle<sup>7</sup> apparaissent dans son film. *Comrades* est dès lors tout autant une exhumation des fantômes de l'histoire ouvrière qu'une « hantologie » du cinéma.

À travers des apparitions aussi furtives que multiples, la figure du cinéaste-lanterniste vient sonder les dispositifs de vision qui, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et celle du XIX<sup>e</sup> siècle, métamorphosent le corps humain et sa perception de l'espace et du temps. Ces machines optiques coïncident remarquablement avec une sémantique du corps : la représentation des puissants obéit ainsi systématiquement à une savante mise en scène du pouvoir à travers des théâtres d'ombres qui laissent les classes pauvres à distance des classes possédantes. Dans une logique toute platonicienne, l'ignorance de ceux-là va longtemps les contraindre à ce spectacle d'ombres. Au cours de la séquence du jugement, Douglas insiste sur la frontière symbolique de l'écran, matérialisée par une porte de verre fumé à travers laquelle les femmes des six prévenus observent anxieusement le ballet d'ombres allant et venant à l'intérieur du tribunal. Des formes massives et ployées des paysannes dans la séquence inaugurale aux silhouettes fantasmatiques projetées dans la nuit de ce théâtre d'ombres et de pouvoir, le corps de l'histoire rencontre celui des images. Écrans symboliques et dispositifs de vision accusent la distance entre les univers des uns et des autres.

1. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time : Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge/ Londres, Harvard University Press, 2002. Sur ce sujet, voir également François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*, Lausanne, Payot, 2002.

2. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002.

3. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Éditions de la Différence, 2007.

4. Depuis *Trois siècles de cinéma*, Réunion des musées nationaux, 1995, jusqu'à *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, coédité avec Donata Pesenti Campagnoni, La Martinière, 2009.

5. Voir, en particulier, Michel Frizot, « Qu'est-ce qu'une invention? (Le cinéma). La technique et ses possibles », *Trafic*, n° 50, « Qu'est-ce que le cinéma? », été 2004, p. 316-326.

6. Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., coll. « Trafic », 2009.

7. Cette collection est aujourd'hui conservée dans un fonds d'archives à l'université d'Exeter (<<http://www.exeter.ac.uk/bdc>>).



Chronique d'un temps où se conjuguent encore obscurantisme et Lumières, *Comrades* installe ses personnages dans une géographie sociale au sein de laquelle une constante mise en scène du pouvoir délimite les territoires du regard. Une série de tableaux ruraux soigneusement composés présente les paysans de Tolpuddle comme une communauté soudée de petites gens modestes et silencieuses au cours de la première partie. Leur existence est réglée par le travail des champs, étendues arides et pierreuses qu'ils sèment tant bien que mal, gestes séculaires dont la succession monotone accuse la répétition au fil des saisons. Cadrées en plan large dans une lumière déclinante et des durées étirées, les moissons offrent l'image crépusculaire d'une paysannerie traditionnelle dont c'est là les derniers instants. Cette litanie rurale est seulement interrompue par le passage presque irréel de la calèche du maître du domaine contenant femmes et filles toutes voilées d'ombrelles et chapeaux. Le montage fait intervenir cette vision fugace comme une intrusion dans la lente respiration des tableaux paysans, en sorte que cette noblesse insouciant semble une apparition au regard des corps serviles des hommes et femmes moissonnant les champs.

La composition de l'image réitère de façon systématique cette distinction de rang entre puissants et indigents, si bien que les uns et les autres se regardent avec un mélange de curiosité et de défiance, conscients de ne pas appartenir au même monde. Pour souligner cette étrangeté des uns pour les autres, Douglas avait même fait en sorte de ne travailler qu'avec des acteurs peu connus dans les rôles des villageois alors qu'il avait confié l'interprétation des personnages nobles et puissants à l'aristocratie du théâtre britannique – Robert Stephens, grand acteur shakespearien considéré dans les années 1960 comme l'héritier de Laurence Olivier, sera même anobli à la fin de sa carrière. Des inconnus tels que Robin Soans dans le rôle de Loveless font face à cette haute société des acteurs incluant James Fox ou Vanessa Redgrave. Cette distribution des rôles accuse d'autant plus le fossé entre nantis et parias qu'elle tranche avec les choix de mise en scène qui ont jusqu'alors été ceux de Douglas. L'austérité des cadres, la durée des plans, l'économie du langage et le noir et blanc contrasté de ses trois premiers films l'avaient inscrit dans l'héritage du *Free Cinema* mais aussi dans celui de Bresson dont il revendique l'influence. Comme lui, il travaille presque toujours avec des acteurs non professionnels – des « modèles » à double titre puisque Stephen Archibald, le « non-acteur » principal de la *Trilogie*, y est aussi l'*alter ego* du cinéaste<sup>1</sup>. Dans *Comrades*, le recours à des acteurs professionnels et connus rend saillante l'« illégitimité » des acteurs amateurs qui leur font face et renforce le régime d'opposition systématique entre les détenteurs du savoir-pouvoir et ceux qui en sont démunis.

1. Melanie McFadyean, « Mister, can I have a fag? », *The Guardian*, 20 juin 2008. Douglas a rencontré Archibald en 1971 dans une ville de banlieue à côté d'Édimbourg. Ce gamin sauvage et esseulé lui rappelle sa propre enfance et ce lien secret entre eux deux fonde une amitié durable. Le cinéaste cherche d'ailleurs à lui confier un rôle dans *Comrades*, mais Archibald est incarcéré au moment du tournage. Incapable de tourner sans Douglas qui disparaît en 1991, il ne fera jamais d'autre film et meurt dans l'anonymat en 1998.



On se fourvoierait à n'envisager les dispositifs optiques convoqués dans *Comrades* que sous l'angle d'une lecture platonicienne de la condition du savoir, tant ils appartiennent aussi, à bien des égards, à un vaste mouvement de reconfiguration des forces sociales à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle. Les dispositifs tels que le panorama et le diorama ouvrent l'homme de ce nouveau siècle à d'autres horizons : son corps n'est plus attaché à un seul espace-temps, il s'en échappe par le truchement de ces voyages imaginaires, en sorte que ces machines de vision inventent ce que Giuliana Bruno appelle un spectateur « voyageur<sup>1</sup> ». Caractéristique de la modernité, ce regard en mouvement doit beaucoup à l'architecture et aux nouvelles techniques de transport et de communication qui s'inventent entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Le périple imaginaire vanté par le propriétaire du diorama dans la première partie du film – le spectacle annoncé propose un voyage aux antipodes, comme un oracle mystérieux à l'intention de Loveless – bouleverse les rapports au temps et à l'espace que connaissaient jusqu'alors ses contemporains : « *Durant nos brèves existences, nous voyageons si peu... voyons si peu* », explique le paysan au *Showman*.

Des rares animations du petit village de Tolpuddle aux dioramas de la ville de Dorchester, l'expansion symbolique des territoires du regard trouve son ultime réalisation dans l'exil auquel sont condamnés les six paysans du Dorset. Envoyés au bagne à Bottany Bay (non loin de l'actuelle Sidney), leur voyage à travers les mers est figuré par le défilement d'un panorama mobile, carte animée des mers du Sud peuplées de monstres marins, de visions exotiques ou historiques (on aperçoit l'île de Sainte-Hélène et la figure de Napoléon). Nul dispositif mieux que le panorama n'est parvenu à suggérer l'expérience du voyage au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, époque de la colonisation des continents océaniques et africains. Angela Miller<sup>3</sup> montre comment ces cartographies illustrées et animées élaborent une métaphore d'un monde en perpétuelle expansion tandis que l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle connaît une mondialisation culturelle, marchande et politique avant l'heure. Les immenses toiles peintes, préfigurant l'utopie d'un cinéma total que Barjavel en 1944<sup>4</sup> puis Bazin en 1946<sup>5</sup> appelleront de

1. Giuliana Bruno, *op. cit.*, p. 153-164. Cette vision mobile s'incarne déjà dans la peinture italienne du *Vedutismo*, vues « à vol d'oiseau », juxtaposant plusieurs points de vue sur la ville de Venise.

2. Si le panorama « fixe » inventé par le peintre irlandais Robert Barker annonce le rêve du cinéma total, et immerge le spectateur dans une vue parfois à 360°, le panorama mobile (catégorie dans laquelle on peut ranger le diorama de Daguerre, monté sur une rotonde mobile), donne au public l'illusion du transport et du voyage à travers les vues qu'il présente (et dont la succession, dans le cas du diorama de Daguerre, est déjà assurée par l'intermédiaire de fondus au noir). Cf. en particulier Ralph Hyde, *Panoramania : The Art and the Entertainment of the All-Embracing View*, Londres, Trefoil Press, 1988.

3. Angela Miller, « The Panorama, the Cinema, and the Emergence of the Spectacular », *Wide Angle. A Quarterly Journal of Film History, Theory, Criticism, and Practice*, Vol. 18, n° 2, « Movies Before Cinema : Part I », avril 1996, p. 34-69.

4. René Barjavel, *Le Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Denoël, 1944.

5. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 2002 (textes publiés initialement entre 1958 et 1962),

leurs vœux, ne détiennent pas le monopole de ces voyages de l'esprit : l'Angleterre en particulier connaît une vogue commerciale de vues portatives animées destinées au regard d'un seul spectateur, à l'image des vues panoramiques aériennes ou fluviales de Londres dessinées par l'artiste britannique Robert Havell dans les années 1830<sup>1</sup>. Cette cartographie récréative, miniature et animée fournit à Douglas un habile subterfuge pour s'épargner les coûts exorbitants d'un tournage en pleine mer : le raccord entre la séquence du panorama mobile et l'ouverture de la seconde partie assure une continuité narrative entre le voyage figuré sur la carte peinte et l'arrivée dans la colonie. « Pour un seul penny vous pouvez mettre le monde dans votre poche », explique le capitaine qui manipule l'ingénieux petit dispositif optique.

Ces procédés de représentation de l'espace à travers des dispositifs précinématographiques inscrivent la figure de l'exilé dans la symbolique d'un voyage intérieur. Le premier acte en est d'ailleurs symptomatique : à peine débarqués, les prisonniers sont lâchés en pleine nature avec pour seul recours une maigre portion de nourriture et un ordre de mission vers une destination inconnue. L'exil et l'errance créent la condition de ce nouveau regard sur le monde et sur soi : pour se trouver, il faut d'abord se perdre dans l'immensité vierge des terres australes. Le Nouveau Monde dépeint par Douglas s'offre comme une contre-image absolue de l'Ancien. Paysages grandioses, immensités désertes, forêts luxuriantes évoquent un paradis non encore corrompu par les colons. La photographie de Gale Tattersall oppose les couleurs éclatantes de l'Australie aux tonalités de gris et de bruns de l'Angleterre industrielle, et ce régime d'antagonisme entre ancien et nouveau mondes évoque un procédé déjà éprouvé par Douglas dans le deuxième volet de la *Trilogie*. *My Ain Folk* s'ouvre en effet sur un paysage en Technicolor et en Cinémascope qui s'avère un leurre dans le plan suivant : le jeune Tommy assis dans une salle de cinéma regarde en réalité *Lassie*<sup>2</sup>. Dès la séance terminée, l'image retrouve le format 1.33 et le noir et blanc granuleux de *My Childhood*. Le contraste violent introduit par ce montage *cut* témoigne du rapport qu'entretient le réel avec le cinéma, monde plus désirable dans l'esprit de Douglas. Cette même dialectique ambiguë entre l'image projetée et la réalité se décline dans *Comrades* autour de la tension entre l'ici et l'ailleurs, entre un réel misérable et des mondes inconnus. Comme dans *My Ain Folk*, ce sont les spectacles (pré)cinématographiques qui amènent cet ailleurs fantasmatique jusque dans la triste campagne anglaise. Néanmoins, ce n'est qu'à l'occasion de leur déportation en Australie que la vision du monde des six martyrs de Tolpuddle se trouve bouleversée. De façon à insister sur l'importance de cette transformation, Bill Douglas envisageait de tourner la première partie du film dans le Dorset en noir et blanc et dans un format 1.33 rappelant celui de la *Trilogie*, tandis que la seconde partie aurait été en

p. 19-24. Pour Bazin, « le mythe du cinéma total » évoque moins un état futur ou désirable du cinéma que l'utopie d'un réalisme si absolu qu'il se confondrait avec la recreation du monde au cinéma.

1. Giuliana Bruno, *op. cit.*, p. 189.

2. *Fidèle Lassie (Lassie Come Home)*, de Fred M. Wilcox, États-Unis, 1943.

1.78 et en couleurs. Au cours de la projection, les rideaux se seraient ouverts pour accompagner ce changement de ratio, de sorte que le spectateur puisse visuellement assister à la transformation des six condamnés, paradoxalement ouverts à d'autres horizons à travers leur exil en Australie, cette *terra incognita*. Channel 4, qui produisait le film, s'opposa vivement à ces différents ratios d'images, si bien que Douglas s'en tint au 1.78 et à la couleur.

Les machines archaïques de *Comrades* inscrivent la vision du monde transformée de ces paysans ignorants dans une reconfiguration des espaces et des temporalités déplaçant les logiques de savoir et de pouvoir. Ces nouveaux dispositifs du regard se présentent en même temps comme le lieu des utopies du corps : que celui-ci s'anime dans le mouvement du thaumatrope, qu'il soit transporté avec les dioramas et panoramas en d'autres mondes connus ou inconnus, réels ou imaginaires, ou bien qu'il convoque la présence de l'au-delà dans les macabres mises en scène de la fantasmagorie. La rencontre des fantômes de l'histoire et des spectres de l'image cinématographique esquissée par *Comrades* dessine une ligne de partage entre le visible et l'invisible, le savoir et l'ignorance, le pouvoir et la servitude que le corps de cinéma, « *corps utopique* » au sens de Foucault<sup>1</sup>, se trouve à même de franchir. Si *Comrades* porte le récit d'une métamorphose, c'est-à-dire d'une transfiguration de la figure de l'ignorant en individu libre, celle-ci s'incarne véritablement dans le retournement du stigmatisme qu'imposent les martyrs à leurs bourreaux. À l'enfant croisé dans les forêts australiennes tandis qu'il erre à la recherche de sa destination, Loveless explique que la lettre *C* marquée au fer sur leur paume n'est pas un signe d'infamie mais de solidarité : « *C for Comrades.* »