

## *Autoportrait du scientifique en artiste : Jean Painlevé et la rhétorique de l'entre-deux*

Marie Berne<sup>1</sup>

Biologist, filmmaker, and surrealist, Jean Painlevé (1902-1989) is a figure in the history of French cinema who cannot be ignored. Yet he and his amazing opus have not yet received the attention that they deserve. In examining his many autobiographical texts and a few of his films, this article explores the surprising question at the heart of Jean Painlevé's life and works, namely, 'How can one simultaneously be a biologist, a filmmaker and a surrealist?' A close reading of his self-portrait offers a belated explanation as to his absence from contemporary cultural dialogue. It is based on the introductory, hybrid nature of his works that, like Painlevé himself, are situated between science and cinema, documentary and poetry, the academic and the popular, and gravity and humour.

Biologiste, cinéaste et surréaliste, Jean Painlevé (1902-1989) est une figure incontournable de l'histoire du cinéma français. Pourtant ni lui ni son œuvre surprenante n'a eu encore toute l'attention qu'ils méritaient. En examinant les nombreux propos autobiographiques et quelques-uns de ses films, cet article examine la question que posent la vie et l'œuvre de Jean Painlevé : « comment peut-on être à la fois biologiste, cinéaste et surréaliste ? ». La lecture de cet autoportrait propose d'expliquer l'origine d'une reconnaissance tardive à partir du caractère liminaire et hybride d'une œuvre qui, comme lui-même, se situe entre la science et le cinéma, entre le documentaire et la poésie, entre des spécialistes et un public large, et entre l'esprit de sérieux et l'humour pince sans rire.

### **1.        Biologiste, cinéaste ou surréaliste ?**

Est-ce parce qu'il se situe à la croisée de la science et de l'art que le cinéma de Jean Painlevé (1902-1989) n'a pas encore eu toute l'attention qu'il méritait ?<sup>2</sup> Un retour sur l'image autobio-

---

<sup>1</sup> King's College, London. Je remercie l'équipe des Documents Cinématographiques qui m'a permise d'avoir accès aux documents d'archive de Jean Painlevé, ainsi qu'Anne Mairesse et Valérie Narayana pour leurs conseils.

<sup>2</sup> Exception faite des spécialistes en cinéma, certains biologistes et quelques autres amateurs, la plupart - beaucoup de cinéphiles inclus -, n'a jamais entendu parler de Jean Painlevé. Sujet de plusieurs articles, l'œuvre du cinéaste apparaît au centre de seulement quatre livres : une étude universitaire (Roxane HAMÉRY, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, PU Rennes, 2008), deux livrets/catalogues édités par Brigitte BERG des Documents cinématographiques gérant les archives Jean Painlevé (*Les 200 films de Jean Painlevé*, Paris, Les Do-

graphique que le cinéaste, biologiste et surréaliste, a construite et revendiquée au fil de ses écrits et ses propos mais aussi à travers ses films permet de formuler une explication au fait même que sa vie et son œuvre<sup>3</sup> originales demeurent méconnues. Cette lecture du portrait de Jean Painlevé en scientifique atypique, documentariste interdisciplinaire et inventeur, apparaît d'autant plus pertinente aujourd'hui puisque le genre documentaire qu'il défendait alors connaît un regain et une reconnaissance depuis la fin des années 1990<sup>4</sup>, et que la tendance générale invite à la porosité voire l'élimination des frontières entre les disciplines<sup>5</sup>. Considéré par Georges Franju comme « le plus grand type du cinéma documentaire en France »<sup>6</sup>, Jean Painlevé est une figure incontournable du cinéma français qui mérite d'être réhabilitée. Son influence entre les années 1930 et 1950 est telle que, lorsqu'il est nommé premier directeur général du Cinéma (équivalent de l'actuel CNC) à la libération en août 1944, puis qu'il est écarté brutalement de ce poste moins d'un an plus tard en mai 1945 (ses idées de gauche étant en désaccord avec le gouvernement de De Gaulle qui s'impose alors), la réaction du monde du cinéma est unanime : il menace de faire grève générale.

---

cuments cinématographiques, 1988, et *Jean Painlevé*, Paris, Les Documents cinématographiques, 1991), et un recueil en anglais regroupant articles et documents d'archives (*Science is Fiction : The Films of Jean Painlevé*, édité par Andy MASAKI BELLOW-Marina McDOUGALL-Brigitte BERG, San Francisco, Brico Press, 2000).

<sup>3</sup> Il convient de préciser que l'association de la vie et de l'œuvre du documentariste est au cœur des récits autobiographiques de Jean Painlevé à bien des égards. Loin de limiter l'interprétation de l'œuvre à la vie de son auteur puisqu'elle la dépasse largement comme nous le verrons - nous garderons ainsi la perspective critique mise en place par Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* -, notre lecture engage un dialogue entre l'image que l'auteur donne de lui-même et l'étude formelle de son œuvre, cet article proposant simultanément de renouveler le rapport délicat entre biographie et auteur dans une analyse critique.

<sup>4</sup> On pense notamment aux récents succès des films de Raymond DEPARDON, mais aussi de Nicolas PHILIBERT (*Etre et avoir*, 2002) et d'Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), et à l'étranger les films de Michael MOORE (*Bowling for Columbine*, 2002) ou de Werner HERZOG (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010) pour ne citer qu'eux.

<sup>5</sup> En témoignent les principes de *pluridisciplinarité*, *interdisciplinarité* et *transdisciplinarité* qui envahissent le discours ces dernières années, l'alliance des disciplines devenant une dimension essentielle à de nombreux égards, notamment dans la recherche et l'enseignement si l'on en juge par les mesures et programmes de subventions nationaux et européens comme par exemple pour les bourses de recherche « Actions Marie Curie » de la Commission européenne ou la matière « Histoire des arts » dans les collèges et lycées français.

<sup>6</sup> Georges FRANJU, « Tueurs sans haine », *Georges Franju cinéaste*, EPPV/Maison de la Villette, 1992, p. 20. George Franju, qui plaçait notre cinéaste aux côtés de Joris Ivens, admet avoir bénéficié de cette influence considérable pour produire ses propres films. Les commentaires de son célèbre documentaire *Le Sang des bêtes* (1949) ont été écrits par Jean Painlevé.

Chercheur en biologie, associé au mouvement surréaliste et initiateur du développement du cinéma scientifique, Jean Painlevé laisse une quantité démesurée d'écrits théoriques et autobiographiques comprenant des définitions, des explications, des prises de positions claires et des anecdotes qui se répètent et qui ont parfois « tendance à arranger l'histoire »<sup>7</sup> mais qui finissent par composer en filigrane un autoportrait singulier. Cinéaste prolifique, il réalise plus de deux cents films, la plupart expérimentaux, qui portent sur des sujets scientifiques et artistiques aussi divers qu'incongrus, allant d'un film d'animation sur le conte de Barbe bleue à l'état des cristaux liquides en physique, en passant par l'écriture du mouvement dans la danse et, de loin son sujet de prédilection, la vie de minuscules animaux aquatiques. Dès 1929, soucieux de définir ce qu'il fait, Jean Painlevé établit une répartition de ses courts métrages selon trois catégories<sup>8</sup> : les films de recherche (destinés aux spécialistes, sans aucun ajout artistique), les films d'enseignement (à valeur pédagogique et pour un public plus averti), et les films *populaires*, c'est-à-dire de vulgarisation (pour un public large sans connaissance préalable du sujet) qu'on appellerait plutôt aujourd'hui des 'documentaires de création'. Tout comme pour ses films, l'autoportrait brossé par les propos du cinéaste se situe lui aussi entre réel et invention : il avoue simultanément créer des 'légendes' 'parce que c'est amusant' tout en affirmant qu'il n'a rien à cacher sur sa vie<sup>9</sup>. En portant l'attention aux propos autobiographiques et aux films populaires de ce cinéaste méconnu, cet article propose une lecture de l'autoportrait de Jean Painlevé qui révélerait les raisons mêmes d'une reconnaissance tardive à partir du caractère liminaire et hybride d'une œuvre qui, comme le cinéaste, se situe entre la science et le cinéma, entre le documentaire et la poésie, entre les spécialistes et un public large, entre l'esprit de sérieux et l'humour. Il s'agit aussi de saisir le paradoxe de films qui, parce qu'ils jaillissent de la rencontre des sciences et du cinéma, mettent en place une rhétorique singulière propre à communiquer la science à un public large tout en ayant soin de maintenir la vérité scientifique et d'en explorer la dimension esthétique. L'ensemble revient à examiner la question que posent la vie et l'œuvre de Jean Painlevé : « comment peut-on être à la fois biologiste, cinéaste et surréaliste ? ». Pour répondre et observer

---

<sup>7</sup> R. HAMÉRY, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, op. cit., p. 17.

<sup>8</sup> Jean PAINLEVÉ, « Les films biologiques », *Lumière et Radio* n°1, 11/09/1929, pp. 15-18.

<sup>9</sup> Il avoue avoir inventé des 'légendes' à propos de son père in Philippe ESNAULT, *Jean Painlevé. L'image et la mémoire* [soient dix heures de rushes d'une interview audiovisuelle non datée non distribuée mais dans laquelle est mentionnée l'année 1979]. Cet aveu apparaît dans la troisième heure du total des dix heures d'interview. Nous noterons désormais en abrégé 3/10h pour simplifier la lecture des références.

comment le portrait du scientifique en artiste se construit<sup>10</sup>, il convient de revenir aux résonances biographiques faites par le cinéaste lui-même et qui inscrivent la rébellion au cœur de son œuvre, l'empêchant d'être biologiste, surréaliste, ou cinéaste à part entière. Cependant cette révolte laisse place à une volonté de légitimation qui propose une position et une rhétorique de l'intermédiaire, entre la science et la poésie. Animé par une éthique de la transparence qui va de pair avec le genre documentaire, Jean Painlevé crée un art qui lui permet d'être à la fois biologiste, cinéaste et surréaliste pour résoudre la commune inadéquation des domaines et aboutir rétrospectivement à l'interdisciplinarité, approche devenue incontournable aujourd'hui.

## 2. NI l'un NI l'autre : rébellion et légitimation

Dans un entretien télévisé inédit avec Philippe Esnault en 1979, et alors qu'il est question du rapport entre les cinéastes et l'autorité politique, à la question « Qu'est-ce que ça veut dire quand le Président de la République invite Marcel Carné à sa table ? », Jean Painlevé répond : « Ça veut dire que Marcel Carné n'est pas difficile dans ses relations ! »<sup>11</sup>. Il poursuit en expliquant combien justement il est capital pour lui de mal se comporter surtout quand on est à la table du Président. Ami très proche de Jean Vigo et grand admirateur de *Zéro de Conduite*, Jean Painlevé s'insurge dès son plus jeune âge et jusqu'à la fin de sa vie. À de nombreuses reprises, il offre lui-même les explications biographiques de cette rébellion. Fils de Marguerite Petit de Villeneuve, jeune femme de la société aristocratique qui mourra à sa naissance, et de Paul Painlevé, célèbre mathématicien et personnalité politique majeure du socialisme de la III<sup>e</sup> république, Jean Pain-

<sup>10</sup> À propos de la méthode de recherche employée ici, elle s'articule autour de quatre étapes essentielles : 1/ le relevé et l'analyse d'une quantité importante de textes autobiographiques et de propos au cours d'entretiens à partir des archives Jean Painlevé (Les Documents Cinématographiques, 38 Avenue de Ternes à Paris) ; 2/ la lecture des livres et articles, universitaires ou non, écrits sur le cinéaste à ce jour ; 3/ l'analyse des échos de cet autoportrait dans les films grâce à une étude détaillée des plus pertinents afin de formuler les axes principaux de cette *rhétorique* de l'entre-deux ; 4/ enfin, grâce à l'écho entre les procédés et la réflexion contemporaine sur l'interdisciplinarité, la mise en place d'une nouvelle interprétation de l'image que Jean Painlevé donne de lui-même en lien avec le caractère méconnu de sa vie et de son œuvre et la possibilité de la lire autrement aujourd'hui.

<sup>11</sup> P. ESNAULT, *Jean Painlevé. L'image et la mémoire*, op. cit., 6/10h. Rappelons qu'à cette époque, en 1979, et loin d'incarner le cinéma contemporain, Marcel Carné est à la fin de sa carrière et qu'aucun de ses films après 1950 n'a connu le même succès que les précédents.

levé naît entre deux mondes mais choisit très tôt son camp<sup>12</sup>: même s'il s'évertue à se débarrasser de cette étiquette de 'fils de', ce n'est pas en réaction contre son père qu'il admirait. Il s'agit davantage d'affirmer son originalité et son refus de la tradition et de l'ordre établi comme le prouvent son aversion pour le système scolaire, ses actes de jeunesse anarchiste ou ses activités antifascistes pendant la guerre<sup>13</sup>. Très tôt, il sèche les cours pour passer son temps à s'occuper des animaux du Jardin des Plantes, ce qui l'amène finalement à intégrer en 1922 la classe de biologie du professeur Wintrebert à la Sorbonne, et à devenir le plus jeune chercheur à présenter une communication à l'Académie des sciences en septembre 1924.

Destin tout tracé ou presque. La même année, Jean Painlevé écrit un court texte intitulé « Drame néo-zoologique » pour la revue *Surréalisme* d'Yvan Goll qui marque le début d'une activité et d'une revendication créatrice en lien avec le mouvement artistique d'avant-garde. En 1926, il s'essaie au métier d'acteur aux côtés de Michel Simon dans *L'Inconnue des Six-Jours* de René Sti puis en 1927 dans *Mathusalem* avec Antonin Artaud. De ces expériences, il confie qu'il gardera surtout la rencontre avec la caméra d'André Raymond, l'opérateur qui le suivra toute sa vie. Enthousiaste et montrant beaucoup d'affinités avec le surréalisme, il n'a pourtant jamais revendiqué son appartenance au courant, refusant de s'en tenir à un groupe quel qu'il soit toute sa vie durant. Mais les chroniques de journaux de l'époque expriment leur perplexité devant le phénomène : fils du Président du Conseil des ministres, jeune scientifique talentueux, empêchement de tourner en rond surréaliste et acteur au cinéma ! Certains l'accuseront d'être paresseux et profiteuse, délaissant la science pour la célébrité au cinéma : « Pendant que M. Jean Painlevé, qui est paraît-il très photogénique, fera le pitre pour la lanterne magique, pendant qu'il cultivera le cinquième art, ses cultures 'marineront' à leur gré. Et puis le succès et l'argent venant rapidement à l'écran, le jeune savant sera sans doute détaché pour toujours du laborieux travail auquel il se destinait »<sup>14</sup>. Ces mots confirment l'opinion du monde scientifique à l'égard du cinéma dans l'entre-deux-guerres. Ce préjugé est au cœur des efforts de Jean Painlevé pour réhabiliter le potentiel du médium et réconcilier le *sérieux* de la science à l'apparente frivolité du cinéma. Par

---

<sup>12</sup> Il confie avoir été déshérité par sa grand-mère maternelle à l'âge de six ans, cette dernière prenant ainsi sa revanche sur l'union de sa fille à un roturier qu'elle voyait d'un mauvais œil. Il en résulte que Jean Painlevé voyait sa famille maternelle comme « les ennemis de [s]on père », in P. ESNAULT, *Jean Painlevé, op. cit.*, 3/10h.

<sup>13</sup> Ces actes, il les revendique ; un exemple : « En 17, j'ai essayé de prendre le ministère de la guerre d'assaut mais ça n'a pas marché », in P. ESNAULT, *Jean Painlevé, op. cit.*, 3/10h.

<sup>14</sup> Jeanne LEANDRE, *Lyon républicain*, 20/01/1926.

là, et puisqu'il semble échouer à être biologiste, surréaliste et cinéaste, c'est aussi lui-même qu'il tente de légitimer.

Pour incarner cette combinaison incongrue de la science et de l'art, et parce que, comme il l'avoue, le cinéma lui permet aussi de remédier à ses piètres talents de dessinateur dans son métier de biologiste<sup>15</sup>, Jean Painlevé devient cinéaste scientifique dès l'entre-deux-guerres. Allant au gré de son inspiration d'un domaine à l'autre, de la physique à la médecine, en passant par la musique, la danse ou la sculpture, le cinéaste-chercheur s'entoure de scientifiques, d'inventeurs et d'artistes tels le médecin Claoué, le cinéaste Eisenstein, le photographe Man Ray, le sculpteur Calder ou le danseur Pierre Conté. Animé par un désir d'embrasser une multitude de domaines, « Painlevé avait l'impatience de ceux dont les idées se bousculent et que les mots et les actions des hommes ralentissent »<sup>16</sup>. Il a non seulement réalisé, monté, mis en musique, projeté, présenté et produit des films mais aussi écrit des poèmes, des saynètes, des pamphlets et une quantité vertigineuse d'articles et d'interviews dans lesquels il n'a de cesse de revendiquer ses principes, en un mot de se justifier.

Cas particulier, Jean Painlevé cherche donc à « s'inventer une vie »<sup>17</sup> quelque part entre ces domaines irréconciliables. Participant de la composition de son autoportrait, ses inventions techniques pour le cinéma scientifique se multiplient et donnent lieu à des justifications diverses. Rappelons qu'il est, et dans la lignée du Dr Comandon qui associait le microscope à la caméra dès 1908, le premier à employer l'ultramicroscope et le contraste de phase, la contraction et la dilatation de l'échelle des temps pour montrer les mouvements les plus infimes. Il est aussi le premier en France à effectuer des prises de vues dans la mer pour son film *L'Hippocampe* en 1933, grâce à l'invention du scaphandre autonome (version légère à bouteille de gaz comprimé) du commandant Le Prieur. Il créera avec ce dernier le premier club de plongée sous-marine, le

---

<sup>15</sup> Les films de Jean Painlevé rappellent d'ailleurs étrangement les dessins du célèbre vulgarisateur scientifique du siècle précédent : Louis Figuier. La gravure du Mollusque l'Argonaute à l'ouverture du volume *Zoophytes et Mollusques* in *La vie et les mœurs des animaux* (Paris, L. Hachette, 1866, xi) annonce de façon étonnante l'esthétique et l'étrangeté de la pieuvre filmée plus tard par Jean Painlevé.

<sup>16</sup> B. BERG, *Jean Painlevé, op. cit.*, p. 3.

<sup>17</sup> « [s]on ami et complice Jean Rouch souligne sa volonté de 's'inventer une vie', celle d'un homme d'avant-garde, allergique à tous les dogmes et conformismes, dans l'art comme dans la société », extrait du Catalogue Officiel du Festival de Palaiseau, 1989, cité par Frédérique CALCAGNO-TRISTANT in « Jean Painlevé et le cinéma animalier : un processus d'hybridation engagé », *Communication : information, médias, théories, pratiques*. vol. 24, no1, 2005, pp.117-149. En ligne : <http://communication.revues.org/index3281.html>. Consulté le 15 décembre 2012.

Club des Sous l'Eau, à Saint-Raphaël en 1935. Jean Painlevé est également le premier à montrer une endoscopie en direct en 1954 à la télévision française, suivie rapidement par une diffusion à la BBC en Angleterre. Mais surtout il est le premier à associer un film de découverte scientifique sur une chauve-souris à la musique jazz de Duke Ellington. Loin d'être exhaustif, ce relevé des inventions de Jean Painlevé offre une idée de l'ampleur de ses découvertes mais surtout contribue à renforcer l'image d'un homme scientifique actif et atypique tout en confirmant son rôle dans le développement et la légitimation du cinéma comme outil scientifique.

Des thèmes de prédilections multiples de Jean Painlevé dans ses écrits à caractère argumentatif, celui de la justification et de la défense du cinéma comme instrument scientifique apparaît en leitmotiv comme s'il en allait de sa personne toute entière. Une anecdote revient régulièrement dans le discours autobiographique du cinéaste, celle de l'œuf de l'épinoche. En 1927, il présente à l'Académie des Sciences un documentaire scientifique de vingt-six minutes montrant au microscope et en accéléré les semaines de gestation de ce petit poisson d'eau douce. Avant la fin de la projection, le botaniste Blaringhem se lève mécontent pour quitter la salle en déclarant que le cinéma n'est pas sérieux<sup>18</sup>. Encore considéré comme un divertissement réservé aux foires, le médium aura besoin de Jean Painlevé pour être reconnu comme un outil scientifique indispensable :

Le cinéma permet de mieux voir qu'avec l'œil, grâce à la sensibilité de la pellicule, soit en révélant de l'invisible, soit en donnant une plus grande séparation des détails.

[...] j'ai constaté que de réputés observateurs découvraient sur les images animées des choses qu'ils n'avaient pas réalisées à l'examen direct de sujets dont ils étaient spécialistes : l'œil avait enregistré, mais la fatigue de la vision très appliquée, la tension de l'esprit, sa sollicitation en différents points ou au contraire les ceillères d'une direction déterminée, avaient eu un rôle inhibiteur et le grandissement de l'écran, la répétition des projections étaient absolument nécessaires pour que jaillisse l'étincelle de la perception consciente. Le cinéma, se transforme nettement là, de simple auxiliaire de la recherche en déterminant de la découverte.

La mise en évidence, facilitée par l'écran, la commodité de la vision, l'analyse à la main, du film, image par image, font que le cinéma même simplement documentaire – donc à tout moment – procède sans qu'on y prenne garde, à la trouvaille scientifique<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Hélène HAZERA-Dominique LEGLU, « Jean Painlevé Reveals the Invisible », in A. MASAKI BELLOW-M. McDOUGALL-B. BERG dir., *Science is Fiction*, op. cit., p. 172.

<sup>19</sup> J. PAINLEVÉ, « Le Cinéma au service de la science », *La Revue des Vivants*, n°10, 10/1931.

Cet engagement pour le développement du cinéma scientifique comme instrument de la découverte s'exprime sous diverses formes chez Jean Painlevé : l'écriture d'une multitude d'articles sur le ton de cet extrait, la production de centaines de films, la création de l'Institut du Cinéma scientifique en 1930, suivie de l'Association internationale du cinéma scientifique en 1947 ainsi que d'autres initiatives en parallèle des subventions gouvernementales – Jean Painlevé a à cœur de se tenir loin des compromis pour garder sa liberté. Toutes visent à faire se rejoindre les mondes scientifique, technique et cinématographique. Pour établir la cohérence et s'inscrire dans une tradition, il se revendique comme l'héritier d'Etienne-Jules Marey, inventeur de la chronophotographie et de la première caméra, rappelant les origines scientifiques du cinéma et du même coup son premier sujet : l'observation des animaux. Outre ce gage d'autorité, il fabrique des films qui correspondent aux théories qu'il énonce dans ses textes. Le côté technique lui sert alors de légitimation : « C'est parce qu'il fabrique qu'il comprend le fonctionnement des êtres qu'il filme. La technique est, en outre, un mode de légitimation et de déculpabilisation : faire un film n'est plus un divertissement mais un métier »<sup>20</sup>. Ce bricolage, qui est aussi la signature des films de Jean Painlevé, donne le ton d'une *rhétorique de l'entre-deux* puisqu'elle est inventée par un scientifique « qui n'a pas l'esprit d'un scientifique »<sup>21</sup>, comme il le disait lui-même, et qui désire rendre la science publique.

### 3. ENTRE l'un et l'autre: la rhétorique de l'entre-deux

Par *rhétorique* j'entends l'ensemble des procédés et techniques, soient les structures formelles d'une œuvre, qui permettent à Jean Painlevé de s'exprimer avec éloquence dans ses textes écrits et filmiques. Quant à *l'entre-deux*, il fait référence au concept défini par l'anthropologue Victor Turner lorsqu'il élabore une théorie de la liminalité basée sur *Les rites de passage* de Van Gennep (1906). Des trois étapes du passage, « separation ; margin (or limen) ; and reaggregation »<sup>22</sup> accompagnant chaque transition ou changement de lieu, d'état, de position social ou d'âge, Turner se concentre sur le 'limen' ('seuil') dont il tente de définir les propriétés étranges. L'un de

<sup>20</sup> Monique SICARD, *La fabrique du regard : images de science et appareils de vision (XVe-XXe siècle)*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 198.

<sup>21</sup> Se désignant par ces mots, Jean Painlevé met cette expression entre parenthèses alors qu'il évoque son film *Danseuses de la mer* (1956) in *Jean Painlevé, op. cit.*, p. 31.

<sup>22</sup> Victor TURNER, *Blazing the Trail : Way Marks in the Exploration of Symbols*, Edith Turner dir, Tucson and London, The University of Arizona Press, 1992, p. 49.



ces aspects nous intéresse particulièrement : « But the most characteristic midliminal symbolism is that of paradox, of being *both this and that*. Novices are portrayed and act as androgynous, or as both living *and* dead, at once ghost and babies, both cultural and natural creatures, human *and* animal »<sup>23</sup>.

À de nombreux égards, cette définition correspond à la position ambiguë de Jean Painlevé, simultanément scientifique et artiste, chercheur et vulgarisateur, mais toujours au seuil de l'un et de l'autre. Il évoque lui-même ce siège inconfortable qui paradoxalement correspond à ses exigences : « J'ai toujours été assis entre deux chaises : les scientifiques et le public, trop peu ou trop. La recherche qui rend jaloux les collègues dont les haines classiques sont les mêmes que dans toutes les confréries, et la vulgarisation qui soulève en cinéma les mêmes problèmes que dans tous les autres domaines »<sup>24</sup>. Si l'idée est bien cette liminalité définie par Turner, l'expression de *l'entre-deux* permet d'éviter l'interprétation anthropologique dont il n'est pas question ici, de modérer l'idée de seuil pour se concentrer sur celle de la position interstitielle, tout en adoptant une formulation que le cinéaste aurait pu utiliser pour désigner la teneur oxymorique de son œuvre.

Écho de l'entre-deux autobiographique, la rhétorique de Jean Painlevé s'articule autour de sujets qui interrogent les limites. Ses documentaires comprennent un bestiaire étrange qui dérange les normes, en commençant par celles du genre : on note plusieurs cas d'hermaphrodites fonctionnels réciproques simultanés, tel l'hippocampe (c'est le mâle qui donne naissance) ou les acéras (bisexuels). À l'image de ces bêtes souvent méconnues, visqueuses et aux mœurs bizarres, la combinaison stylistique des films rappelle à bien des égards l'image surréaliste. Le rapprochement de deux réalités éloignées, comme une pieuvre et un crâne dans le film *La Pieuvre* (1928), crée une troisième réalité plus poétique encore et digne de la célèbre métaphore de Lautréamont du « beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! »<sup>25</sup>. Cette association incongrue, Jean Painlevé la revendique à propos de son film sur la chauve-souris, *Le Vampire* : « J'ai appuyé les effets par 'Black and Tan Fantasy' et les 'Echoes of the Jungle' de Duke Ellington, ce qui accentuait mon attitude scandaleuse vis-à-vis de la science »<sup>26</sup>. L'attrait pour le rapprochement provocateur des réalités appartenant à des

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Propos de Jean Painlevé in B. BERG dir., *Jean Painlevé, op. cit.*, p. 69.

<sup>25</sup> Le comte de LAUTRÉAMONT, « Chants de Maldoror », [1869], in Id. *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1953, p. 327.

<sup>26</sup> Propos de Jean Painlevé in B. BERG dir., *Jean Painlevé, op. cit.*, p. 85.

domaines distincts s'épanouit enfin dans la formule lapidaire 'la science est fiction' que Jean Painlevé prononce lors de son entretien avec Esnault en 1979<sup>27</sup>. L'expression devient consacrée dans la traduction efficace et percutante en anglais : « Science is Fiction » devient le titre du livre en anglais sur le cinéaste en 2000, repris pour les DVDs édités par la BFI (British Film Institute) en 2007 et par Criterion en 2009<sup>28</sup>.

Les films de Jean Painlevé témoignent d'une aspiration vers l'alliance de la poésie et de la science, ou plus exactement vers la saisie de la poésie du réel à l'aide de tous les moyens du documentaire, c'est-à-dire sans avoir recours à la fiction – un détour trop facile selon notre cinéaste<sup>29</sup>. Cette science poétique ou poésie de la science apparaît à différents niveaux textuels et techniques. Dès les titres des films, tels *Acéra ou le bal des sorcières*, *Assassins d'eau douce*, ou *Les amours de la pieuvre*, l'imaginaire rythme l'incongruité des formules. L'aspect esthétique se déploie à travers la chorégraphie car, plutôt que de filmer le comportement animal en bon éthologue, Jean Painlevé met l'accent sur les mouvements des bêtes dans l'espace, réitérant sa revendication du cinéma comme média qui capte le mouvement. Ainsi, le Bernard l'Hermite, vedette du premier film expérimental sur le comportement naturel d'un animal (1928) est décrit par la voix-off comme « léger et rapide, [aux] réflexes instantanés » et la pieuvre a « l'ondulation angoissante de la reptation et des mouvements tentaculaires ». L'exemple visuel le plus frappant du ballet des bêtes revient au film *Acéra ou le bal des sorcières* (1972) dans lequel les commentaires disparaissent au profit de longs plans fixes montrant l'envol de ces étranges escargots marins. L'œil attentif trouvera un message subliminal caché au cœur du film, une image furtive d'une danseuse, Michelle Nadal rendant hommage à Loïe Fuller, qui confond la célèbre danse des voiles et celle des acéras. La chorégraphie est orchestrée par la musique particulière de Pierre Jansen, entre féerie, comédie et dissonance, Jean Painlevé s'entourant d'ailleurs souvent de compositeurs remarquables.

Poussé à abandonner le cinéma muet malgré lui dès 1927 pour le cinéma parlant – qu'il appellera « bavard »<sup>30</sup> –, Jean Painlevé fait une utilisation fascinante de la construction sonore dans

<sup>27</sup> P. ESNAULT, *Jean Painlevé, op.cit.*, 10/10h.

<sup>28</sup> A. MASAKI BELLOW-M. McDOUGALL et B. BERG dir., *Science is fiction., op. cit.* ; DVD *Science is Fiction: The Films of Jean Painlevé*. BFI, 2007; DVD *Science is Fiction: 23 films by Jean Painlevé*, Criterion, 2009.

<sup>29</sup> À la question « Pourquoi vous n'avez pas tourné de films de fiction ? » de Philippe Esnault, Jean Painlevé répond : « Je crois que c'est trop facile. [...] N'importe qui d'ailleurs, vous avez vu, fait du cinéma. [...] Je cherche uniquement les choses qui ne sont pas faciles. C'est un défaut. » in P. ESNAULT, *Jean Painlevé, op. cit.*, 3/10h.

<sup>30</sup> Richard MILLET, « Jean Painlevé cinéaste », *Le Cinéma et la Science*, Alexis Martinet dir., Paris, CNRS, 1994, p. 89.

ses films à partir d'une alternance entre commentaires en voix off et musique. Pour lui partie intégrante de la création et de l'enseignement scientifique, la musique qu'il souhaite pour ses courts-métrages animaliers est interprétée ou écrite par les plus grands compositeurs du moment tels Darius Milhaud, Maurice Jaubert, Pierre Henry ou François de Roubaix. Avec ce dernier, Jean Painlevé commande la musique avant de savoir quel film elle illustrera. Comme il le rappelle lui-même souvent, c'est seulement après la mort prématurée du compositeur en 1975 que Jean Painlevé trouve le sujet, en physique cette fois : *Les Cristaux liquides* (1978). Cette rêverie à la fois sonore et scientifique est à même d'illustrer la « tentation pour les deux extrêmes [...], le documentaire et l'onirisme »<sup>31</sup> qu'évoque Philippe Esnault dans ses entretiens avec le cinéaste. Bien qu'étant *entre-deux*, le cinéma de Jean Painlevé apparaît, grâce cette lecture rétrospective à l'affût d'une interdisciplinarité essentielle, comme un essai pour embrasser les domaines et faire du cinéma un art total. Parce qu'ils combinent les contraires à divers niveaux, ses films deviennent capables de découvrir le réel tel qu'il est.

#### 4. L'un ET l'autre : éthique de la transparence et interdisciplinarité de rêve

Roxane Haméry évoque l'idée d'une éthique dès l'ouverture de son livre précieux sur le cinéaste : « Toute sa carrière a été régie par une ligne de conduite inflexible qui l'a amené dès les premières heures à affirmer son indépendance, puis à la défendre »<sup>32</sup>. En écho au refus de faire de la fiction mentionné plus haut ou à celui de ne pas mêler film et propagande<sup>33</sup>, un principe d'honnêteté se retrouve dans la vie et l'œuvre de Jean Painlevé : « il avait éprouvé l'importance du cinéma comme preuve essentielle du témoignage, base du raisonnement honnête »<sup>34</sup>. Lorsqu'il établit les trois catégories de ses films, Jean Painlevé n'est pas moins conscient du paradoxe qu'il définit : montrer le réel tel qu'il est par le biais d'un médium qui modifie le réel. Reste qu'un mot d'ordre fait la différence selon lui :

---

<sup>31</sup> P. ESNAULT, *Jean Painlevé, op. cit.*, 10/10h.

<sup>32</sup> R. HAMÉRY, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie, op. cit.*, p. 14.

<sup>33</sup> À cet égard, Jean Painlevé affirme la différence entre son travail et celui de Joris Ivens in P. ESNAULT, *Jean Painlevé, op. cit.*, 5/10h.

<sup>34</sup> R. MILLET, *Le Cinéma et la Science, op. cit.*, p. 87.

Sur quoi repose alors le fondement de cette conception tripartite si rigide, puisqu'il ne s'agit pas d'atteindre l'impartialité absolue dont tout scientifique peut rêver ? Sur l'éthique. À défaut d'accéder au vrai, Jean Painlevé combat inépuisablement le faux et lutte contre l'erreur dans le film. Cette notion resurgit toujours d'une façon ou d'une autre dans ses écrits car il se montre très attentif aux dangers qui guettent le réalisateur de documentaires (scientifiques ou non)<sup>35</sup>.

Cette question de l'éthique chez Jean Painlevé nous amène à remarquer que s'il tient à affirmer son image, être présent et actif sur la scène du cinéma en France, il semble simultanément s'être effacé derrière un projet commun visionnaire. L'atmosphère fédératrice de l'entre-deux-guerres aidant, adepte du bricolage technique et artistique en équipe, Jean Painlevé a aussi fait une utilisation mesurée du pronom personnel de la première personne du singulier qu'il remplace par le 'nous' comprenant ses collaborateurs, qu'il s'agisse de son équipe de réalisation (la compagne et collaboratrice de toute sa vie, Geneviève Hamont, et André Raymond)<sup>36</sup>, ou des cinéastes scientifiques en général lorsqu'il écrit en leur nom les nombreux textes sur la création de cette forme ambiguë.

De la même façon qu'il ne choisit pas sa discipline, Jean Painlevé décide de représenter une communauté multiple, devenant par là et biologiste, et cinéaste et surréaliste. À la façon dont son humour pince sans rire se déploie sur le ton neutre, la plupart de ses articles emploie les tournures impersonnelles qui se veulent autoritaires et de portée universelle. Cet aspect du discours de Jean Painlevé, ajouté au rêve d'alliance de la science et de la poésie, nous invite à penser à un projet qui dépasse celui qui viserait seulement à *populariser* la science. Selon lui,

[...] quel que soit le sujet traité, le côté artistique doit être toujours mis en valeur autant que le côté scientifique. Cela est d'autant plus facile à réaliser que l'on envisage un sujet plus abstrait ou que les grossissements employés ou le mode d'enregistrement (accélééré-ralenti) mettent mieux en évidence le côté exceptionnel et surprenant. On tend là très heureusement vers une forme indiscutable de cinéma absolu<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> R. HAMÉRY, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie, op. cit.*, p. 129.

<sup>36</sup> J. PAINLEVÉ, « Les pieds dans l'eau », *Voilà*, 04/05/1935.

<sup>37</sup> J. PAINLEVÉ cité par Georges SADOUL, in *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Seuil, 1965, p. 175.

Si le cinéaste établit clairement la tripartition de ses films, c'est pour « préciser la destination de ces courts métrages et non leur ambition qui excède largement ce cadre »<sup>38</sup>. Au début de son livre sur la rhétorique du film animalier, Frédérique Calcagno-Tristant va jusqu'à dire que Jean Painlevé abandonne le film scientifique « au profit du film de vulgarisation scientifique et surtout du documentaire de création »<sup>39</sup>. Dans un autre article du même auteur, cette rhétorique de l'entre-deux est définie comme le « processus d'hybridation engagé »<sup>40</sup> traduisant l'esprit militant du cinéaste cherchant justement à combiner l'idée du documentaire, qui rappelons-le dérive du latin *doceo* « montrer, faire voir, enseigner », et celles de l'invention, de la poésie et de l'imaginaire pour créer un cinéma pur.

Cette hybridité artistico-scientifique fait écho à l'intégrité de ce cinéma qui cherche à faire se correspondre la beauté insaisissable du réel avec celle de l'œuvre artistique. On doit cette interprétation à André Bazin qui revenait sur les raisons de l'oubli de Jean Painlevé en ces termes :

Lorsque Muybridge ou Marey réalisaient les premiers films d'investigation scientifique, ils n'inventaient pas seulement la technique du cinéma, ils créaient du même coup le plus pur de son esthétique. Il n'est malheureusement pas certain que cette éblouissante vérité cinématographique [celle de Jean Painlevé] puisse être communément supportée [...]. Elle recèle trop de scandale auprès des idées courantes sur l'art et la science<sup>41</sup>.

L'aspect dérangeant du cinéma de Jean Painlevé tient au fait qu'il montre sans doute ce qu'on ne souhaite pas voir (certaines scènes peuvent d'ailleurs heurter par leur cruauté), et ce qui allie les disciplines entre elles de manière incongrue et pourtant réaliste. Pour suivre la théorie de Bazin, les films de Jean Painlevé présentent bien « l'ambiguïté immanente du réel » tout en ayant la vocation ontologique du cinéma qui reproduit de la manière la plus fidèle ce réel ambigu grâce notamment au procédé du « montage interdit »<sup>42</sup> pratiqué dans les documentaires de Jean Pain-

---

<sup>38</sup> R. HAMÉRY, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, op. cit., p. 131.

<sup>39</sup> F. CALCAGNO-TRISTANT, *Le film animalier: rhétoriques d'un genre du film scientifique, 1950-2000*, Paris, L'Harmattan, coll. « champs visuels », 2005, p. 26.

<sup>40</sup> F. CALCAGNO-TRISTANT, « Jean Painlevé et le cinéma animalier: un processus d'hybridation engagé », op. cit., texte en ligne. Consulté le 15 décembre 2012.

<sup>41</sup> André BAZIN, « Beauté du Hasard », *L'Ecran français*, n°121, 1947, in B. BERG dir., *Les 200 Films de Jean Painlevé*, op. cit., p. 15 et p.17.

<sup>42</sup> « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la con-

levé : l'accouchement de l'hippocampe mâle ou la lutte à mort des larves de dytiques dans *Assassins d'eau douce* par exemple. Jean Painlevé montre le réel tel qu'il est, mais de près, magnifié seulement par l'agrandissement au microscope et une invitation à voir ce qui se cache derrière à la manière du surréalisme.

Le scandale et l'incompréhension que l'œuvre de Jean Painlevé suscite à son époque se lit différemment dans le contexte actuel. Nous serions prêts à recevoir ce qui constituait une audace révoltante autrefois comme une interdisciplinarité indispensable à la découverte aujourd'hui. Comme le rappelle Edgar Morin dans une conférence sur l'interdisciplinarité en 1990, certaines grandes découvertes scientifiques sont réfutées quand elles émanent d'un non-spécialiste dans une discipline, telle la théorie de la dérive des continents formulée par le météorologiste Wegener en 1912. Morin continue en affirmant que, parallèlement à l'histoire 'officielle' organisée selon les disciplines (le découpage des matières qu'on enseigne encore à l'école), « une autre histoire liée et inséparable, [...] celle des inter-trans-poly-disciplinarités »<sup>43</sup> existe, devient de plus en plus visible et nécessaire. C'est à cette histoire de l'entre-deux qu'appartient le cinéma de Jean Painlevé qui aurait l'avantage de rendre compte du réel dans sa totalité, ou tout au moins d'une vérité entière plutôt que fragmentaire.

Le moment est donc venu de reconnaître la juste valeur du cinéma absolu créé par Jean Painlevé. Connu pour ses inventions et ses films à l'époque de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre, il demeure méconnu aujourd'hui sans doute parce qu'il se situe à la croisée des mondes irréconciliables de la biologie, du cinéma et du surréalisme. Il est frappant de constater à quel point ce positionnement interstitiel, revendiqué par un autoportrait construit entre réel et invention au fil de ses propos et ses écrits, tient lieu de fil conducteur et de cohérence pour cette œuvre précisément inclassable. Pourtant, il semblerait que là où l'homme Jean Painlevé échoue à être à la fois biologiste, surréaliste et cinéaste, son œuvre toujours ambitieuse et insolite, elle, réussit. L'autoportrait du scientifique en artiste que Jean Painlevé compose et tente de légitimer dans ses écrits est dépassé par l'ambition de ses films qui donnent forme à cette rhétorique de l'entre-deux rêvé et invitent, des années plus tard, à réhabiliter le scientifique en artiste. Car,

---

tiguïté physique — même si celle-ci est impliquée » in A. BAZIN, « Montage interdit », in Id. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, [1958-1960], Paris, Cerf, 1975, p. 59.

<sup>43</sup> Edgar MORIN, « Sur l'interdisciplinarité », in François KOURILSKY dir., *Carrefour des sciences*, in Id., Actes du Colloque du Comité National de la Recherche Scientifique *Interdisciplinarité*, CNRS, 1990. Texte disponible en ligne : <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>. Consulté le 15 décembre 2012.

plus que de la vulgarisation scientifique, ses films nous montrent que Jean Painlevé « cherche, invente, fonde »<sup>44</sup>: « Ce n'était ni la science, ni le cinéma seuls. C'était la beauté, l'étrangeté, la dynamique, le côté surréaliste. [...] Mon souci était quand même scientifique, je voulais découvrir des choses que personne n'avait vues »<sup>45</sup>. La découverte scientifique permise par le cinéma d'alors est celle permise par un regard extérieur, et par là celle encouragée par une interdisciplinarité d'autant plus vivante car elle est « en action » dans les films de Jean Painlevé qui parviennent ainsi – et sans doute encore davantage aujourd'hui et sur d'autres plans encore – à montrer des choses que personne n'a jamais vues.

---

<sup>44</sup> M. SICARD, *La fabrique du regard*, op. cit., p. 191.

<sup>45</sup> Jean-Luc MICHEL, « La caméra d'un chercheur », *L'Éducation* n° 345, 23/02/1978, p. 32.