

La responsabilité environnementale au cinéma : des Duvivier à *Bigger Than Us*



Stéphane Callens, LEM UMR 9221 CNRS

Stephane.callens@univ-artois.fr

Draft, mai 2025

NOTE INTRODUCTIVE. Une ébauche des itinéraires des questions de responsabilité environnementale dans l'histoire du cinéma se trouve dans le peu qui me reste des archives familiales (avec deux cinéastes : Julien et Éric Duvivier). Celles-ci débutent avec des documents remontant à mon arrière grand père, père du cinéaste Julien Duvivier. Cette ébauche sur échantillon familial est ici complétée dans une synthèse sur un vaste ensemble des réalisations cinématographiques portant sur la question de l'environnement dans l'histoire du cinéma.

1. Introduction

Le film '*Bigger Than Us*' de Flore Vasseur incarne un nouveau cinéma de la responsabilité écologique globale. Mais cette idée a des racines généalogiques dans l'histoire du cinéma. L'évolution du rapport entre l'homme, la société et l'environnement dans le cinéma se fait en trois étapes : celle des tensions sociales imposées par un cadre naturel, celles d'une expérience humaine spécifique à des situations extrêmes, celle d'une citoyenneté planétaire.

Nous proposons une histoire de la responsabilité vis à vis de l'environnement dans l'histoire du cinéma des origines à nos jours. Nous avons l'idée de trois périodes, une première période où l'environnement agit, crée une atmosphère qui contraint les drames et intrigues humaines, il leur apporte dépaysement et participe d'une responsabilité qui s'impose aux récits cinématographiques. La césure de l'anthropocène (généralement placée vers les années 1950-1960) se manifeste d'abord plutôt par le documentaire, une expérience limite, celle du vulcanologue qui est dans la gueule du volcan. Cela tourne autour d'une expérience de l'extrême dont un narrateur relate sa démarche d'exploration des phénomènes plus grands qu'eux-mêmes. Enfin une troisième période récente est celle d'un activisme

planétaire, dans des intrigues de science-fiction, des documentaires ou dans des scénarios grand public sur l'inertie face au changement climatique par exemple.



Tableau 1 : Les responsabilités environnementales

Un environnement qui agit : décor, atmosphère, destin	<i>Nanouk</i> (Robert Flaherty, 1922) – Nature comme cadre de survie. <i>L'Aurore</i> (F.W. Murnau, 1927) – Paysage expressionniste, émotionnel. <i>La Terra Trema</i> (Visconti, 1948) – Une communauté confrontée à la dureté du monde naturel. <i>Le salaire de la peur</i> (Clouzot, 1953) – La tension liée à un environnement oppressant. Westerns classiques : <i>The Searchers</i> (John Ford, 1956) – Immensité naturelle et drame humain.	Période : des origines du cinéma aux années 1950-60 L'environnement n'est pas encore une entité menacée par l'homme ; il est sauvage, dangereux, sublime, souvent porteur d'un destin (romantisme ou naturalisme). Il impose ses lois au récit.
Une expérience aux limites	<i>La Soufrière</i> (Werner Herzog, 1977) – L'attente de l'éruption comme expérience du sublime. <i>Koyaanisqatsi</i> (Godfrey Reggio, 1982) – Une société hors d'équilibre, sans narration. <i>Baraka</i> (Ron Fricke, 1992) – La planète comme sujet contemplatif. <i>Grizzly Man</i> (Werner Herzog, 2005) – Fusion et désillusion dans la quête d'un lien avec la nature. <i>Le syndrome du Titanic</i> (Nicolas Hulot, 2009) – Documentaire d'alerte. Films catastrophe des années 70 : <i>Soylent Green</i> (1973), <i>Silent Running</i> (1972).	Période : années 1960-90 La nature devient un espace à explorer, documenter, ou qui commence à se dérégler. Le documentaire devient un lieu d'expression privilégié de cette conscience. La catastrophe devient un objet cinématographique. La subjectivité de l'explorateur ou du scientifique est souvent au centre.
Un activisme d'une citoyenneté planétaire	<i>An Inconvenient Truth</i> (Davis Guggenheim, 2006) – Film-charnière militant. <i>Before the Flood</i> (Fisher Stevens, 2016) – Activisme hollywoodien. <i>Don't Look Up</i> (Adam McKay, 2021) – Métaphore du changement climatique via la satire. <i>Wall-E</i> (Pixar, 2008) – SF poétique et critique du consumérisme. <i>Snowpiercer</i> (Bong Joon-ho, 2013) – Effondrement climatique. <i>Avatar</i> (James Cameron, 2009/2022) – Allégorie écologique planétaire. <i>Goliath</i> (Frédéric Tellier, 2022) – Thriller éco-politique.	Période : années 2000 à aujourd'hui L'environnement au cinéma devient explicitement politique : il appelle à la prise de conscience, à l'action, L'environnement est au centre du drame, comme sujet en soi.

Pour préciser les grandes modifications dans cette histoire de la responsabilité environnementale, trois films sur la vie en zone arctique peuvent être comparés.



Tableau 2 : TRIPTYQUE ARCTIQUE : Flaherty – Malaurie – Ostenfeld			
<i>Période</i>	<i>Auteur/film</i>	<i>Vision de l'environnement</i>	<i>Position du cinéma</i>
Nature agissante (1922)	Robert Flaherty – <i>Nanouk</i>	Environnement fatal et poétique, nature comme cadre de survie	Ethnographie poétique, mythifiée
Expérience limite (1955)	Jean Malaurie – <i>Les Derniers Rois de Thulé</i>	Environnement politique, mis en danger, enjeu géostratégique	Document anthropologique, voix des peuples menacés
Activisme planétaire (2022)	<i>Into the Ice</i> (2022), Lars Ostenfeld	Arctique comme baromètre du climat mondial, une zone en surchauffe	Cinéma d'engagement, geste scientifique et politique

La trame de *Nanouk* (titre original : *Nanook of the North*, 1922), réalisé par Robert Flaherty, est assez simple mais profondément structurée autour de la vie quotidienne d'un chasseur inuit et de sa famille dans l'Arctique canadien. C'est un documentaire ethnographique pionnier — souvent considéré comme le premier long métrage documentaire de l'histoire du cinéma. Le film suit Nanouk, un Inuk vivant avec sa femme Nyla et leurs enfants, dans leur lutte pour survivre dans un environnement arctique extrême. Il documente leurs activités quotidiennes. Le film montre comment l'humain vit en harmonie avec une nature extrême, sans chercher à la dominer dans une dépendance au milieu naturel : le froid, la glace, les ressources animales dictent l'organisation de la vie. La nature y est présente comme force omnipotente, qui impose un cadre et des règles de vie. Elle ne parle pas, ne se dérange pas, mais domine silencieusement la trame narrative.

La comparaison des documentaires de Jean Malaurie (1955) au film muet *Nanouk* de Robert Flaherty (1922) est extrêmement féconde. Ils plongent tous deux dans le monde inuit, mais à partir de postures, éthiques et époques radicalement différentes.

TABLEAU 3 : FLAHERTY ET MALAURIE	
<i>Posture du cinéaste / narrateur</i>	
Flaherty (1922) – Nanouk	Malaurie (1955) – Les Derniers Rois de Thulé
Cinéaste extérieur, venu "d'en bas", presque explorateur	Anthropologue impliqué, éthiquement engagé, scientifique-humaniste
Représentation romancée : mise en scène du quotidien inuit	Démarche documentaire sobre, fidélité ethnographique, volonté de témoignage
Le réalisateur reste maître du récit	Malaurie s'efface derrière la parole inuit (parfois jusqu'à la cosignature)
<i>Vision de l'environnement</i>	

Flaherty : Nature décor / mythe L'environnement est hostile mais poétique — sorte d'épopée blanche, sans enjeux collectifs Rapport romantique : la nature façonne les âmes Aucune mention du changement / modernité	Malaurie : Nature vécue / menace politique Le paysage est politique : il est territoire de colonisation, d'extraction, de transformation climatique Rapport critique : la nature est mise en danger par la modernité, l'Occident, les essais nucléaires, le pétrole Malaurie dénonce l'acculturation forcée (déchristianisation, militarisation de l'Arctique)
<i>Le peuple inuit comme sujet ou objet</i>	
Flaherty : regard paternaliste Nanouk est héros naïf, presque comique ; il est mythifié, mais jamais auteur de son propre récit Mise en scène de coutumes parfois disparues, recréées pour la caméra Aucune contextualisation historique	Malaurie : regard fraternel Malaurie s'efforce de rendre la parole aux Inuits, il milite pour leur autoreprésentation Observation attentive des mutations culturelles en cours, sans nostalgie figée Intégration forte des enjeux géopolitiques, postcoloniaux, climatiques
<i>Finalité du film</i>	
Flaherty : émerveillement, exotisme tendre Film destiné au grand public occidental, souvent dans une optique de divertissement Absence d'enjeux contemporains	Malaurie : alerte, mémoire, plaidoyer Démarche savante, mais visant à influencer sur la politique Intégration directe des enjeux de la modernité, de l'ethnocide, de la science nucléaire

Flaherty pose un regard enchanté, poétique un peu paternaliste, emblématique d'un cinéma ethnographique pré-anthropologique. Malaurie, trente ans plus tard, opère un tournant : le cinéma devient outil de résistance, d'alerte et de justice mémorielle et politique. L'activisme est toujours présent dans les trois phases, mais sa place dans les intrigues portées à l'écran est différente. Malaurie donne la parole et s'efface.

Tableau 4 : <i>Into the Ice</i> (2022), Lars Ostfeld
Lieu : Groenland – immense calotte glaciaire.
Personnages : glaciologues, climatologues, scientifiques descendant dans les crevasses pour mesurer la fonte des glaces.
Récit : à la fois quête scientifique et aventure physique, comme un écho contemporain des Tazieff ou Cousteau.

Tonalité : grave, inquiète, mais aussi porteuse d'un geste de soin : on mesure pour avertir, on explore pour comprendre, on filme pour mobiliser.

Solidarité : ici, entre savoir scientifique, mémoire humaine, et nécessité d'agir collectivement.

Le film rend l'environnement plus vaste encore : il s'agit du climat de la planète, non d'un lieu isolé, introduit une solidarité interdisciplinaire et transnationale (chercheurs, populations locales, institutions). Il témoigne de l'inversion du regard : l'homme n'est plus maître de la nature, mais responsable envers elle.

La polysémie du titre "*Bigger than us*" fonctionne comme une clef symbolique de ce triptyque :

1. Chez Flaherty, le Grand Nord impose ses lois, l'environnement est plus fort que nous, et ceci constitue la condition humaine,
2. Chez Malaurie, les Inuits sont meilleurs que nous car ils vivent en équilibre fragile avec le milieu, sans le dominer, ils sont en compétition avec des activités nouvelles destructrices (base nucléaire),
3. Dans le cinéma contemporain, le geste scientifique ou activiste devient un moyen d'être "plus grand que nous-mêmes", en se hissant à la hauteur de la crise.

Le "nous" dans l'expression "*bigger than us*" se transforme : l'environnement est plus grand que les humains (Flaherty), puis l'expression devient critique et planétaire.

Il peut être distingué des invariants dans un processus dynamique, que Chakrabarty propose de résumer en une transition du Global au Planétaire. Les invariants de cette dynamique qui peuvent être repérés et qui sont pleinement exposés dans le film "*Better than us*" est un principe de solidarité ou d'humanité (expression de la charte de la Croix Rouge et du Croissant Rouge) et celui d'un activisme. Le plan suivi ici est l'exposition de ces grands invariants, puis le détail des phases du processus transitionnel.

PARTIE I : L'esprit du cinéma : les principes d'humanité et d'engagement civique

1. Le principe d'humanité

Le principe d'humanité est celui d'une sollicitude à autrui. Il régit les organisations internationales pour des opérations de secours. Il est très souvent présent dans toute l'histoire du cinéma depuis son origine. Ce principe d'humanité a été présent dans trois ensembles cinématographiques, celui des débuts et de la transition du parlant, celui des documentaires au début de la télévision, et dans le cinéma contemporain.

La période des débuts du cinéma est marquée par l'expérimentation technique, mais très vite, il devient un vecteur narratif et émotionnel. Les premiers films muets communiquent souvent une empathie universelle à travers les gestes, les regards, et les situations humaines fondamentales (pauvreté, injustice, tendresse, souffrance). Les thématiques du secours aux

réfugiés, de la liberté d'expression, de la sécurité alimentaire du film *Better than us* sont déjà celles du cinéma de Chaplin. Le principe d'humanité est fortement présent, souvent incarné dans des figures vulnérables, porteurs de valeurs universelles.

Les débuts de la télévision et du documentaire (années 1950 – 1970), sont celles d'une période de *Voice*, comme dans l'anthropologie de Malaurie. Il s'agit de donner la parole à des gens ordinaires, aux femmes, aux oubliés, aux travailleurs. Il existe une pression de censure qui se transforme avec l'introduction de la télévision. La situation antérieure est bien illustrée par les péripéties entourant la conception du film « *Au royaume des cieux* » sorti en 1949. Le scénario initial est celui de la documentation d'une révolte de la prison de femmes mineures de Fresnes en 1946. Il rencontre une vive opposition de la part du Ministère de la justice qui allume un contrefeu par le réalisateur Maurice Coche (« *La cage aux filles* »). Le film de Duvivier sort toutefois en le présentant dans son générique comme une œuvre romanesque, et ne doit être considéré comme tel. La caméra devient un outil de sollicitude, d'écoute, de regard critique et solidaire. Il peut être toutefois toujours imprudent de vouloir s'en tenir au simple documentaire.

Le principe d'humanité dans le cinéma contemporain se trouve dans une diversité d'approches avec des gradations multiples entre le documentaire brut et l'œuvre romanesque. Le principe d'humanité est très présent, mais souvent confronté à des tensions: le regard du cinéaste est parfois critique, inquiet, mais rarement indifférent.

La sollicitude cinématographique évolue avec les sociétés, mais reste une boussole fondamentale du cinéma, notamment dans ses formes les plus sincères et humanistes. Ne dehors du principe d'humanité, il peut y avoir des pamphlets complotistes contre le cinéma, des limitations réglementaires privilégiant des formulations édulcorées de questions contemporaines. Il a existé des civilisations avec des formes de spectacle vivant basés sur une cruauté institutionnalisée (jeux du cirque, hécatombes humaines publiques...), le développement du cinéma respecte en fait comme une convention fondatrice un principe d'humanité.

En cela, cette humanité au cinéma n'est jamais totalement acquise, elle doit être préservée, construite et interrogée, avec des facteurs indirects de limitation qui sont différentes formes d'instrumentalisation par un régime autoritaire, ou par une radicalisation d'une désillusion cynique pour des raisons commerciales ou esthétiques.

Un épisode de solidarité un peu insolite se trouve dans le film grand public "*le retour de Don Camillo*"(1953), où Peppone sauve Don Camillo de la noyade dans une gigantesque inondation, alors que Don Camillo en demi-conscience se voit arrivé au paradis. Involontairement cette scène de fraternité avait profondément attristé un ami fin connaisseur de la vie politique italienne, au moment de la mort d'Aldo Moro. Celui-ci avait été abandonné à son sort par ses amis politiques alors qu'il réalisait en quelque sorte la situation du film, dans une alliance électorale dont l'homme politique italien était le promoteur.

En 1978, Moro fut enlevé par les Brigades rouges et, après 55 jours de captivité, exécuté. Il avait tenté d'opérer un "compromis historique" entre les démocrates-chrétiens et les communistes — exactement le type de réconciliation symbolisée par Don Camillo et Peppone. Mais contrairement à la fiction, la réalité fut bien plus cruelle : ses amis politiques, notamment dans son propre camp, refusèrent de négocier avec les terroristes. Moro fut abandonné, dans un moment où la solidarité politique aurait dû s'élever au-dessus des divisions. La fraternité du cinéma a été trahie par l'histoire réelle.

2. Le principe d'engagement civique

La notion d'engagement civique traverse l'histoire du cinéma, indépendamment des périodes, des styles ou des supports. Elle se manifeste de manière variable selon les contextes culturels, esthétiques ou politiques, mais reste une constante du médium cinématographique. Un exemple emblématique en est la multiplicité des adaptations du roman *Maria Chapdelaine*, témoignant d'une volonté récurrente de réinterpréter une réflexion sur la cohabitation (au sens de Bruno Latour) et l'engagement personnel. *Maria Chapdelaine* a eu de multiples adaptations cinématographiques : une version muette, cinq versions cinématographiques, deux télévisuelles, ainsi que des émissions sur les circonstances de la création de l'œuvre.

Cette notion d'engagement civique joue à des niveaux multiples. Elle est présente de la constitution du spectacle cinématographique, dont témoigne les archives familiales, à travers les événements qui constituent en quelque sorte une source permanente, à travers la situation de l'auteur de *Maria*, Louis Hémon, à travers les engagements personnels des acteurs qui ont incarné le personnage de François Paradis du roman. Ceci témoigne d'une nature civique du cinéma : le cinéma s'est bien constitué comme un spectacle civique dès sa genèse. Cela signifie qu'au-delà des films explicitement engagés ou militants, le cinéma remplit une fonction civique en tant qu'art collectif, public et porteur de représentations sociales. Le cinéma est une pratique publique et communautaire dès l'origine. Le cinéma naît dans des lieux publics (cafés, théâtres, foires) rassemblant des spectateurs de tous horizons. Cette dimension collective en fait immédiatement un espace de mise en commun des imaginaires et des préoccupations. Le père de Julien Duvivier était responsable d'un syndicat et organisait à des manifestations collectives pour lequel son fils Julien composait des chansons. Julien a rejoint ensuite Antoine dont il a été le régisseur. Celui se voit confier des kilomètres de pellicule par Pathé, dont il ne sait que faire, et les confie à son régisseur. La famille a commencé à exploiter des salles de cinéma, et ainsi une boucle raccourcie a permis de transformer les kilomètres de pellicules en des conventions régissant genre, durée, contenu du spectacle cinématographique en lien direct avec le public.

Dès ses débuts, le cinéma documente les faits sociaux (les actualités Pathé, les films des Lumière), met en scène les classes populaires ou les transformations urbaines et industrielles. Le cinéma est porteur d'un discours civique même sans volonté militante explicite. Le simple fait de représenter la marginalité, de remettre en question les normes sociales, ou de poser un regard critique sur l'histoire participe d'un dialogue citoyen. Comme l'école ou les médias, le cinéma joue un rôle de transmission des récits communs. Il enseigne des valeurs, forge la mémoire collective, et devient un lieu où la société peut penser son avenir (films historiques, fictions sociales, dystopies...) – l'exemple est cette mise à l'écran de *Maria*, qui est relativement peu connue en France, mais joue un rôle mémoriel de référence pour le Canada.

Chaque adaptation du roman n'est pas qu'un exercice artistique, c'est une mise en scène des valeurs collectives en Ontario : la terre, la langue, la fidélité aux origines, mais aussi les tensions entre enracinement et modernité. Ces adaptations sont des actes civiques, car elles renouvellent le débat à chaque époque sur la condition de Terrien, les formes de cohabitation entre humains et non-humains.

Le cinéma s'est construit comme un spectacle populaire, dont les codes narratifs et esthétiques se sont construits dans un dialogue constant entre le créateur (réalisateur) et le diffuseur (exploitant de salle), en fonction des attentes du public. Cette boucle de

rétroaction a ancré le cinéma dans une fonction civique, au sens où il s'est façonné au contact du collectif, dans un espace partagé au croisement de l'art, du commerce et de la vie sociale.

Ce lien étroit entre spectacle populaire, rétroaction entre création et réception, et mise en commun d'un imaginaire collectif fonde une dimension civique du cinéma qui dépasse une définition qui se limiterait à une motivation idéologique d'un engagement. La structure même du médium est civique. En fait, dans *Maria*, l'engagement avec l'environnement consiste le thème central des choix de vie, dans la finitude de la condition humaine et à travers des interactions entre les corps et l'environnement.

2.1. L'engagement civique : de Louis Hémon à Flore Vasseur

L'engagement civique est présent dans le film *Bigger than Us*, avec des témoignages de l'engagement civique dans le monde ; mais on le voit, c'est la dimension tragique qui est présente dans une situation à la *Maria Chapdelaine* : le journaliste-écrivain libertaire Louis Hémon perd son emploi en raison de son engagement pour la défense de Dreyfus, il est devenu migrant ouvrier agricole dans le Grand Nord canadien et meurt dans des conditions un peu obscures hapé avec un autre migrant par un train, en laissant son dernier manuscrit, basé sur une enquête sur un crime cannibale, dont la victime avait pour épouse *Maria*. Le roman a édulcoré cet aspect de la disparition du coureur des bois, seuls les documentaires rappellent les circonstances de l'affaire criminelle dont Maria avait été victime. Le roman a choisi de mettre en avant Maria, en gommant des aspects trop exceptionnels du crime qui conduisent à une éviction du personnage féminin. Il existe des versions cinématographiques qui font intervenir le criminel, celle d'Allégret (1950), et la variante proposée dans *The Revenant* (2015), interprétée par Leonardo DiCaprio. Ces variantes éclipsent le personnage féminin principal, sans apporter les précisions des pièces à conviction de ce crime cannibale lors d'une pérégrination de trois trappeurs dans le Grand Nord canadien.

L'engagement civique au cinéma n'est pas seulement un contenu explicite, comme dans *Bigger Than Us* mais aussi une dimension existentielle et tragique, inscrite dans la vie même de certains auteurs ou personnages, comme Louis Hémon, Maria et son mari. Ceci permet de relier deux formes d'engagement : l'un documentaire et direct, l'autre littéraire et symbolique.

Le cinéma, en adaptant des vies, des combats, ou des œuvres marquées par un tel engagement, perpétue une mémoire civique : il donne forme à des passés, les rend lisibles, partageables, et parfois même universels. Qu'il s'agisse de documentaires contemporains ou d'adaptations littéraires comme *Maria Chapdelaine*, la fonction civique du cinéma est aussi de transmettre des voix éteintes. Dans la première et la dernière adaptation du roman, Maria est elle-même sans voix, par choix artistique dans la version de 2021 de Sébastien Pilote.

2.2. Financer civiquement le cinéma

Le système initial de financement du cinéma est très rudimentaire, celui d'un industriel qui confie des kilomètres de pellicule à un opérateur. Ce système de commandite industrielle reste vivace et se modernise seulement dans les années 1930. Un système autonome de production, avec le producteur Jean Lévi Strauss pour Julien Duvivier après *Golgotha*, soit en 1935. 1936 est la date du film *La belle équipe* où il a été demandé au public de choisir la fin du film, entre la version de l'auteur et une autre soutenue par la production. Cette

dernière a été choisie par le public. Ce moment charnière dans l'histoire du cinéma est le passage d'un cinéma de commande (où les films sont produits selon des impératifs commerciaux ou politiques stricts) à un cinéma un peu plus autonome, dans lequel les réalisateurs exercent avec une liberté artistique, dans une nouvelle organisation professionnelle qui matérialise des tensions avec les attentes du public.

Le cinéma n'échappe pas à la logique du collectif : même quand les réalisateurs gagnent en liberté, celle-ci s'exerce dans un dialogue avec le public. Le cinéma est donc civique non seulement par ses thèmes ou son accessibilité, mais aussi dans sa manière de se construire : une œuvre faite avec, contre ou pour un corps social. Un financement participatif, comme l'a mis en œuvre *Better than us*, est une façon de moderniser le cadre organisationnel de la production cinématographique.

2.3. L'engagement de l'acteur et le lien corps-environnement

Les deux acteurs dont l'interprétation du rôle du trappeur ont été les plus marquantes ont été Jean Gabin dans la version de 1934 et Leonardo Di Caprio dans la version variante *The Revenant* en 2015. Des formes aussi un peu différentes de l'engagement civique sont ici portées par les acteurs. Une anecdote célèbre sur Gabin est le fait qu'il ait refusé de jouer son propre rôle (il avait été un conducteur d'un des premiers tanks de la 2e DB lors de la libération de Paris) dans le film « *Paris brûle-t-il ?* ». Il avait avancé le motif qu'il ne faut pas glorifier la guerre par des images. L'engagement civique à travers les acteurs eux-mêmes se fait, non seulement par les rôles qu'ils interprètent, mais aussi par leurs positions personnelles face à l'histoire, la mémoire et l'image. Jean Gabin et Leonardo DiCaprio, à 70 ans d'écart, incarnent deux formes d'engagement liées à leurs époques respectives. Dans *Maria Chapdelaine*, Gabin incarnait un rôle ancré dans la terre, le courage, la résistance silencieuse, autant de valeurs civiques. Dans *The Revenant*, DiCaprio incarne un personnage confronté à la nature, à la survie, et à la brutalité des hommes. C'est un récit de résilience, le scénario fait que son personnage survit de façon très improbable à un assassinat, tandis que le personnage de Gabin disparaît dans le Grand Nord. Hors écran, DiCaprio est connu pour son engagement écologique, ses discours à l'ONU, et son activisme sur le changement climatique. Ce rôle est en cohérence avec une forme de civisme moderne : médiatique, universel, et globalisé.

Par leurs choix de rôles et leurs attitudes publiques, Gabin et DiCaprio incarnent deux figures du civisme au cinéma : l'un discret, enraciné, pudique; l'autre militant, international, médiatique. Leurs interprétations – dans *Maria Chapdelaine* ou des récits similaires – montrent que le cinéma ne véhicule pas seulement des idées civiques, il les incarne aussi dans ses corps d'acteurs. Le rôle de Gabin est celui d'un amour fatal de l'environnement, un cheminement final vers la mort, tandis que celui de Di Caprio est celui d'une résilience, d'un très improbable retour du séjour des morts.

En réunissant Duvivier, les multiples versions de *Maria Chapdelaine*, et *Bigger Than Us*, une trajectoire du cinéma se dessine : de la terre comme destin à la planète comme défi commun. L'environnement n'est plus seulement un cadre ou un obstacle, mais un partenaire silencieux ou menaçant, un enjeu collectif. La question écologique prolonge donc celle de la responsabilité sociale, dans un cinéma qui nous place face à notre rôle dans le monde.

TABLEAU 5 : ENVIRONNEMENT : AMOUR FATAL OU RESILIENCE			
Contexte et rôle dans le récit			
Jean Gabin	Maria Chapdelaine (1934)	François Paradis	Amant tragique, figure mythique du coureur des bois
Leonardo DiCaprio	The Revenant (2015)	Hugh Glass	Héros principal, survivant d’une trahison, figure christique de la résilience dans l’Ouest sauvage.
La relation à la nature			
Gabin / Paradis		DiCaprio / Glass	
La nature est une toile de fond poétique, hostile mais esthétisée. Paradis y meurt sans combat, perdu dans une tempête. Le coureur des bois est idéaliste et fataliste.		La nature est cruelle, violente, presque une entité active. Glass y survit de façon quasi animale. Le trappeur est physiquement écrasé mais moralement tenace	
Le traitement du corps et du combat			
Jean Gabin : peu d’effort physique montré à l’écran, sa mort est hors-champ ou stylisée, empreinte de mélancolie. Le corps est symbole.		DiCaprio : le film repose sur son corps malmené, griffé, gelé, affamé, défiguré. La performance est hyperréaliste et viscérale.	
Symbolique du personnage			
Gabin : Représente la fin d’un monde : celui des coureurs des bois, face à l’établissement d’une civilisation agricole (Maria choisit un agriculteur). Figure romantique, sacrifiée, liée à un destin tragique d’amour.		DiCaprio: Représente la naissance d’un mythe: celui du pionnier invincible, forgé par la souffrance. Figure mythique, messianique, revenant de la mort.	
Style d’interprétation			
Jean Gabin (1934)		Leonardo DiCaprio (2015)	
Jeu sobre, voix grave, regard intense. L’émotion passe par la présence charismatique plus que par l’action.		Performance physique extrême, appuyée sur la souffrance visible. Peu de dialogues. La nature et le corps sont le langage.	

3. Les trois phases de la transition du global au planétaire

Le film documentaire *Bigger Than Us* (2021), réalisé par Flore Vasseur, suit de jeunes activistes dans différents pays luttant pour les droits humains, la justice climatique, l'éducation ou la liberté d'expression. Porté par une conscience mondiale, ce film se veut planétaire au sens où il donne la parole à des voix diverses, souvent marginalisées, mais unies par une même urgence écologique et sociale. Cette dimension planétaire dépasse la simple globalisation économique ou culturelle ; elle s'inscrit dans une conscience de l'interdépendance vitale de l'espèce humaine, comme l'analyse Chakrabarty dans son ouvrage *Après le changement climatique, penser l'histoire* (2021), où il distingue le Global — circulation des biens, des idées, des capitaux, du Planétaire — prise de conscience d'un destin commun lié à l'habitabilité de la Terre.

L'idée du planétaire est celui d'un soin, d'une responsabilité envers la planète. À partir de quand peut-on dire que cette préoccupation de responsabilité apparaît-elle ? La notion de planétaire comme responsabilité ou soin — par opposition à une simple mondialisation des échanges — n'apparaît pas dans les débuts du cinéma, ni même avec les premières formes de conscience écologique. Elle se cristallise plus tardivement, en plusieurs étapes.

Voici une brève chronologie pour situer l'apparition de cette préoccupation dans l'histoire du cinéma. Selon les grands thèmes de film, les dates des étapes peuvent être un peu différentes dans une dynamique transitionnelle qui suit le schéma suivant :

TABLEAU 6 : CHRONOLOGIE DE LA RESPONSABILITE ENVIRONNEMENTALE AU CINEMA
<i>1. Avant 1945 : conscience de l'universel, structuration globale</i>
Dans la première moitié du XXe siècle, le cinéma se veut universel dans sa forme (le muet, le visuel, les archétypes humains), mais la conscience d'une responsabilité à l'échelle de la planète est absente. On parle de civilisation, de culture, parfois de progrès, mais dans une logique souvent européenocentrée et coloniale. Même les grands récits d'humanité restent dans une portée morale interne à l'humanité, sans lien explicite avec l'environnement ou la biosphère.
<i>2. 1945–1970 : premières fissures, prémisses écologiques</i>

Après la Seconde Guerre mondiale et Hiroshima, une nouvelle conscience du danger global émerge : la possibilité de détruire l'humanité elle-même. La Guerre froide, la menace nucléaire, la décolonisation... autant d'événements qui remettent en question l'idée de progrès linéaire.

En parallèle, les années 1960 voient naître les premiers grands récits écologiques, avec le livre *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson, et la fondation de mouvements comme Greenpeace (1971). Le cinéma commence à intégrer ces préoccupations, mais souvent sous forme de fictions d'anticipation (science-fiction, dystopies). Les séries documentaires de Cousteau permettent de dater avec précision la transition pour l'environnement marin. En 1956, Cousteau reçoit la palme d'or à Cannes pour le *Monde du Silence*, mais cela reste du « Global », une exploration des confins. La série télévisée (1968-1975) fait charnière. Le premier épisode qui parle d'une mer qui se meurt date de 1971. Ensuite, des contributions sont des rectifications sur la démarche initiale de 1956, et sont pleinement « Planétaires ». Si on définit l'Anthropocène à partir d'un impact majeur lisible dans les couches géologiques, ceci se produit au début de cette période, dite de la Grande Accélération, vers 1950. Il existe ensuite un temps de latence plus ou moins grand selon les dangers entre l'impact majeur de ceux-ci et une formation d'un soin planétaire. L'épisode de transition dans l'histoire du cinéma est celui d'une connaissance et d'une expérience des limites. Pour les années 1945-1970, la situation reste le plus souvent dans le Global, avec seulement des débuts de transition sur certains dangers, comme les explosions atomiques (traité de prohibition des essais atmosphériques en 1963) et le DDT (*Silent Spring* de Rachel Carson, porté à l'écran en 1972).

3. Années 1980–2000 : surtout en transition, avec un début de Planétaire

Au cinéma, on voit apparaître une écologie de la responsabilité planétaire : des documentaires comme *Home* de Yann Arthus-Bertrand ou *Une vérité qui dérange* d'Al Gore mettent l'accent sur la responsabilité humaine vis-à-vis de la planète.

4. Depuis 2000 : confirmation du Planétaire au sens de Chakrabarty

La conscience écologique amène à une vision planétaire :

Le planétaire ne concerne pas seulement la nature comme environnement extérieur, mais la Terre comme système unique, fragile, partagé.

Si l'humain est devenu un agent géologique (Anthropocène) responsable de déséquilibres globaux (climat, biodiversité, océans), cela implique un devoir de soin, une nouvelle éthique, pas seulement politique mais existentielle.

C'est dans cette logique que s'inscrit un film comme *Bigger Than Us*, où les jeunes activistes incarnent une éthique planétaire du soin, au-delà des frontières, des États ou des identités nationales.

3.1. L'environnement fatal dans le Global

L'environnement prend un caractère fatal, alors que l'activité cinématographique cultive le dépaysement et permet à tous de voyager par l'image animée.

L'amour tragique, l'isolement, et l'impression d'être pris au piège dans un environnement hostile sont des motifs clés par exemple dans *Pepe le Moko* (1937). Dans ce film, l'amour et l'environnement s'entrelacent d'une manière très intense, similaire aux conflits intérieurs des personnages dans les autres récits. La casbah d'Alger, le quartier historique et labyrinthique où se cache Pepe, joue un rôle essentiel dans le film. C'est un espace clos et oppressant qui symbolise l'isolement et le piège psychologique dans lequel Pepe se trouve. La casbah devient un personnage à part entière, un lieu de confinement où Pepe, bien qu'il soit libéré de la police, est toujours soumis aux lois sociales et humaines de son propre environnement. L'environnement est à la fois protecteur et prison. Il tue si il est abandonné.

Un environnement sans porte de sortie forme donc un des motifs récurrents dans ces histoires, où les personnages sont confrontés à des choix tragiques dictés par leurs désirs, leurs émotions et le monde dans lequel ils vivent. Duvivier en particulier importe dans le cinéma la modernisation du théâtre introduite par Ibsen. Ce dernier a joué un rôle crucial dans l'évolution du théâtre moderne, en inscrivant des intrigues et des tragédies dans des contextes sociaux réels, ce qui a révolutionné le théâtre en s'éloignant des thèmes mythologiques ou historiques pour aborder des questions de société, de morale et de psychologie. Ibsen a exploré des sujets contemporains, en particulier les tensions au sein de la famille, les rôles sociaux, et les pressions culturelles, souvent avec des fins tragiques ou ambiguës.

Ibsen, l'initiateur de cette relation entre les personnages et leur environnement réaliste, a profondément marqué la scène théâtrale avec des œuvres telles que *Hedda Gabler* ou *Une maison de poupée*, où les personnages sont constamment confrontés à des questions sociales, des conflits familiaux et des dilemmes moraux. Le monde extérieur n'est pas seulement un décor, mais une force qui influence la destinée des personnages, leur perception d'eux-mêmes et des autres.

Duvivier s'inscrit dans cette même démarche, particulièrement dans des films comme *Poil de Carotte*, *Maria Chapdelaine* ou encore *La Belle Équipe*, où l'environnement social et familial joue un rôle crucial dans le développement psychologique des personnages. Dans *Poil de Carotte*, l'environnement familial oppressant est un personnage à part entière, et dans *Maria Chapdelaine*, la nature sauvage et impitoyable du Grand Nord devient un élément de plus dans l'enjeu dramatique de l'œuvre. La tension entre les personnages et leur environnement prend la forme d'une confrontation avec la société, les attentes sociales, et les lois naturelles.

L'approche ibsénienne de Duvivier, influencée par le réalisme social et la tragédie intrafamiliale, se manifeste clairement dans sa capacité à rendre compte des drames humains tout en les inscrivant dans un environnement réaliste. Que ce soit dans *Poil de Carotte*, où la farce et la tragédie coexistent, ou dans *Maria Chapdelaine*, où la nature elle-même est une force contraignante, Duvivier se fait le continuateur de cette exploration des conflits humains dans un cadre réaliste, à la manière d'Ibsen.

La question de l'environnement, qu'il soit social, familial ou naturel, est donc cruciale pour comprendre l'œuvre de Duvivier. Ses films ne sont jamais simplement des drames ou des comédies, mais des analyses des forces sociales et environnementales qui façonnent le destin des personnages, dans un équilibre délicat entre tragédie et farce, entre réalisme psychologique et réflexion sociale. C'est ce qui fait de lui un cinéaste profondément influencé par les maîtres du théâtre moderne, comme Ibsen, tout en cherchant à rendre compte des complexités de la vie contemporaine dans tous les lieux de la planète à travers le prisme du cinéma. La tentative d'échapper à son environnement est souvent fatale, comme le sort de Pepe le Moko qui se suicide à son arrivée sur le port d'Alger.

La structure de ce drame vis à vis de l'environnement est artémisienne. Le courant du roman et du théâtre nouveau au début du cinéma importe une relation à l'environnement qui renoue avec des schémas qui peuvent être très anciens, comme dans les cultes des divinités de la chasse (Artémis, Diane) dont l'amour est souvent fatal. L'environnement tue, cet acte de responsabilité environnementale n'est pas un acte de justice, il est sans raison. Il apporte seulement une conscience de la condition humaine.

3.2. Le sas intermédiaire de la connaissance et l'expérience des extrêmes

L'expérience de l'extrême dépasse les frontières du cinéma grand public pour englober le cinéma scientifique, expérimental et pédagogique — des zones souvent délaissées dans les récits classiques de l'histoire du cinéma, mais fondamentales pour penser la responsabilité face au monde et à soi-même. Dans cette période (années 1950-1970 environ), on voit se développer une forme de cinéma-laboratoire : des films qui cherchent à documenter les effets du monde sur le corps, la psyché ou la société, et notamment dans des contextes de limites (mentales, corporelles, environnementales). Il existe une parenté avec un cinéma grand public plus tardif, comme dans *The revenant* de 2015, un incroyable retour à la vie après un combat avec un grizzly.

Éric Duvivier, neveu de Julien Duvivier, a été un pionnier de ce cinéma scientifique et universitaire. Il filme notamment Henri Michaux testant des drogues (mescaline, LSD), dans des films pour les étudiants en médecine. Le corps devient laboratoire d'expérience, dans une logique de transmission du savoir. C'est une expérience intérieure, parallèle à celle de Tazieff face aux volcans.

Dans les années 1950–70, la nature devient spectacle éducatif diffusé à grande échelle, avec Tazieff : les volcans, le danger, l'aventure scientifique, ou Cousteau : les fonds marins, d'abord comme nouvelle partie du monde à explorer, puis au cours d'une lente maturation, montée d'une inquiétude devant des milieux marins qui meurent.

Tableau 7 : Henri Michaux, X. (Éric Duvivier), "Images du monde visionnaire" (1963)

Contexte : Film réalisé dans le cadre d'une commande de la firme pharmaceutique Sandoz, pour montrer les effets de la mescaline et du LSD, alors objets d'étude en psychiatrie.

Réalisation : Bien qu'anonyme sur la bobine, Éric Duvivier (circule en montage à partir des films Sandoz dans des salles de cinéma d'art et d'essai, en raison de la censure)

Contenu : À partir des textes de Michaux (*Misérable Miracle*, *L'Infini turbulent*), le film tente de transposer visuellement l'altération sensorielle induite par les psychotropes.

Esthétique : Abstraction, distorsion visuelle, son expérimental — on est proche des expériences avant-gardistes.

C'est une tentative de rendre visible l'invisible, de faire cinéma à partir d'un état mental altéré, à une époque où la subjectivité humaine devient elle-même un territoire à explorer — une sorte de "géographie intérieure" en miroir de la géographie extérieure du documentaire de volcan ou de jungle.

Ce type de cinéma rejoint aussi :

- le développement des soins ambulatoires, du secteur psychiatrique hors les murs,
- l'idée que la santé mentale est influencée par l'environnement (au sens large : urbain, social, chimique, naturel),
- une responsabilité médicale élargie : ne plus seulement soigner, mais comprendre et accompagner l'expérience humaine dans sa complexité.

Tout comme chez Herzog (*Encounters at the End of the World* (2007)), les habitants de l'inhabitable (le personnel des stations scientifiques de l'Antarctique) s'exposent à des forces naturelles qui les dépassent. Ces expérimentateurs se placent à la lisière du pensable, Cette phase de transition est celle où le cinéma tente d'expérimenter l'expérience limite, de documenter la perception modifiée, et l'exploration intérieure d'états limites de conscience altérée.

Dans le montage posthume des archives de Katia et Maurice Krafft (*Fire of Love*, Sara Dosa, 2022), alors que leurs vies de vulcanologues et leur soudaine disparition dans une nuée ardente de l'éruption du mont Unzen au Japon en 1991, sont des itinéraires biographiques dans la position initiale "artémisienne", le montage des archives crée un récit romantique et cosmique : un couple fasciné au point de mourir ensemble absorbé par le volcan. Ils représentent un cinéma de l'intime et d'un amour humain partagé devant l'extrême, ce qui nous fait sortir du scénario basique artémisien, où il existe seulement un dilemme moral entre l'amour de l'environnement et celui entre les êtres humains.

3.3. Le passage à la responsabilité planétaire

À partir des années 2000, le vivant devient un enjeu moral, politique, existentiel dans un nombre significatif de documentaires (*An Inconvenient Truth*, *Bigger Than Us*), et de fictions (*Avatar*, *Wall-E*, *Interstellar*). La planète devient actrice du drame humain, l'environnement est une urgence narrative, après avoir été un dépaysement dramatique, puis une expérience humaine qui se dilate pour accéder aux extrêmes du vivant.

Ainsi, *Bigger Than Us* peut être lu comme une réalisation de l'ambition du cinéma : non plus simplement global, mais planétaire, conscient des limites biophysiques du monde et des solidarités nouvelles à inventer. Duvivier, avec ses 70 films, traverse une modernité cinématographique qui commence dans l'universel muet, se fragmente avec l'histoire politique du XXe siècle, puis tente une synthèse populaire et transnationale. À un siècle de

distance, *Bigger Than Us* relance cette ambition du cinéma comme langage lucide planétaire.

Le film documentaire *Bigger Than Us* (2021) de Flore Vasseur donne à voir une jeunesse mondialisée, engagée, en quête de justice écologique, sociale et démocratique. Il est l'expression d'un cinéma planétaire — au sens où l'entend Dipesh Chakrabarty — non pas seulement « globalisé » comme circulation de flux culturels ou de modèles narratifs, mais conscient de la finitude de la Terre, de l'urgence climatique, et de l'interdépendance humaine à l'échelle du vivant. Ce film peut ainsi apparaître comme l'aboutissement d'un siècle de cinéma, dans une tension permanente entre ancrage local et ambition universelle.

Aujourd'hui, *Bigger Than Us* réactive une fonction historique du cinéma : être un miroir mondial, mais non plus simplement au service du divertissement ou de la narration classique. Il épouse une économie différente — celle du documentaire, de la coproduction internationale, du festival — et s'adresse à une conscience non plus seulement humaine, mais terrestre. Là où le premier cinéma construisait des fictions à partir d'un lien direct entre salles, publics et narration, Flore Vasseur explore une autre économie du cinéma, plus fluide, moins dépendante des circuits commerciaux traditionnels, mais toujours portée par l'idée que le cinéma agit comme un vecteur de transformation.

On passe ainsi :

- D'un cinéma globalisé (circulation des formes, des genres),
- À un cinéma planétaire, où la Terre devient un personnage moral, un lieu de vulnérabilité et de soin.

Cette transition se lit aussi dans des œuvres plus discrètes (documentaires, cinéma indépendant) mais les blockbusters jouent un rôle important car ils popularisent cette conscience à grande échelle.

Le fil moral qui, transposé à une autre échelle, traverse aujourd'hui des films comme *Bigger Than Us* : non plus la responsabilité d'une mère envers un enfant, mais celle d'une génération envers la planète et les générations futures. Là où *Poil de Carotte* attend que quelqu'un l'écoute et le protège, les jeunes activistes du film de Flore Vasseur réclament que l'on prenne en charge la douleur du monde.

Du cinéma de Julien Duvivier à un film comme *Bigger Than Us*, c'est un déplacement de l'échelle de la responsabilité qui se dessine au fil d'un siècle. Duvivier, héritier du théâtre d'Ibsen et d'André Antoine, filme un monde dur, souvent injuste, où l'environnement est un milieu oppressant, révélateur de drames humains. Dans *Poil de Carotte*, dans *Maria Chapdelaine*, ou dans ses adaptations de récits tragiques, la responsabilité est d'abord morale, intime, familiale, et son manquement laisse place à la solitude, à l'échec ou à la fuite.

Avec le cinéma contemporain, et particulièrement un film documentaire comme *Bigger Than Us*, cette morale individuelle devient éthique planétaire. Le soin ne concerne plus seulement l'enfant, le voisin ou le compagnon de route, mais la planète elle-même, envisagée comme entité vivante et vulnérable, dans la lignée des réflexions de Dipesh Chakrabarty sur le passage du global au planétaire. Les jeunes protagonistes du film incarnent cette prise en charge active de ce que d'autres délaissent — comme Poil de

Carotte, ils parlent à un monde qui ne les écoute pas toujours, mais auquel ils s'adressent avec lucidité et espoir.

Du cinéma de studio au documentaire planétaire, d'une tragédie intime à une conscience écologique globale, le cinéma révèle — peut-être plus qu'aucun autre art — l'évolution de notre rapport au monde, à ses paysages, à ses blessures, et à nos responsabilités face à lui.

ANNEXES



Duvivier, Gabin, et les comédiens du *Maria* de 1934 au monument en mémoire du journaliste écrivain libertaire Louis Hémon (source : musée Louis Hémon)



Éric Duvivier. *Images de la folie*. 1950. 16 mn. « Film tourné dans le cadre de l'Exposition Internationale d'Art Psychopathologie à l'occasion du Premier Congrès Mondial de Psychiatrie, et réalisé grâce à l'obligeance de Monsieur le Professeur Jean Delay, des docteurs Henri Ey et Henri Bessières et de Monsieur Graille, directeur de l'hôpital Sainte-Anne où se trouvent exceptionnellement rassemblés les tableaux les plus significatifs en provenance du monde entier »

Éric Duvivier est le neveu du cinéaste Julien Duvivier. Son père, proche collaborateur de l'auteur de *La Bandera* (1935), l'emmène dès son plus jeune âge sur les tournages de *La Charrette fantôme* (1939), *Untel père et fils* (1940) et *Panique* (1946). L'atmosphère des studios le séduit et explique en partie son attirance pour le septième art.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le jeune homme entame des études de médecine à Paris, tout en animant en parallèle le ciné-club Art et Science qui organise ses séances au musée de l'Homme avec le concours du mensuel *Sciences et avenir*. Il crée en 1947 le Centre international du film médical et lance, la même année, le Ier Congrès international du film médical, qui fait salle comble au palais de la Mutualité.

Fort de ces premiers succès, Éric Duvivier délaisse ses études pour réaliser des films chirurgicaux et médicaux. Son premier court-métrage, qui a pour titre *Apicolyse appuyée par plastie musculaire dans le traitement des cavernes du sommet*, est tourné en 1948 pour l'opération du Pr Pierre Razemon. Beaucoup d'autres suivront, sa filmographie ne comptant pas moins de 700 titres.

D'emblée le cinéaste adopte une pellicule 16 mm en couleur, qu'il développe auprès du laboratoire londonien Color Film 16. Le résultat est saisissant. Ses courts-métrages, compilés en programmes thématiques, sont diffusés par le Centre international du film médical et présentés un peu partout en France devant de larges publics de spécialistes.

Les entrées sont d'abord payantes puis financées par l'industrie pharmaceutique qui assure également la coproduction des réalisations.

Parmi ses sujets de prédilection figurent les films de chirurgies oculaire et cardiaque, ainsi que les prises de vues endoscopiques. Mais c'est assurément la psychiatrie qui va asseoir définitivement sa réputation.

En 1961, le laboratoire Sandoz accepte d'assurer la coproduction du film *Le Monde du schizophrène*, d'après un scénario du Pr Didier-Jacques Duché. Cette réalisation vise à « reconstituer objectivement et subjectivement les images et les sons vécus par les schizophrènes ». Usant de trucages cinématographiques, tant visuels qu'auditifs, Éric Duvivier élabore un style très personnel qui lui permet de côtoyer l'avant-garde. Suivent d'autres réalisations marquantes comme *Ballet sur un thème paraphrénique* (1962), *Concerto mécanique pour la folie* (1963), dont les décors et masques sont réalisés par Erró, et surtout *Images du monde visionnaire* (1963). Dans ce dernier film, le cinéaste tente de restituer les visions sous drogues hallucinogènes d'Henri Michaux. La collaboration avec le poète s'avère passionnante, l'œuvre, qui dure 37 minutes, sera, à sa sortie, interdite par la censure. Ayant remarqué une animation dynamique de la lumière sur les dessins du film de Michaux, Henri-Georges Clouzot demande à Duvivier de faire des essais sur le visage de Romy Schneider, puis l'engage comme responsable des effets spéciaux de *L'Enfer*. Ce film restera inachevé, mais une partie des essais réalisés par les deux hommes a été récemment retrouvée.

Ces « recherches en hallucinocinématographie » conduisent tout naturellement Duvivier à adapter au cinéma les collages surréalistes de Max Ernst, *La Femme 100 Têtes*. L'œuvre, saluée à sa sortie par André Pieyre de Mandiargues comme « le meilleur film surréaliste qui nous ait été offert depuis trente ans ou davantage », va connaître une large audience au sein d'un programme de quatre courts-métrages – *Hallucinations* (1967) – diffusé dans le réseau des salles d'Art et Essai.

Pour certains de ses films, Duvivier n'hésite pas à faire appel à des acteurs renommés : Jacques Dufilho dans *Auto-stop* (1964) et *Les Autopathes* (1971), Pierre Clémenti dans *Autoportrait d'un schizophrène* (1978) ou encore Marie-José Nat dans *Renée* (1983).

Cette production exemplaire prend fin au début des années 1990, période de profonde transformation pour l'industrie pharmaceutique. Par exemple, Novartis absorbe Sandoz et abandonne son ambitieux programme de mécénat. Les budgets sont désormais alloués à des produits marketés, et non plus à l'image de marque des entreprises. La vidéo supplante définitivement le support film et la qualité générale s'en ressent.

Duvivier aura néanmoins pleinement profité de cet âge d'or du film médical. Son abondante production est désormais déposée au Conservatoire régional de l'image (CRI) de Nancy pour les négatifs et copies de films, et au Service du film de recherche scientifique (SFRS devenu CERIMES) de Vanves pour les reports vidéo.

Thierry Lefebvre
Centre Pompidou

13 août 2009