

ALEXANDER MACKENDRICK

Cyclone à la Jamaïque



L'AVANT FILM

L'affiche	1
La promesse de l'aventure	
Réalisateur & Genèse	2
Alexander Mackendrick, un perfectionniste contrarié	
Acteurs	4

LE FILM

Analyse du scénario	5
De la comédie à la tragédie	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Tous innocents	
Mise en scène & Signification	10
Mauvais présages	
Analyse d'une séquence	14
Deux mondes qui s'observent	
Bande-son	16
Menaces	

AUTOUR DU FILM

La piraterie au cinéma : un cadre idéal pour un genre poreux	17
L'enfance devant la cruauté	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Remerciements : Swashbuckler Films.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2013

SYNOPSIS

Au XIX^e siècle en Jamaïque, alors colonie britannique, une famille de planteurs affronte les ravages d'un cyclone qui s'abat sur l'île, mais parvient à en réchapper saine et sauve. S'inquiétant pour leurs enfants, les époux Thornton décident de les envoyer en Angleterre afin d'y être convenablement éduqués. Embarqués avec les jeunes Fernandez à bord d'un navire marchand qui fait voile vers la métropole, leur traversée est vite interrompue par des pirates qui abordent le bateau et le pillent. Alors qu'elle explore le vaisseau des boucaniers, la petite troupe se retrouve enfermée dans la cale de l'embarcation au moment où celle-ci prend le large.

Loin d'être effrayés par la situation, les enfants transforment le voilier en terrain de jeu pour tromper l'ennui, et mettent par leur maladresse l'équipage en danger. Si le capitaine Chavez témoigne de bienveillance à leur égard, et semble se prendre d'affection pour Emily, les hommes au début indifférents les regardent avec de plus en plus de défiance en découvrant leurs amusements morbides. Lors d'une escale à Tampico, où les marins espèrent les abandonner, la mort accidentelle du jeune John contraint les pirates à fuir en emmenant avec eux les passagers encombrants.

Tandis que les tensions sont de plus en plus vives à bord, Emily se blesse gravement et le capitaine l'installe dans sa cabine. Le soin qu'il apporte à la guérison de la jeune fille suscite parmi l'équipage un mécontentement qui dégénère en mutinerie lorsqu'il refuse d'attaquer un vapeur hollandais pour essayer de la sauver. Prenant possession du bateau, les hommes abandonnent leur vaisseau en voyant venir une corvette anglaise, laissant Chavez seul avec les enfants. Le capitaine hollandais est fait prisonnier. Quand ce dernier fait irruption dans la cabine, Emily, prise de panique, le poignarde mortellement. Au procès des pirates, en Angleterre, l'ambiguïté du témoignage de l'enfant permet à la cour de les condamner à la pendaison.

L'AFFICHE

La promesse de l'aventure

Plutôt qu'une image extraite du film ou qu'un montage photographique réunissant les acteurs principaux, c'est un dessin que l'affiche promotionnelle dévoile en 1965 aux spectateurs français. Les personnages les plus importants y sont représentés au premier plan, les uns à côté des autres, sur un fond blanc qui révèle trois éléments particulièrement significatifs. La voile grise qui occupe presque toute la partie supérieure droite de l'image attire aussitôt le regard. En bas à gauche, on distingue également, dans des dimensions beaucoup plus réduites, quelques palmiers figurant une côte et un voilier d'époque. Indiquant ainsi le cadre de l'action à partir de quelques motifs emblématiques des histoires de pirates, l'image obéit aux impératifs de l'illustration. Le trait, naïf mais précis, rappelle d'ailleurs celui des couvertures de romans d'aventures. Les contours sont nets et les expressions appuyées : c'est manifestement l'œil des enfants qu'il s'agit d'attirer, le dessin accentuant les détails susceptibles de séduire ce cœur de cible. Un soin tout particulier est apporté à la panoplie des boucaniers dont les costumes aux couleurs vives tranchent aussi bien avec les tons dominants de l'affiche, plutôt pâles, qu'avec l'habillement modeste des enfants. Longue-vue, bicorne, épaulettes, foulard, sabre, mousquet et ceinturons à boucles dorées : les accessoires dont ils sont affublés sont autant d'objets caractéristiques, prompts à réveiller l'imagination des plus jeunes.

Dans les prunelles écarquillées des enfants, dévisageant les deux hommes au centre de l'image, se lisent aussi bien la crainte que la fascination face à ces personnages auxquels s'attachent tant de légendes. Ces pirates en tenue folklorique, figures téméraires, se tiennent fièrement face à celui qui apparaît comme leur capitaine et semblent tout aussi enjoués par son acolyte. La barbe de trois jours qu'ils arborent l'un et l'autre, de même que le costume usé ou les cheveux ébouriffés témoignent de la vie en mer où le confort est sacrifié au profit de



l'aventure. Le vent fait flotter le foulard vert du second et gonfle la voile derrière eux. Il semble souffler sur les lettres du titre, figurant ainsi une dynamique évidente : l'appel du lointain pousse nos flibustiers vers le large. À l'immobilisme des filles et des garçons situés à leurs pieds, les pirates répondent par une posture conquérante, portés vers l'avant. Les yeux des premiers sont tournés vers les seconds qui, de leur hauteur, redirigent notre regard vers des horizons invisibles, masqués par les bords latéraux de l'image. De l'arrière au premier plan, l'affiche dessine ainsi une perspective qui n'est autre que celle de l'action et de l'aventure que le titre suppose. Ainsi, rien ne laisse présager de la mélancolie qui habite le film.

PISTES DE TRAVAIL

- Remarquer que la mer n'est représentée que par un trait fin entre l'île et le bateau, sans vagues ni couleur bleue. Établir la liste de tous les éléments évoquant pourtant immédiatement dans notre imaginaire le monde maritime.
- Comment les deux personnages centraux sont-ils mis en valeur ? Noter leur taille, leur place au premier plan, les couleurs voyantes de leurs habits et l'importance accordée aux noms des deux acteurs.
- Observer les regards des différents personnages. Vers où se dirigent-ils ? Établir ainsi une première distinction entre les adultes et les enfants, les uns regardant vers l'horizon et les autres vers les pirates.

RÉALISATEUR GENÈSE

A. Mackendrick, un perfectionniste contrarié



Alexander Mackendrick à l'époque de *The « Maggie »* (1954).



Gordon Jackson, Gabrielle Blunt dans *Whisky à Go-Go*.



Katie Johnson et Alec Guinness dans *Tueur de dames*.



Alec Guinness dans *L'Homme au complet blanc*.

Une jeunesse difficile

Né en 1912 à Boston de parents écossais émigrés l'année précédente, Alexander Mackendrick n'aura pas le temps de se familiariser avec son pays natal avant d'affronter son premier exil. Alors qu'il n'a que six ans, son père, ingénieur dans la construction navale, meurt de la grippe espagnole. Trouvant un emploi de couturière, sa femme confie l'enfant à ses grands-parents, et le jeune garçon s'embarque quelques mois plus tard pour Glasgow. L'austérité de la maison où il passe son enfance puis son adolescence, autant que l'éloignement de sa mère, qu'il ne reverra jamais, pèsent sur le jeune garçon, qui souffre bientôt de dépression chronique. L'enfant est en outre atteint d'une forme d'asthme particulièrement grave qui contribue à son isolement durant les sept années passées à l'école de Hillhead, et lui durera toute sa vie.

En 1926, il décide d'entreprendre des études artistiques, et intègre la prestigieuse « Glasgow School of Art », où il ne restera que trois ans. Ayant développé ses talents de dessinateur, l'étudiant abandonne en effet son cursus pour rejoindre le département artistique de l'agence de publicité dirigée par Walter J. Thompson, à Londres, et se formera sur le tas. D'abord illustrateur commercial, il ne réalise qu'en 1936 ses premiers scripts pour des films d'animation publicitaires diffusés dans les salles. Dès l'année suivante, il rédige avec Roger MacDougall, son cousin, le scénario original de *Midnight Menace* de Sinclair Hill, première expérience d'écriture pour un long métrage qu'il ne pourra renouveler que dix ans plus tard.

Des films de propagande aux sirènes d'Hollywood

Recruté dès le début de la guerre par le Ministère de l'Information, il travaille sur les scripts et les story-boards de nombreux films de propagande à destination du public anglo-saxon, avant de fonder en 1942 avec MacDougall une société autonome, Merlin Productions. Il y fait ses débuts en tant que réalisateur avec trois reportages d'une minute trente chacun, à visée éducative, insérés dans les actualités Pathé. Incorporé à la « Psychological Warfare Division », il part à Alger puis en Italie où il travaille aussi bien sur des programmes radiophoniques ou des bandes dessinées que des films d'information, tous destinés à la propagande alliée. Devenu en 1944 directeur de l'unité cinéma de l'armée britannique, il permet la production de *Rome, ville ouverte* de Rossellini et réalise lui-même avec Peter Proud deux documentaires, l'un sur la situation de l'agriculture italienne et l'autre sur le massacre perpétré par

les nazis aux Fosses ardéatines¹. Après la guerre, Mackendrick se voit obligé d'abandonner Merlin Productions, devenue de moins en moins rentable, et entre aux Studios Ealing où il restera neuf ans. Les films auxquels il participe durant cette période lui confèrent alors une certaine notoriété.

De 1946 à 1948, ce véritable touche-à-tout travaille au sein de la compagnie comme scénariste ou directeur artistique sur des films de prestige comme *Sarabande* (*Saraband for Dead Lovers*, 1948) de Basil Dearden ou *Le Démon de la Danse* (*Dance Hall*, 1950) de Charles Crichton, avant de se voir confier en 1948 la réalisation de *Whisky à Go-Go* (*Whisky Galore*, 1949). Refusée par plusieurs cinéastes expérimentés de la firme, cette adaptation d'une nouvelle de Compton Mackenzie permet à Mackendrick de mettre en pratique l'expérience acquise dans la publicité et le documentaire, notamment en établissant un story-board complet, une technique jusqu'alors jamais utilisée au sein d'Ealing. De même, ce dernier choisit de mêler acteurs de métier et non-professionnels en suivant l'exemple du néo-réalisme italien. Insistant pour que le film soit tourné sur les lieux même de l'action, dans les Hébrides, Mackendrick est confronté, sur l'île de Barra, à des intempéries exceptionnelles l'obligeant à étaler le tournage sur trois mois, tout au long de l'été 1948. Dépassant très largement le budget initial, le réalisateur propose un premier montage qui déplaît fortement à Michael Balcon, le directeur du studio. Pourtant, le film rencontre dès sa sortie en juin 1949 un succès inattendu, et reste aujourd'hui l'une des plus célèbres comédies du cinéma britannique. Fort de ce succès, il écrit et met en scène *L'Homme au complet blanc* (*The Man in the White Suit*, 1951), avec Alec Guinness dans le rôle-titre, une farce féroce sur la candeur d'un inventeur aux prises avec le cynisme de l'industrie anglaise. Le film rencontre à nouveau un accueil enthousiaste permettant ainsi à Mackendrick de signer l'année suivante un mélodrame, *Mandy*, qui remporte le Prix Spécial du Jury au Festival de Venise en 1952, puis, deux ans plus tard, *Maggie* (*The « Maggie »*), dont il écrit lui-même le scénario, et que le cinéaste considérera toujours comme le plus personnel de ses longs métrages malgré son insatisfaction devant le résultat à l'écran. En 1955, *Tueurs de Dames* (*The Ladykillers*), nouvelle comédie avec Alec Guinness, permet au cinéaste d'imposer derrière l'humour son goût pour la noirceur et remporte un véritable triomphe auprès du public anglais. Toutefois, malgré une notoriété grandissante, le réalisateur doit toujours se battre pour imposer castings ou scénarios de son choix. De plus en plus à l'étroit au sein d'Ealing, il décide alors de quitter le studio en déclin pour partir à Hollywood.



Tony Curtis et Burt Lancaster dans *Le Grand Chantage*.

Déboires américains

Acceptant une proposition de Hicht-Hell-Lancaster Productions, Mackendrick tourne avec *Le Grand Chantage* (*Sweet Smell of Success*, 1957) un véritable film noir opposant deux personnages cyniques et ambitieux, interprétés par Burt Lancaster et Tony Curtis, dans le New York mondain où domine l'argent et la corruption. Réécrit parfois sur le plateau même par Clifford Odets, le scénario originellement dû à Ernest Lehman offre au réalisateur l'occasion de prouver ses talents de styliste, le film remportant malgré son échec public un succès critique immédiat et demeurant aujourd'hui un modèle du genre. Toujours perfectionniste et intransigeant, le cinéaste est cependant en conflit ouvert avec la direction de la HHL, qui veut l'obliger par contrat à réaliser *Au Fil de l'Épée* (*The Devil's Disciple*, 1959). Revenu d'Angleterre à cet effet, il est cependant démis de ses fonctions au bout d'un mois, et remplacé par Guy Hamilton, inaugurant ainsi une longue série de désillusions qui précipitera la fin de sa carrière de réalisateur. Se retournant alors vers son premier métier, il travaille un temps sur des publicités diffusées à la télévision anglaise, puis est employé comme conseiller sur *Fanfare* (1958) de Bert Haanstra, qui devint une comédie à succès aux Pays-Bas. Faisant une brève incursion dans la mise en scène théâtrale, il entreprend un nouveau long métrage en 1960, *Les Canons de Navarone* (*The Guns of Navarone*, 1961), tournage dont il est à nouveau débarqué à la suite de conflits avec la production, et qui est finalement confié à John Lee Thompson. C'est finalement Michael Balcon, l'ancien dirigeant d'Ealing maintenant à la tête d'une compagnie indépendante, qui le sort de cette période difficile et lui permet de mettre en chantier *Sammy Going South*, projet ambitieux racontant la traversée de l'Afrique du Nord au Sud par un enfant devenu orphelin, que la production puis la censure britannique et le distributeur américain amputent tour à tour, le film se trouvant réduit d'une heure entre son premier montage et sa sortie en 1963. Nouvel échec au box-office, l'expérience fragilise encore un peu plus la position du cinéaste devant les studios. Malgré ces désillusions répétées qui l'atteignent en profondeur, Mackendrick se lance dans l'adaptation du roman de Richard Hughes, *Un Cyclone à la Jamaïque*, projet qu'il avait déjà envisagé à l'époque d'Ealing, et auquel il avait dû renoncer, la Twentieth Century Fox possédant les droits du livre et refusant de les céder au studio anglais. Peter Ustinov venant alors de se désister du projet développé par la compagnie hollywoodienne, le réalisateur saisit l'occasion et en hérite en 1964. S'éloignant de la transposition écrite plusieurs années auparavant par Nunnally Johnson, le réalisateur propose au studio, avec l'appui d'Anthony Quinn, un scénario à la fois plus fidèle au roman et plus adulte. Supprimant beaucoup de la violence du récit et effaçant certains des rôles secondaires pour parvenir à un compromis avec la production qui destine le film à un jeune public, le cinéaste tourne le film dans une relative liberté, obtenant de ses acteurs comme du directeur de la photographie, Douglas Slocombe, le perfectionnisme qu'il exige de lui-même. Prenant peur en découvrant la violence de la version développée par Mackendrick, la direction de la Fox ordonne cependant des coupes qui amputent le montage final de près de vingt-cinq minutes, ruinant aux dires du réalisateur ce qui aurait dû être son œuvre la plus accomplie. Malgré la bonne réception critique du film, le cinéaste peine à se remettre de ce nouveau revers infligé par les studios.

Dernière aventure hollywoodienne, *Comment réussir en amour sans se fatiguer ?* (*Don't Make Waves*, 1967) témoigne de l'amertume de Mackendrick et de sa désaffection grandissante pour une profession de plus en plus soumise aux contraintes

économiques. Après l'échec de ce dernier long-métrage, il se tourne à nouveau vers le Royaume-Uni afin de réaliser deux projets de longue date : *Rhinocéros*, d'après Ionesco, et *Mary, Queen of Scots*. Néanmoins, la récession historique qu'affronte alors l'industrie cinématographique britannique l'oblige à renoncer aux deux films et le contraint à regarder une nouvelle fois en direction des États-Unis.



Claudia Cardinale et Tony Curtis dans *Comment réussir en amour sans se fatiguer*.

L'expérience de l'enseignement

À la fin de l'année 1969, le cinéaste se voit proposer le poste de doyen de la jeune université de CalArts (California Institute of the Arts) et y voit aussitôt l'occasion d'exercer ses talents sans subir la loi du marché hollywoodien. Se passionnant pour l'expérience, il occupera le poste jusqu'en 1978, et continuera d'enseigner dans l'école jusqu'à sa mort, ne s'en éloignant qu'en

1979 pour enseigner pendant plusieurs mois à la National Film Television and School près de Londres. Inaugurant une nouvelle carrière, le métier d'enseignant est celui où le cinéaste s'acquitte enfin pleinement, sans jamais vouloir revenir à la réalisation : « La raison pour laquelle je me suis trouvé bien plus heureux d'enseigner ici [à CalArts], c'est qu'après l'effondrement du monde que j'avais connu à Ealing, j'ai découvert que pour réaliser des films à Hollywood, il fallait être un négociateur. Non seulement je n'avais aucun talent pour cette tâche, mais j'avais aussi été conditionné à n'avoir que du mépris pour les négociateurs. Je me suis rendu compte que je me trompais de métier, et j'ai arrêté. »²

Très investi dans la tâche qui lui est confiée, il est particulièrement apprécié de ses étudiants qu'il encourage à se familiariser avec les procédés les plus divers de narration pour développer leur imagination. Leur transmettant ainsi autant son savoir-faire pratique que son exigence artistique, Mackendrick forme pendant ces années nombre de futurs scénaristes, techniciens ou réalisateurs : James Mangold fut par exemple son assistant, et Terence Davies compta parmi ses élèves à Beaconsfield. Il décède en 1993 d'un emphysème pulmonaire, laissant derrière lui une œuvre à la fois singulière, riche et accessible, témoignage d'une quête ininterrompue de perfectionnement.

1) À la suite d'un attentat perpétré à Rome le 23 mars 1944 contre les occupants nazis, 335 civils italiens seront massacrés le jour suivant devant les Fosses ardéennes.

2) Cité dans : Alexander Mackendrick, *La Fabrique du cinéma, Introduction au métier de réalisateur*, L'Arche Éditeur, Paris, 2010., p. 22.

Acteurs



Anthony Quinn

Né en 1915 à Chihuahua, Antonio Rodolfo Quinn Oaxaca, dont la mère est mexicaine et le père irlandais, passe son enfance à El Paso au Texas, avant que la famille ne se fixe dans la banlieue de Los Angeles. Quitte le lycée sans diplôme, il gagne un temps sa vie comme boxeur professionnel puis étudie l'art et l'architecture à Taliesin auprès de Frank Lloyd Wright. Attiré par la scène, il y fait ses premiers pas en 1933, et se trouve employé dès 1936 à Hollywood pour son physique imposant et atypique. Enchaînant pour les firmes Paramount puis Twentieth Century Fox des dizaines de rôles de criminels, d'Indiens ou de Mexicains, il se lasse de cette ségrégation manifeste et se tourne vers Broadway en 1945. Il intègre

alors l'Actors Studio, et reprend en 1947 le rôle de Marlon Brando dans la pièce *Un Tramway nommé Désir*. En 1952, *Viva Zapata !* d'Elia Kazan lui permet enfin d'acquiescer un statut de premier plan à Hollywood. Obtenant l'Oscar du meilleur second rôle, il enchaîne ensuite les rôles marquants parmi lesquels *La Strada* de Fellini en 1954, et *La Vie Passionnée de Vincent Van Gogh* de Minnelli en 1956, qui lui vaut un second oscar. Consacré en 1964 avec *Zorba le Grec* de Nikos Kazantzakis, il enchaîne ensuite avec succès les rôles entre théâtre et cinéma avant de se consacrer dans les années 1990 à la peinture et l'écriture de ses mémoires. Véritable monstre sacré, il disparaît en 2001 en ayant joué plus de cent-cinquante rôles différents à l'écran.

James Coburn

Né en 1928 dans le Nebraska et élevé à Los Angeles, le jeune homme y étudie le théâtre après un passage dans l'armée, et se fait vite remarquer sur les planches pour sa silhouette altière et sa virilité affectée. Débutant devant la caméra en 1959, il enchaîne après le succès des *Sept Mercenaires* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960) les rôles d'hommes violents et cyniques. Affûtant son personnage à la fois rieur et impitoyable chez Sam Peckinpah avec *Major Dundee*

(1965) et *Pat Garrett et Billy le Kid* (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973) ou Sergio Leone dans *Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*) en 1971, il se permet aussi plusieurs incursions dans la comédie sous la caméra de Stanley Donen en 1963 ou de Blake Edwards en 1966. Atteint d'une forme aiguë d'arthrite, il disparaît un temps des écrans pendant les années 1980 mais y revient dans nombre de rôles secondaires au cours des années 1990. Récompensé en 1998 par l'Oscar du meilleur second rôle avec *Affliction* de Paul Schrader, il s'éteint en 2002 en laissant dans l'imaginaire cinéphile le souvenir d'une figure et d'une démarche reconnaissables au premier coup d'œil.

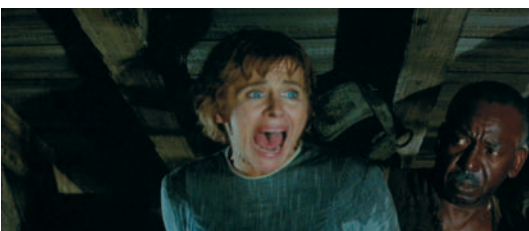




ANALYSE DU SCÉNARIO

De la comédie à la tragédie

Réécrit en partie à la demande du studio, le scénario de *Cyclone à la Jamaïque* était déjà avant tournage le fruit d'un compromis entre le cinéaste et la direction de la Twentieth Century-Fox. Le montage ayant ensuite à son tour été repris selon les instructions de la production, cette fois sans même consulter le réalisateur, il est évident que l'histoire racontée dans le film est loin de celle qu'avaient voulu proposer Mackendrick et ses scénaristes à l'issue de leur travail d'adaptation du livre de Richard Hughes. Arrangée et simplifiée, la progression dramatique du long-métrage tel qu'il est sorti en salles n'en est pourtant pas moins rigoureuse, basculant tantôt insensiblement, tantôt abruptement, d'un registre, voire d'un genre à l'autre.



Une insouciance inentamable

La première partie du film, la plus longue, puisqu'elle s'étend jusqu'à la séquence 13 comprise, constitue à la fois une introduction à ce qui va suivre et une fiction en trompe-l'œil. L'ensemble des éléments qui y sont disposés comme des détails ou des notations sans importance révéleront plus tard, en faisant retour dans l'intrigue, leur véritable portée, beaucoup plus lourde qu'attendue. Le scénario de ce premier segment est celui d'un véritable récit de piraterie, presque encadré par ces deux passages obligés du genre que sont la tempête (de 2 à 4) et l'abordage par un vaisseau pirate (de 7 à 10), prolongé par l'aventure vécue par les protagonistes en tant que passagers clandestins. Rien ne manque donc, et surtout pas la légèreté que doivent afficher les protagonistes de ce type d'histoire, pour qui la mort n'est jamais que la fin de l'aventure, et ne fait pas partie des possibles.



Rien, jusqu'à la séquence 13, ne parvient de fait à émouvoir les enfants. S'ils approchent de près la mort dès la séquence 5, la contemplant avec le cadavre du singe (7), puis la frôlent de plus près encore en 9, ils semblent pourtant l'oublier aussi vite. Bien qu'Emily elle-même paraisse offusquée par l'irresponsabilité des adultes dans ces deux dernières scènes, cette dernière ne fait pas encore exception sur ce sujet et ne s'attarde guère sur ces confrontations morbides.



Le sérieux semble être l'apanage des adultes : des créoles accomplissant une cérémonie inquiétante (4), des époux Thornton (jusqu'en 6), ou du capitaine Marpole (de 6 à 10). Autant de personnages évacués dans cette première partie au profit des pirates qui affectent, au cours de l'abordage comme la soirée de fête qui le suit, une désinvolture effrayant également les enfants (13).

Des jeux dangereux

À partir de la séquence 13 s'ouvre un deuxième mouvement dans l'intrigue, aussi conséquent que les autres par sa longueur mais organisé autour de quelques scènes relativement longues dans l'économie du récit : les séquences 16 et 18, décrivant la chute puis le repêchage de l'ancre, et surtout la séquence 20, à Tampico, véritable tournant de l'histoire. De la naissance de la conscience du danger (13) jusqu'à l'événement irréparable, presque inimaginable, que constitue la mort de John (20), le





scénario noue son dispositif tragique autour de quelques faits d'apparence anodine. Ce sont tantôt des péripéties (telles l'apparition de la corvette et la chute de l'ancre, qui obligent les pirates à se camoufler de **15** à **17**), tantôt des tableaux de la vie à bord des enfants et de leurs amusements (en **14**, **15** puis **18** et **19**). La peur, cependant, est maintenant omniprésente, aussi bien du côté de l'équipage que de celui des jeunes protagonistes. Graduellement, les hommes à bord développent en effet dans cette seconde partie une méfiance réelle vis-à-vis de la petite troupe. Justifiée par les dangers qu'ils leur font encourir en gênant leurs manœuvres (comme en **16**) ou en cas de prise (tel que l'explique Zac en **18**), l'appréhension se fait de plus en plus irrationnelle chaque fois que les Thornton jouent avec leurs superstitions (**14**, **18**, **19**), augmentant chaque fois d'un cran une tension auparavant absente du récit. Larvée, à peine exprimée, l'inquiétude des enfants s'exprime pourtant à son tour dès la séquence **15**, à travers les questions que pose Harry à Emily. Leurs jeux, tout aussi innocents qu'ils soient, peuvent apparaître comme des conjurations successives d'un drame pressenti et inévitable. La comédie qu'ils prennent plaisir à rejouer en **14** puis **18** et **19**, en s'y attardant de plus en plus, semble faite pour provoquer le destin autant que les marins. Emily, seule, de plus en plus à l'écart, perçoit la réalité du péril qu'ils encourent jusqu'à ce que sa concrétisation (**20**), inaugure une nouvelle phase du récit qui la condamnera à la passivité, laissant au capitaine Chavez, jusqu'alors seulement truculent, le rôle du héros tragique.

Le couperet

De la séquence **21** jusqu'au dénouement, toutes les menaces que faisaient peser le scénario sur les personnages passent l'une après l'autre à exécution. Le divorce entre l'équipage et les enfants est maintenant consommé, l'humeur toujours légère des seconds, incapables de comprendre la gravité de la situation après la séquence **21**, fortifiant définitivement la méfiance des marins qui se fait animosité en **22**. La chute inopinée d'un piolet blesse cette fois sérieusement Emily, l'isolant complètement du groupe enfantin à partir de **23**. La jeune fille emporte Chavez avec elle, ce dernier étant désormais invectivé (**23**), menacé (**24**), avant d'être destitué de son rôle (**25**). La traversée s'arrêtant à l'acmé de l'intensité dramatique (**27**), alors que les événements se précipitent, le scénario offre ensuite un dénouement qui clôt la tragédie

comme un apologue, sur une morale cruelle. Le récit partiel de l'équipée par les enfants (**28**, **29**) permet aux adultes de remplir les blancs par les accusations et de donner enfin, en **30**, tout son sens à l'avertissement donné dès la séquence 1 par les paroles de la chanson écrite spécialement pour le film, le scénario bouclant ainsi la boucle de manière impitoyable.



PISTES DE TRAVAIL

- À quels registres correspond chacun des mouvements du scénario ? Entre comédie et drame, distinguer les tonalités que le scénario emprunte successivement, en expliquant quels événements du récit permettent de faire basculer le film d'un genre à l'autre.
- Dans quelle mesure les renversements du scénario étaient-ils prévisibles ? Relever les séquences annonçant des péripéties à venir.
- Observer le contraste entre la séquence **4** et la séquence **30**, où les Thornton se trouvent à nouveau réunis dans un décor complètement différent de celui du début. Dans quels sens les soucis de chacun des membres de la famille ont-ils évolué ?

Découpage séquentiel

1 – 0h00'

Crédits. Chanson mélancolique. Le vent se lève sur la côte.

2 – 0h01'05

Titre. Générique d'ouverture. Ouragan éclate. [0h01'50] Une petite fille recherche quelqu'un sous la tempête.

3 – 0h02'32

Le père d'Emily court après elle dans la jungle et la ramène auprès de ses frères et sœurs. Le bungalow s'effondre et toute la famille se réfugie dans la cave.

4 – 0h05'29

Le père interrompt la cérémonie sacrificielle des créoles. Dans la confusion, son serviteur sort pour sauver leur mule. Le chat réapparaît, et tous attendent que la tempête se calme.

5 – 0h08'56

Dans les ruines laissées par l'ouragan, les enfants découvrent le corps de Sam. Devant leur insensibilité, leur mère exige qu'ils soient envoyés en Angleterre pour y être éduqués.

6 – 0h11'09

Frères et sœurs embarquent avec les Fernandez à bord d'un navire marchand qui prend le large sans leur laisser le temps de faire leurs adieux.

7 – 0h14'35

Alors que les marins poursuivent un singe qui finit par tomber des cordages, apparaît [0h15'41] un vaisseau en détresse. Un canot s'approche et les passagers qui montent à bord se révèlent être des hommes armés. Les pirates prennent rapidement possession du pont.

8 – 0h18'52

Sous le regard d'Emily, le chef des assaillants et son second fouillent la cabine du capitaine à la recherche d'argent.

9 – 0h22'39

Après avoir enfermé les enfants et menacé de les tuer, les pillards les laissent [0h26'17] explorer leur navire pendant qu'ils chargent leur butin.

10 – 0h27'47

Sous la torture, le capitaine Marpole révèle où l'argent est caché. Chavez et son second s'en emparent et ordonnent de larguer les amarres sans se douter que les enfants sont à bord. [0h31'04] Libéré par ses hommes, le capitaine anglais regarde s'éloigner le vaisseau pirate.

11 – 0h31'43

La nuit, l'équipage apprend qu'un des hommes a caché la jeune Margaret dans sa cabine, puis découvre les enfants dans la cale.

12 – 0h33'38

Les enfants regardent le capitaine Chavez danser avec ses hommes avant qu'on les envoie se coucher.

13 – 0h35'25

Ivres, les pirates descendent chercher Margaret dans la cale. Emily les interpelle et mord le capitaine. Les hommes se dispersent.

14 – 0h38'01

Chavez sermonne les enfants qui jouent sur le pont. Il se met à table dans sa cabine et les fait sortir. Emily vient lui présenter ses excuses.

15 – 0h40'58

Voyant les enfants qui s'ennuient, le capitaine fabrique un jouet mais renonce à le leur donner. [0h42'44] Alors qu'il montre à Edward comment faire un nœud, une corvette apparaît à l'horizon.

16 – 0h43'29

Pendant que les pirates manœuvrent pour l'éviter, le garçon fait tomber l'ancre en jouant avec une corde. La chaîne se casse, obligeant les pirates à amarrer le bateau à des récifs par des cordes.

17 – 0h47'06

La nuit tombée, l'équipage se cache dans le navire camouflé. La corvette passe sans les apercevoir.

18 – 0h49'34

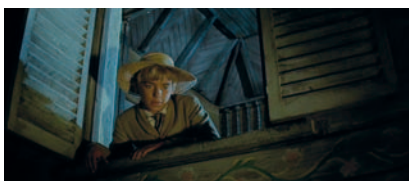
Le lendemain, tandis que les marins plongent pour remonter l'ancre, les enfants trompent l'ennui par des jeux qui confirment la crainte de l'équipage à leur égard, et déclenchent la colère du capitaine.

19 – 0h54'30

Les hommes découvrent que les enfants ont retourné la tête de la figure de proue, et le capitaine la fait tomber en voulant la remettre droite. Zac la repêche, sans pouvoir apaiser les matelots qui voient désormais la main du diable dans les amusements des enfants.

20 – 0h58'33

À Tampico, Emily s'échappe du bateau pour poster les lettres de sa mère, et rencontre Rosa [1h02'00], chez qui les marins la retrouvent le soir. Alors qu'ils s'amuse en bas, John tombe d'une fenêtre à l'étage et se tue sur le coup. Les pirates s'enfuient avec les enfants.



21 – 1h07'50

À bord, Zac découvre que Chavez ne parvient pas à dire la vérité aux enfants.

22 – 1h09'44

Jouant une fois de plus avec leurs superstitions, les enfants s'attirent définitivement la défiance des marins. En les faisant descendre à la cave, Alberto fait tomber un piolet qu'Emily reçoit sur le crâne. Le capitaine l'installe alors dans sa cabine, excitant encore le mécontentement de l'équipage qui demande à débarquer les enfants.

23 – 1h13'54

Malgré l'agitation de ses hommes, le capitaine continue à veiller sur la jeune fille pendant la nuit.

24 – 1h15'28

Un vapeur arrive en vue, et les hommes se préparent à l'abordage. Refusant d'obéir aux ordres

du capitaine, qui ne veut pas attaquer le navire, ils laissent Zac prendre le commandement.

25 – 1h20'46

Enchaîné et enfermé dans sa cabine, Chavez assiste, impuissant, à l'assaut, et attend avec Emily la fin des combats.

26 – 1h24'34

Alors que Zac avertit le capitaine de la victoire, un marin vient leur annoncer que la corvette anglaise arrive sur eux. Une fois libéré, Chavez refuse de passer sur l'autre bateau et reste seul sur le pont avec le capitaine fait prisonnier.

27 – 1h26'59

Se glissant dans la cabine où est restée Emily, le capitaine du vapeur la supplie de couper ses liens. À la vue du couteau et du sang, la jeune fille panique et le poignarde. Il meurt dans les bras de Chavez, alors que les Anglais reprennent le navire hollandais.

28 – 1h28'54

En Angleterre, un avocat interroge les enfants et Margaret sur ce qu'ils ont vu à bord. Il décide de faire témoigner Emily au procès des pirates.

29 – 1h32'29

Emily est emmenée à la barre, d'où elle aperçoit Chavez, sur le banc des accusés. Bouleversée, elle répond de manière évasive aux questions de l'avocat, laissant croire que Chavez a tué le capitaine hollandais.

30 – 1h36'28

Déposant le père dans un parc où l'attendent sa femme et ses enfants, un cocher se félicite de la pendaison des pirates. Ramassant un volant, Emily s'arrête un instant pour regarder un modèle de bateau qui s'éloigne sur l'étang.

31 – 1h37'46

Générique de fin.

Durée totale du film : 1h38'32

PERSONNAGES

Tous innocents



Emily

Premier et dernier personnage à l'écran, elle apparaît et fait déjà entendre sa voix alors que le générique d'ouverture n'est pas terminé (2), courant seule le long de la côte, en pleine tempête. Elle semble d'emblée à l'écart de ses frères et sœurs (3, 6), ajoutant à leur vivacité et leur curiosité une vigilance et une assurance qu'ils n'ont pas. La jeune fille ne craint ni de juger les adultes à haute voix (8, 10,) ni de se défendre physiquement de leurs agressions (13, 19) sans réfléchir aux réactions qu'ils pourraient avoir. Elle ne joue pourtant jamais de rôle protecteur auprès du reste de la fratrie, même s'il lui revient de résumer pour eux la situation (10, 15). À la fois naïve et pragmatique, sa vision encore enfantine ne l'empêche pas de s'inquiéter et sa conscience du danger peut s'éveiller quand ses frères et sœurs restent ignorants des périls qu'ils encourent (9, 21). Si elle parvient également à s'amuser à bord du vaisseau pirate (12, 14), prenant même parfois la tête de la troupe lors des jeux (22), elle est moins indifférente que ses camarades à l'opinion que porte l'équipage sur la petite troupe. Ainsi, elle joue régulièrement le rôle d'intermédiaire ou de porte-parole improvisé entre les deux groupes (13, 14, 19), nouant par la même occasion une relation privilégiée avec le capitaine. Dès leurs premiers face à face (12, 13), un intérêt réciproque lie les deux protagonistes. Une relation ambiguë qui se poursuit jusqu'au dénouement du film, lorsque la jeune fille est comme exclue du groupe des enfants pour former un duo avec Chavez (de 22 à 29). Ce rôle particulier d'entre-deux, passant du monde des enfants à celui des adultes, lui donne l'occasion de voir l'ensemble des événements sans lui laisser le temps de prendre du recul (8, 9, 20). Héroïne passive, elle voit et entend plus de choses que les autres, mais a de moins en moins prise sur la conduite du récit. Seul le dénouement (28, 29) lui offre l'occasion de raconter sa version des faits, et d'avoir ainsi le dernier mot sur l'aventure, ce dont elle se révèle alors incapable. De la jeune fille presque effrontée qu'elle était au début, elle est maintenant

devenue une enfant effrayée. Son expérience ne lui a pas apporté maturité. Au contraire, elle la fait revenir à une place d'enfant, observant avec anxiété les adultes qui l'interrogent. C'est sur son regard que raccorde le plan du générique final (31), la condamnant définitivement au rôle d'une spectatrice qui en aura trop vu pour ne pas être prise à témoin, mais pas assez pour comprendre ce qui se déroulait devant ses yeux.

Ses frères et sœurs

Edward, John, Laura et Rachel forment un groupe d'où ne semble émerger aucune individualité en particulier. Indifférenciés aux yeux des adultes, qui ne s'adressent à eux que collectivement, leurs sentiments sont identiques et leurs réactions presque toujours synchrones. Harry Fernandez peut aussi être légitimement rattaché à la fratrie. Il est ainsi plus proche des enfants Thornton dont il partage à la fois les amusements et les interrogations, que de Margaret, sa propre sœur. Dès lors, les enfants apparaissent (3) et disparaissent (30) comme un collectif soudé, qui ne se définit que par contraste avec Emily, restant à l'abri et tenus à l'écart, disparaissant régulièrement, chaque fois que celle-ci frôle la mort de près (3, 20, 29). S'ils parlent, c'est pour lui donner la réplique, soit en lui répondant (10, 15), soit en lui donnant l'occasion de s'exprimer pour eux auprès des adultes (4, 14). Leurs affrontements comme leurs échanges avec les adultes amènent toujours la jeune fille sur le devant de la scène pour prendre les coups à leur place (19, 22). Contrairement à elle, ils n'ont jamais peur de ce qu'ils voient (13) et traversent les événements avec une candeur qui leur permet même de continuer presque tout du long à s'amuser (9, 14, 22). Comme si rien de grave ne s'était passé, leur comportement n'est affecté ni par leur rencontre avec les pirates (7) ni par la disparition de John (20). Inquiets seulement de ce qu'ils ne parviennent pas à comprendre, ils expriment leur trouble à travers les questions qu'ils posent (13, 15, 22), prouvant chaque fois

que les adultes et leurs préoccupations les effraient moins qu'ils ne les ennuiant. Témoignant à plusieurs reprises de leur incapacité à hiérarchiser les dangers (16, 28), ils vivent une expérience qui ne connaît ni gradation ni progression, et dont ils sortent aussi ingénus qu'ils étaient au départ. Leurs découvertes (5) et leurs souvenirs (28), qu'ils soient violents ou enthousiasmants, n'auront pour eux aucune incidence, leur aventure demeurant à leurs yeux comme une histoire divertissante qu'on leur aurait simplement racontée.



Chavez

Physique impressionnant, grosse voix, costume de folklore, mimiques et menaces en avalanche : dès son apparition (8), tout est typique chez le capitaine, qui semble à lui tout seul représenter la piraterie. Jovial et joueur de nature (12, 15, 20), voire capricieux (17), il s'attire vite la sympathie des enfants (14), ses colères ressemblant plus à des remontrances qu'à des intimidations (14, 18). N'ayant pas peur que ses hommes eux-mêmes rient de lui (13), seuls les mots d'Emily (19) semblent l'atteindre au point de lui faire perdre de sa bonhomie. De plus en plus soucieux, il semble plus atteint que les enfants par la mort de John (20, 21) et son affection presque paternelle prend petit à petit le pas sur son rôle de capitaine (22, 24). S'attirant la défiance de son équipage en témoignant de son attachement à la jeune fille qu'il entoure de ses soins (22 à 29), il semble lui-même incapable de comprendre ce qui lui arrive, embarrassé par ses sentiments (15, 19, 25). D'un personnage de comédie, il devient alors un personnage tragique, se sacrifiant presque sans difficulté pour Emily. La juxtaposition du témoignage des enfants (28) et de sa condamnation (29) révèle subitement l'ampleur du changement qu'a subi le personnage de Chavez.

Zac

Personnage ambigu, fiable, mais peu rassurant, il apparaît d'emblée (8) comme l'auxiliaire obligé de Chavez : il fait preuve du pragmatisme dont celui-ci n'est pas doué, et ne semble, à l'inverse, jamais affecté par les événements. Il a besoin du capitaine pour lui traduire l'espagnol (19) mais comprend mieux les marins (18) qu'il traite avec plus de respect que ce dernier (22, 24). Zac tient à garder les enfants à l'écart de la société fermée que constitue l'équipage, et voit d'un mauvais œil tout signe de complicité ou d'empathie entre le capitaine et les jeunes Thornton (12, 21). La défiance des uns pour les autres le fait au contraire

rire (13, 19), installant une distance qu'il essaye tout du long de maintenir entre les deux groupes. Toujours à l'écart, jamais dupe ni des superstitions (19) des hommes ni des sentiments de Chavez (21), il est de tous les personnages du film le seul à garder la tête froide. Perdu sans son acolyte (26), il est démuní dès lors qu'il ne comprend plus le capitaine (29) et se voit dépossédé de son rôle d'interprète.



Margaret

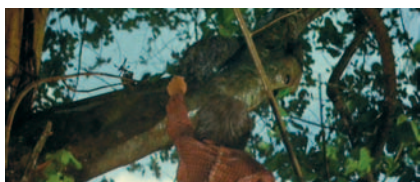
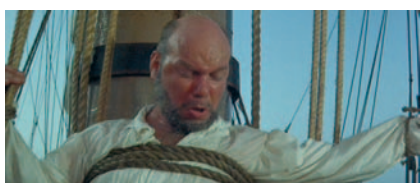
Figure marginale systématiquement mise de côté, l'aînée des Fernandez est comme le négatif du groupe des enfants : consciente du danger, elle est d'abord effrayée (13) puis semble accepter sa captivité quand le périple s'éternise (22). Son silence devant l'avocat, qui essaye de savoir si les pirates ont abusé d'elle (28) confirme son rôle de faire-valoir muet : elle laissera les enfants imposer leur version de l'histoire, et n'entachera pas leurs souvenirs de considérations d'adultes.

PISTES DE TRAVAIL

- Caractériser la vision que les enfants ont très vite des pirates. Se font-ils des hommes d'équipage une idée juste ou naïve ? En quoi la suite des événements confirme ou infirme-t-elle leur jugement ?
- Qui ou quels sont les véritables héros du film ? Étudier l'importance prise tour à tour par les différents protagonistes : Emily, les enfants, les pirates, le capitaine Chavez et son second Zac. À partir de quel moment peut-on dire avec certitude qu'Emily et le capitaine sont les deux personnages principaux ?
- Étudier les dynamiques de groupe. Dans quelle mesure Emily s'intègre-t-elle à la troupe que constituent les enfants à bord ? Préciser les différentes manières dont elle s'en distingue. La même question ne se pose-t-elle pas pour Chavez vis-à-vis de son équipage ?
- Comment la séquence 18 révèle-t-elle le caractère de chacun des protagonistes ?

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Mauvais présages



Récit d'aventures en même temps que conte moral, l'histoire de *Cyclone à la Jamaïque* ne laisse deviner que progressivement la destination tragique de la trajectoire qu'elle emprunte. Un film en cache un autre, et la légèreté voire l'insouciance qui s'impose avec l'arrivée en scène des pirates ne fait qu'accentuer la tournure fatale que prend le périple des enfants dans la dernière partie du film, après la mort inattendue de John (séq. 20). Plus encore que le roman de Richard Hughes dont il est adapté, le long-métrage d'Alexander Mackendrick ménage ses effets, entrecroisant les saynètes anodines et les séquences les plus lourdes de conséquences, les nombreux rebondissements de l'action avec les brusques retournements dramatiques. Jouant presque tout du long sur deux tableaux, la mise en scène relève la gageure d'assurer la cohérence d'une intrigue particulièrement prodigue en rupture de ton. De l'ouvrage d'origine, mêlant les résumés rapides et les notations objectives avec des descriptions ou des analyses psychologiques originales dans une langue parfois recherchée, le scénario propose une transposition à la composition d'autant plus complexe qu'elle se veut moins heurtée, du moins en apparence. S'interdisant de transcrire à l'écran les libertés stylistiques de l'auteur par des morceaux de bravoure, le cinéaste préfère en effet organiser un jeu de variations sophistiqué autour de quelques images et situations qui fera, par étapes, insensiblement basculer l'aventure dans le drame.

Inhumains

Grave ou anodin ? Le balancement d'un registre à l'autre permet de faire d'un deuil l'occasion d'une comptine (séq. 5) ou d'une scène de torture une méchante plaisanterie (séq. 10). Un basculement qui correspond, dans une certaine mesure, à l'écart qui peut séparer la vision des enfants de celle des adultes sur un même événement. Ce qui semble aux seconds de la plus grande importance apparaît souvent dérisoire aux premiers, les faisant parfois paraître égoïstes, voire franchement inhumains. Tout au long du film, les enfants ne sont jamais montrés qu'à travers le regard des adultes et les rares conversations entre eux que le film surprend ne témoignent que de l'incompréhension ou de la défiance qui éloigne les uns et les autres. Chavez ne cache pas plus son désarroi devant les interrogations d'Emily et Harry (séq. 15) que ses hommes la crainte que leur inspirent les amusements des enfants (séq. 22). Incapables de les faire rentrer dans leur raison, les pirates les considèrent tantôt comme des bêtes à dresser et corriger, comme les parents Thornton, tantôt comme de véritables monstres à éloigner. L'association des enfants aux animaux est manifeste dès la séquence 3 : l'héroïne court après son chat à travers l'ouragan comme son père après elle. Alors qu'elle grimpe aux branches d'un arbre pour attraper Tabby, le montage ne se prive pas de mettre en parallèle la main du père la retenant par la cheville avec celle de la jeune fille agrippant la queue du félin. Le rapprochement ne vise pas tant le comportement de l'enfant que le regard que l'adulte jette sur lui. Qu'elles soient des figures protectrices ou, au contraire, menaçantes, toutes les « grandes personnes » auxquelles les jeunes protagonistes ont affaire, des parents Thornton à l'avocat voulant les faire parler, du capitaine Chavez à Alberto, se penchent sur elles comme sur des bêtes curieuses. La bienveillance même de Rosa à Tampico, qui se veut pourtant ouvertement maternante, n'est pas exempte de cette condescendance comme en témoigne le court panoramique ouvrant la séquence 20. Celui-ci présente Rosa, assise derrière Emily, en position d'observatrice, avant qu'elle ne se rapproche pour lui offrir une friandise et l'amadouer, dans une attitude cette fois similaire à celle de la jeune fille devant la perruche en cage, en amorce. Discrets, de tels parallèles n'en sont pas moins révélateurs. Ils obligent le spectateur à faire un mouvement de recul, et à ne pas considérer trop vite qu'il entre dans les considérations des enfants, le caractère mystérieux de leurs comportements constituant l'un des thèmes majeurs du film comme du livre original. Dans l'une des interventions qu'il s'autorise au cours du récit, le narrateur du roman de Richard Hughes explique



notamment que, si Laura est une enfant, elle est encore aussi un bébé. « *Les bébés ne sont évidemment pas des humains* » précise-t-il, avant d'ajouter qu'« *il est vrai qu'ils ressemblent à des humains – mais pas autant, pour être honnête, que la plupart des singes* ». L'épisode autour du singe, dans la séquence 7, prend dans cette perspective une valeur presque emblématique : distrayant les pirates et trompant leur vigilance, accusant leur légèreté en même temps que la violence qu'elle cache, le singe occupe un rôle qui sera désormais dévolu aux enfants. La place réservée à ces protagonistes auxquels nous restons toujours un peu étrangers est celle que l'on accorde à des animaux de compagnie. Lorsque ceux-ci s'aviseront de s'exprimer, on ne manquera pas d'y voir l'indice d'un dérèglement de l'ordre des choses.

Avertissements

Si les réactions des personnages principaux devant les événements semblent tant de fois étranges, voire ambivalentes, c'est que chacun des retournements dramatiques du film, de la mort d'Edward à l'apparition du navire hollandais, en passant par la scène où Emily se blesse, semble déjà avoir eu lieu auparavant, sur un mode mineur ou comique. Le piolet qui manque de se planter dans la main du cuisinier du navire parce que Laura joue avec (séq. 18), donne par exemple un air de déjà vu, sinon de fatalité à celui que fait tomber Alberto du pont, et qui atteint Emily descendue dans la cale en séquence 22. Ce principe d'écriture permet au réalisateur de préparer le spectateur aux péripéties de l'action sans lui fournir obligatoirement toutes les informations nécessaires à la compréhension des personnages et de l'intrigue. Un ensemble qu'il regroupait dans ses cours au California Institute of Arts sous le terme d'« exposition ». « Posez ça et là des indices qui représentent des fragments de l'exposition à venir » conseillait ainsi Mackendrick aux étudiants. Loin d'être une simple astuce scénaristique, cette exigence de composition permet dans *Cyclone à la Jamaïque* d'entretenir une ambiguïté sur la nature et la portée des événements se déroulant à l'écran. Lorsque la chute de John à Tampico (séq. 20), répète celle du singe du haut du mât au début du film,

la similarité des images surprend inmanquablement le spectateur, si bien qu'il ne comprend pas tout de suite la gravité et la portée de l'événement. Dès lors, ce dernier appréhende subitement les interrogations des enfants et leur difficulté à analyser les situations où ils se trouvent plongés. L'incrédulité qu'il partage alors pour quelques instants avec certains des personnages, le film obéissant encore sur ce point aux préceptes du cinéaste, confère à la séquence une dimension presque irréelle. Celle-ci se traduit par un vertige d'autant plus sensible que le découpage inverse, d'une scène à l'autre, le point de vue adopté. Entre l'image du singe agrippé aux cordages et narguant les marins à celle du corps gisant sur le pont, dans la séquence 7, deux plans avaient suffi, saisissant d'abord le regard des enfants sur l'animal, puis leur surprise, pour montrer la stupeur créée par cette chute dont on entend seulement le choc. Quand John tombe de la fenêtre de chez Rosa, il semble au contraire que personne ne le voie : la contre-plongée n'épouse la vision d'aucun des protagonistes, et seul le spectateur le regarde s'effondrer. Le cadavre que tous fixent ensuite, consternés, ne sera pas visible à l'écran, la mort, et non plus l'événement, étant cette fois reléguée hors champ. Un effet d'écho tout aussi saisissant se fait entendre lorsque le piolet, que l'on ne voyait que se ficher sur une marche de la cabine (séq. 18), dégringole à l'écran pour finalement heurter, hors champ, le crâne d'Emily, sur l'échelle de la cale. La réapparition des images selon un point de vue opposé crée chaque fois un trouble certain, accentuant sensiblement la gravité de la scène par contraste avec le caractère anodin de celle qu'elle répète.

Têtes coupées

Évoquée dès la quatrième séquence, l'image de la tête retournée, voire détachée du corps, constitue sans aucun doute le motif central de *Cyclone à la Jamaïque*. Repris, étoffé et modifié à maintes reprises au cours du film, il fait l'objet d'un travail particulièrement minutieux et subtil de la part du cinéaste. Quand ils sont réfugiés dans la cave pendant l'ouragan, les enfants évoquent pour la première fois la légende locale voulant

que les fantômes aient la face tournée vers l'arrière. Lorsque la petite Laura s'ingénie à les imiter en cachant son visage dans ses cheveux, les enfants ne manquent pas d'inquiéter sérieusement leurs parents. Le goût enfantin pour le morbide qui s'y découvre n'est sans doute pas tant l'indice d'une cruauté, comme leur mère le leur reprochera dans la scène suivante, les croyant gagnés par une sauvagerie qui serait naturellement celle des créoles, que d'une indifférence apparemment inhumaine. S'amusant de la mort comme d'une histoire que l'on raconte pour se faire peur, les jeunes Thornton peuvent en effet apparaître comme les complices du destin funeste qui s'abat autour d'eux. La réaction inappropriée que constitue leur chant après la découverte du cadavre de Sam n'est pas imputable à la seule insouciance enfantine. Le gros plan sur le visage de leur mère, heurtée, révèle à quel point leur attitude déplacée peut créer le malaise. À bord du navire des pirates, à la fois moins soucieux de bonnes manières mais aussi plus superstitieux, la manie qu'ont les enfants de jouer aux fantômes sera considérée comme un véritable mauvais sort, et leur plaisir à les singer comme une manifestation diabolique. Lorsque Laura refait dans la cabine de Chavez le geste qui avait mis son père en colère au début du film (séq. 14), les deux inserts sur le cuisinier du capitaine, qui marque un mouvement de recul, soulignent à nouveau le caractère effrayant de cette vision pour ces adultes superstitieux. C'est le visage de la mort qu'il a aperçu, et le contrechamp sonne comme une condamnation. Plus la menace d'une arrestation et d'une condamnation se préciseront, moins la facétie semblera anodine, la vision d'une tête désolidarisée du corps évoquant inmanquablement la potence.

De ce point de vue, le fantôme au visage retourné offre un équivalent visuel au thème musical principal du film. La signification de l'image expliquée au début, celle-ci va révéler sa portée tragique dans la réplique finale, les pirates pendus devenant métaphoriquement des fantômes, tout comme les paroles de la chanson, dévoilées dès l'ouverture, vont prendre tout leur sens à la seconde écoute, dans l'ultime scène du long métrage. Entre sa première et sa dernière occurrence, la vision saisissante des vertèbres tordues aura ainsi préparé le dénouement par une suite de mises en garde plus ou moins sérieuses dont la ritournelle, avec ses variations, constitue un rappel discret. Progressivement, ce qui n'est au départ qu'une facétie, un geste qui porte malheur comme l'explique calmement Chavez à la petite fille, se charge donc d'une signification dramatique, et entoure leurs auteurs d'une aura démoniaque. Dès la séquence 18, les matelots se plaignent ainsi ouvertement de leur présence par la voix de Zac. Le long épisode qui suit, autour du chapeau du capitaine et de la figure de proue, développe la manière dont s'impose cette menace. Si Chavez veut minimiser l'inquiétude qui le saisit en voyant les enfants simuler un enterrement, l'exclamation du marin qui découvre la figure de proue retournée dévoile le sentiment général des hommes à bord : « *C'est une malédiction !* ». L'impulsion de Rachel, ramassant la tête tombée pour la tenir à l'envers au-dessus de son crâne afin de parader devant les pirates, achève de transformer la bravade en augure alarmant. Ceux qui riaient il y a encore un instant des menaces de la jeune Emily ne peuvent plus que reculer et se signer aussitôt, terrorisés par ce mauvais présage. En permettant de telles ruptures de ton, ce motif insistant semble précipiter le récit vers sa chute, placer impitoyablement les compagnons de hasard des enfants face à face avec la mort.

Dévisager

« Notez que le regard mesure notre degré d'empathie avec un personnage. Plus l'angle de caméra est frontal, plus notre sentiment de participation subjectif est grand » expliquait Mackendrick à ses étudiants pour leur enseigner la manière d'utiliser le gros plan d'un point de vue dramatique. Un tel axiome éclaire d'un jour singulier l'insistance du réalisateur de *Cyclone à la Jamaïque* à dévoiler, en inserts, le désarroi des protagonistes devant la mort. Presque tous les gros plans du film surprennent ainsi le visage des personnages au moment où ils voient ou entendent l'inéluctable. Le mouvement de recul des uns et des autres face à la figure du fantôme, du père des enfants (séq. 4) jusqu'aux marins (séq. 19) en passant par le cuisinier (séq. 14) ouvrent en effet subitement le spectateur, avec l'angle frontal et rapproché réservé à ce témoignage de panique, aux émotions de figures secondaires de l'intrigue. Ceux que l'on aurait crus insensibles y dévoilent soudain leur terreur et leur bouleversement. Plus révélateur encore, le trouble de Chavez devant le corps de John, en séquence 20, est bien le même que celui des enfants découvrant le singe tombé à terre en 7, ou d'Emily lorsqu'elle se remémore, lors du procès, le capitaine du navire hollandais expirant sous ses coups. « Quand le regard est très proche de la caméra, la tension atteint son maximum », la règle énoncée par Mackendrick est ici exemplairement mise à profit. L'étrangeté du lien qui unit l'héroïne au capitaine, et culmine dans la séquence 18, où l'affection presque paternelle que Chavez porte à la jeune fille est moquée par l'équipage, n'y voyant que l'expression d'un désir sexuel, n'aboutit qu'au cours du procès en séquence 29 à un véritable face à face : à ce moment, la mort s'interpose entre eux, à la fois comme souvenir et comme perspective, et permet enfin le champ-contrechamp. Le regard caméra final d'Emily, à l'avant-dernier plan du film, est ainsi l'ultime artifice d'un long-métrage qui aura tout du long caché une image sous une autre, d'autant plus tragique qu'elle n'est jamais explicite.





PISTES DE TRAVAIL

- Le film adopte-t-il le point de vue d'un personnage en particulier ? Montrer comment la mise en scène présente toujours à la fois la vision des enfants et celle des adultes.
- Remarquer la position privilégiée d'observatrice souvent accordée à Emily dans le récit. Constitue-t-elle pour autant un relais du spectateur à l'écran ?
- Étudier les transitions entre les séquences : le cinéaste privilégie-t-il les ruptures brutales ou les solutions de continuité ? Étudier l'effet produit dans les deux cas.
- Quels événements le cinéaste choisit-il de reléguer hors champ ? Interpréter ces choix.
- Observer la manière dont le montage de la séquence 27 présente l'acte d'Emily. La réaction de la jeune fille peut-elle s'expliquer par des mots ?
- Relever les gros plans dans la séquence 29. L'usage d'un tel cadrage renforce-t-il ici l'empathie ou la distance ?

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Deux mondes qui s'observent

Séquence 15 (de 0h42'56 à 0h45'34)

Alors qu'il circule sur le pont du navire, le capitaine Chavez se prend à examiner tour à tour les occupations de chacun des enfants, hésitant chaque fois à les interrompre pour les divertir ou entamer avec eux un dialogue.

Plan 1 – Au centre de l'écran, le vaisseau pirate, toutes voiles dehors, flotte sur une mer calme. Le plan d'insert fait à cet endroit office de transition et d'introduction. Ceux qui ouvrent la séquence précédente et plus tard la 21 lui sont ainsi identiques. Seules les conditions météorologiques et l'heure de la journée diffèrent, indiquant d'avance le ton de la scène, dominé ici par le calme plat de l'après-midi. Les premières notes du thème musical principal du film, joué par une guitare seule sur un tempo relativement lent, se font entendre sur la bande-son.

Plan 2 – Entrant par le bord gauche du cadre, Chavez, en pied, s'arrête au bas du mât, la tête tournée vers la hune, comme pour venir aux nouvelles. Puis il se retourne pour voir la jeune Laura dont il vient d'entendre la voix, et qu'il découvre au sol, les cheveux perdus dans les cordages. Dès lors, ce dernier poursuit son tour d'inspection sans conviction, distrait par l'enfant. Il ne sera rappelé à ses obligations qu'avec l'apparition du navire qui viendra interrompre la séquence.

Plan 3 – Le raccord fait sur le regard du capitaine surprend, en plongée, la petite fille en train de jouer avec sa poupée. Elle ne prête pas attention à sa présence et continue de raconter une histoire qui n'est autre que la sienne, et résume son aventure depuis le début du film.

Plan 4 – Le plan plus rapproché du capitaine, dont on ne voit plus que le buste, en légère contre-plongée, saisit son expression troublée devant le jeu solitaire de l'enfant avant qu'il n'aperçoive, hors champ, du côté droit de l'écran, un autre spectacle qui retient son attention.

Plan 5 – Un nouveau raccord regard dévoile ceux qu'il scrute maintenant à sa droite, alors que la musique, désormais plus forte, vient recouvrir les paroles de Laura : la jeune Rachel est allongée dans le canot de sauvetage, discutant avec Emily et Harry, dont on ne distingue pas encore les visages, cachés par les câbles tendus et la coque du navire.

Plan 6 – Retour au cadre du plan 4, avant que Chavez ne tourne le dos à la caméra (6a), qui accompagne alors son mouvement, pour ramasser des clous (6b) puis deux pommes de terre (6c) qu'il assemble pour fabriquer une figurine rudimentaire (6d). Le cuisinier réagit et interroge le capitaine à ce propos. Cependant, Edward, situé derrière lui, continue imperturbable de jouer avec la corde qu'il manipulait déjà au plan 2, le cadre montrant en même temps l'adulte et l'enfant affairés sur leurs jouets respectifs dans des attitudes semblables.

Plan 7a – Surgissant à nouveau du bord gauche du cadre, en plan américain (7b), Chavez s'est en réalité déplacé vers l'arrière du navire. Il bouscule un marin à gauche et un autre à droite pour attraper une poule à laquelle il arrache plusieurs plumes.

Voyant que les hommes autour de lui s'étonnent de son agitation, Chavez se ressaisit aussitôt. Le cadre s'immobilise un instant avant de pivoter à nouveau vers la droite (7c) puis la gauche (7d), en suivant le déplacement du capitaine qui gravit les marches et monte sur la dunette, l'air hagard, sans répondre aux interrogations des marins autour de lui.

Plan 8 – Anticipant l'angle de vue qui sera celui du capitaine au plan 9, la plongée sur les enfants dans le canot de sauvetage permet maintenant au spectateur de les voir tous les trois, et surtout de saisir leurs paroles. La question que pose alors Harry à Emily vient prendre le relais du récit de Laura. Les enfants poursuivent ainsi leur discussion sans se préoccuper de l'attention que peuvent leur porter les adultes.

Plan 9 – Chavez vient prendre place à côté du marin tenant le gouvernail, à l'endroit désigné pour que sa vision corresponde au cadre du plan précédent, en contre-plongée, comme en contrechamp des enfants. Pourtant, ces derniers ne semblent toujours pas voir celui qui les écoute.

Plan 10 – Légèrement décalé par rapport à l'axe du plan 8, le plan plus rapproché s'attarde sur le débat des enfants. Emily achève la discussion par une sentence résumant autant la vision des enfants sur les adultes que l'inverse.

Plan 11 – Le retour au cadre du plan 9 rend sensible la distance qui sépare le champ du contrechamp. Le dialogue qu'il semble logiquement supposer n'a finalement pas lieu. Alors que les derniers mots de la jeune fille se font entendre, le capitaine, coiffé comme elle d'un bonnet, lui répond d'un air perplexe plutôt que par des paroles. Reprenant à son compte la conclusion d'Emily, il semble ainsi lui donner raison et jette la figurine qu'il avait bricolée.

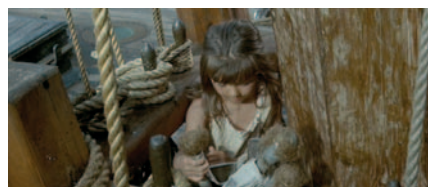
Plan 12a – La musique interrompue, Chavez, dont on ne voit d'abord que les pieds, s'approche d'Edward toujours occupé avec sa corde. Le capitaine est devenu comme un géant, et ce n'est plus sa vision que la caméra adopte : le mouvement qui le suit de bas en haut (12b) ne révèle qu'une timidité devant l'enfant, voire une gêne lorsqu'il surprend, s'échappant de la cale, des rires qui sont probablement ceux de Margaret. Venant s'asseoir à côté du cuisinier comme pour rentrer dans la scène qu'il dominait jusqu'au début du plan, il ose enfin parler à l'enfant et entreprend subitement de lui montrer comment faire un nœud (12c). Alors qu'un dialogue maladroit s'amorce, l'irruption d'une corvette à l'horizon oblige la caméra à se hisser avec le capitaine bien au-dessus de la tête des enfants (12d), les uns et les autres demeurant définitivement hors de portée.



1



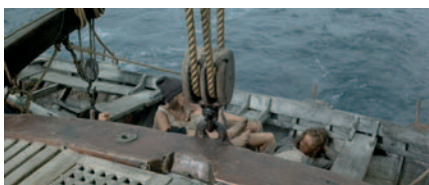
2



3



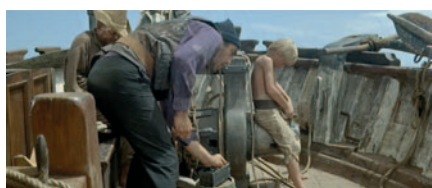
4



5



6a



6b



6c



6d



7a



7b



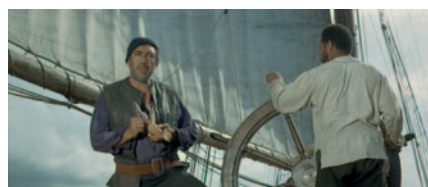
7c



7d



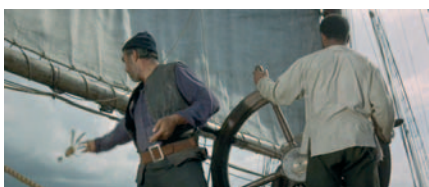
8



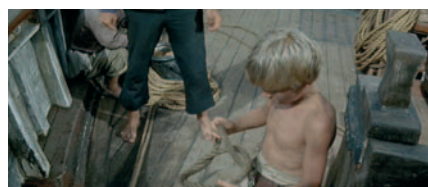
9



10



11



12a



12b



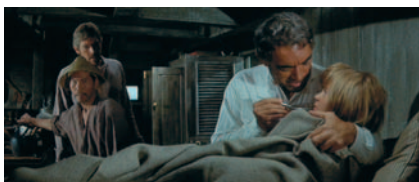
12c



12d

BANDE-SON

Menaces



Pièce maîtresse de la construction dramatique du film, la musique originale écrite pour *Cyclone à la Jamaïque* s'insère dans un réseau serré d'images et de scènes qui s'appellent et se répondent d'un bout à l'autre du long-métrage. Si le thème principal donne avec ses variations la cadence de ce jeu complexe, les autres compositions prennent le dessus lors de brusques montées de tension, étouffant la mélodie et faisant taire les paroles qui vont avec. Entre le calme menaçant et la tourmente prête à éclater, bruits et voix ne peuvent qu'appeler à des accalmies qui se font de moins en moins rassurantes.

L'orage et ses échos

Dès l'ouverture, le film fait alterner deux cadences auxquelles correspondent deux climats : à la côte ensoleillée et la mer d'huile sur lesquelles résonnent la ballade initiale en séquence 1, et que le vent vient progressivement perturber, succède en séquence 2 le cyclone qu'accompagne une musique d'orchestre dramatisante et emphatique. Plus attendue, cette dernière vient pourtant en second, comme si l'emportement sonore constituait paradoxalement un soulagement, une manière de neutraliser la menace lancée par la chanson. Se développant dans la séquence 3 au milieu du vacarme de la tempête, les grandes orgues cèdent place aux percussions et aux chants des créoles : la musique intradiégétique, de cérémonie ou de fête (séq. 13, 20), fera tout au long de l'aventure office de conjuration des malheurs annoncés ou marqués sur la bande-son par les compositions de Larry Adler. Auteur de nombreuses bandes originales de films, le célèbre pianiste américain, exilé en Angleterre après avoir été inscrit sur la liste noire, livre ici un aperçu complet de l'étendue de son savoir-faire. De la chanson titre jusqu'à la pièce pour orchestre figurant l'ouragan, toute musique fait ici craindre le retour de la tempête initiale, passant ainsi par le thème qui accompagne astucieusement les tergiversations des personnages comme par les tangages de leur embarcation (séq. 14, 18, 21), ou les arrangements évoquant la confusion qui règne lors des abordages (séq. 7, 24, 27). Dans cette bande-son presque saturée par ailleurs de vociférations, les rares moments de silence sont ceux qu'impose le brusque rappel du péril encouru (séq. 8, 22) ou de la mort elle-même (séq. 7, 20).

Une ballade en forme de sermon

Véritable refrain du film, le thème de la chanson d'ouverture rythme la bande-son en s'insérant dans chacune des béances qu'elle ménage, coupant court périodiquement à l'emportement qui gagne les protagonistes (séq. 2, 3, 20). Chantée par Mike LeRoy, interprète renommé outre-Manche, alors au sommet de sa gloire, la ballade doit ses paroles au poète anglais Christopher Logue qui œuvra aussi bien pour des revues d'avant-garde que pour la musique populaire ou le cinéma. La mélodie sonne le rappel de la morale qui encadre le film, et s'attache à cette complainte aux allures nostalgiques : l'amour le plus désintéressé mènera toujours à la mort. Le répit qu'elle semble instaurer dans l'aventure quand elle se fait entendre ne fait qu'annoncer des périls plus grands encore, l'air devenant comme l'indice qui signale la portée dramatique décisive de certaines scènes en apparences anecdotiques. Ainsi le thème fait-il retour, joué par une guitare seule, lorsque se révèle la distance infranchissable entre les enfants et les pirates en séquence 15, puis par deux quand l'affection du capitaine pour Emily l'isole en séquence 23. La mélodie sert ainsi systématiquement de relance et de contrepoint sinon de contraste à l'atmosphère troublée des scènes où intervient une musique intradiégétique (séq. 4, 12, 13 ou 20), qui ne s'impose guère plus que le temps d'une séquence, avant de céder à nouveau la place à la rengaine entraînante avec laquelle la tragédie réclame ses droits.

PISTES DE TRAVAIL

- Étudier les paroles de la chanson qui ouvre le film. Dans quelle mesure peut-elle orienter la compréhension du film pour un public anglophone ?
- Décrire l'effet produit par cette chanson au début du film. L'impression sur le spectateur est-elle la même chaque fois que le thème de la ballade se fait à nouveau entendre ?
- Écouter la bande-son, sans l'image, de la fin de la séquence 20. Comment comprend-on que l'inéluctable est arrivé ?



Les Contrebandiers de Moonfleet, de Fritz Lang.

La piraterie au cinéma : un cadre idéal pour un genre poreux

S'il est commun de parler de western, de film noir, ou même de film d'horreur, voire de film d'action, il n'existe pour désigner les longs métrages dont les pirates sont les héros ni mot ni expression préétablie. En anglais pas plus qu'en français, la publicité n'est jamais parvenue à imposer un terme permettant de les réunir sous une même bannière, les rangeant tantôt du côté du film d'aventures, tantôt du côté de celui du film en costumes, voire de cape et d'épée. Significative, cette hésitation quant à la catégorie dont relèvent les productions mettant en vedette flibustiers, boucaniers et autres corsaires, témoigne d'une réelle difficulté à appréhender un genre spécifique autour de la figure du pirate. Existe-t-il seulement, au-delà du folklore que le personnage transporte avec lui, des bornes historiques et géographiques, des archétypes ou des passages obligés, voire un horizon d'attente permettant de définir le « film de pirates » ?

Une quête du lointain

Avec ses dangers, ses écumeurs et ses paysages exotiques, le monde des pirates semble a priori constituer un cadre idéal pour les récits d'aventures ponctués d'abordages de naufrages, de courses au trésor et d'îles mystérieuses. Pourtant, Hollywood tarde à investir ce terrain de jeu aux dimensions gigantesques, faute peut-être d'avoir les moyens de l'évoquer avec la même aisance que la littérature. De Walter Scott à Jules Verne en passant par Robert Louis Stevenson, les romans populaires du XIX^e siècle avaient en effet largement exploité les situations et décors fournis par les histoires de piraterie, dont le cinéma hérite comme autant d'images archétypales. Dès les premières versions de *Captain Blood* (David Smith) et de *L'Aigle des Mers* (Frank Lloyd) que produit presque simultanément la firme Warner Brothers en 1924, l'écran s'impose cependant comme le lieu idéal pour dévoiler la vie des héros de la haute mer. Un nouvel espace à conquérir, qui sera l'apanage presque exclusif d'Hollywood, vient de s'ouvrir aux studios. En 1926, *Le Pirate Noir* d'Albert Parker donne à Douglas Fairbanks, acteur par excellence des films de cape et d'épée, l'occasion de conférer au forban la prestance du chevalier ou du mousquetaire. Désormais, le « film de pirates » devient l'un des modèles du film d'aventures.

D'un océan à l'autre, de l'Angleterre à l'Océanie, les histoires de pirates se déroulent sur un territoire qui s'étend sur les rives de tous les continents et possède les dimensions du globe terrestre.

Loin du décor privilégié des Caraïbes, nombre de longs métrages explorent des environnements plus exotiques encore, tels que l'Extrême-Orient dans *La Malle de Singapour* (*China Seas*) de Tay Garnett (1935), Madagascar dans *À l'Abordage !* (*Against All Flags*) de George Sherman (1952), ou même d'imaginaires îles du Pacifique habitées par des dinosaures dans *Two Lost Worlds* de Norman Dawn (1951). Même écart de compas quant aux limites historiques de ces aventures maritimes à l'écran : si la plupart des films à succès mettent en scène les plus célèbres forbans des XVII^e et XVIII^e siècles, avec les stéréotypes que leur accole la tradition lancée par l'*Histoire générale des plus fameux pirates* de Charles Johnson, en 1724, *Sinbad le Marin* de Richard Wallace (*Sinbad, the Sailor*, 1947) et son orient merveilleux, ou *Le Phare du bout du monde* de Kevin Billington (*The Light at the Edge of the World*, 1971), qui se déroule en 1865, reprennent nombre des clichés et situations des histoires de boucaniers. L'essentiel est de produire un effet d'éloignement, qu'il soit spatial ou temporel, permettant d'installer un cadre où l'aventure est la règle, et qui s'appuie moins sur un contexte historique que sur une tradition littéraire populaire. Accélérant la production des films d'aventures en mer à partir du début des années 1940, Hollywood va ainsi pendant une vingtaine d'années repousser les limites de l'imaginaire du public.

Un héros hors-la-loi

Figure de la liberté absolue, le pirate l'est aussi dans la mesure où il s'est affranchi des préceptes de la société où il a été élevé pour en adopter d'autres. Contraignantes, parfois même plus que les premières dans la mesure où elles imposent de vivre dans le milieu étroit qui est celui de l'équipage, ces règles ont cependant l'avantage d'avoir été choisies avant d'être subies par ceux qui les respectent. La lettre de marque donnée au corsaire, l'autorisant à chasser et piller les navires légalement, fait directement écho à la liberté que vient rechercher, pour le seul temps du film, le spectateur de cinéma. Le *Captain Kidd* qu'est Charles Laughton pour Rowland Vance Lee en 1945, ou *Le Corsaire Rouge* qu'incarne Burt Lancaster devant la caméra de Robert Siodmak en 1952, ne craignent jamais d'oser les abordages ou les raids en tous genres sans attendre l'ordre de la reine. Se passant même le plus souvent de blanc-seing, le pirate exemplaire est celui qui ne reconnaît que sa propre autorité et agit selon ses désirs, s'engageant, comme le Jean Laffite de Cecil

B. DeMille dans *Les Flibustiers* (*The Buccaneer*, 1938), plus par amour que par loyauté ou intérêt d'aucune sorte. Modélisé à partir de l'acteur fétiche de ces productions à succès, le héros exemplaire des histoires de piraterie au cinéma est non seulement agile et souple mais drôle et fringant. Douglas Fairbanks d'abord, mais plus encore Errol Flynn (*Capitaine Blood*, Michael Curtiz, 1935), incarnent la figure du forban bienveillant comme John Wayne celui du cow-boy solitaire, façonnant à tel point le personnage à leur image qu'ils en deviennent le visage même aux yeux du public. Tous, de Clark Gable à Yul Brynner en passant par Tyrone Power, Charles Laughton ou Gregory Peck, chercheront à reprendre à leur compte ce mépris du Capitaine Blood à l'égard des lois plus encore que sa décontraction affichée. Ni gentil ni méchant, le forban tire aussi, parmi les héros de cinéma, sa spécificité de la souveraineté que nous lui accordons, sans lui imposer de répondre aux règles de bonne conduite ni de se soucier des lois.

L'imaginaire de l'enfance

La recherche du spectaculaire se trouvant reléguée au second plan avec l'arrivée du cinéma parlant, les studios semblent un temps se désintéresser des histoires de pirates, qui ne leur offrent ni le réalisme du monde des gangsters ni l'humour ou la féerie de Broadway. Le retour triomphal des forbans à l'écran avec *L'île au Trésor*, de Victor Fleming, en 1934, relance la mode des films d'aventures en haute mer en même temps qu'il livre une des clés du genre. Au lieu de proposer un nouveau visage de corsaire idéal, invincible et distingué, la production de la Metro Goldwyn Mayer mise sur l'étrange duo formé par le Long John Silver particulièrement repoussant que campe Wallace Beery et l'innocent mais malicieux Jim Hawkins. L'alliance du pittoresque et du regard de l'enfant n'est pas hasardeuse : il s'agit de susciter à la fois l'identification et l'imagination chez les plus jeunes. Hollywood a élu les enfants cœur de cible des récits de piraterie, et ne démordra pas de ce choix, quitte à sanctionner les tentatives de transgression que furent par exemple *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang en 1955 et *Cyclone à la Jamaïque* en 1965, dont l'enfance est le sujet plus que le public privilégié.

Faire vivre des aventures par procuration : jamais le cinéma n'aura été aussi proche de ce credo qu'en mettant en scène les forbans de tous genres. Le succès d'Errol Flynn dans les rôles de pirates tient aussi au caractère impulsif et espiègle qu'il arbore, la dimension juvénile du personnage qu'il crée jouant toujours en sa faveur, introduisant avec le jeune public une véritable complicité. Le héros de tels longs métrages est souvent issu d'une contrée plus civilisée que celle où il vit ses aventures, partageant ainsi avec le spectateur sa peur et son émerveillement à se voir précipiter dans un univers fabuleux dont le cinéma explore encore aujourd'hui les mystérieux recoins. Sans reprendre à leur compte le modèle imposé par les longs métrages de l'âge d'or, *Les Goonies* de Richard Donner, en 1985, et *Hook ou la revanche du capitaine Crochet* de Steven Spielberg (1991) ressuscitent à cinquante ans de distance le pouvoir d'attraction de l'univers des pirates en le confrontant au quotidien d'enfants d'aujourd'hui. L'incrédulité doit alors céder place, au moins le temps de l'escapade, à l'enthousiasme le plus débordant. S'il est sans doute impossible de définir le genre, c'est qu'un véritable film de pirates ne se propose jamais d'établir un modèle mais de mener à son paroxysme le rêve d'aventures.



Douglas Fairbanks dans *Le Pirate noir*, d'Albert Parker.



Affiche de 1938 des *Flibustiers*, de Cecil B. DeMille.



L'île au trésor, de Victor Fleming.



Publicité des *Goonies*, de Richard Donner.



Martin Stephens dans *Les Innocents*, de Jack Clayton.

L'enfance devant la cruauté

Prétexte de l'action, complice naturel des protagonistes ou porte-drapeau des valeurs de son milieu, l'enfant est relégué dans l'écrasante majorité des productions d'avant-guerre au rang de motif. Des personnages de Bébé Apache ou Bout-de-Zan mis en scène par Louis Feuillade dans les années 1910 aux productions avec Shirley Temple dans les années 1930, on n'ose jamais mettre en vedette qu'un adulte en miniature, redresseur de torts d'autant plus efficace qu'il semble inoffensif et attire les sourires. Photogénique et spontané, l'enfant apparaît comme l'image même de l'allégresse, mais son visage peut aussi, à l'inverse, constituer le plus pathétique témoignage de misère. En 1921, *Le Kid* de Chaplin joue de manière virtuose sur cette sensibilité à double tranchant, comédie et mélodrame se renvoyant la balle à une allure vertigineuse dans les yeux du jeune Jackie Coogan. Qu'il fasse rire ou pleurer, le regard de l'enfant n'a pourtant pas encore droit de cité, l'innocence ou la malice qu'on lui prête permettant de ne pas s'attarder sur ses jugements et interrogations propres.

En 1948, *Allemagne Année Zéro* de Roberto Rossellini dénonce brutalement cette sourde oreille volontaire faite à la parole de l'enfant : dans le Berlin dévasté des lendemains de la Seconde Guerre mondiale, un garçon au visage angélique observe le spectacle de la misère et de la corruption idéologique autour de lui avant de se suicider. Révélant ses compromissions et sa brutalité propres, le monde de l'enfant échappe d'autant plus aux adultes qu'il n'est pas peuplé d'êtres aux réactions nécessairement pures et sincères, telle est la leçon qu'assène cette fois comme une thèse *Jeux Interdits* de René Clément en 1952. Ni indifférents ni coupables, les jeunes John Harper de *La Nuit du Chasseur* de Charles Laughton et John Mohune dans *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang seront, en 1955, les témoins privilégiés de la violence de ceux qui prétendent les éduquer. L'originalité de ces deux personnages uniques dans le cinéma américain tient à leur caractère véritablement libre, leur aventure leur donnant l'occasion de faire tour à tour preuve de candeur et de pragmatisme, et leur laissant la possibilité de retrouver les illusions de l'enfance après avoir fait face au sadisme et à la mort.

Avec *Les Innocents* de Jack Clayton, un nouveau pas est franchi en 1961. Adapté du *Tour d'écrou* d'Henry James par William Archibald et Truman Capote, le film observe l'évolution du

comportement, irrationnel puis inquiétant, des jeunes Flora et Miles, élevés dans un manoir anglais à la fin du XIX^e siècle. Sous les yeux de leur nourrice et de leur préceptrice, le frère et la sœur passent pour les victimes d'un enchantement avant de se révéler les complices d'un sortilège ayant déjà poussé à la mort leur première professeure. Suivant cet exemple, plusieurs cinéastes vont dans les années 1960 mettre en scène des films attribuant cette fois directement la cruauté à l'enfant, véritable obsession du cinéma fantastique britannique de l'époque. En 1963, *Sa Majesté des Mouches* de Peter Brook confère à ses jeunes héros une férocité qui les rapproche cette fois de bêtes sauvages. Reprenant fidèlement la trame du récit de William Golding, publié dix ans auparavant, le film raconte comment des enfants, échoués sur une île déserte du Pacifique, se livrent entre eux une guerre sans merci et dévoilent une violence inattendue chez des garçons de leur âge. Plus ambigu, le tableau que dresse Alexander Mackendrick de l'ambiguïté morale des protagonistes du roman de Richard Hughes avec *Cyclone à la Jamaïque* dessine le monde des enfants comme un univers étranger aux adultes, où les événements les plus douloureux prennent en se répercutant une toute autre signification. L'enfance ne méconnaît pas la cruauté, mais la regarde ici avec des yeux plus perplexes.



Sa Majesté des Mouches, de Peter Brook.

Bibliographie

Alexander Mackendrick

- Philip Kemp, *Lethal Innocence : The Cinema of Alexander Mackendrick*, Methuen, 1991.
- Charles Barr, *Ealing Studios*, University of California Press, 1998.
- Alexander Mackendrick, *La Fabrique du cinéma, Introduction au métier de réalisateur*, L'Arche Éditeur, 2010.

Piraterie

- Philippe Jacquin, *Sous le Pavillon noir : Pirates et flibustiers*, Gallimard, 2002.
- Jean-Pierre Moreau, *Une histoire des pirates : des mers du Sud à Hollywood*, Points Histoire, 2007.
- Alain Berbouche, *Pirates, flibustiers & corsaires, de René Duguay-Trouin à Robert Surcouf : Le droit et les réalités de la guerre de Course*, Éditions Pascal Galodé, 2010.

Romans d'aventures

- Jacques Rivière, *Nouvelles études*, « Le roman d'aventures », Gallimard, 1947.
- Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventure*, Tel, Gallimard, 2013.
- Michel Le Bris, *Le Grand dehors*, Paris, Payot, 1992.
- Monique Brosse, *Le Mythe de Robinson*, Paris, Lettres Modernes, 1993.

Vidéographie

- Fritz Lang, *Les Contrebandiers de Moonfleet*, 1955.
- Charles Laughton, *La Nuit du Chasseur*, 1955.
- Jack Clayton, *Les Innocents*, 1961.
- Peter Brook, *Sa Majesté des Mouches*, 1963.

Romans d'aventures et romans pour enfants

Relativement récent à l'échelle de l'histoire de la littérature, le roman pour enfants publié comme tel au sein d'un secteur réservé de l'édition est une invention de la seconde moitié du XIX^e siècle. S'inspirant de la vogue du roman d'aventures populaire tel qu'il se développe une cinquantaine d'années auparavant, il en est un prolongement direct. Des épopées antiques aux romans de chevalerie en passant par les romans grecs ou les chansons de geste, la présentation de péripéties surprenantes traversées par un héros a toujours eu partie liée avec l'idée même de récit. Néanmoins, il faut en effet attendre le XVIII^e siècle pour que la forme du roman d'aventures tel que nous le connaissons apparaisse. Avec *Robinson Crusoé*, Daniel Defoe introduit en effet en 1719 un modèle de narration à la fois moins codifié et plus soucieux de réalisme, agencant de manière vraisemblable incidents catastrophiques et fortunes inespérées. Les premiers à suivre son exemple pour imaginer une littérature accessible à tous les lecteurs, alors de plus en plus nombreux et demandeurs de fictions divertissantes, furent les écrivains anglo-saxons. Après le succès de *Waverley* en 1805, l'écossais Walter Scott publie une série de récits de cape et d'épée sur fond historique qui connaissent un succès retentissant. En exploitant aussi bien son érudition que ses dons de poètes, il fait d'abord du passé récent de l'Écosse (comme avec *Rob Roy* en 1817) puis de l'Angleterre médiévale à partir d'*Ivanhoé* (1819), le décor d'histoires à rebondissements qui tiennent en haleine toute l'Europe. Avec les *Histoires de Bas-de-Cuir*, vaste cycle dont *Le Dernier des Mohicans* (1826) demeure le volume le plus célèbre, l'américain James Fenimore Cooper élargit encore le cadre du roman d'aventures et connaît à son tour un succès international. Le genre séduit la foule des lecteurs mais suscite aussi l'admiration de nombre d'écrivains au premier rang desquels figurent les romantiques français. Rendant hommage à Scott dans l'avant-propos de *La Comédie Humaine*, Balzac s'en inspire ouvertement dans *Les Chouans* (1829) tandis que Victor Hugo n'aura de cesse, de *Notre-Dame de Paris* en 1831 jusqu'à *Quatrevingt-treize* (1874), d'illustrer les préceptes qu'il avait énoncés dans son article de 1823, « À propos de Walter Scott ». À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, le modèle fourni par l'écrivain écossais va cependant évoluer dans deux directions différentes. Beaucoup d'auteurs de langue anglaise vont poursuivre la tradition inaugurée par Scott jusqu'au début du XX^e siècle, faisant du récit d'aventures le cadre idéal d'épanouissement d'une certaine sophistication littéraire. L'illustration la plus évidente de cette postérité sera sans doute l'œuvre de Robert Louis Stevenson, dont *L'Île au Trésor* (1883) tout autant que *Enlevé* (1886) ou *Le Maître de Ballantrae* (1889), dont l'action se situe dans les Highlands, prolongent de manière virtuose l'esprit des romans de Scott et contribuent à la gloire du genre. S'inspirant de son exemple quitte à le parodier, Mark Twain ou Rudyard Kipling situeront ainsi dans le cadre familial que sont respectivement pour eux

■ ■ ■

le sud des États-Unis et l'Inde des récits édifians destinés à la jeunesse dont les qualités séduiront tous les publics. Parallèlement, les récits de navigations d'Herman Melville ou de Joseph Conrad, écrits à partir de leurs propres expériences et voyages, constitueront eux de véritables expérimentations stylistiques. La littérature française va, au contraire, rétablir après l'époque romantique une frontière difficilement franchissable entre roman d'analyse et roman populaire. Après le triomphe remporté par Eugène Sue et ses *Mystères de Paris* (1843) ou Alexandre Dumas avec *Les Trois Mousquetaires* (1844), publiés par épisodes dans des revues, le modèle du roman d'aventures s'infléchit. L'alphabetisation croissante tout au long du siècle amène vers le genre un nouveau lectorat auquel les éditeurs doivent s'adapter afin d'étendre la mode du roman-feuilleton. S'adressant à un public populaire, des auteurs tels que Paul Féval ou Pierre Alexis de Ponson du Terrail, célèbre pour le cycle de *Rocambole* commencé en 1857, vont alors progressivement restreindre le cadre de leurs récits et s'éloigner de l'argument historique pour mettre en place de véritables décors de conventions, tout en multipliant dans leurs romans-fleuves les péripéties les plus folles. Renouant avec la veine de l'exotisme et du vraisemblable à l'époque des explorations scientifiques, disputant l'imagination à l'incrédulité, Jules Verne et son œuvre florissante ne craindra pas lui de s'adresser au jeune public. Rivalisant aussi bien avec le roman d'anticipation dont H.G. Wells est alors l'ambassadeur en Angleterre qu'avec les publications de la Bibliothèque Rose lancée par Louis Hachette en 1856, il s'adresse à un public à la fois désireux de connaissances et d'intrigues à rebondissements. Évoquant en 1866 dans la préface des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* « l'instruction qui amuse et l'amusement qui instruit », l'écrivain ne cache pas l'ambition pédagogique qui lui valut la considération tout en réservant du même coup aux enfants la lecture de ses récits. Avec l'œuvre de Verne, comme avec celle de son contemporain Karl May en Allemagne, le roman d'aventures passe alors définitivement le relais à la littérature pour la jeunesse.

Presse

Une sorte de miracle

« Il y a, aujourd'hui, *A High Wind in Jamaica*, une surprise, et une sorte de miracle. [...] L'accord avec le sujet (le célèbre roman de Richard Hughes), pour réel et évident qu'il soit, ne garantit pas pour autant, à lui seul, la bonne conduite de son illustration, et si heureuses que puissent paraître les équivalences délicates établies par Mackendrick, on aurait tort pourtant de les réduire au simple exercice d'un talent discret et sûr de seul *imagier*. L'intuition qui commanda le choix remarquable des interprètes, l'autorité sans apprêt de leur mise en place, l'assurance qui noue les nœuds d'un récit, au fur et à mesure de son déroulement, de moins en moins conventionnel, témoignent d'une maîtrise que la beauté du conte, certes, révèle, mais qu'elle n'aurait suffi à provoquer. » Jean-André Fieschi, *Les Cahiers du cinéma*, septembre 1965.

Fiévreux et sensuel

« C'est un chef-d'œuvre secret du cinéma, dont les admirateurs énoncent le titre comme un mot de passe. *Cyclone à la Jamaïque* est sans doute un des plus beaux titres de l'histoire du cinéma anglais et du cinéma d'aventures, et bien plus que cela. Sa beauté réside dans son étrangeté, son ambiguïté, sa poésie élégiaque et ses bouleversantes ruptures de ton. Ce qui aurait pu être un banal film de pirates devient un conte initiatique fiévreux et sensuel où la mort rôde. » Olivier Père, *Les Inrockuptibles*, 5 avril 2011.

Un joyau toujours éclatant

« Les films consacrés à l'enfance sont confrontés à deux écueils que peu d'entre eux évitent simultanément. Les uns ont un regard de compassion qui tourne vite à l'apitoiement mièvre. Les autres prétendent dévoiler le monstre dans l'enfant, idée qui révoltait François Truffaut [...] Ce que nous offre à redécouvrir *Cyclone à la Jamaïque*, joyau toujours éclatant quarante-cinq ans après sa sortie, c'est que l'enfant n'est pas un adulte miniature : son monde a une autonomie et n'est jamais complètement accessible à ceux qui l'ont quitté. [...] Avec son format scope, sa magnifique photo due à Douglas Slocombe, sa couleur "by Deluxe", son mélange d'agitation et de nonchalance, *Cyclone à la Jamaïque* a la clarté, le chatouillement des images rêvées en lisant *L'île au trésor* ou *Deux ans de vacances* dans la chaleur d'étés languissants, le parfum des souvenirs et le goût de la nostalgie. » Jean-Dominique Nuttens, *Positif*, mai 2011.

Une ironie digne de Stevenson

« Avec *Cyclone à la Jamaïque*, Alexander Mackendrick prouvait qu'il était aussi doué pour le film d'aventures que pour la comédie satirique (*L'Homme au complet blanc*) ou le polar très noir (*Le Grand Chantage*). [...] Après l'impressionnante séquence de tempête inaugurale, où l'effroi n'exclut pas l'humour, presque toute l'action se déroule en mer. Les scènes d'abordage, délibérément anti-spectaculaires, importent moins que les moments de calme : Mackendrick raconte le quotidien des flibustiers et de leurs prisonniers avec un sens du détail et une ironie dignes de

■ ■ ■

Stevenson. [...] Acteur souvent monolithique, l'interprète de *Zorba le Grec* a su transcender son jeu pour incarner Chavez, le pirate débonnaire. Un personnage drôle et émouvant, mi-capitaine Crochet, mi-Popeye, qui a gardé son âme d'enfant. » Samuel Douhaire, *Télérama*, 6 avril 2011.

Film de l'ambiguïté

« Grand cinéaste de l'enfance, Mackendrick venait justement de réaliser *Sammy Going South* (1963), l'histoire d'un gamin de 10 ans qui va seul du canal de Suez à Durban, en Afrique du Sud. Dans les deux films, il touche juste en donnant à ses personnages d'enfants une dureté de ton, un sens pratique manifeste et même une amoralité fondamentale. [...] Film de l'ambiguïté, *Cyclone à la Jamaïque* dérange d'autant plus qu'il prend jusqu'au bout le parti du naturel et de la simplicité. [...] Mais l'essentiel est ailleurs, dans cette entente des âmes inattendue qui fait de *Cyclone à la Jamaïque* une des grandes histoires d'amour impossible de l'histoire du cinéma. » Florence Colombani, *Transfuge*, avril 2011.

Une linéarité aveuglante

« Plus qu'un simple film de corsaires fleurant bon la nostalgie de l'âge d'or des studios, cette adaptation très libre d'un roman de Richard Hughes fait immédiatement songer, dans son approche singulière et presque horrifiante du monde de l'enfance, à des classiques tels que *La Nuit du Chasseur* ou *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Lang. [...] Déjouant les pièges de la fable philosophique sur la cruauté de l'enfance (façon *Sa Majesté des Mouches* de Peter Brook, 1965) aussi bien que ceux de la série B d'épouvante, le film évolue dans une sorte de linéarité aveuglante, secoué d'éclatantes ruptures de ton (la mort brutale du petit singe), mais évitant soigneusement de tomber dans les écueils qui se présentent à lui. » Vincent Malausa, *Les Cahiers du cinéma*, avril 2011.

Générique

Titre original	<i>A High Wind in Jamaica</i>
Titre français	<i>Cyclone à la Jamaïque</i>
Production	Twentieth Century-Fox Productions
Réalisation	Alexander Mackendrick
Scénario	Denis Cannan, Ronald Harwood, Stanley Mann
Image	Douglas Slocombe
Montage	Derek York
Montage Son	Matt McCarthy
Direction artistique	John Hoesli, John Howell
Musique	Larry Adler
Interprétation	
<i>Capitaine Chavez</i>	Anthony Quinn
<i>Zac</i>	James Coburn
<i>Emily</i>	Deborah Baxter
<i>Mathias</i>	Dennis Price
<i>Rosa</i>	Lila Kedrova
<i>Mr Thornthorn</i>	Nigel Davenport
<i>Mme Thornthorn</i>	Isabel Dean
<i>Capitaine Marpole</i>	Kenneth J. Warren
<i>Alberto</i>	Ben Carruthers
<i>Capitaine hollandais</i>	Gert Fröbe
<i>Curtis</i>	Brian Phelan
Année	1965
Pays	États-Unis
Film	35 mm, couleur
Format	2.35 : 1
Durée cinéma	1h43
Durée	DVD 1h38
Sortie États-Unis	16 juin 1965
Sortie en France	21 juillet 1965



RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Martial Pisani est titulaire d'un Master 2 de Lettres Modernes et prépare actuellement un doctorat sur l'œuvre d'Erich von Stroheim. Il collabore à la revue en ligne *Independencia.fr*.

www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général



CNC