

SCIENCES ET CINÉMA

Dans le cadre de la semaine cinéma du lycée Raymond Naves de Toulouse, le service éducatif de l'ABC propose des documents d'accompagnement sur les films choisis par les professeurs. L'ensemble de ces films entre dans une thématique commune. Pour l'année 2019, cette thématique est « Sciences et cinéma ». Les films choisis, de pays différents, interrogent tous à leur façon les liens entre le cinéma et les sciences.

Or, ces liens apparaissent dès la naissance du cinéma en 1895. Considéré dans ses premiers temps comme une technique de reproduction du réel, le cinéma est avant tout objet scientifique. C'est du moins le cas de l'un de ses versants, qui donnera ce que l'on nomme le documentaire, tandis que l'autre sera placé sous le signe du divertissement, et trouvera sa place dans les fêtes foraines. On se souvient de cette phrase prononcée par W. Ryder dans le Dracula de F. F. Coppola (1992), alors qu'elle rencontre G. Oldman dans l'une de ces fêtes foraines, au milieu d'écrans de cinéma : « Comment pouvez-vous appeler cela de la science ? Pensez-vous que Madame Curie accepterait la comparaison ? » Ainsi, dès les commencements également, les rapports sont ambivalents. De la même façon, il a fallu attendre la rupture que constitue la Première Guerre mondiale pour voir le cinéma réellement promu au rang de forme artistique poétique, mais c'est surtout parce que la modernité du conflit lui fournit le matériau pour moderniser ses formes narratives. Aussi, le cinéma évolue notamment par les avancées techniques qui le modifient, ou plutôt par leur usage, puisque nombre d'entre elles étaient déjà connues dès le début du XXe siècle. Les relations entre cinéma, technique et sciences n'ont en conséquence cessé de questionner les théoriciens du septième art, parfois en les opposants. D'un côté, pour les tenants d'une vision que l'on pourrait peut-être qualifier de scientifique, le cinéma devait tenter de reproduire les réalités du monde ; de l'autre, il ne pouvait s'agir dans les salles obscures que d'un effet de réalité, et le cinéma devait privilégier une démarche poétique, seule à même de donner à percevoir un pan de réel.

Les films en ont de la sorte décliné diverses relations avec les sciences. La science-fiction, qui est rapidement devenue un genre, présentait un spectacle futuriste tout en essayant de penser les sociétés contemporaines et leurs possibles dérives. Ces dérives étaient notamment causées par les sciences, et par leurs progrès incontrôlés. Cela commence aussi au cours de la Première Guerre mondiale, avec par exemple Les Gaz mortels d'A. Gance (1916), qui raconte comment un vieux savant est sollicité par le gouvernement français pour inventer des substances toxiques afin de les utiliser contre les Allemands. Une partie des films a également pris des scientifiques comme héros, et a voulu reconstituer et redonner l'histoire des sciences. Plus tard, un cinéma de recherches s'est développé, en particulier dans les sciences humaines, et en commençant par l'ethnologie. Dans ce dernier cas, le film pouvait être un outil scientifique, par exemple de relevé de données, comme une forme d'écriture. La création-recherche, ou la recherche expérimentation, s'est ainsi développée à partir de ces premières expériences. En conséquence, penser les liens entre le cinéma et les sciences, c'est une nouvelle fois interroger les relations que le cinéma entretient avec le réel.

Les films :

BONG Joon Ho, Snowpiercer, 2013

Andrew NICCOL, Bienvenue à Gattaca, 1997

Morten TYLDUM, Imitation Game, 2014

Patricio GUZMAN, Nostalgie de la lumière, 2010

François TRUFFAUT, L'enfant sauvage, 1970

Bong Joon Ho, *Snowpiercer* – *Le Transperceneige*, 2013

Réalisation : Bong Joon Ho

Scénario : Bong Joon Ho et Kelly Masterson, d'après le roman graphique *Le Transperceneige* (1982) de Jacques Lob, Benjamin Legrand et Jean-Marc Rochette

Acteurs principaux : Chris Evans, Kang-ho Song, Ed Harris, John Hurt, Tilda Swinton, Jamie Bell, Octavia Spencer, Ewen Bremner, Ko Asung

Musique : Marco Beltrami

Direction de la photographie : Hong Kyung Pyo



*

Le point de départ de *Snowpiercer* pourrait être une déclinaison contemporaine d'une fable d'Esoppe, *Le Fils et le lion peint*, que C. Rosset rapporte dans *Le réel et son double*¹. Il était une fois, donc, un vieil homme auquel un oracle prédit en rêve que son fils mourrait de sa passion, la chasse, et qu'il serait tué par la griffe d'un lion. Pour éviter la mort de son enfant, le roi fait enfermer celui-ci dans une chambre dorée, lui interdisant de sortir afin de ne pas être tenté de parcourir la savane et la forêt pour s'adonner à son activité favorite. Il décore la chambre d'œuvres rappelant la nature, et de tableaux d'animaux. Or, le fils du roi, tellement triste de ne pouvoir chasser, s'en prend à la peinture d'un lion. Amer et accusant le lion de ses malheurs, il assène un coup à la peinture, et il se blesse à cause d'une pointe qui dépassait de la toile. La plaie s'infecte. L'héritier meurt. De la sorte, c'est précisément ce que le roi met en place pour éviter un événement qui le produit. Surtout, le philosophe montre à partir de là que le réel, c'est ce qui est imprévisible, et ce alors même que cela avait été prédit, et que demeure dans ces configurations-là le sentiment d'avoir été joué ou trompé.

« [S]'il est vrai que l'événement a surpris l'attente alors même qu'il la comblait, c'est que l'attente est coupable et l'événement innocent. (...) L'analyse de l'attente déçue révèle qu'il se crée en effet, parallèlement à la perception du fait, une idée spontanée selon laquelle l'événement, en se réalisant, a éliminé une autre version de l'événement, celle-là même à laquelle précisément on s'attendait »².

L'impression d'avoir prévu autrement ce qui est advenu demeurant, l'événement prendrait la place d'un autre que l'on est bien incapable de nommer, et c'est là que réside une illusion : dans cet autre événement attendu et indéterminé, dans ce double, qui est alors éliminé dans le même mouvement que l'événement se produit. Cependant, le plus souvent, c'est l'inverse : c'est ce qui advient qui apparaît comme étant le double d'un autre qui serait le réel et qui échappe. Alors, la vie n'est qu'un songe.

¹ ROSSET Clément, *L'école du réel*, Paris, Les Editions de Minuit, Paris 2008, 473 pages.

² *Ibid.*, p.23.

Le songe commence en 2031. L'humanité tente de pallier les dérèglements climatiques qu'elle a provoqués en envoyant un gaz dans l'atmosphère, mais l'opération ne fait que les aggraver. La Terre plonge dans une nouvelle ère glaciaire. Seule une infime partie des Hommes survit dans un train lancé à toute vitesse et qui ne va pas sans rappeler les débuts de l'industrialisation et Turner. Ce train est appelé le Transperceneige, *snowpiercer* en anglais. A l'intérieur, les survivants sont répartis dans les wagons en fonction de leur appartenance sociale : à l'avant, une élite vit dans l'abondance ; à l'arrière, les pauvres sont nourris avec une sorte de gélatine ; le film raconte le moment de leur révolte.

Cette arche de Noé post-moderne se veut en conséquence comme une forme de métonymie des sociétés contemporaines globalisées et fragmentées. Car si le film a tout d'une grosse production hollywoodienne, des acteurs, tels C. Evans, E. Harris, ou J. Hurt, jusqu'à la multiplication des effets spéciaux, Bong Joon Ho paraît davantage travailler la critique sociale sous toutes ses formes. A cet égard, ce monde en miniature lui offre la possibilité d'étudier chacune des catégories sociales avec le même regard acerbe.

Ce versant sociétal du film n'exclut cependant pas la rêverie, ou plutôt le cauchemar, que les décors portent comme autant de visions. Cette dualité du film, entre imaginaire et réel sous-jacent, se double d'une dialectique intérieurs, extérieurs. L'extérieur est en effet dominé par le blanc des paysages recouverts de neiges et des villes prises dans les glaces, tandis que l'intérieur multiplie les univers de couleurs, en commençant par la noirceur des premières séquences ; l'extérieur renvoie au temps révolu et à la mémoire, et l'intérieur se conjugue au présent ; espace ouvert et infini à l'extérieur, et espaces clos de chaque wagon. Toutefois, les deux systèmes spatiaux sont reliés par l'organisation sociétale verticale, rappelée au-dehors par les gratte-ciels dont il ne reste plus que la forme. De la même façon, la marche en avant des révoltés dans le train redouble l'avancée folle du train dans la glace. Or, cette trajectoire des pauvres est à la fois spatiale et sociale. Ainsi, mise en parallèle avec le train, la révolte de ce peuple qui s'élabore ne peut être arrêtée. Elle devient aussi fuite en avant dans la marche vers l'avant, rappelant de nouveau l'humanité capitaliste fonçant tête baissée vers toujours plus de croissance sans souci des équilibres écologiques. La lutte menée par les classes inférieures du train en devient en conséquence vaine.

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les informations techniques et liées à la production sur le site [lmdb](#).
- La bande annonce du film sur le site [Allocine](#), avec des extraits en plus.

2. Des critiques sur internet :

- AVENEL Vincent, « La lutte des glaces », *Critikat*, 29 octobre 2013, [en ligne](#).
- BLONDEAU Raymond, « *Snowpiercer*, *Le Transperceneige* : éblouissant », *Les Inrocks*, 29 octobre 2013, [en ligne](#).
- FRODON Jean-Michel, « *Snowpiercer*, *le Transperceneige*, un train à prendre », *Slate*, 29 octobre 2013, [en ligne](#).
- GUICHARD Louis, « *Snowpiercer* : *le Transperceneige* », *Télérama*, [en ligne](#).
- LACUVE Jean-Luc, « Le transperceneige », *Cinéclub de Caen*, 4 décembre 2013, [en ligne](#).
- « Critique : *Snowpiercer*, *le Transperceneige* de Bong Joon Ho », *Ciné Asie*, 14 septembre 2013, [en ligne](#).

3. Quelques articles sur le film :

- AKNIN Laurent, « *Le Transperceneige* », *L'Avant-scène cinéma*, n°606, octobre 2013, p.100.
- ANGIBOUST Sylvain, « *Le Transperceneige* : De la BD au film », *L'Avant-scène cinéma*, n°611, mars 2014, p.14.
- DASSA Nathalie, « *Le Transperceneige* », *L'Ecran Fantastique*, n°346, octobre 2013, p. 20.
- GILBERT Thomas, « *Le Transperceneige* », *L'Ecran Fantastique*, n°340, mars 2013, p. 30.
- GUTMAN Pierre-Simon, « *Le Transperceneige* », *L'Avant-scène cinéma*, n°611, mars 2014, p.24.
- LEBECQUE Yann, « *Le Transperceneige* », *L'Ecran Fantastique*, n°346, octobre 2013, p. 50.
- MALAUSA Vincent, « Train d'enfer », *Les Cahiers du cinéma*, n°694, novembre 2013, pp. 30-32.
- MALAUSA Vincent (entretien réalisé par), « Le sang et la sueur des enfants. Entretien avec Bong Joon Ho », *Les Cahiers du cinéma*, n°694, novembre 2013, pp. 34-37.
- MALAUSA Vincent (entretien réalisé par), « Comme un funambule. Entretien avec Song Kang Ho », *Les Cahiers du cinéma*, n°694, novembre 2013, pp. 38-39.
- NIOGRET Hubert, « *Le Transperceneige* », *Positif*, n°633, novembre 2013, p. 52.
- PREDAL René, « *Le Transperceneige* », *Jeune cinéma*, n°356, décembre 2013, p. 67.

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](#)

4. Pour approfondir :

- COPPOLA Antoine, « La science-fiction dans le cinéma coréen du sud et du nord : enjeu culturel et politique », *Sociétés*, vol. 135, no. 1, 2017, pp. 103-113.
- COPPOLA Antoine, « La nature fantasmagorique du cinéma coréen », *Esprit*, vol. janvier-février, no. 1, 2018, pp. 200-203.
- COPPOLA Antoine et LINCOT Emmanuel, « Regards croisés sur les cinémas d'Asie », *Monde chinois*, vol. 36, no. 4, 2013, pp. 64-71.

Morten Tyldum, *The Imitation Game*, 2014

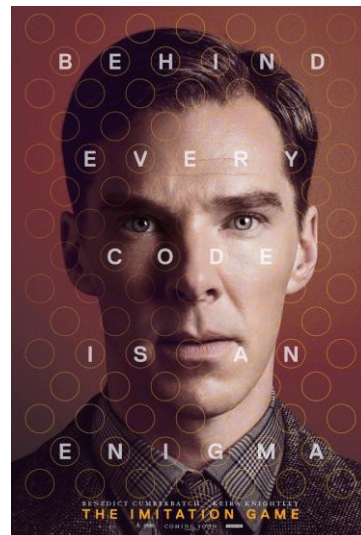
Réalisation : Morten Tyldum

Scénario : Graham Moore, d'après le roman d'Andrew Hodges

Acteurs principaux : Benedict Cumberbatch, Keira Knightley, Matthew Goode

Musique : Alexandre Desplat

Direction de la photographie : Oscar Faura



*

Enigma est le nom de la machine allemande qui, pendant la Seconde Guerre Mondiale, cryptait les transmissions de l'armée nazie. Le mathématicien anglais A. Turing était chargé de la décoder. *The imitation game* raconte son histoire, en se concentrant en particulier sur son travail pendant le conflit. Le scénario décline cependant trois temporalités : la jeunesse d'A. Turing, la guerre, et la fin de sa vie. Accusé d'indécence en 1952 à cause de son homosexualité, le scientifique est renvoyé de l'Université, il subit une castration chimique, et il se suicide deux ans plus tard. Il n'est réhabilité qu'en 2013. *The imitation game* s'attache ainsi à interroger le rôle majeur qu'A. Turing joue pendant la guerre, décryptant Enigma grâce à l'invention du premier proto-ordinateur, en même temps qu'il tente d'en dresser le portrait. Présenté comme une sorte de machine asociale et froide, le mathématicien se trouve alors situé dans un entre-deux qui souligne les contradictions auxquelles sont confrontés les individus dans les sociétés : d'un côté, celui-ci doit se conformer aux injonctions et aux normes sociétales ; de l'autre, il lui est nécessaire de porter la stricte singularité de sa personne et, pour A. Turing, le secret de son homosexualité. Le secret est ainsi double dans le film : c'est celui d'Enigma, et c'est celui d'A. Turing. Le personnage principal du film est de ce fait traversé par des ambivalences, et Morten Tyldum fait de la sorte reposer une majeure partie d'*Imitation game* sur le jeu de B. Cumberbatch. Marqué par une attitude de robot attribuée à A. Turing, le jeu de l'acteur laisse également transparaître les expressions de sa douleur et de sa solitude. De la même façon, il place la personnalité du mathématicien entre le futur que ses travaux annoncent, et le conservatisme venant du passé dont il est victime. Héros et criminel au sein de l'Angleterre de l'après-guerre, sa personne en devient charnière, ou jonction impossible entre deux moments de l'histoire. S'ajoute à cela que, sous les traits de B. Cumberbatch, A. Turing suscite une forme de fascination parfois envoutante qui pousse celui qui regarde le film à vouloir le décoder. Le mathématicien prend alors la figure de la machine, tandis que celle qu'il crée en vient à acquérir une sorte d'humanité, déjà par le nom qu'A. Turing lui donne, et qui est celui de son premier amour.

Néanmoins, au-delà de ce parallèle parfois rapide, le film en vient à poser une question éthique, et ce lorsque le code d'Enigma est décrypté : il s'agit de savoir comment utiliser cet avantage sans que les Allemands ne le sachent, et ainsi de décider quelles vies sauver des attaques nazies. De la même façon, il s'agit moins, dans *The imitation game*, de savoir décoder une machine que de déterminer les questions à poser à un individu qui essaie de se faire passer pour

ce qu'il n'est pas. D'aucuns y voient un lien avec *Blade runner*, et avec le test servant à trouver les répliquants. Car A. Turing, dans le début des années 1950, raconte son histoire à l'inspecteur R. Nock, et le récit des années de guerre et de sa jeunesse se fait à partir de ce moment-là. Il est donc proposé à celui qui regarde le film, de même qu'à l'inspecteur, de retracer la vie réelle du mathématicien, de déchiffrer sa narration, mais pour en revenir aux équations qu'il devait résoudre afin de décider des vies à sauver et de celles à sacrifier. La question revient à demander si A. Turing est une machine ou un humain. Or, l'inspecteur R. Nock ne donne aucune réponse.

En conséquence, le film dépasse le portrait pour présenter un récit de simulations multiples. La machine élaborée par A. Turing tente de reproduire la capacité de calcul du cerveau humain d'une façon plus rapide. Elle préfigure l'intelligence artificielle tout en demeurant très proche de son modèle humain, et elle est de la sorte une forme de métaphore de son inventeur. Pour survivre, A. Turing doit en effet adopter une attitude mimétique, vis-à-vis de ses semblables, comme vis-à-vis d'une machine. Il s'adapte à chacune des situations auxquelles il se trouve confronté, multiplie les jeux d'imitations en changeant d'une façon ténue ses attitudes et ses expressions, et c'est également pour cette raison que le film repose sur le jeu de B. Cumberbatch.

Partant de là, la réalité historique de la biographie d'A. Turing n'est pas ce qui prime, et le cinéaste ne semble pas s'attacher à la reconstituer le plus fidèlement possible. Si l'amitié du mathématicien avec J. Clarke paraît avérée, de même que sa passion pour la course à pieds, le film s'enracine dans la fiction, et l'exactitude des faits importe moins que les interrogations soulevées par l'action, même si celles-ci permettent d'y revenir dans le détour qu'elles dessinent. Peut-être A. Turing n'a-t-il jamais offert des pommes à ses collègues pour se réconcilier avec eux, mais la scène annonce et rappelle son suicide futur en croquant une pomme empoisonnée et, par-là, son identification à Blanche-neige et son film préféré, qu'il avait vu huit fois, *Blanche-neige et les sept nains* (1937).

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les informations techniques et liées à la production : le site [Imdb](#).
- La bande annonce du film sur le site [Allocine](#), avec des extraits en plus.

2. Des critiques sur internet :

- BRUEL Benjamin, « Alan Turing n'était pas vraiment le génie torturé de *The Imitation Game*, et son neveu nous explique pourquoi », *France24*, 27 juin 2018, [en ligne](#).
- GOLDGERB Jacky, « *Imitation Game*: Benedict Cumberbatch et l'ordinateur sensible », *Les Inrocks*, 27 janvier 2015, [en ligne](#).
- H.P., « La biographie d'Alan Turing qui a inspiré le film *Imitation Game* est rééditée : sur les traces d'un génie tourmenté », *Science et vie*, 21 février 2015, [en ligne](#).
- LACUVE Jean-Luc, « *Imitation Game* », *Cinéclub de Caen*, 28 février 2015, [en ligne](#).
- LARANE André, « *Imitation Game*, guerre secrète dans la campagne anglaise », *Hérodote.net*, 27 novembre 2018, [en ligne](#).
- QUENIN François, « *Imitation Game* », *Historia*, n°818, février 2015, [en ligne](#).
- RATEL Hervé, « *Imitation game* et ces films inspirés par des faits scientifiques réels », *Sciences et avenir*, 4 décembre 2017, [en ligne](#).
- SMITH Benoît, « La vie trouve parfois son chemin », *Critikat*, 27 janvier 2015, [en ligne](#).
- STRAUSS Frédéric, « *Imitation Game* », *Télérama*, [en ligne](#).

3. Quelques articles sur le film :

- ALION Yves, GUERAND Jean-Philippe, « *Imitation game* », *L'Avant-scène cinéma*, n°624, juin 2015, p.134.

- O'NEILL Eithne, « *Imitation game* », *Positif*, n°648, février 2015, p. 44.

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](#)

4. Des ressources pédagogiques :

- Des ressources sur le site [Zéro de conduite](#).
- Un dossier pédagogique sur le [site de l'Académie de Paris](#) notamment.

5. Pour approfondir :

- FATES Nazim, « Turing et la dimension ontologique du jeu », *Philosophia Scientiæ*, vol. 16-3, no. 3, 2012, pp. 7-16.
- FRANCHETTE Florent, « La thèse de l'hyper-calcul : enjeux et problèmes philosophiques », *Philosophia Scientiæ*, vol. 16-3, no. 3, 2012, pp. 17-38.
- PETERSON Clayton, et François Lepage, « Cleland on Church's Thesis and the Limits of Computation », *Philosophia Scientiæ*, vol. 16-3, no. 3, 2012, pp. 69-85.
- VULBEAU Alain, « Contrepoint - Les jeux d'Alan Turing », *Informations sociales*, vol. 191, no. 5, 2015, pp. 51-51.

Patricio Guzmán, *Nostalgie de la lumière*, 2010

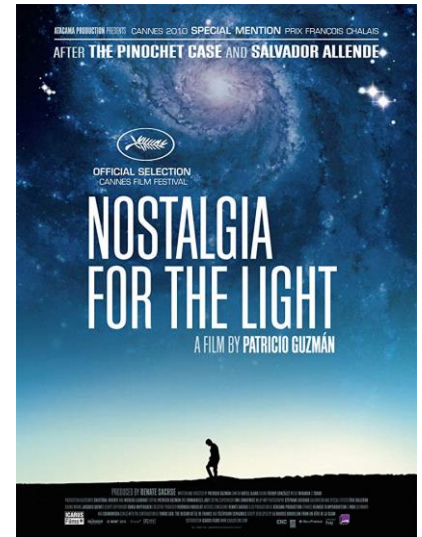
Réalisation : Patricio Guzmán

Scénario : Patricio Guzmán

Acteurs principaux : Gaspar Galaz, Lautaro Núñez, Luís Henríquez

Musique : Miguel Miranda et José Miguel Tobar

Direction de la photographie : Katell Djian



*

Le 11 septembre 1973, le Chili connaît un coup d'Etat militaire qui, avec le soutien des Etats-Unis, renverse la démocratie, et qui s'achève par la mort du président de la République chilienne, S. Allende. P. Guzmán est emprisonné, puis relâché. Il finit par s'exiler en France, comme de nombreux autres Chiliens, tels le cinéaste R. Ruiz. Dès le début de la dictature, P. Guzmán travaille son cinéma en interrogeant l'histoire politique de son pays. *La Bataille du Chili*, une trilogie sur le sujet, sort entre 1975 et 1979. *Nostalgie de la lumière* poursuit ce travail documentaire, mais d'une façon autre, en prenant des sentiers de traverse, par rapport au sujet comme à la forme. La séquence d'ouverture, placée sous le registre de la contemplation, l'annonce clairement. Au cours de celle-ci, le cinéaste fait vagabonder la caméra entre les télescopes du désert d'Atacama. L'entrée dans le film se fait ainsi par l'astronomie et par une observation erratique. Elle nous introduit également dans un immense désert. Ce dernier ne permet aucune forme de vie, mais détient une capacité de garder des traces, figées par le sel, dans le sol. Le commencement de *Nostalgie de la lumière* situe de la sorte un entre-deux qui alterne entre le sol et le ciel, l'infini de l'univers et la finitude des Hommes. L'un des versants accompagne les astronomes dont le regard est tourné vers la galaxie pour étudier les origines de la planète ; le second versant, au pied des télescopes, regarde vers la terre. Des femmes la fouillent pour trouver les vestiges des disparus de la dictature. Le lien entre ces deux versants est d'ailleurs contenu dans l'histoire : c'est peu de temps avant le coup d'Etat que des astronomes se rassemblent dans le désert d'Atacama pour construire les plus grands télescopes du monde. Il est également noué par les déambulations de la voix off qui est celle de P. Guzmán. Tandis que les images des observatoires et du désert défilent, cette voix dévie de sa route initiale, et aborde peu à peu d'autres sujets : la jeunesse du cinéaste ; l'histoire des artistes et militants chiliens ; l'histoire du Chili ; le coup d'Etat et la dictature. S'entremêlent alors l'histoire personnelle de P. Guzmán et celle collective de son pays, au sein d'aller-retours tissés par la passion du cinéaste pour l'astronomie. Car cette passion, ce fut aussi celle d'un groupe de prisonniers du plus grand camp de concentration de la dictature : le camp de Chacabuco, construit sur les ruines d'un camp de mineurs abandonné, et situé à proximité de l'observatoire dans le désert d'Atacama.

L'alternance entre les images du ciel, issues du travail de l'astro-photographe S. Guisard, et les plans du désert renfermant les secrets de l'histoire du Chili, participe à faire de ce film de démarche documentaire une forme de rêverie. De la même façon, l'astronomie en vient à interroger l'absence de travail de mémoire et d'histoire que connaît le Chili. Une femme interviewée par le cinéaste, au cours du film, propose de tourner les télescopes vers le sol du désert afin de retrouver les hommes morts. C'est bien là l'objectif de P. Guzmán : creuser le sol chilien, retrouver l'histoire du pays, pour en percer les tabous, et du moins souligner les silences de la mémoire en contemplant la beauté infinie des étoiles.

« L'imaginaire, ce n'est pas la reconstitution "comme en vrai" (...), mais plutôt une faculté de prendre de la distance par rapport aux images d'archives » ; P. Guzmán pourrait sans doute faire sienne cette phrase d'A. Resnais³ : au cours de ses déambulations, il n'utilise que peu d'images d'archives, alterne les témoignages d'un ancien prisonnier politique avec les entretiens d'un archéologue et d'un astronome, et surtout, il filme des femmes, épouses, sœurs, mères d'opposants disparus, auxquelles il rend hommage. Tous cependant se retrouvent reliés par une même recherche : découvrir ce qui s'est passé, à la création de l'univers, aux commencements de la civilisation, pendant la dictature.

Ce tissage est en outre également complété par le montage du film, qui fonctionne comme par associations : les billes des enfants deviennent des étoiles ; les momies sont reliées aux télescopes ; P. Guzmán tresse un ensemble de correspondances de façon poétique dont le dispositif charrie en fin de compte des pans de réalités. Ainsi, c'est sans doute sa passion pour l'astronomie qui permet à Valentina de faire le deuil de ses parents, assassinés pendant la dictature, et c'est son travail de chercheuse en astronomie présenté à l'écran qui redonne à la perception ses sentiments et sa douleur. Quand elle pose avec son enfant devant la caméra de P. Guzmán, une mémoire est à l'œuvre, au présent, de même qu'une condition est rappelée. Et à travers ce portrait et son histoire, par les creusements que le dispositif établit, ce sont tous ces disparus qui finissent par réapparaître, trouver une incarnation nouvelle, et dès lors une histoire.

Le film de P. Guzmán s'inscrit en conséquence dans une forme d'expérimentation, de création-recherche peut-être, composée de tâtonnements et d'errances poétiques, et qui, travaillant la durée, s'apparente à l'essai cinématographique. Son dispositif en vient à fusionner les temps et les époques, placés sur un même plan, qui n'est peut-être pas tout à fait celui du présent. Un astrophysicien du film l'explique : pour lui, le présent n'existe pas. Les étoiles mortes nous montrent encore leur lumière qui a mis des siècles pour nous atteindre. Le titre du film viendrait de là, et il s'agit bien avant tout de la mémoire, et de ce qui demeure encore de cela qui a pourtant disparu. De façon sous-jacente, une interrogation plane légèrement depuis ces images du film : comment ces étoiles peuvent-elles laisser une trace quand il n'y en a presque aucune des disparus de la dictature ? Aussi, comment rechercher nos origines dans le ciel quand aucune recherche n'est officiellement entreprise pour retrouver les morts contemporains ? Car de nouveau, le désert d'Atacama a conservé des traces : non loin de Chacabuco, près de Calama, les restes de plus de quatre cent corps ensevelis ont laissé de-ci, de-là quelques fragments. Exhumés par les

³ DE BAECQUE Antoine et VASSE Claire (propos recueillis par), « Alain Resnais, "Les photos jaunies ne m'émeuvent pas" », *Les Cahiers du cinéma*, Paris, novembre 2000 - Hors-série : Le siècle du cinéma, p. 74.

militaires au bulldozer avant d'être jetés à la mer, les ossements ont laissé des débris sous les chocs des pelles métalliques. Vingt ans plus tard, une partie de ces restes humains ont permis de redonner à quelques-uns des disparus une identité.

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les informations techniques et liées à la production : le site [Imdb](#).
- La bande annonce du film sur le site [Allocine](#), avec des extraits en plus.

2. Des critiques sur internet :

- BENABENT Juliette, « *Nostalgie de la lumière* », *Télérama*, [en ligne](#).
- FALLER Mélanie, « *Nostalgie de la Lumière*, de P. Guzman [entretien] », *Le blog documentaire*, 11 avril 2012, [en ligne](#).
- GARSON Charlotte, « *Nostalgie de la lumière* », *Etudes*, octobre 2010, [en ligne](#).
- HURTREZ Lionel, « La Tête dans les étoiles », *Critikat*, 26 octobre 2010, [en ligne](#).
- KAGANSKI Serge, « *Nostalgie de la lumière* », *Les Inrocks*, 26 octobre 2010, [en ligne](#).
- MANDELBAUM Jacques, « *Nostalgie de la lumière* : un chef-d'oeuvre à la sérénité cosmique », *Le Monde*, 26 octobre 2010, [en ligne](#).
- SOLIS René, « Guzmán, la traversée du désert d'Atacama », *Next Libération*, 27 octobre 2010, [en ligne](#).
- « *Nostalgie de la lumière* », *Ciné-club de Caen*, 2010, [en ligne](#).

3. Quelques articles sur le film :

- AZALBERT Nicolas, « Sous la terre comme au ciel », *Les Cahiers du cinéma*, n°661, novembre 2010, p. 52.
- BERJON Jean-Christophe, « Cannes 2010 à propos de : *Nostalgie de la lumière* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°575, septembre 2010, p. 127.
- GAFFEZ Fabien, « Cannes 2010 à propos de : *Nostalgie de la lumière* », *Positif*, n° 593-594, juillet 2010, p. 92.
- GUZMAN Patricio. « À propos de son film *Nostalgie de la lumière* », *Essaim*, vol. 26, no. 1, 2011, pp. 115-135, [en ligne](#).
- LEPASTIER Joachim, « Docs au long cours », *Les Cahiers du cinéma*, n°667, mai 2011, pp. 64-65.
- MARTINEZ Dominique, « *Nostalgie de la lumière* », *Positif*, n° 597, novembre 2010, p. 47.
- MERANGER Thierry (interviewer), « Le scénario imaginaire. Entretien avec Patricio Guzman et Renate Sachse », *Les Cahiers du cinéma*, n°716, novembre 2015, p. 31-32.
- VIGNAUX-LAURENT Anne, « *Nostalgie de la lumière* », *Jeune Cinéma*, n° 331-332, Été 2010, p. 70.
- VIGNAUX-LAURENT Anne, « *Nostalgie de la lumière* », *Jeune Cinéma*, n° 333-334, Automne 2010, p. 49.

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](#)

4. Des ressources pédagogiques :

- Le [dossier du film](#) dans le cadre de Lycéens et apprentis au cinéma 2015. Il est réalisé par le CNC et *Les Cahiers du cinéma*.
- Un ouvrage publié par le réseau [Canopé](#).
- Le dossier de [Transmette le cinéma](#). Sur le site également, une [fiche](#) sur le cinéaste

5. Pour approfondir :

- MARTIN-JONES David, « Paysages en devenir-archivé. Une mémoire de l'univers non-anthropocentrique dans *Nostalgie de la lumière* », *Chimères*, vol. 89, no. 2, 2016, pp. 213-226.
- MELESE Lucien, « Seul dans le noir », *Le Coq-héron*, vol. 211, no. 4, 2012, pp. 33-44.
- RICCIARELLI CARDINALE Cecilia, *El cine documental según Patricio Guzmán*, Santiago de Chile, Fidocs, 2011, 245 pages
- THEODORE Rachel, « La légitimation des inégalités socio-économiques au Chili. Essai sur les imaginaires sociaux », *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 102, no. 3, 2016, pp. 75-94.

François Truffaut, *L'enfant sauvage*, 1970

Réalisation : François Truffaut

Scénario : François Truffaut et Jean Gruault, d'après Jean Itard, *Mémoire et*

Rapport sur Victor de l'Aveyron (1801 et 1806)

Acteurs principaux : Jean-Pierre Cargol, François Truffaut, Françoise Seigner,

Jean Dasté, Annie Miller, Claude Miller

Direction de la photographie : Néstor Almendros



*

L'enfant sauvage raconte le parcours d'un enfant qui aurait grandi dans les forêts aveyronnaises à la fin du XVIIIe siècle, depuis le moment où une paysanne le trouve, jusqu'à son apprentissage de la vie parisienne auprès du Dr. Itard. Une fois capturé, l'enfant éveille en effet la curiosité du docteur parisien qui le fait venir à Paris pour tenter de déterminer son degré d'intelligence alors que celui-ci n'aurait reçu aucune forme d'éducation. L'enfant, après quelques péripéties, parvient à la capitale, et il est recueilli dans l'institution qu'Itard dirige avec le professeur Pinel, et qui est réservée aux sourds-muets de la capitale. Or, l'enfant ne s'adapte pas à la vie en société : il est rejeté par les autres pensionnaires de l'institution ; il devient un objet de foire entre les Parisiens ; il provoque un conflit entre les deux savants, Pinel voulant l'interner dans un asile pour idiots, tandis qu'Itard ne voit dans ses comportements qu'une absence d'éducation. C'est ce dernier qui a le dernier mot, et qui se voit confier l'enfant par l'administration. Il lui donne alors le prénom de Victor. Cependant, après un long travail d'acculturation, Victor finit par s'enfuir. Le Dr. Itard pense avoir échoué quand l'enfant revient de lui-même pour retrouver l'affection du docteur et de sa gouvernante, Madame Guérin.

L'enfant sauvage, ainsi, soulève des questionnements liés à l'éducation, et plus généralement à la culture, peu après Mai 1968. Si le film s'apparente à un exposé scientifique, il cherche davantage qu'il ne résout, et il interroge les moyens pédagogiques mis en œuvre pour faire de Victor un Homme, dépassant de la sorte sa condition première, qui le rapproche de l'animal. F. Truffaut, qui joue en même temps qu'il réalise, semble affirmer que toute forme d'enseignement est également une mise en scène. Même si cette éducation correspond dans le film à un passage, celui de l'instinct animal à la culture de l'humain, aucun jugement n'est porté, et *L'enfant sauvage* interroge surtout les origines des civilisations, de leur langage et de la communication entre les individus. Aussi, les plans de *L'enfant sauvage*, ne sont jamais filmés du point de vue de Victor, comme si cela était impossible. L'enfant demeure l'objet du spectacle, et il faut attendre la toute fin du film pour le voir échanger un regard avec l'autre.

Cette forme de dialectique entre nature et culture ne peut cependant pas être envisagée sans considérer le contexte

esthétique dans lequel F. Truffaut réalise son film, et qui est celui de la Nouvelle Vague. Il n'est pas anodin que Victor finisse à Paris, et que la capitale de la France soit son lieu de socialisation. Les auteurs de la Nouvelle Vague ont fréquemment situé l'action de leurs films à Paris, et en premier lieu F. Truffaut. S'il s'agissait d'une réaction face aux images de Paris telles que le proposait le cinéma de la tradition de qualité⁴, l'omniprésence de Paris s'est surtout imposée chez les cinéastes de la Nouvelle Vague car la plupart d'entre eux y vivaient. Pourtant, J.-L. Godard était suisse, J. Rivette était normand, E. Rohmer, corrézien, et C. Chabrol, s'il était né à Paris, avait passé la majeure partie de son enfance dans la Creuse. En fin de compte, le seul Parisien du groupe était F. Truffaut. C'est que le projet de centrer les films sur Paris n'avait rien de biographique : il comportait une composante essentiellement esthétique, et politique. Et déjà, le Paris de la Nouvelle Vague prend pour décor principal la rue, et ce dans des quartiers peu montrés jusque-là. C'est le Paris des bistros, de leur terrasse, et des appartements. Il faut se rappeler le générique des *Quatre-cents coups* de F. Truffaut (1959), et les déambulations que porte la caméra dans le centre de la ville comme dans ses périphéries. Au cours de ce vagabondage, la caméra découvre le ciel, et contrevient de la sorte à toute sensation d'enfermement par l'ouverture vers un ailleurs incertain. A. Doinel, dans le reste du film, parcourt les rues de la capitale, et il est à noter que le seul vrai moment de bonheur familial qui lui est autorisé de vivre se déroule en plein centre-ville : il s'agit de la sortie au cinéma Gaumont-Palace de la Place Clichy. C'est que pour F. Truffaut, la ville n'est pas vécue sur le mode romantique du lieu de déperdition vampirique : elle est avant tout lieu de culture, s'opposant par-là à l'agressivité de la nature. A ce sujet, on observera que tout éloignement de Paris est également un éloignement par rapport à la culture, et une expression d'un dépérissement : A. Doinel est enfermé en-dehors de la ville, à la campagne, loin de Paris qui était son refuge. A cet égard, il faudrait rappeler que *L'enfant sauvage* est dédié à J.-P. Léaud⁵, que F. Truffaut associe peut-être à Victor, quand il joue lui le rôle du Dr. Itard.

Le cinéma est en conséquence tout aussi central que les autres thématiques abordées dans le film. L'ouverture de la première séquence en iris, et sa fermeture en zoom arrière selon le même procédé, est là pour le souligner. D'ailleurs, *L'enfant sauvage* est la première collaboration entre le cinéaste F. Truffaut et le chef opérateur N. Almendros lequel, dans son ouvrage *L'Homme à la caméra* (1980), fait remarquer que *L'enfant sauvage* doit être pris comme un hommage aux films muets et aux premiers regards du cinéma. Or, ces premiers regards ont lieu dans des foires et des fêtes foraines, où étaient également montrés des sortes de bêtes humaines, telles Victor. A la toute fin du film, d'ailleurs, l'image l'emporte sur l'écriture - et, peut-être, la ville sur la nature. Après la fugue de Victor, le Dr. Itard se retrouve seul dans son bureau face à ce qu'il pense être son échec. Un insert sur son cahier permet de lire ce qu'il vient d'y rédiger : « Malheureusement, le jeune Victor s'est échappé ». C'est à ce moment que soudain, Victor apparaît derrière la vitre du bureau. De lui-même, l'enfant sauvage est revenu vers le Dr. Itard qui se lève pour aller le recueillir une nouvelle fois. Celui-ci s'arrête d'écrire ; sa parole n'est plus de la même façon celle de la voix off qui observe ; elle s'adresse à Victor et elle dit : « Tu n'es plus un sauvage, même si tu n'es pas encore un Homme. » La situation d'interlocution, néanmoins, passe avant tout dans un échange de regards.

*

⁴ M. Carné, R. Clair, C. Autant-Lara, notamment.

⁵ Tandis que *Les Quatre-cent coups* étaient dédiés à A. Bazin.

1. Pour une première approche :

- Toutes les informations techniques et liées à la production : le site [Imdb](#).
- La bande annonce du film sur le site [Allocine](#), avec des extraits en plus.

2. Des critiques sur internet :

- MORICE Jacques, « *L'enfant sauvage* », *Télérama*, [en ligne](#).
- « *L'enfant sauvage* », *Cinéclub de Caen*, 28 février 2015, [en ligne](#).

3. Quelques articles sur le film :

- AUMONT Jacques, « *L'enfant sauvage* », *Les Cahiers du cinéma*, n°219, avril 1970, p. 62.
- DANÉY Serge, « Amphisbetesis », *Les Cahiers du cinéma*, n°222, juillet 1970, p. 31-32.
- DELIGNY Fernand, « A propos de *L'Enfant sauvage*. Correspondance Fernand Deligny - François Truffaut », *1895*, n° 42, février 2004, p. 98.
- JORDAN Isabelle, « *L'Enfant sauvage* », *Positif*, n° 116, mai 1970, p. 68.
- MAGNY Joël, « *L'Enfant sauvage* », *Cinéma*, n° 302, février 1984, p. 62.
- OUDART Jean-Pierre, « Les aveux maîtrisés », *Les Cahiers du cinéma*, n°222, juillet 1970, p. 26-31.
- RHEM Jean-Pierre, « *L'Enfant sauvage* (1969) : l'enfance à la fenêtre », *Les Cahiers du cinéma*, n°592, juillet-août 2004, p. 29.
- TRUFFAUT François, « Comment j'ai tourné *L'Enfant sauvage*. », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 107, octobre 1970, p. 8.

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](#)

4. Des ressources pédagogiques :

- Des pistes et des ressources pédagogiques sur le site de [Canopé](#), en particulier le [dossier](#) de Télédoc, qui comprend une analyse de séquence.
- Le dossier de [Transmettre le cinéma](#).
- Un dossier payant réalisé par [les grignoux](#).

5. Pour approfondir :

- ANGER Cédric, *L'enfant sauvage*, Paris, CNC : Film de l'Estran, 2004, 24 pages.
- GOGUEL D'ALLONDANS Thierry, « Un corps social en travail », *Multitudes*, vol. 67, no. 2, 2017, pp. 188-197.
- LEBRUN Jean, « Victor, l'enfant sauvage », *La marche de l'histoire*, France Inter, 15 mars 2017, 28 minutes.
- LOUGUET Patrick, *Jean, Antoine, Mouchette et les autres. Sur quelques films d'enfance*, Arras, Artois Presses Université, 2015, 258 pages.
- MEIRIEU Philippe, « Le docteur Itard et l'enfant sauvage », *Sciences humaines*, décembre 2016, janvier-février 2017, [en ligne](#).
- MEIRIEU Philippe, « Le pari de l'éducabilité. Les soirées de l'ENPJJ », *Les Cahiers Dynamiques*, vol. 43, no. 1, 2009, pp. 4-9.
- POSTEL-VINAY Olivier, « Itinéraire d'une enfant sauvage », *L'Histoire*, vol. 277, no. 6, 2003, p. 19.

Andrew Niccol, *Bienvenue à*

Gattaca, 1997

Réalisation : Andrew Niccol

Scénario : Andrew Niccol

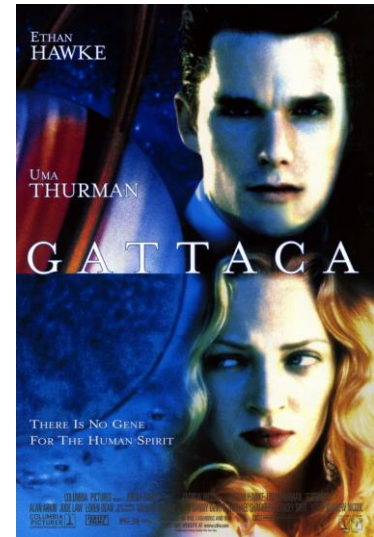
Acteurs principaux : Ethan Hawke, Uma Thurman, Gore Vidal, Xander Berkeley,

Jayne Brook, Elias Koteas, Maya Rudolph, Una Damon, Elizabeth Dennehy,

Jude law

Musique : Michael Nyman

Direction de la photographie : Slawomir Idziak



*

Bienvenue à Gattaca est un film de science-fiction qui situe son action dans un futur proche, au sein d'une société dominée par la génétique, et par ses dérives eugénistes. Dès la première séquence, son réalisateur, A. Niccol, inscrit ainsi son film dans les questionnements que soulèvent les progrès de la science, et en particulier de la médecine, ici dans le domaine de la bioéthique. Celle-ci revient en effet sur la naissance du personnage principal du film puis sur celle de son frère : alors que le premier, Vincent, est le fruit du hasard produit par la combinaison naturelle des gènes de ses parents, les gènes du second, Anton, sont sélectionnés après la fécondation. Vincent a été conçu dans une automobile, sa mère et son père ayant décidé de se passer des services de la science. Or, la goutte de sang qui lui est prélevée dès sa naissance nous apprend que son espérance de vie est d'un peu plus de trente ans. C'est ce qui pousse ses parents à concevoir Anton avec l'aide de la génétique. Enfants, les deux frères grandissent dans un esprit de compétition, notamment en se lançant des défis dans la mer. Vincent perd systématiquement. Dans le même temps, la nouvelle société évolue, ou plutôt s'approfondit : alors que la sélection des gènes ne consistait qu'à assurer une meilleure santé physique et mentale aux nouveau-nés, une sélection par les gènes, bien qu'illégale, est de plus en plus pratiquée, et tolérée. Vincent voit en conséquence ses rêves de voyages dans l'espace s'éloigner : ses caractéristiques génétiques ne lui permettront jamais d'être pilote spatial. Cependant, un événement vient modifier le cours de la vie de Vincent : il finit par battre son frère à leur jeu dans la mer et le sauve de la noyade. Il se met alors à penser qu'il est possible de dépasser son profil génétique. Pour cela, il se voit contraint de devenir un pirate génétique : la législation a encore évolué, et la sélection par les gènes est devenue légale. Les humains sont divisés en deux classes : les valides et les non-valides. La société est dominée par la sécurité, en particulier sanitaire. Le monde décrit dans le film est marqué par une propreté aseptisée. Les contrôles d'urine et d'empreintes sont constants. Les individus ressemblent à des clones. La compétition est partout. C'est alors que Vincent, devenu homme de ménage, contacte le trafiquant German qui le met en relation avec un valide déclassé, Jérôme Morrow, ancien champion de natation handicapé suite à une tentative de suicide dans le désespoir de ne finir jamais premier,

toujours deuxième. Ce dernier fournit à Vincent d'innombrables fragments de son corps qui lui permettent de passer tous les contrôles d'identité génétique, et de se faire passer pour lui ; en échange, Vincent lui offre la possibilité de maintenir son train de vie. Dans ce monde de clones où l'individualité se trouve réduite, Vincent devient dès lors le double de Jérôme : en quelque sorte, il disparaît derrière cette identité piratée, de même que Jérôme, qui devient Eugène, et qui est condamné au secret pour ne pas éveiller les soupçons. En d'autres termes, Vincent acquiert les caractéristiques du corps de Jérôme qui vit, à travers Vincent qui est lui, la vie qu'il ne peut avoir. D'une certaine façon, l'un devient l'ombre de l'autre. De la sorte, l'un des questionnements soulevés par *Bienvenue à Gattaca* concerne l'identité des individus, voire leur réalité même, dans ce monde dirigé par la génétique. Car Vincent ne peut être le double de Jérôme, sans ne plus exister. Dans ces conditions, c'est son caractère d'être réel qui est fragilisé. D'ailleurs, il s'efface ou mute derrière son déguisement : il porte des lentilles de couleur ; il modifie la couleur de ses cheveux ; il allonge ses tibias par la chirurgie. Quand Irène semble tomber amoureuse de lui, il est difficile de savoir si c'est sa personne qu'elle aime, ou son identité génétique, si c'est Vincent, ou bien Jérôme, ou encore, en fin de compte, aucun des deux. Comment dès lors tenir ? Grâce à cette entreprise clandestine de résistance, et grâce à un rêve d'évasion, celui de pouvoir prendre place dans le prochain voyage vers l'infini de l'espace, qui a lieu tous les soixante-dix ans. Au-delà de ce simple fait, de cet objectif, concrètement, nous ne voyons rien. Seul est montré le centre spatial de Gattaca, dont Vincent, à force de dépassement de soi, et de son corps, devient le meilleur élève pilote.

Les plans de Vincent vont néanmoins être perturbés par un assassinat dans la base de Gattaca : le chef du centre est retrouvé mort, et la police enquête sur les lieux, pour retrouver le meurtrier. Autre problème pour Vincent : Anton est l'un des enquêteurs. Sa présence au cœur de la narration réactive les questionnements autour de la notion de double : Anton, c'est le nom que Vincent aurait dû porter. Son père Antonio se ravise au dernier moment, alors qu'il vient d'apprendre ses déficiences génétiques, et il décide de lui donner le nom de Vincent. C'est donc le second fils, copie réussie cette fois - du père ? -, qui se nommera Anton. Au-delà du fait que Vincent est l'ombre d'Anton dans leur enfance, ou une copie ratée, alors qu'il le précède, le jeu sur le nom de l'un qui aurait dû être celui de l'autre étend les interrogations sur l'identité des choses au langage et au fait de les nommer. Peut-être ici faudrait-il s'en référer au *Cratyle*, déjà pour rappeler que malgré tout, Vincent ne pourra jamais être la reproduction parfaite de Jérôme : il y aura toujours une différence entre les deux, car de même qu'il ne peut y avoir deux Cratyle, il ne peut y avoir deux Jérôme, ni deux Vincent, pas plus que deux Antonio. Ce qui les caractérise tous, c'est leur stricte singularité, leur unicité, qui est la structure fondamentale du réel. Ce que perdent, par conséquent, les individus dans le monde de Gattaca, ce sont des bribes de réel.

Bienvenue à Gattaca est ainsi une fable futuriste sur les dérives de la science nouée autour d'une intrigue policière. En cela, il rappelle *Soleil vert* de R. Fleischer (1973), ou *Brazil* de T. Gilliam (1985), et il annonce *Matrix* des sœurs Wachowski (1999), et l'ensemble de ce que l'on appelle désormais les dystopies contemporaines. Situé à une sorte de charnière entre ces deux moments, le film revivifie ce qui serait un genre sur un mode avant tout philosophique. Ici aussi, l'ouverture de *Bienvenue à Gattaca* annonce la suite. Alors qu'à l'écran nous assistons à la naissance de Vincent, celui-ci, par l'intermédiaire de sa voix, off, s'interroge : « Je n'ai jamais compris pourquoi ma mère a fait

confiance à Dieu plutôt qu'au généticien du coin ». Sa phrase renvoie sans doute aux deux citations en exergue du film, qui semblent entrer en contradiction. La seconde, attribuée au psychiatre et chercheur en bioéthique W. Gaylin affirme que « Non seulement nous manipulons la nature mais elle nous pousse à le faire ». Par-là, W. Gaylin semble considérer que l'humanité glisse fatalement vers Gattaca et que presque, il ne pourrait en être autrement. De nombreux motifs du film établissent des proximités avec la fin des années 1990 et même avec les années 1950 : le centre de Gattaca est en réalité le centre municipal du comté de Marin aux Etats-Unis, construit en 1957 ; les automobiles rappellent les Rover P6 ou les Citroën DS ; un carton nous situe « dans un avenir pas très lointain ». D'ailleurs, vingt-et-un ans plus tard, un médecin chinois de Shenzhen donne naissance à deux jumelles génétiquement modifiées pour résister au VIH. A cet égard, le nom même de Gattaca se veut un rappel à cette société décrite dans le film, ou plus précisément son image : les lettres qui le forment sont les quatre sigles des bases azotées de l'ADN. On en revient au rapport entre les mots qui les nomment et les choses nommées, et au *Cratyle*. Toutefois, la citation de W. Gaylin apparaît juste après un extrait de l'*Ecclésiaste* : « Regarde l'œuvre de Dieu, Qui pourra redresser ce qu'Il a courbé ? » De prime abord, il serait permis de penser que ces deux textes entrent en contradiction, et que la nature ou alors l'œuvre de Dieu, en somme ce qui est, ne peut être modifiée ou manipulée, notamment par la science. Or, il faut remettre cet extrait biblique en contexte, sans quoi, et d'autant plus monté avant la seconde citation, il pourrait devenir trompeur. Voici ce qui le précède dans l'*Ecclésiaste* : « Car à l'ombre de la sagesse on est abrité comme à l'ombre de l'argent ; mais un avantage de la science, c'est que la sagesse fait vivre ceux qui la possèdent. » Si le verset utilisé dans le film est directement relié à la science par le précédent, mais dans un sens qui paraîtrait autre que celui insinué par les mots de W. Gaylin, le verset suivant nous éclaire quant à sa signification : « Au jour du bonheur, sois heureux, et au jour du malheur, réfléchis : Dieu a fait l'un comme l'autre, afin que l'homme ne découvre en rien ce qui sera après lui. » Vincent, peut-être, ne peut avoir accès aux choses invisibles, ce qui doit lui permettre de voir la vanité du monde qui l'entoure. La perçoit-il, ou au contraire s'efface-t-il au-dedans d'elle ? Devient-il lui-même l'invisible ? Quoiqu'il en soit, A. Niccol dans son film, se demande peut-être si la science réellement n'est pas ce qui précisément s'arrête aux frontières de la manipulation de la nature, même si cette dernière nous y pousse, et ce grâce à la sagesse humaniste qui l'accompagnerait.

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les informations techniques et liées à la production : le site [Imdb](#).
- La bande annonce du film sur le site [Allocine](#), avec des extraits en plus.

2. Des critiques sur internet :

- GENIN Bernard, « Bienvenue à Gattaca », *Télérama*, [en ligne](#).
- LACUVE Jean-Luc, « Bienvenue à Gattaca », *Ciné-club de Caen*, 10 avril 2016, [en ligne](#).
- NICKLAUS Olivier, « Bienvenue à Gattaca », *Les Inrocks*, 1^{er} janvier 1997, [en ligne](#).

3. Quelques articles sur le film :

- ANGIPOUST Sylvain, « Bienvenue à Gattaca », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 642, avril 2017, p. 37.
- CAMY Gérard, « Bienvenue à Gattaca », *Jeune Cinéma*, n° 249, mai 1998, p. 48.
- DAHAN Yannick, « Bienvenue à Gattaca », *Positif*, n° 447, mai 1998, p. 46.

- GARSAULT Alain, « Bienvenue à Gattaca », *Positif*, n° 453, novembre 1998, p. 28.
- LARCHER Jérôme, « Bienvenue à Gattaca », *Les Cahiers du cinéma*, n°523, avril 1998, p. 81.
- RIOULT Nicolas, « Bienvenue à Gattaca », *L'Écran Fantastique*, n° 172, avril 1998, p. 70.

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](#)

4. Des ressources pédagogiques :

- Le dossier pédagogique du [CNC](#) dans le cadre de Collèges au cinéma.
- Un ensemble de ressources dans le cadre de [Collèges au cinéma](#) de l'Académie de Dijon.
- Les ressources pédagogiques de [Collèges au cinéma Seine et Marne](#).
- Une analyse pour les cours de philosophie sur le site [La-philosophie](#).
- Un parcours de lecture proposé par [l'Académie de Lille](#).
- Un dossier très fouillé sur le [web pédagogique](#) (histoire des arts CSES Jean Lagarde).
- Le dossier de [Transmettre le cinéma](#). Sur le même site, un page consacrée à [A. Niccolò](#).

5. Pour approfondir :

- GODIN Christian, « Sens de la contre-utopie », *Cités*, vol. 42, no. 2, 2010, pp. 61-68.
- LE BRETON David, « 4. Le corps brouillon des sciences de la vie », in LE BRETON David, *L'Adieu au corps* (sous la direction de), Editions Métailié, 2015, pp. 103-143.
- LEPETIT Virginie, « Génétique. Bienvenue à Gattaca : on sait tout de l'ADN des Islandais », *Courrier International*, 26 mars 2015, [en ligne](#).
- MOINE Raphaëlle, « Les créatures du docteur Moreau à l'écran : vertiges de la science et vertiges de la loi », *Tumultes*, vol. 25, no. 2, 2005, pp. 133-146.
- SANLAVILLE Damien. « Problèmes éthiques soulevés par la démocratisation des analyses pangénomiques. Exemple de l'Analyse Chromosomique sur Puce ADN (ACPA) », *Laennec*, vol. tome 61, no. 4, 2013, pp. 7-18.