

# LE NAUFRAGE DU MOI

"Là, je n'entendrai plus  
Du monde le vain bruit"

(Ste Thérèse de Lisieux, poème *Ma vie n'est qu'un instant*)

Si *Le grand bleu* recevait le traitement critique qu'appelle un film narratif "classique", on dirait : *ce film est l'histoire languissante d'un garçon qui gaspille sa jeunesse à descendre dans l'eau au bout d'un câble ; ce garçon, auquel Jean-Marc Barr prête ses traits inexpressifs de top-model, n'a qu'une ambition dans la vie, être un dauphin ; comme il n'y parvient pas, il fait le malheur autour de lui. Durant plus de deux heures, les clichés publicitaires, ethnophobes et sexistes se succèdent sur fond de musique synthétique sirupeuse, jusqu'à ce qu'enfin le héros se décide à aller vivre parmi ses congénères dolphinés. C'est d'ailleurs de cette façon que la presse française l'a accueilli, comme nous le rappelle Besson lui-même en reproduisant dans le livre qu'il a consacré au film (1994 : 104-107) un éventail d'articles de journaux : "une démission de la pensée", "une philosophie de bazar prétexte à faire de l'image", "on regarde mais on n'apprend rien", "lent et empesé", "musique envahissante", "le film à éviter en priorité cette semaine"... etc. "J'ai regardé la presse déchiquter le film, le massacrer à coups de mots les plus sales", se souvient Besson (p. 98). Mais voilà, *Le grand bleu* n'est pas un film narratif "classique" ; c'est un film postmoderne et, plus encore, un phénomène de société - un *symptôme*, un indicateur, un concentré d'air du temps des années 80. Dans le livre de Besson, les articles moqueurs des journalistes qui n'ont pas su le voir sont en effet suivis - la mise en page est malicieuse - par les chiffres de fréquentation : 187 semaines d'exclusivité sur Paris, 9 066 835 spectateurs en France... "Bien évidemment", écrit Besson (*ibid.*), "les médias retournèrent leur veste", et traitèrent ensuite abondamment de ce "film-culte"...*

Maintenant que les grilles de lecture du "visuel" postmoderne ont diffusé dans l'espace public, que Luc Besson est un monument du cinéma français, que *Le grand bleu* est "démodé" (*out of fashion*), est-il plus facile d'en traiter sereinement ? Rien n'est moins sûr. Premier problème pour l'analyste, l'empan des significations possibles : contrairement à un classique hollywoodien conçu comme une machine de guerre aux interprétations multiples, nous sommes devant un film polysémique. Tout le monde peut s'y glisser, et si toute forme de *misreading* est à exclure, à quoi bon analyser encore ? D'abord parce que l'exercice a trouvé peu d'adeptes : deux ans après la sortie du film, O. Mongin se dit encore surpris que le film ait suscité si peu de commentaires alors qu'il constitue déjà une "mythologie contemporaine" (1991 : 95).

*Le grand bleu*, donc, est l'un de ces récits postmodernes dont la cohérence n'organise pas la structure interne. Par exemple, son héros principal semble saisi par le dégoût du genre humain - il préfère les dauphins - mais force est de reconnaître qu'il contribue activement, par ses propres choix de vie, à motiver cette misanthropie qui finira par le tuer. Pour commencer, Jacques souffre de l'attitude d'Enzo, son meilleur ami, qui s'acharne à prolonger la compétition quand il devrait s'avouer vaincu. Fort bien : pour quoi Jacques ne met-il pas le hola ? Pourquoi ne laisse-t-il pas à Enzo l'illusion d'être le meilleur ? Est-ce si important d'être le champion lorsqu'on tient le règne animal comme un modèle d'organisation de la vie sociale ? Or Jacques tue Enzo en voulant, une fois de trop, être le plus fort. Face aux femmes, même incohérence : Jacques n'aime pas vraiment Johana ; faire l'amour semble un pensum qui arrive loin dernière une minute passée à chevaucher un dauphin, quant à être père on se doute qu'un garçon aussi infantile et misanthrope n'aurait pas grand chose à transmettre à un enfant. Pourquoi donc, dans ce cas, mettre Johana enceinte ? Sans parler de moyens de contraception artificiels, dont il est logique qu'un personnage proche de la nature rechigne à les utiliser, comment Jacques peut-il se laisser aller à prendre le risque de la fécondation ? Pour un athlète capable, tel un yogi surentraîné, de contrôler sa respiration, est-ce si difficile de faire la même chose avec son sexe ? On retrouve la même absence de logique dans la construction. Du film classique, ce récit postmoderne a conservé la trame narrative en forme de quête ; du cinéma de la Modernité il a conservé la liberté de construction des personnages qui en fait une oeuvre ouverte. *Le grand bleu* est un libre-service du sens, où tout un chacun peut tranquillement faire son marché. En cherchant bien, comme dans le manteau d'Harpo Marx, il y a tout ce dont on a besoin sur le moment. O. Mongin y voit un miroir du temps, D. Sibony une métaphore de l'expérience toxicomaniaque, S. Daney l'essence de l'*audiovisuel* qui s'oppose au cinéma comme le *look* à l'être... etc.

Une analyse strictement interne, hors du contexte de réception, est donc à exclure ; la polysémie est telle qu'elle valide à l'avance toute construction théorique venue de l'intérieur, autorisant les débordements que D. Bordwell a pointé dans *Making meaning* (c'est le chercheur qui fabrique le sens à lui tout seul). Quant à l'analyse externe, ou pragmatique, elle court le risque dénoncé cette fois par J. Aumont dans *A quoi pensent les films* : le film y fonctionne comme machine à vérifier une *grande théorie* qui, en réalité, existe fort bien sans lui. Afin de limiter ces deux risques, nous prendrons pour point de départ le succès du *Grand bleu* : on n'attire pas *par hasard* des millions de spectateurs payants. Le problème théorique consiste dès lors à trouver une explication valable à ce succès. Il y a trois grandes pistes possibles. 1. Le film s'inscrit exactement dans le *Kunstwollen* (Aloïs Riegl) du contexte sociohistorique qui le voit naître ; il a le succès d'un objet d'art qui, le premier, montre des formes que l'époque attend. 2. Le film cristallise des particularités de l'"époque", plus précisément des relations sociales dans les couches les plus visibles de l'espace public des sociétés où il rencontre un succès de miroir induisant une relation plus ou moins narcissique. 3. Le film, une fois encore dans une relation de miroir mais détaché de l'histoire, montre un aspect, encore peu traité dans le cinéma de consommation courante, de la psychologie humaine ; reste alors à faire la part commune qui existe entre le moi du héros et la majorité des spectateurs, et l'éventuelle particularité psychopathologique de ce héros.

La première de ces trois pistes sera vite abandonnée. Tout un chacun a remarqué que les images sous-marines du film arrivent à peine au niveau des productions Cousteau. Cadrage, montage, enchaînement des péripéties, ne frappent pas non plus par leur originalité, quoiqu'en dise le réalisateur en personne. "Les jeunes cinéastes ont une narration qui n'est pas celle de leurs aînés. Nous expliquons beaucoup moins l'histoire, on va droit au flash, au choc" (Besson en 1993, cité par Sojcher 2002). Or la saga de Jacques est très expliquée, présentée de façon linéaire, la compétition métrique qui lui sert de trame constituant de surcroît une histoire compréhensible par un enfant de sept ans. Même contradiction chez le réalisateur en 1985 lorsqu'un journaliste lui demande de définir la "modernité cinématographique" qu'il est censé incarner : "Placer la caméra et faire des mouvements qui vont droit au but" (cité par Sojcher 2002). Beaucoup de mouvements de caméra ne vont pourtant pas droit au but dans ses films ; le premier plan du *Grand bleu*, un travelling avant à grande vitesse, n'a même pas de "but" à atteindre en face de lui dans la profondeur de champ, on fonce et voilà tout... Mais là encore, l'univers du clip nous a habitués à ces caméras baladeuses (*wandering camera*) qui s'écartent, contournent ou survolent le sujet. La musique, peut-être, porte une part de responsabilité dans le succès, mais entre mickeymousing, chansons de variété et sages sonorités d'échantillonneurs, il est difficile de prendre en compte son originalité. Passons donc aux autres voies interprétatives, qui négligent la forme au profit de la notion de *miroir* du monde et des hommes.

On se gardera de décréter que *tout* l'air du temps des années 80 est neuf, et que Jacques souffre d'un mal *jamais vu*. En 1820, Esquirol écrivait déjà qu'il n'est "pas d'époque sociale qui n'ait été remarquable par quelques monomanies empreintes du caractère intellectuel et moral de chaque époque", tandis que Foucault signale dans *Folie et déraison* que la question de l'"humeur" a déjà traversé le 18<sup>ème</sup> siècle - avoir de l'humeur consiste à être "victime de tout ce qui à la surface du monde sollicite le corps et l'âme" (tous deux cités par Huguet 1997 : 12). *Monomanie* et *humeur* sont des termes anciens ; on dirait aujourd'hui que Jacques souffre de *mélancolie* - et la formule de Foucault convient à merveille ici, puisque Jacques trouve *sous* cette insupportable *surface* du monde un improbable salut.

Jacques est en exil intérieur. Sa "passion d'un Ailleurs inaccessible" (*ibid.* p. 13) le marginalise. Le fond de la mer dans lequel il se retire de l'Umwelt ressemble symboliquement au couvent dans lequel s'enferment les mystiques, qui parfois transforment une "incapacité à ressentir la présence de l'Autre" en "pure épreuve de son manque" (*ibid.* p. 19). Au fond de la mer, comme le souligne avec insistance les sons d'Eric Serra réverbérés comme dans une cathédrale, n'entre pas plus le "vain bruit" du monde qu'au fond du couvent. On se souvient par ailleurs, puisque cette formule est de Ste Thérèse de Lisieux, que le film d'Alain Cavalier consacré à celle-ci (*Thérèse*), suggère un comportement quelque peu suicidaire de soeurs pressées d'aller rejoindre dieu... (l'une d'elles avale un crachat infecté de Thérèse au seuil de la tombe - on ne sait bien entendu si c'est pour s'approprier en l'incorporant un peu de la sainteté qu'elle voit dans la mourante ou pour rejoindre plus vite l'au-delà). Comme Jacques à la fin du *Grand bleu*, Thérèse a sciemment décidé de "fuir les bosquets de la Terre" :

"J'ai vu que tout en elle est éphémère/J'ai vu mon bonheur se flétrir, mourir" (poème *Le cantique de Céline*).

En réalité, Ste Thérèse a vu mourir successivement sa mère et son père ; Jacques a vu mourir son père et son meilleur ami, et sa mère partir... Certes, comme l'a remarqué O. Mongin (1991 : 103), *Le grand bleu* ne file pas la métaphore divine, plus présente dans des états antérieurs du scénario et abandonnée par la suite. Besson reviendra cependant dans la suite de sa carrière sur la problématique mystique, indirectement (*Le cinquième élément*), puis directement (*Jeanne d'Arc*). On ne peut qu'être frappé par le fait que le confesseur de Jeanne, dans ce dernier film, est interprété par Dustin Hoffman, dont le

personnage de Benjamin dans *Le lauréat* constitue en quelque sorte le précurseur ou le brouillon de Jacques, 33 ans plus tôt. On se souvient que Benjamin n'aime rien tant que rêvasser devant son aquarium ou au fond de sa piscine ; passé le générique, la première image du *Lauréat* le montre au milieu des algues et des poissons, et le film s'ouvre et se clôt sur les vers prophétiques de Simon & Garfunkel :

"Hello darkness, my old friend" (Salut l'obscurité, ma vieille amie).

Ces vers sont tirés de *The sound of silence* (Le son du silence), chanson qui se termine par une déclaration d'aspiration à un "monde du silence" (*a world of silence*), qui fait naturellement penser à celui du commandant Cousteau. En outre, la dernière séquence du *Lauréat* voit Benjamin se battre à l'aide d'une croix consacrée, ferraillant d'un bras "armé par Dieu" sans d'ailleurs blesser personne, exactement comme Jeanne d'Arc dans le film de Besson. Tout un réseau d'interconnexions se tisse ainsi, et après tout il s'agit là du lot commun aux oeuvres postmodernes, mais force est de constater que Jacques s'inscrit dans une lignée de héros modernes en rupture de ban social et fascinés par un retour aux sources. Antoine, dans les *400 coups* fuit la maison de correction pour aller voir la mer - mais il ne sait pas nager. Guy, dans les *Parapluies de Cherbourg* passe sa jeunesse à rêver d'embarquer en contemplant une maquette de bateau et, lorsque la vie le déçoit, se console en régressant (non pas en direction du monde animal mais en direction de celui de l'enfance : la dernière image du film le montre accroupi, jouant aux Indiens avec son petit garçon). La mer est à peine moins présente dans *Monika*, le film de Bergman qui est à la source des deux précédents, au moins par le biais d'une figure qu'ils reprennent tous deux, le regard-caméra de *Monika*, "le plan le plus triste de l'histoire du cinéma" (Godard dans *Arts* du 30/7/1952). Dans ce plan, Monika, dont Antoine Doinel volera la photo au fronton d'un cinéma et dont la Geneviève des *Parapluies* reconduira l'attitude sous son voile de mariée, "prend le spectateur à témoin du mépris qu'elle a d'elle-même" (Godard *ibid.*), parce qu'elle accepte un compromis et, comme Antoine et Guy, ne pousse pas jusqu'au bout le dégoût qu'elle a de la société des hommes. Jacques, lui, va jusqu'au bout de ce dégoût. Certes il n'est pas le premier héros moderne qui se suicide - pour prendre un exemple dans le cinéma d'après 68, le héros rebelle de *Point limite zéro* jette sciemment sa voiture contre le barrage érigé par la police. Chez les surréalistes, pour remonter plus loin encore, on se souvient que Jacques Rigaut (qui se suicidera effectivement à trente ans, en 1929) avait jeté les bases d'une "Agence Générale du Suicide, société reconnue d'utilité publique" (Rigaut 1970 : 39) - aussi dédaigneux de l'autre sexe que le protagoniste du *Grand bleu*, il écrivait "Nous dormirons sur le ventre de nos femmes"... (*ibid.* p. 24). Cependant, ces héros suicidaires n'ont pas fait courir les foules.

Deux points internes à l'économie filmique doivent être considérés : l'ambiguïté de la séquence finale, et les raisons qu'a Jacques de se suicider. La séquence finale met la mort hors-champ ; on ne sait pas si Jacques change d'avis au dernier moment, s'aperçoit qu'il est un surhomme capable finalement de respirer sous l'eau ou - comme dans *Abyss* ou *A.I.* - s'il est sauvé *in extremis* par des extraterrestres. Peut-être aussi rêve-t-il - il y a déjà une séquence de rêve un peu plus tôt. Chaque spectateur, comme dans un produit postmoderne type, imagine un peu ce qu'il veut, de la fin la plus sombrement matérialiste au coup de théâtre le plus fantaisiste. Ensuite, les raisons d'en finir. Que peuvent-elles être ? La question est d'importance. Si c'est l'expérience idiosyncrasique qui détermine ce geste - le remords d'avoir provoqué la mort d'Enzo et le chagrin d'avoir perdu son père trop jeune - alors le succès public du *Grand bleu* s'origine ailleurs. Mais si c'est une expérience commune à tous les hommes, ce succès peut y puiser sa source. Luc Besson est d'ailleurs de cet avis : les neuf millions de spectateurs français qui ont assuré le succès du film, dit-il, sont ceux qui "dans leur enfance ou dans leur adolescence, ont eu une grande douleur, une douleur irréparable - la perte d'un parent, d'un proche, le divorce de leurs parents, une difficulté à s'exprimer, la solitude, un malaise existentiel" (interview dans *Studio HS* "Les années 90", déc. 1999).

Soyons prudents ; essayons rationnellement de déterminer si Jacques *vaut pour tous* et d'où vient son "dérèglement". Il est mélancolique, on l'a dit déjà, mais ce qui frappe chez lui, c'est le prolongement dans le temps de ce que Freud nomme l'*Hilflosigkeit*, c'est-à-dire le sentiment d'être *laissé à l'abandon*, trouvant son origine dans le fait que le petit enfant ne peut pas satisfaire seul à ses besoins. "Pour maintenir son homéostasie, le nourrisson a besoin d'une aide extérieure" (Janah 1997 : 154). Deux hypothèses coexistent alors : le dérèglement est internalisé (il y a une pulsion qui pousse Jacques à faire à l'envers le chemin de l'évolution, jusqu'au règne animal et/ou l'océan matriciel) ; le dérèglement est externalisé, il provient de l'Umwelt (Jacques est successivement abandonné par sa mère, son père et Enzo ; personne ne comprend sa passion pour les dauphins).

L'internalisation - *auto-affectation* du sujet - semble une hypothèse précaire. Qu'y a-t-il de si passionnant chez les dauphins ? Le *struggle for life* y est au moins aussi froid et violent que chez les humains ; malades, individus âgés ou solitaires ne survivent pas longtemps. Une possibilité, la plus facile, est de mettre cette nouvelle contradiction du personnage dans le même panier que celles qui ont déjà été signalées à propos du récit comme grand fourre-tout postmoderne dépourvu d'un sens

univoque. Mais on peut aussi y voir la preuve que Jacques pratique de façon forcenée le *déni* de ce qui lui apparaît comme dérangeant, désagréable. Ce déni conjugue chez lui à la fois *projection* et *pensée magique*. La projection consiste à "dénier les aspects inacceptables de soi tout en les attribuant à autrui" (Nesse & Lloyd 1991 : 611) ; Jacques attribue à Enzo ou à l'inscription de la compétition au rang de valeur sociale cette rage d'être le meilleur qui tue Enzo, alors qu'elle l'anime aussi. La pensée magique consiste à croire qu'au fond de l'océan, chez les dauphins, tous les problèmes trouvent leur solution, et à nier peut-être qu'il soit impossible à l'être humain d'y simplement respirer. A force de nier, "le mélancolique finit par ne plus savoir ce qu'il a perdu (et c'est peut-être lui-même qu'il perd)" (Richard 2001 : 64). On se demande parfois même, poussé par la synesthésie et l'effet-clip qui se dégagent des images du film, si Jacques ne prend pas la pose néoromantique qui "invente une grande douleur à des fins d'esthétisation narcissique" (Richard *ibid.*), ou celle du poète qui, "par ses mensonges, transforme la réalité dans le sens de ses désirs" (Freud dans *Psychologie des foules et analyse du moi*). Il rejoindrait là le *Werther* de Goethe qui n'a pas de raisons réellement "objectives" de se suicider, mais souffre d'un incurable mal intérieur.

Le cas de l'externalisation est un grand classique de la crise de l'adolescence, et il apparaît renforcé dans les sociétés postmodernes où la famille, le civisme ou la patrie apparaissent comme de Grands Récits exténués, surtout aux yeux des adolescents. "La prédisposition structurelle au narcissisme négatif mélancolique se voit renforcée par les phénomènes de déliaison sociale et culturelle qui diminuent la cohérence et l'attrait des objets externes. De sorte que l'adolescent ne démord pas de son discours qui met toute la difficulté au compte de l'Autre, alors même qu'il souffre de ne pas parvenir à inscrire son individualité dans le champ d'une histoire sociale qui le dépasse et l'englobe" (Richard 2001 : 197). Jacques tombe sous le coup de ce diagnostic ; il n'arrive littéralement pas à *se situer*. Peut-être y a-t-il en lui des traces d'autisme ?

Si "l'autisme représente (...) le degré maximal de repli narcissique sur un noyau d'indivision d'avec le corps de la mère" (Richard 2001 : 30), alors la réponse est oui : la disparition finale dans un nirvana amniotique apporte un problème définitif à la question de l'homéostasie, puisqu'il y a la même chose à l'intérieur du corps qu'à l'extérieur, c'est-à-dire de l'eau (comme pour le fœtus, également comme dans le scaphandre-prototype du final d'*Abyss*). Si l'autisme, comme le pensent les cognitivistes, constitue une incapacité à se *mettre à la place* de l'autre afin de modéliser ce qu'il a en tête, la réponse est peut-être également oui : dans l'hypothèse où Jacques est capable de se mettre à la place d'Enzo, il prévoit l'accès de vanité qui poussera ce dernier à outrepasser ses capacités, et cesse cette compétition stupide. De là à parler d'une véritable pathologie autistique, il y a bien entendu un pas à ne pas franchir ; Jacques n'est pas totalement replié sur son monde. En outre il existe une ambiguïté sur ce qu'il recherche au fond de l'eau : est-ce l'indivision autistique d'avec le corps maternel, ou bien le père englouti en bon fils en proie à la *Vatersehnsucht* (terme freudien désignant la nostalgie du père). Si la langue française permet le jeu de mots *mer/mère*, la langue allemande permet *Water/Vater...* D. Sibony, dans *Libération* du 10/8/1989 conjugua les deux : Jacques "cherche le père que la mer(e) lui a fait perdre" ; décidément le ludisme postmoderne se cache dans tous les recoins des sens possibles.

Toujours dans le cadre des causes externes de l'inadaptation de Jacques, peut-on suivre la piste de la guerre des sexes ? Voyons ce qu'il y a de neuf sur ce terrain à la fin des années 80. "La perte par les hommes de leurs attributs sociaux antérieurs, qui définissaient une place dans la famille et la parentalité symbolisée par la notion de "chef de famille", ne s'est pas accompagnée d'une remise en cause fondamentale de l'ordre familial traditionnel" (Neyraud 2000 : 250). Cet ordre est celui d'un "pouvoir féminin privé établi en symétrie de la domination masculine" - domination "évidente dans l'espace public, mais qui s'enracine dans l'ordre privé. Le sexuel, coeur de l'intimité, voit ainsi s'opposer deux espaces de pouvoir, l'un à dominance masculine - la relation sexuelle - l'autre à dominance féminine, l'avant et l'après de la relation : la séduction et l'enfant" (*ibid.* p. 317). En résumé, l'homme ne récupère rien dans l'ordre privé de ce qu'il abandonne dans l'ordre public ; il en conçoit un certain trouble. Mais Jacques doit à son sexe de dominer dans l'espace public : son métier relève du sport, c'est-à-dire d'une activité où le supplément de taille et de muscles permet de facto au corps masculin de dominer son homologue féminin, et où donc il n'y a rien à "craindre" de la "libération de la femme". Cette supériorité génétique l'autorise à laisser effectivement l'avant et l'après de la relation à Johana, qui le prend à son filet puis, comme l'écrivit O. Mongin, lui "impose une descendance" (1991 : 106), et même à abandonner à sa partenaire toute l'organisation du rituel de la relation sexuelle. Dans cette optique, il est bien difficile d'inscrire *Le grand bleu* au registre des symptômes d'une souffrance typiquement masculine et représentative de l'époque.

La solution analytique consiste plutôt à articuler internalisation et externalisation au lieu de chercher à trancher entre elles. Jacques, pour rester avec le jargon psychologique, réalise un *coping* un peu particulier, résolument "déviant". C'est par le terme de *coping* que les psychologues désignent l'activité d'adapter notre comportement à la fois au monde qui nous entoure (Umwelt) et au monde que

nous habitons (Innenwelt) - de répondre au danger, qu'il vienne de l'extérieur ou de l'intérieur (Janah 1997 : 148). Ce concept est très utilisé dans tout ce qui relève de la pathologie du somatique (p. 150), par exemple le déclenchement de cancers en réponse à un environnement hostile - ce qu'illustre par exemple le fameux et terrible roman de Fritz Zorn, *Mars*. Dans ce roman, le monde hostile par son abyssale indifférence même à l'existence du héros, cause chez celui-ci un cancer qui le tue à peu près à l'âge qu'a Jacques lorsqu'il exécute la plongée dont il ne reviendra pas. Peut-on dire, en tenant le même raisonnement à propos du monde technocratique des années 80 que Zorn à propos de la Suisse rongée par l'ennui du début du 20ème siècle, que le monde qui l'entoure tue Jacques ?

De nombreux signes montrent que les sociétés les plus industrialisées de la fin du vingtième siècle ont vu naître, particulièrement chez les adolescents, une propension de leurs membres à adopter des *conduites vertigineuses*. Il est possible de lui trouver des causes purement internes. "On peut parler des conduites à risque comme de conduites ordaliques où cheminerait un fantasme de toute-puissance purement individuel. Une diffuse mais massive angoisse de castration s'y fait jour" (Richard 2001 : 200 ; "ordalique" signifie que l'on s'en remet au jugement divin). Ces conduites consistent en "l'exhibition narcissique d'une toute-puissance qui tourne à l'autodestruction paradoxalement dans une croyance en l'immortalité de soi" (*ibid.* p. 204), ce qui conviendrait assez bien au comportement de Jacques. Mais il est également possible de considérer leurs causes externes, et en leur sein celles qui seraient propre au contexte sociohistorique. Dans notre monde, "il faut sans cesse faire la preuve de sa propre vie ; l'angoisse de castration semble se déplacer sur le moi tout entier", à ceci près que dans les conduites à risque, la "mise en sens" ne se fait pas (*ibid.* p. 205). Peut-on "mettre en sens" l'acharnement à descendre de plus en plus bas sous l'eau ? Le film n'insiste guère là-dessus ; Jacques sert de cobaye médical, mais on ne nous dit rien des découvertes que ses exploits entraînent, et le Dr Laurence semble surtout là pour vérifier que tout va bien ou pour mesurer, en radiographiant le cœur de Jacques, ce qui le distingue du commun des mortels. A la différence de son père, qui plongeait pour quelque chose (gagner de quoi nourrir sa famille), Jacques plonge *pour rien* ou, au mieux, pour lui-même : bel exemple de passage d'une activité téléique (le père) à une activité paratéléique (le fils), éventuellement représentatif du passage de l'âge industriel à celui du spectacle, ou de la crise des Grands Récits - ici la quête, puisque comme le dit Johana, il n'y a *rien* au fond, tout est noir.

Est-on en présence d'une version "acceptable" par le grand public, douze ans après sa proclamation, de l'idéal punk du *no future* ? Si les dauphins, les expériences médicales et la compétition métrique sont des prétextes sans valeur, on est en droit de le penser. Est-ce un appel à un "retour du père", un de ces hymnes réactionnaires au retour à l'ordre que les chroniqueurs d'obéissance moderniste débusquent régulièrement dans les produits postmodernes ? Si vraiment Jacques attribuait son mal-être à la *Vatersehnsucht*, il n'irait pas se suicider sachant Johana enceinte, ce serait permettre que le malheur s'étende à la génération suivante. Qu'il tienne ce raisonnement mais décide de passer outre en se jetant à l'eau ou qu'il ne le tienne pas, le résultat est le même. Dans une optique politique, après le mouvement punk, reste l'hypothèse du "suicide révolutionnaire". Jacques meurt un peu comme les bonzes s'immolaient, pour *montrer* que les valeurs de la société qui l'entoure ne sont pas bonnes. Là encore, poser une telle interprétation est délicat : comment le film dénoncerait-il l'individualisme et l'esprit de compétition à l'aide d'un héros qui participe de leur propagation ? Plus simplement, pour en finir avec l'optique "politique" au sens large, le film ne se serait-il pas contenté d'offrir un miroir à la société qui l'accueillait ? C'est la voie choisie par O. Mongin : "*Le grand bleu* nous renvoie notre image, l'image d'un temps sans passion, à moins qu'il n'y ait plus de passion que démesurée et que l'on en meure à jamais" (1991 : 95). On peut proposer une variante plus terre-à-terre : ce film dépeint tranquillement, par hyperbole, sous le chic de ses beaux acteurs et de ses beaux couchers de soleil, une société qui se suicide. Ce "suicide implacable" dont Baudrillard se demande de "quelle pulsion, venue du fond de l'espèce" il peut bien procéder (2000 : 72) a pris une forme douce dans les sociétés occidentales décrites par le film, ses membres décidant sciemment de concevoir moins d'enfants qu'il n'en faut même pour renouveler leur nombre sans l'augmenter. En France, le taux de natalité est passé sous cette barre fatidique du chiffre 2 au cours de l'année 1975 ; la sortie du *Grand bleu* coïncide donc avec l'arrivée dans les salles de spectateurs qui ont *tous* pris conscience de cette disparition au ralenti - *no future*, effectivement. Au lecteur que cette noirceur rebute, on rappellera de façon rassurante qu'elle n'est qu'une des nombreuses solutions interprétatives que permet ce récit éminemment postmoderne, et aussi que le taux de natalité des pays industrialisés peut un jour se mettre à remonter...

## BIBLIOGRAPHIE

Baudrillard Jean : *Cool memories IV*, Galilée, Paris 2000.

- Besson Luc : *L'histoire du Grand bleu*, Intervista, Paris 1994.
- Huguet Michèle : "Exil intérieur et ennui", *Psychologie clinique* n°4, hiver 1997 : 11-23.
- Janah Taoufik : "Le coping, une logique de survie", *Psychologie clinique* n°4, hiver 1997 : 147-163.
- Mongin Olivier : *La peur du vide/Essai sur les passions démocratiques*, Le Seuil, Paris 1991.
- Nesse Randolph M. & Lloyd Alan T. : « The evolution of psychodynamic mechanisms », *The adapted mind : evolutionary psychology and the generation of culture*, Barkow, Cosmides & Tooby eds, Oxford University Press, New York 1992, pp. 601-624.
- Neyraud Gérard : *L'enfant, la mère et la question du père*, P.U.F., Paris 2000.
- Richard François : *Le processus de subjectivation à l'adolescence*, Dunod, Paris 2001.
- Rigaut Jacques : *Ecrits*, Gallimard, Paris 1970.
- Sojcher Frédéric : "Luc Besson ou les contradictions du cinéma français face à Hollywood", à paraître en 2002 dans *CinémAction*.
- Virole Benoît : *Sciences cognitives et psychanalyse*, Pr. Univ. de Nancy, Nancy 1995.

Pour citer ce texte : L. Jullier, « The Sinking of the Self. Freudian Hydraulics in *The Big Blue* » (version française inédite), *The Films of Luc Besson: Master of Spectacle*, Susan Hayward & Phil Powrie dir., Manchester University Press 2006, pp. 109-120.